

P R Z E G L Ą D
KULTUROZNAWCZY

Polska Akademia Nauk
Komitet Nauk o Kulturze

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania
i Komunikacji Społecznej

DARIUSZ CZAJA
Stacja Rovigo. Przyjazdy, odjazdy

ZBIGNIEW PASEK
Mnemotopika polskich protestantów

PIOTR JAKUB FERĘŃSKI
Rozmowy o fotografiach

KRZYSZTOF ŁUKASIEWICZ
Ku badaniu pamięci

PRZEGLĄD KULTUROZNAWCZY

NR 2 (12)

ROK 2012

Koncepcja numeru: Stefan Bednarek

ISSN 1895-975X

WYDAWCA

Komitet Nauk o Kulturze Polskiej Akademii Nauk

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego

RADA NAUKOWA

Agata Bielik-Robson, Wojciech Burszta (przewodniczący), Leszek Kolankiewicz,
Wacław M. Osadnik, Joanna Zylinska

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Waldemar Frać, Grzegorz Godlewski, Ryszard W. Kluszczyński,
Anna Nacher (sekretarz redakcji), Adam Nobis,
Ewa Rewers, Eugeniusz Wilk (redaktor naczelny),
Magdalena Zdrodowska, Anna Zeidler-Janiszewska

Wydanie publikacji dofinansowane przez Polską Akademię Nauk oraz Wydział Zarządzania
i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Polska Akademia Nauk & Uniwersytet Jagielloński

Wydanie I, Kraków 2012

All rights reserved

Wersja elektroniczna jest wersją podstawową kwartalnika „Przegląd Kulturoznawczy” publiko-
waną na stronie www.wuj.pl w dziale Czasopisma. Niniejsze wydanie papierowe stanowi wybór
tekstów publikowanych w wersji elektronicznej czasopisma w pierwszej połowie 2012 roku.

ADRES REDAKCJI

Instytut Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego

30-348 Kraków

ul. prof. Łojasiewicza 4



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-631-18-81, tel./fax 12-631-18-83

Prenumerata: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

media, znaki,
ślady

- 119 **Anna Maria Dubaniewicz** – „I pójdzie ze mną do Lwowa, to znaczy do trumny”. Przedmiot jako strażnik pamięci o Kresach
- 141 **Robert Losiak** – Pamięć przywołana. W poszukiwaniu mnemotopów fonicznych
- 153 **Piotr Jakub Fereński** – Rozmowy o fotografiach
- 163 **Magdalena Krysiak** – Kino jako medium kształtujące kulturę pamięci – na przykładzie wybranych filmów hiszpańskich.
- 171 **Ewelina Twardoch** – „Usieciowione” miejsca pamięci, czyli jak symbole przeszłości stają się przestrzenią aktywności użytkowników sieci

omówienia
i rozbiory

- 183 **Sław Krzemień-Ojak** – Nowy przewodnik po współczesnych naukach o kulturze
- 191 **Sławomir Toczek** – Obraz kulturowych przemian polskiej pamięci oficjalnej
- 196 **Krzysztof Łukasiewicz** – Ku badaniu pamięci
- 202 **Patrycja Włodek** – Obok kanonu
- 209 **Eugeniusz Wilk** – Kulturoznawstwo – realizujący się projekt

Anna Maria Dubaniewicz

„I pójdzie ze mną do Lwowa, to znaczy do trumny”. Przedmiot jako strażnik pamięci o Kresach

Jechać do Lwowa. Z którego dworca jechać do Lwowa, jeżeli nie we śnie, o świcie, gdy rosa na walizkach i właśnie rodzą się ekspresy i torpedy. Nagle wyjechać do Lwowa, w środku nocy, w dzień, we wrześniu lub w marcu. Jeżeli Lwów istnieje, pod pokrowcami granic i nie tylko w moim nowym paszporcie, jeżeli proporce drzew jesiony i topole wciąż oddychają głośno jak Indianie a strumienie bełkocą w swoim ciemnym esperanto a zaskrońce jak miękki znak w języku rosyjskim znikają wśród traw. Spakować się i wyjechać, zupełnie bez pożegnań, w południe, zniknąć tak jak mdlały panny¹.

I. Rzeczy i migracje

To był Mikołaj, 6–8 grudzień 1945 roku. Jechali z Chodorowa ze stacji. Sześć tygodni jechali, [aż] dojechali do wyznaczonej wsi Wilhelmsdorf, przepisanej na Wilanówkę, a później w 1958 roku na Sędzimirów. Na stacji Bahnhof był taki tutaj sołtys, który był przymusowym pracownikiem z rodziną, więc on to mówił: „idźcie”, [więc] każdy szedł, patrzył, żeby był dach, okna, komin, piec, bo zima idzie, a Ameryka i Anglia się o nas upomną, sojusznicy, to my na wiosnę wrócimy. Tu mieszkała po sąsiedzku taka babcia, małżeństwo, dzieci mieli, no i zawsze do mojego ojca mówiła, jak on tam jakieś drzewo przywiózł z lasu: „Bój się Boga Jasiek, przecież na Krasnym² jest drzewo”, wszystko tam było, i tak chyba w 1968 roku, jak już sklerozę miała i była bardzo staruszką, szła na tą Krasną, zbierała jakieś ciuszki i szła, zbierała do worka i na plecy, bo ona na Krasną idzie. To mój mąż, jak szedł z pracy, z cementowni, bo tam była awaria, to ona mówiła tak (...): „Bój się Boga Jasiek, to nie w tę stronę na Krasną, chodź ze mną”. A on jej mówił: „sąsiadko, to wy idziecie źle”. Czyli tak kochali tą ziemię. To było wspaniałe.

¹ A. Zagajewski, *Jechać do Lwowa*, Aneks, Londyn 1985, s. 77.

² Krasne – wieś na dawnych Kresach Wschodnich, w obwodzie lwowskim.

Tak relacjonowała mi Wanda Łyżwa, urodzona w 1939 roku w Brzozdowcach w obwodzie lwowskim, obecnie zamieszkała w dolnośląskiej wsi Sędzimirów³.

Miejsca ukochane, gęste aksjologicznie, „nasze” autonomizują się wobec pierwotnej przestrzeni, dryfują poza nią, unosząc nas z powrotem na Krasną, do Lwowa, *in oriente lux*, na Wschód. Do miejsc, których już kulturowo i społecznie nie ma dla nas, choć topograficznie istnieją, do których przemieszczamy się z nowym paszportem, by dojechać do jesionów, topól i strumieni, być może wciąż oddychających głośno jak Indianie, lecz nie do domu. Halina Sobota, pokazująca mi dawne i współczesne pocztówki, pochodzące z rodzinnej miejscowości Łuck, powtarzała: „to już nie jest mój Łuck”, asymilując tym samym konkretną czasoprzestrzeń z emotywną więzią i poczuciem „swojności”. To widokówka ożywia pamięć o miejscu, które, jak powie Jan Assmann – uległo uprzestrzennieniu, wykroczyło poza geograficzną granicę, by odżyć w przestrzeni mentalnej, poprzez „(...) entourage materiel będący podporą i nośnikiem (...) jaźni”⁴. Rzeczy dają poczucie stałości wśród zmieniających się okoliczności politycznych i historycznych, biorąc udział w podtrzymaniu lokalnej tożsamości i jedności z pierwotną grupą, konstruują pamięć miejsc. Jak pisał Sławomir Kaprański: „Nawet jeśli tracimy naszą konkretną lokalność (np. w wyniku migracji), to dalej posługujemy się abstrakcyjnym i wyobrażonym »terytorium« – symboliczną przestrzenią identyfikacji z jakąś »ziemią«, »ojczyzną«, »krajem pochodzenia«⁵. O ile większości emigrantów towarzyszą nostalgiczne powroty do krainy przodków, o tyle w zbiorowej pamięci Kresowiaków ich „mała ojczyzna” stała się szczególnym miejscem pamięci, miejscem, do którego się emocjonalnie i fizycznie pielgrzymowało „we śnie, o świcie, gdy rosa na walizkach i właśnie rodzą się ekspresy i torpedy”. Kresy były pramiejscem, gdzie wszystko się zaczynało, skąd wszystko pochodziło, i gdzie powracało.

³ Zapis wszystkich narracji jest oryginalny. Wypowiedzi pochodzą z wywiadów częściowo standaryzowanych z Kresowiakami, ich dziećmi, wnukami oraz małżonkami, obecnie mieszkającymi na Dolnym Śląsku: we Wrocławiu, Kamieńcu Wrocławskim, Legnicy, Złotoryi, Sędzimirowie, Węglińcu oraz Bolesławcu, które przeprowadziłam w ramach pisania rozprawy doktorskiej w latach 2010–2012. W sumie odbyłam 27 rozmów łącznie z 32 osobami, w tym 22 kobietami oraz 10 mężczyznami w wieku od 26 do 89 lat. Osób urodzonych przed i w czasie drugiej wojny światowej było 28, w pokoleniu ich dzieci 2, wnuków 2. Łącznie z Kresów pochodziło 25 osób, wśród 7 pozostałych były ich dzieci (1), wnuczka (2), małżonkowie (2) oraz dodatkowo małżeństwo (2), mające korzenie kresowe i przechowujące pamiętki przywiezione ze Wschodu. Zgodnie z pierwotnym założeniem większość z 20 wywiadów odbyła się w mieszkaniach osób badanych, pozostałe w Muzeum Kresów Wschodnich usytuowanym w wagonie towarowym stojącym w centrum Węglińca (1), w mieszkaniu innej osoby, z którą przeprowadzałam wywiad (2), w Towarzystwie Miłośników Lwowa i Kresów Południowo-Wschodnich w Legnicy (3), w przypadku jednej osoby, ze względu na brak stałego miejsca pobytu – w kawiarni (1). Moim założeniem było jednak zobaczenie przedmiotów w ich naturalnym otoczeniu, stąd preferencja do przeprowadzania wywiadów w miejscu zamieszkania osoby badanej. Wszystkie rozmowy umożliwiły mi poznanie przedmiotów uwikłanych w konkretną sytuację geohistoryczną, ale do ich zrozumienia przyczyniło się najbardziej 16 z nich, które wybrałam do szczegółowej interpretacji.

⁴ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 54.

⁵ S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, w: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kaprański, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010, s. 34.

W tym kompulsywnym powtórzeniu: „Jechać do Lwowa” pobrzmiewa groza migracji, nieprzepracowanej straty, rozszczepienia podmiotu pomiędzy „tu” i „tam”, pomiędzy miejscem swoim i obcym, zaś w aporii: „Jeżeli Lwów istnieje” – bolesne zwątpienie połączone z pragnieniem uobecnienia *nieobecnego*. Doświadczenie *nieobecnego* spoilo Kresowiaków w zwartą wspólnotę, mającą za podstawę zbiorową pamięć, uruchamianą i współtworzoną w znaczącym stopniu poprzez rzeczy. Symonides z Keos, obwołany twórcą mnemotechniki, prawdopodobnie nie tylko rozpoznał ciała ofiar w zawalonym budynku poprzez przypomnienie sobie, gdzie kto siedział, ale także poprzez samo siedzisko. W technice „rzymskiego pokoju” (inna nazwa: pałac pamięci) materiał, który mamy zapamiętać, przypisywany jest do danego obiektu w przestrzeni, i to obiekt staje się bezpośrednim nośnikiem pamięci miejsca.

Status przedmiotów pochodzących z walizki ekspatrianta zatwierdziło doświadczenie migracji, w wyniku której stały się one nie tylko namacalnymi, *obecnymi* Świadcami historii doświadczonej i przeżytej, ale przede wszystkim Strażnikami pamięci Kresów, pośredniczącymi pomiędzy czasem przeszłym nie-dokonanym (dzieciństwo na Kresach), dokonanym (migracja) terażniejszością (aktualne miejsce zamieszkania) i przyszłością (zinstytucjonalizowane ślady) oraz przestrzenią geograficzną i symboliczną. To dzięki pamięci rzeczy, ich fizycznemu istnieniu, „mała ojczyzna” nie jest tylko fantasmagorią, przestrzenią liminalną czy swoistym *non-lieux*. Współczesne Kresy są tylko, bądź aż wydarzeniem materialnym. To przedmiot będzie dookreślał przestrzeń, czynił ją „jakaś”, indywidualizował i ukonkretniał. Dzięki rzeczom możliwa stanie się aktualizacja wspomnień i ich współkonstruowanie, definiowanie tożsamości oraz ponowne zadomowienie w świecie. Przedmioty ze swoją mocą sprawczą „pamiętają” za ludzi, biorąc udział w kreacji symbolicznych przestrzeni. „Rzeczywistość materialna, w której się poruszamy, jest zegarem: wskazując terażniejszość, odsyła do przeszłości”⁶ dopowie Jan Assmann, wprowadzając do dyskursu o memorii pojęcie pamięci rzeczy.

Przedmioty, o których mowa, prozaiczne i szczątkowe, nierzadko ocalały jedynie przez jedną właściwość: „poręczność”. W czasie pośpiesznego pakowania zostały nieświadomie pochwycone, „bo może się przyda”. Wśród nich były przedmioty zdefiniowane i określone w zarządzeniach, wypisane na listach przewozowych, o uregulowanym statusie prawnym, jak chociażby kilimy. Rzeczy, których historię będą zaświadczać w niniejszym tekście sami posiadacze, zwykle funkcjonowały jednak poza trajektorią nakazów i przepisów, spełniając w systemie legislacyjnym funkcję odpadu, przezroczystej, niegroźnej, nieskodyfikowanej pozostałości. Transcendując jednocześnie ten autorytarny porządek, przedmioty te zachowywały wolność, ratując poczucie indywidualności i tożsamości swoich posiadaczy. Choć brane nieświadomie, poza porządkiem prawnym, wszystkie one reprezentują pamięć zbiorową, archetypiczną, gdyż w większości bagaży przewożono te same przedmioty o efemerycznej kondycji: papierowe szopki, programy operowe czy kawiarniane łyżeczki, w jednokowy sposób po okresie migracji przeddefiniowywane z obiektów służebnych w przedmioty sentymentu, przedmioty-podmioty szczególnej więzi z człowiekiem, faworyzowane według

⁶ J. Assmann, *op. cit.*, s. 36.

zasady: co było niegdyś egalitarne, staje się elitarne. Wykorzenione z pierwotnego miejsca, umożliwiły na powrót zakorzenienie. Wyrwane z przestrzeni pochodzenia, opowiedziały o niej ze zdwojoną siłą, perserweracyjnie ją przypominając i mitologizując. Przywiązanie do rzeczy stało się ekwiwalentem przywiązania do miejsca, do określonej wsi, miasteczka, bądź miasta na Kresach Wschodnich.

I łopiany, zielona
armia łopianów, a pod nimi, pod parasolami
weneckiej kawiarni, ślimaki rozmawiają
o wieczności. Lecz katedra wznosi się,
pamiętasz, tak pionowo, tak pionowo
jak niedziela i serwetki białe i wiadro
pełne malin stojące na podłodze i moje
pragnienie, którego jeszcze nie było,
tylko ogrody chwasty i bursztyn
czereśni i Fredro nieprzyzwoity.
Zawsze było za dużo Lwowa, nikt nie umiał
zrozumieć wszystkich dzielnic, usłyszeć
szepotu każdego kamienia, spalonego przez
słońce, cerkiew w nocy milczała zupełnie
inaczej niż katedra, Jezuici chrzcili
rośliny, liść po liściu, lecz one rosły,
rosły bez pamięci, a radość kryła się
wszędzie, w korytarzach i młynkach do
kawy, które obracały się same, w niebieskich
imbrykach i w krochmalu, który był pierwszym
formalistą, w kropkach deszczu i w kolcach
róż. Pod oknem żółkły zamrożone forsycje.

II. *Terra mater* – na straży pamięci o utraconym raj

Ona już była chora w szpitalu w Złotorzy i poszłam do niej, i mówię, że jadę i ona powiedziała „przywieź mi ziemię”. „Dobrze, tylko mi tu nie umieraj”. (...) Pamiętam, że wróciłam za dziesięć dni, to był czwartek, miałam tę ziemię, przywiozłam jej takie ziółka, tam gdzie jej dom był, to takie bagienko było, niezapominajki ususzone w książce (...) no i tej wody. (...) Nachyliłam się i powiedziałam: „Zosiu, przywiozłam Ci”. Chciałam jej dać tej wody, ale ona już ręki nie podniosła (...) Ze studni, z jej studni. Przywiozłam jej te niezapominajki ususzone, to tylko dwie wielkie lzy jej po twarzy popłynęły dla tej ziemi, którą dostała w garstkę, ona była jedenaście lat na Workucie, ona przeszła piekło (...). W sobotę rano wali ktoś do drzwi, przychodzi i mówi „Zosia umarła”. No to cóż, mówię, robimy kresowy pogrzeb, ksiądz taki fajny, bo to był przyjaciel mojego męża, bo z Radomia obydwa. Mówię, proszę księdza, ja czarów nie będę robić. „Wiem, wiem, co wy będziecie robić”. Pojechała ta sąsiadka do Złotorzy, kupiła biało-czerwone róże, kupiliśmy wstążkę biało-czerwoną, uszyliśmy taki woreczek jak Kargul z Pawlakiem, i tą ziemią... – tak wspominała śmierć swojej sąsiadki Zofii Malinowskiej Wanda Łyżwa.

W większości zebranych przeze mnie wywiadów pojawia się motyw zabierania z Kresów ziemi, kwiatów, kory drzew, tynku z domostwa czy kamienia. Wraz z nimi przywożono na Ziemię Zachodnie prywatną ojczyznę⁷, ojcowiznę, ciągłość dziejów rodzinnych, miejsce inicjacji w dorosłość, integracji z lokalną społecznością, obszar krystalizacji podstawowej tożsamości bycia „Kresowiakiem”. Prywatna ojczyzna to dom, miejsce urodzenia, stały, wieczny, wyidealizowany, który nosimy ze sobą przez całe życie i z którym łączy nas najintensywniejsza i najbardziej pierwotna więź. Stefan Bednarek pisał o nim w następujący sposób, podkreślając wagę i funkcję przedmiotowej „magdaleny” w uobecnianiu miejsca:

Dom naszego najwcześniejszego dzieciństwa odwiedzamy w snach nawet wówczas, gdy los rzuca nas daleko od niego, nawet wówczas, gdy miejsce to fizycznie już nie istnieje. Wystarczy muśnięcie delikatnego zapachu gorącego chleba czy geranium na parapecie, by przywołać jego obraz; wystarczy przymknąć powieki, by pojawił się wraz ze wszystkimi sprzętami, atmosferą domowej codzienności i rodzinnych świąt⁸ i podkreślał – W biografii indywidualnej centrum stanowi dom rodzinny (»matecznik«, »pielesze«, »ojcowizna«), potem następuje najbliższa okolica (»mała ojczyzna«), region, kraj rodzinny⁹.

Nawet gdy tracimy miejsce, ojcowizna jest wywożona nie tylko w naszej świadomości, podświadomości, ale także nieświadomie w naturabiliach¹⁰, które reprezentują i zaświadczały istnienie utraconej ojczyzny – jedynej prawdziwej, wiecznej, ustanawiającej *imago mundi*. Restytuują one „(...) utajone poczucie mistycznej solidarności z ziemią rodzinną. Jest to religijne doświadczenie autochtonstwa: człowiek poczuwa się do tego, że »jest stąd«, a jest to poczucie struktury kosmicznej, które znacznie przerasta solidarność rodzinną i rodową”¹¹.

„Narwałam tej macierzanki, żeby tu przywieźć i pokazać, że tam, gdzie był nasz dom, rośnie tylko macierzanka i nic więcej” – relacjonowała mi urodzona w Horożance, a obecnie zamieszkała w Legnicy Stanisława Kot. Kwiaty te przechowywane są w książeczce do nabożeństwa, która bardzo często sama w sobie stanowi przedmiot nie tylko święty, dewocjonalny, ale też ma wartość sentymentalną. Nierzadko należała do mamy, babci, towarzyszyła jednostce od momentu pierwszej komunii świętej do kresu jej istnienia, była najstarszym przywiezionym z Kresów przedmiotem, jedynym kulturowym artefaktem, aktualizującym pamięć zbiorową¹², pamięć o rytuałach wspólnoty, jej świątach, rodzinnych modlitwach, które mają współcześnie swoją kontynuację, wiążąc przeszłość z terażniejszością. Zawsze pamiętamy Złoty Wiek, przestrzeń zjednoczenia, solidarności, początku wszystkiego. Książeczka do nabożeństwa reprezentowała całą społeczność z jej podstawowymi wartościami

⁷ S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie*, Wydawnictwo Naukowe, PWN, Warszawa 1994.

⁸ S. Bednarek, *W kręgu małych ojczyzn. Szkice regionalistyczne*, DTSK „Silesia”, Wrocław–Ciechanów 1996, s. 21.

⁹ *Ibidem*, s. 90.

¹⁰ W ten sposób definiuję memorabilia, a więc rzeczy wiekopomne naturalnego, przyrodniczego pochodzenia.

¹¹ M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, wybór i wstęp M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1970, s. 144.

¹² Zob. M. Halbwegs, *Společne ramy paměci*, przekł. i wstęp M. Król, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

i prawami scalającymi grupę, dziedzictwo kulturowe, ciągłość duchowej tradycji. Stanisława Kot bezpośrednio od opowieści o księżeczce do nabożeństwa, przechodzi do następującej refleksji o powojennej podróży na Kresy: „Z wielkim zdziwieniem stałam przy kościele, w którym moi rodzice brali ślub, w którym byłam ochrzczona ja i moje rodzeństwo, w którym cała moja rodzina modliła się przez wieki i to jest taka ruina straszliwa, i to było przykre, że ktoś dopuścił się tego, żeby tak zniszczyć”. Te wszystkie naturabilia dają poczucie stałości. Choć w danym miejscu zmieniają się grupy etniczne i narodowe, zmienia się architektura, ziemia i jej ekwiwalenty (rośliny, kamienie, kora) pozostają te same, nienaruszalne, odzwierciedlając kosmiczny porządek i odwieczne prawo. Według Barbary Szackiej każda pamięć zbiorowa uosabia wartości istotne z punktu widzenia grupy¹³. Przedmioty mają dodatkową moc ich podtrzymywania.

Każda z tych rzeczy zachowuje swoje pochodzenie niezależnie od aktualnego miejsca zamieszkania. Żaden przywieziony z Kresów kamień nie staje się dolnośląski, wrocławski, sędzimirski. Każdy z nich ma zmumifikowaną, trwałą tożsamość związaną z miejscem, pochodzeniem, z Genesis. Posiada swój endoetnonim (mamy rzeczy kresowe, ale także przedmioty lwowskie, wileńskie, brzozdowskie). Dobrze pokazuje to przykład Wandy Łyżwy, u której na segmencie w pokoju gościnnym leżą szyszki: „zaporoskie kułaki”, kamienie przywiezione z różnych okolic: „Tak, tu są Brzozdowce, tutaj Kochawina, to jest tak jak coś małego, jak mała Jasna Góra. Każdy kamień jest inny i każdy co innego oznacza”. Kamienie są hierofanią, łączą człowieka z kosmosem, ze świętością.

Przede wszystkim kamień istnieje. Jest zawsze sobą i trwa, co ważniejsze uderza. Zanim człowiek chwyci za kamień, by uderzyć, sam się z nim zderza – niekoniecznie przez dotknięcie, nieraz tylko spojrzeniem – i stwierdza wówczas twardość, szorstkość i potęgę kamienia. Skała objawia człowiekowi coś, co przekracza kruchość ludzkiego sposobu bycia: absolutny sposób istnienia¹⁴.

Niektóre woreczki z ziemią Wanda Łyżwa przechowuje od trzydziestu lat, twierdząc, że symbolizują one „utraconą ojcowiznę”.

Naturabilia są namacalnym płodem, nośnikiem pamięci o przyrodzie nierozzerwalnie wpisanej w prywatną ojczyznę, która narratywizowana jest poprzez łopiany, ślimaki (muszla!), chwasty, bursztyn, czereśnie (pestka!), kamienie, forsycje, ziółka i niezapominajki. Myśląc o Kresach, myśli się o przyrodzie. Bujnej, życiodajnej, rajskiej: „Wilno było takim miastem, w którym wystarczyło do ostatniego przystanku pojechać, czy nawet pieszo sobie przejść, i już się było w terenie pięknym. Piękne sosnowe lasy, piękna przyroda. Też w pobliżu były piękne jeziora tuż pod Wilnem. (...) to wszystko jest zadokumentowane w zdjęciach” – powie pochodząca z Wilna, obecnie zamieszkała we Wrocławiu Danuta Stankiewicz.

Szczególnie zabieranie garści ziemi jest jedną z aksjotycznie nacechowanych praktyk podtrzymywania czy też pielęgnacji pamięci kulturowej¹⁵. Aktywność ta pojawiająca się

¹³ B. Szacka, *Przeszłość jako wymiar czasu, w: Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, red. A. Szpociński, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2005.

¹⁴ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, wstęp L. Kołakowski, posłowie S. Tokarski, przeł. J. Wierusz-Kowalski, OPUS, Łódź 1993, s. 212.

¹⁵ Por. J. Assmann, *op. cit.*

w wielu przekazach kulturowych, w tym także upowszechniona symbolicznie poprzez film Sylwestra Chęcińskiego *Sami swoi*, jest emocjonalnie znacząca, replikowana przez większość Kresowiaków i posiadająca jednoznaczne formy kulturywacji. Ziemia zabierana jest z własnego domu, zagrody, pola, grobu czy miejsca świętego, zawsze w określonej ilości (garść, tyle ile zmieści się w nieprzyrodzianej dłoni), następnie przechowywana latami w sakiewkach, by powrócić wraz z posiadaczem, do początku. Jedna z lwowianek, powiedziała: „Mam ziemię z grobu mojego taty i z kościoła św. Elżbiety, i z Obrońców. (...) Mam schowane i podpisane. I pójdzie ze mną do Lwowa, to znaczy do trumny”.

W końcu także nie do pominięcia pozostaje kwestia dotyku: zbierania dłońmi ziemi, zrywania liści i kwiatów, wkładania do woreczków, książek, pakowania, związywania. Ten kontakt z materią zaspakaja potrzeby haptyczne, w tym pragnienie (straconej) bliskości. Umożliwia powrót, zmieszanie się i zjednoczenie z miejscem, integrację przedmiotów z naszym istnieniem, przeżycie jeszcze raz radości, która „kryła się wszędzie, w korytarzach i młynkach do kawy, które obracały się same (...)”, usłyszenia szepczących kamieni, zawsze i wszędzie, choć tylko tam.

Pochwytywanie naturabliów to próba zawłaszczenia miejsca i zatrzymania czasu. Ziemia, która ucieleśnia „ojcowiznę”, korzenie, dzieciństwo, konfrontuje człowieka z wiecznością, kosmogonią, mitycznym porządkiem. Danuta Stankiewicz relacjonowała mi, że zabrała kawałek tynku z domu oraz korzeń jarzębiny i bzu, liście, gałązki z rosnących w pobliżu domostwa drzew. Twierdzi, że kierował nią impuls, i że wraz z tymi przedmiotami zabierała „jakiś fragment tego dawnego życia tam. Trudno nazwać to życiem, ale coś, gdzie ja byłam, gdzie mieszkałam, gdzie się urodziłam”. Ziemia jest święta. Posiada własną pamięć dawnych zdarzeń, ludzi, kroków. W ziemi leżą kości przodków. Zabierając ją, włącza się w obręb swojej biografii przeszłość kilku pokoleń, genealogię, rodowód. Przewozi się całą swojskość i tutejszość, nawet nie tyle ogólnikowe „Kresy”, co konkretną, nazwaną, spersonalizowaną krainę. Ziemia stanowi świadectwo pochodzenia. Jest się przecież z tej właśnie ziemi. Jest ona zarówno wyznacznikiem miejsca, jak i materii: z tej ziemi zostaliśmy ulepieni. Przekazuje tradycję. W końcu także ziemia-karmicielka kilku generacji, nasączona jest macierzyńską troską, ciepłem, bliskością, bezpieczeństwem, stałością. Wpisuje się w archetyp Wielkiej Matki, *terra mater*:

Pierwsze, co spostrzegamy w otoczeniu naturalnym, to drzewa; kiedy zaś uwagę naszą skierujemy na ludzką ręką ukształtowany krajobraz kulturalny, spostrzegamy przede wszystkim domy. (...) Drzewo jest osią wszechświata, pośrednikiem między ziemią i niebem, symbolem życia i siły jego wiecznego odradzania się. Czym w porządku naturalnym jest drzewo, tym w porządku ludzkim jest dom. Swymi fundamentami, jak drzewo korzeniami, osadzony jest w Ziemi-Matce; swym strzelistym dachem komunikuje się z Niebem¹⁶,

a więc Kresami.

¹⁶ S. Bednarek, *op. cit.*, s. 18.

Dzwony były i drżało powietrze, kornety
zakonnice jak szkunery płynęły pod
teatrem, świata było tak wiele, że musiał
bisować nieskończoną ilość razy,
publiczność szalała i nie chciała
opuszczać sali. Moje ciotki jeszcze
nie wiedziały, że je kiedyś wskrzeszę
i żyły tak ufnie i tak pojedynczo,
służące biegle po świeżą śmietaną,
czyste i wyprasowane, w domach trochę
złości i wielka nadzieja.

III. Łyzeczka jako Ślad

Moi rodzice zawsze w niedzielę wybierali się na lody w Łucku (...), mieli swoją ulubioną kawiarnię i tu jest taka pamiątkowa łyżeczka z tej kawiarni. A zresztą w ogóle w tych kawiarniach, w których bywali, to właśnie łyżeczki takie dostawali, i to są relikwie w moim domu, z którymi ja nie rozstaję się. No i widelec taki z zastawy mamy ślubnej. Ten widelec mi mama dała, jak jechałam tu na Zachód. (...) No, na pamiątkę każdy stały bywalec klient dostawał właśnie łyżeczkę. Jeżeli ktoś tam, nie wiem, ile razy przyszedł, to w każdym razie dostawał na pamiątkę to. (...) Ja się zawsze tymi łyżeczkami bawiłam swoimi lalczkami. Lalczkami z misiem. (...) Ja je cały czas używam. Ten widelec jest takim szczególnym widelcem, którego w szczególnych okolicznościach używam do pieczonych mięs.

„(...) świata było tak wiele, że musiał bisować nieskończoną ilość razy”. A kiedy zostało go tak niewiele, światem stała się kilka łyżeczek i jeden widelec, o których opowiedziała Halina Sobota, obecnie mieszkająca w Złotoryi.

Najdroższe i najcenniejsze są przedmioty pojedyncze, symbolizujące fragment, część z całości. Każdy z tych obiektów ma swoje idealne miejsce, najbardziej autentyczne, pierwotne, jemu przeznaczone. Są one sprytnymi narzędziami mnemotechnicznymi. Wraz z nimi wędrujemy po szufladach, stołach, kuchniach, kawiarniach Łucka. Gdyby nie niekompletne łyżeczki, być może nie udałoby nam się dopamiętać tych miejsc, połączyć pamięć z wyobrażeniami, mitami oraz marzeniami. Kawiarniane sztuczki opowiadają nam szczegółową historię miejskiego życia przed drugą wojną światową, oddając atmosferę niedzielnych popołudni i zapachu kawy. Tuż po wojnie tylko częściowo się defunkcjonalizują i odrzeczowiają, raczej pozostając, pomimo nowych odczytań, sentymentalnymi przedmiotami użytkowymi.

Autorka książki *Rzeczy i Zagłada* Bożena Shallcross w następujący sposób konceptualizuje Ślad:

(...) wątku punkt zanikania – sygnalizuje i strzeże przeszłości. Nie utożsamiam go jednak z fragmentem, chociaż w swej otwartości funkcjonuje on w sposób podobny do formy fragmentarycznej. W zamian jest tym, co pozostaje – cząstkowym znakiem ambiwalencji ustawicznie odsyłającym ku minionej bliskości i obecności, lub im przeczącym. W materialnym śladzie niejednoznaczne współgranie negacji

i materii, przeszłości i obecności, bliskości i dystansu formowane jest w podwójnym ruchu: ślad to znak antycypujący własny koniec i zarazem znak, który stał się wartością historyczną. Większe znaczenie niż ten teleologiczny charakter ma zapośredniczanie dawnej bliskości¹⁷.

To poprzez sztucce człowiek panuje nad sobą (mozolny proces uczenia się w dzieciństwie posługiwania nożem i widelcem), czasem, przestrzenią i historią. Pojedynczy widelec nie zostanie w czasie ekspatriacji zabrany, wyszabrowany, skradziony. Jego marginalizacja wynika z bycia zaledwie elementem całości – przykładowo kompletu sztucców stołowych – jej fragmentem, co czyni ten przedmiot przezroczystym dla potencjalnego grabieżcy, a dla posiadacza coraz bardziej emocjonalnie pełnym, bohaterskim i kompletnym. Po doświadczeniu migracji widelec jednak przestaje być postrzegany jako fragment, autonomizuje się, stając się całością, absolutyzując swą ontologię – zaczyna być wszystkim.

Poprzez sztucce do głosu dochodzi wspólnota: jej zbiorowe formy spędzania czasu, obyczaje i mody. Sztucce to przedmioty dotykowe. O ile ziemia pamiętała kroki, o tyle łyżki, nożyki i widelce będą pamiętać linie papilarne ważnych dla nas ludzi.

Palce – instrument mowy ludzi niewidomych – tłumaczą im świat przedmiotowy, przede wszystkim jego kontury i powierzchnie dostępne w percepcji dotykowej w sposób zniuansowany. Nic więc dziwnego, że poznawczy konkordat pomiędzy dotykiem i wewnętrzną wizją od dawna stanowi ważną umiejętność rzeźbiarzy. Michał Anioł, dla przykładu, wierzył, że zdolności haptyczne są niezbędne do pełnego estetycznego przeżycia rzeźby, w którym ręka funkcjonuje jako niezwykle uwrażliwiony organ wzroku, ślący impulsy oku¹⁸.

Ziemia odnosiła nas do ojczyzny, sztucce będą strzec pamięci o bliskich i o dzieciństwie. Choć reprezentują wspólnotę, potwierdzają naszą indywidualność. Mamy bowiem swoją ulubioną łyżkę, widelec, którymi posługujemy się od czasów młodości, swoje, własne, oswojone. Są one podmiotem emocjonalnej, długoletniej więzi z człowiekiem, także wzajemnej zależności (to człowiek dopełnia widelec i łyżkę). Często podlegają one dziedziczeniu z pokolenia na pokolenie.

Magia widelców kryje się w ich umiejętności przedłużania ręki, w ich palczastości, czynieniu z niej poręcznego narzędzia. Stanowią one ekstensję nas samych. Poprzez stały, codzienny, powszedni dotyk sztucce noszą nasze ślady, my zaś otrzymujemy w zamian poczucie bliskości, czasem czułości, gdy jesteśmy na przykład karmieni. Profesor Paweł Banaś do dzisiaj przechowuje małą, lwowską łyżeczkę, którą karmiła go mama, gdy był dzieckiem. Pełni ona obecnie rolę przedmiotu nostalgii, aktualizującego pamięć o kolejnych fazach życia, znaczących ludziach, miejscu pochodzenia. Substancjonalność łyżek miesza się z substancją nas samych. To właśnie „łaska dotyku”, jak pisze Tadeusz Sławek „(...) nadaje naszemu poznaniu charakter w najlepszym tego słowa znaczeniu »lokalny«, »miejscowy«. Dotykam »to«, »tu« i »teraz«, w owym dotyku zaś »to« staje się »ty« oddziałującym na dotykające »ja«”¹⁹.

¹⁷ B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Universitas, Kraków 2010, s. 20.

¹⁸ *Ibidem*, s. 152.

¹⁹ T. Sławek, *Cienie i rzeczy. Rozważania o dotyku*, w: *W przestrzeni dotyku. Medium Mundi V*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Miejski Dom Kultury „Batory” w Chorzowie, Chorzów 2009, s. 27.

Trwałe, nieśmiertelne, ponadczasowe, zadomowione. Nigdy się nie zużywają, nie są podatne na zniszczenie; twarde, stabilne, o idealnie gładkiej powierzchni, stanowią przeciwieństwo ludzkiego ciała. Nie ma w nich eteryczności, migotliwości, cikliwości, choć jest czułość. Łyżki i widelce trzymają nas przy rzeczywistości, nie pozwalając na jej wyparcie, na jej uwznioślenie i patos, przy jednoczesnym konfrontowaniu z przemijalnością ludzkiej materii. Sztuczce są rzeczami idealnymi, w których rzeczowość jest najgęstsza, niepoddająca się eufemizacji. Spełniają przeciwieństwo swoją fizjologiczną powinność.

O ile w relacjach poholocaustowych nierzadko odnajdujemy „nożyk” współwalczący o przeżycie swoich właścicieli (nożyk szrajbera, nożyk Profesora, które szczegółowo analizowała B. Shallcross²⁰), o tyle w narracjach kresowych są to łyżki i widelce ocalone ręką kobietą, ocalające w czasie niepewnej wędrówki codzienność, niedocenianą powszedniość. Po ekspatriacji, po tułaczce, po doświadczeniu nieodwracalnej straty pojedynczość tych przedmiotów elitaryzowała je. To, co dawniej było zwykłe, dostępne, banalne – stało się wyjątkowe, szlachetne, cenne. „Tu mam taką tacę, paterę mojej babci, Friedowej – o, tej, która tam jest na tym zdjęciu. Zawsze sobie myślę: »Boże, moja babcia na tym torty podawała«, ja też dosyć długo, ale już tortów nie robię, a nawet jak robię, to już na tym nie podaje, bo to już szanować trzeba, żeby się nie stłukło” – mówiła Krystyna Fried.

„Te widzialne znaki, zapisane na powierzchni przedmiotów, intrygują. Im starszy przedmiot, tym gęstsza inskrypcja i patyna, rodzaj faktury wynikłej z jego używania i nadużywania. Toteż pojedynczy przedmiot – nóż, gęsie piórko, portfel – przedstawiają niekiedy w dużym skrócie większe całości historycznego procesu”²¹ – pisała Bożena Shallcross. Reprezentacja znaczących ludzi i paradoksalnie zużycie, ślady czasu, szramy, rysy ujednostkowiają, biografizują i uwznioślają rzeczy. Krystyna Fried podaje przykład: „O, to są jeszcze łyżeczki, proszę bardzo, dlatego takie dałam, wytarte. To są ślubne łyżeczki mojej babci, z monogramem »H.S.«, bo babcia była Schirmer, równo z dołu. Dwie tylko zostały, reszta spłynęła z kanalizacją chyba, albo gdzieś się zagubiła. Dwie zostały, dlatego tutaj je wyjęłam, mimo że, no, są takie zużyte już”. W przeciwieństwie do zranionego „nożyka”, łyżki i widelce uobecniają zmysłowość. Wychodząc poza dotyk, docierają do zapachu i smaku. Uaktywniają wspomnienie potraw przygotowywanych w domu. Kartaczy. Sękaczy. Soku z brzozy i herbaty z samowaru.

Rzeczy zapewniają poczucie koherencji, stając się istotnym elementem autobiografii. Halina Sobota dobrze zna historię przechowywanego widelca. Reprezentuje on matkę, wypełnia lukę po niej. „Lukę między »ja« i »ty«, której dotyk zamknąć nie zdoła, lecz której znaczenie wydobywa z olśniewającym blaskiem”²². Od niej jest ten dar, przez nią był trzymany, dotykany i przechowany. Dając go córce, matka przekazywała coś więcej niż tylko użyteczny przedmiot (pojedynczy widelec nie czyni obiadu) – przede wszystkim obdarowywała ją częścią siebie, transferowała przekaz rodzinny, unieśmiertelniała pamięć rodową, w ramach *rites de passage* przygotowywała córkę do przejścia roli opiekunki i nes-

²⁰ B. Shallcross, *op. cit.*, s. 153–158, 179–182.

²¹ *Ibidem*, s. 52

²² T. Sławek, *op. cit.*, s. 28.

torki, aby możliwe stało się odtworzenie dawnego porządku. Ten prosty widelec miał mocą magii sympatycznej zapewnić także dostatek i cykliczność w nowym, nieznanym miejscu, wypełnić je znaną z domu atmosferą, umożliwić jej celebrację. Halina Sobota mówi „(...) kiedy już byłam w liceum, to często siadałyśmy z mamą w niedzielę przy herbatce i oglądałyśmy te rzeczy. Bardzo żałuję, bo miałam obrus, mama przywiozła na przykład stamtąd, który dostała na prezent ślubny, to było coś, co rozkładało się tylko na święta”. Najczęściej powrót do rzeczy przywiezionych z Kresów, odbywa się w czasie ważnych uroczystości, podkreślając wysoką rangę tych obiektów i tworząc płaszczyznę międzypokoleniowego porozumienia i przekazu tradycji. Jak twierdzi Halina Sobota: „Wigilia jest wschodnia, kutia musi być. No i moje wnuki też teraz kutię, »babciu kutia musi być, babciu kutia musi być«. Więc to jest jedyne, co ich ze Wschodem wiąże – to kutia. Najbardziej. W tej chwili dorosłych już mężczyzn”.

Halina Sobota przyniosła na spotkanie ze mną zawinięte w materiał ocalone łyżeczki i jeden widelec. Ochronione. Ta praktyka chowania, pielęgnacji i przechowywania stanowi pozostałość po granicznym doświadczeniu czasoprzestrzeni, wyraża szacunek wobec dawnego miejsca, dziejów rodziny, podróży, w której także te przedmioty uczestniczyły, podtrzymując na duchu swego właściciela. Tak jak na wojnie czy w czasie wędrówki – Kresowiaczy wciąż walczą o przetrwanie przedmiotów przywiezionych z ojczyzny. By ocalić samych siebie. Jak podkreśla Halina Sobota, sztuce przypominają dzieciństwo, są obecnie relikwią, używaną przy specjalnych okazjach. Kompensują brak. Uaktywniają wspomnienia najbardziej przełomowych momentów życia, w których należało jeszcze raz przeddefiniować samego siebie, zapytać o to, kim jestem: dzieciństwo, opuszczenie Kresów, próbę asymilacji w nowym miejscu.

Brzozowski
przyjechał na wykłady jeden z moich
wujów pisał poemat pod tytułem Czemu,
ofiarowany wszechmogącemu i było za dużo
Lwowa, nie mieścił się w naczyniu,
rozsadzał szklanki, wylewał się ze
stawów, jezior, dymił ze wszystkich
kominów, zamieniał się w ogień i w burzę,
śmiał się błyskawicami, pokorniał,
wracał do domu, czytał Nowy Testament,
spął na tapczanie pod huculskim kilimem,
było za dużo Lwowa a teraz nie ma
go wcale, rósł niepowstrzymanie a nożyce
ciepły, zimni ogrodnicy jak zawsze
w maju bez litości bez miłości
ach poczekajcie aż przyjdzie ciepły
czerwiec i miękkie paprocie, bezkresne
pole lata czyli rzeczywistości.

IV. Kilim. Tożsamość regionalna przedmiotów

Rok 1939, przychodzi Żydek²³: »kup pani kilim. 15 zł. I będzie pani płacić 3 zł miesięcznie i przyjdę co miesiąc«. Mama nie akceptowała pożyczek, ale mama wzięła i biedny Żydek już nigdy po pieniądze się nie zgłosił... I mama mówi: »za 3 zł mam tulipany«, bo nasturcje już wisały... Tu kilimy, tu akwarele od cioci Heli, na choince bombki stamtąd, kopiec Sowiniec, na pamiątkę Piłsudskiego, od stryjka. To drobiazgi, ale tyle lat człowiek to wozi

– opowiada Maria Gosławska. Kiedy Polacy przyjeżdżali na Ziemię Zachodnie, esencję obcej i groźnej niemieckości stanowiły dla nich chętnie przerabiane na stoliki i umywalki maszyny do szycia Singera, wieszaki z imieniem i nazwiskiem właściciela, maszyny do pisania Erika i Continental. Stały się one archetypicznym i metonimicznym obrazem tego co „niemieckie”. Także Kresy mają swój zbiorowy, kulturowy, rzeczowy portret w postaci legendarnej nierozpakowanej walizki²⁴ czy kilimu huculskiego. W mniejszym wymiarze Kresy będzie reprezentować także korecka porcelana, z manufaktury założonej przez ks. Józefa Czartoryskiego w 1784 roku na Wołyniu, a także ucieleśniający wschodni obrządek parzenia herbaty samowar czy drobne przedmioty zakupione w czasie targów kaziukowych, takie jak gliniana miseczka, której właścicielką jest Danuta Stankiewicz. Ale przedmiotów o jasnej proveniencji etnicznej było niewiele, stąd różne inne drobiazgi ulegały odtowarowaniu i ucieleśniały Kresy, przykładowo wizytówka czy pieczętka. Często były to po prostu dokumenty z wpisaną nazwą miasta (najczęściej książki oszczędnościowe, świadectwa, legitymacje), odznaki, herby lub obrazy lokalnych malarzy zwykle przedstawiające znaną okolicę:

Odnaka Braci Kurkowych, Mieszkańskie Towarzystwo Strzeleckie... na granatowym berecie noszona, szkoła Żółkiewskiego we Lwowie, cudem ocalała, to moja szkoła. Mama chciała берет wyrzucić. „I tak w nim chodzić nie będziesz”. „Zaraz, chwileczkę, to moja oznaka, wypruję”, mało i by wylądowała na śmietniku. I to są takie rzeczy, które ocalałam. O, a tu jest Jezusek. Miałam dwanaście lat, spod katedry we Lwowie. I ta szopka, to moje dwie rzeczy, do których jestem przywiązana, mam do nich sentyment. Ten świecący krzyżyk też jest ze Lwowa. Stał na stoliku nocnym. Ma siedemdziesiąt lat, sprzed wojny, ta neonówka się ciągle pali. Te obrazki, Kępiński, Cztery Pory Roku, ze Lwowa. To jest kilim, leżał w jadalni u rodziców...

– opowiada mieszkająca we Wrocławiu Gosławska. Ze wszystkich regionalnych przedmiotów najpowszechniejszy i najbardziej reprezentatywny był właśnie kilim. Czym bowiem są Kresy Wschodnie w społecznym i kulturowym wymiarze, wykraczającym poza topografię i historię? To przestrzeń transgraniczna, pomiędzy Polską a hordą tatarską, pomiędzy Wschodem a Zachodem.

²³ Autorka ma świadomość negatywnej konotacji użytego wyrażenia. Celem przywołania tej historii jest wprowadzenie w kontekst wchodzenia w posiadanie przedmiotów. Refleksję o jej „międzywersowym” tragizmie pozostawiam czytelnikowi.

²⁴ Obraz walizki jest kulturowo utrwalony, ale zwykle był to kufer, toból, skrzynka.

Po upadku państwa, w XIX stuleciu słowo „Kresy” weszło do języka ogólnopolskiego w nowym, rozszerzającym się ciągle i zmitologizowanym znaczeniu – czemu sprzyjała filozofia kultury epoki romantyzmu, z jej afirmacją lokalności, ludowości, pamiątek przeszłości, zainteresowaniem etnografią, historią i archeologią oraz upodobaniem do metafory utraconej Arkadii²⁵.

Kilim huculski odzwierciedla wszystkie przedstawione właściwości: lokalność, folklor, wschodni obrządek, przeszłość, romantyczne wyobrażenie Arkadii (wzornictwo pełne kwiatów, ptaków, uporządkowane; bogata skala kolorystyczna), romantyczny Orient.

To kilim wyznaczał w domu granicę prywatności i swojskości. Ozdabiając ściany salonów i sypialni, ocieplał termicznie i metaforycznie wnętrza. Kiedy Kresowiaci pokazywali mi swoje kilimy, zawsze opowiadali o ich pierwotnym miejscu zawieszenia i zamieszkania, a więc poprzez ten przedmiot relacjonowali wygląd rodzinnego domu, jedynego prawdziwego i nieśmiertelnego, w przeciwieństwie do tymczasowych, przyszłych miejsc zamieszkania. To kilim był nośnikiem *genius loci*, zaczarowywał miejsce, przenosił w nie ducha ojczystej miejscowości, rodzinnego domu, definiował tożsamość wnętrza i jego właściciela, ożywiał nieobecną, transparentną, martwą przestrzeń. Jak pisał w tekście *Bagaż kulturowy, bagaż sentymentalny...* Paweł Banaś:

Niemal wszyscy znani mi przybysze ze Lwowa zdołali przywieźć do Wrocławia parę kilimów, które na Kresach, zwłaszcza a okresie międzywojnia cieszyły się ogromną popularnością, między innymi z tej racji, że właśnie w Galicji czynne były prężne ośrodki kilimiarstwa, jak powstałe w 1882 roku warsztaty w Kosowie, zakłady w Glinianach koło Lwowa czy w Oknie, w którym szkołę i warsztaty założył w latach osiemdziesiątych XIX wieku Władysław Fedrowicz. Kilimy z domu rodziców i dziadków (do dziś zachował się tylko jeden egzemplarz) nie wyróżniały się niczym szczególnym. W skromnej, ciasnej izbie drewnianej chaty na Judaszówce nie zważano na ich dekoracyjne walory, okazały się cenne i przydatne, bowiem świetnie spełniały swą pierwotną funkcję ocieplenia wnętrza. Największy z nich przykrywał butwiejącą podłogę²⁶.

W większości domów na Ziemiach Zachodnich przywiezione kilimy pozostały zrolowane, wepchnięte na strychy i schowane w pawlaczach. Powody tego były różne: straciły swoją użytkową funkcję, zniszczył je czas, mieszkańcy asymilowali nową, modernistyczną estetykę urządzania wnętrz, początkowo wstydziły się przedmiotów kresowych jako tych, które kojarzyły się z zaściankowością, prowincjonalizmem oraz staroświeckością. Z wielu relacji wiemy, że nowi mieszkańcy niszczyli obce, niemieckie mienie. Z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów wynika jednak, że niekiedy degradowano także przedmioty przywiezione z ojcowizny. Często dopiero u schyłku wieku przychodziła materialna nostalgia i afirmacja najdrobniejszych bibelotów z „małej ojczyzny”.

Kilimy niestety zostały totalnie zżarte przez mole i nie dało się ich uratować, bo właśnie były zrolowane w walizkach i zamknięte. Zostały przeze mnie, niestety z bólem wyrzucone, ale proszę mi wierzyć, nie było co ratować, bo to się rozlażyło. Do tego akurat sentymentu jakiegoś szczególnego nie miałam, chociaż właśnie moje łóżko przykryte jest kapą z takiej właśnie materii

²⁵ <http://www.polona.pl/dlibra/collectiondescription2?dirids=27> (data dostępu: 31.03.2012).

²⁶ P. Banaś, *Bagaż kulturowy, bagaż sentymentalny...*, w: *O kulturze i jej poznawaniu. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Pietraszce*, red. S. Bednarek, K. Łukasiewicz, DTSK „Silesia”, Wrocław 2009, s. 180.

– opowiadała wnuczka Kresowiaków. Coraz rzadziej kilimy ozdabiają ściany, tak jak w domu Marii Gosławskiej, u której są zawieszony w salonie i w kilku miejscach w sypialni. Każdy z nich ma swoją historię, włączony jest do sagi rodu, muzealizuje wnętrze: „ja jestem ze Lwowa i mam na punkcie Lwowa lekkiego bzika. Pani widzi tu jest tylko Lwów, cztery półki tylko Lwów”.

O ile w praktyce ziemię zabiera się do grobu, łyżeczkę przekazuje następnym członkom rodziny, o tyle wielu Kresowiaków widzi w kilimie ważne dziedzictwo kulturowe i chce go oddać do jednej z izb pamięci czy też do muzeum etnograficznego.

Mam taki bardzo duży kilim, taki, który właśnie na ścianie wisi. Tkany, taki bardzo ciężki, gruby, wełniany (...). Ja to chcę nawet oddać do muzeum etnograficznego, bo nie używam tego. To leży, boję się, żeby to się nie zniszczyło, żeby mole nie zjadły tego (...). Mam parę takich tkanin ludowych, wileńskie, bardzo ładnych. To też przechowuję w walizce schowane, żeby tam nie uszkodziło się. I też to oddam chyba do etnografii, bo to jest, uważam, najlepsze miejsce, żeby to jeszcze jakoś dalej przetrwało.

Autochtoniczność jest autentycznością, ale nie zapośrednicza poprzez dotyk bliskości „bliskich”, choć kilim ręką ludzką został utkany. Z tego względu pozostaje on, w przeciwieństwie do pozostałych omawianych przedmiotów, bardziej publicznym towarem, który poddaje się wymianie, oddaniu czy recyklingowi. Kilim jest także częstym przedmiotem kolekcjonerskim. Należy nie tyle do konkretnej rodziny, co do całej kresowej wspólnoty i jej pamięci kulturowej.

Lecz nożyce cięły, wzdłuż linii i poprzez
włókna, krawcy, ogrodnicy i cenzorzy
cięli ciało i wieńce, sekatory niezmordowanie
pracowały, jak w dziecinnej wycinance
gdzie trzeba wystrzyc łabędzia lub sarnę.
Nożyczki, scyzoryki i żyłетки drapały
cięły i skracały pulchne sukienki
prałatów i placów i kamienic, drzewa
padały bezgłośnie jak w dżungli
i katedra drżała i żegnano się o poranku
bez chustek i bez łez, takie suche
wargi, nigdy cię nie zobacze, tyle śmierci
czeka na ciebie (...)

V. Tancerka i pajac. Zreifikowane *sacrum*

Taka tancerka i pajac. Tylko to już bardzo biedne się zrobiło. Ona była biało-czerwona, ten pajac bardzo biedny, własnoręcznie robione przez mamę, jak była dzieckiem. Ząb czasu uszczknął. Szopka od taty (...) przywiozłam dużo ozdób ze Lwowa, ozdoby choinkowe żeśmy ze Lwowa wzięli i jak mi się któraś bombka z tych prawdziwych, bo przecież innych nie było, zbiła, a to była lwowska, to było mi bardzo żal. To jest na przykład szopka, proszę obrócić się, którą dostałam, [gdy] ojciec umarł, a ja miałam trzy

latka, mogłam mieć dwa, czyli ma osiemdziesiąt lat. Ja ją pieczołowicie trzymam, osobno, bo to jest jedna z nielicznych pamiątek po moim ojcu. Szopka od tatusia, podpisana na kopercie, czyli to są takie drobiazgi, które chroni się

– mówi Maria Gosławska. Bagaż przesiedleńca musiał zawierać rzeczy użyteczne, pragmatyczne, umożliwiające przeżycie. Ten wybór przedmiotów nie mógł być prosty. Musiał umożliwić ziemskie przetrwanie i wieczne trwanie. Wypełniały go zatem przedmioty funkcjonalne, wymienialne, niezbędne, takie jak zapasy żywnościowe, kołdry, odzież, narzędzia, dokumenty. Antoni Chojcan z Bukaczowiec mówi: „Jeżeli człowiek jest w strachu, to nie myśli wtedy o niczym poza tym, żeby uciec, schronić się i schować, nie myśli się o żadnych drobiazgach wtedy”, a Irena Chojcan dodaje: „My byliśmy w takiej sytuacji, że cały czas trzeba było uciekać. Raz przed wywozem na Sybir, potem przed Ukraińcami mordującymi nas, także nic się nie zabierało. Mamusia widzę, że jakieś zdjęcie zabrała (...) Człowiek brał tylko plecak i dzieci, jeżeli miał, i uciekał z tego miejsca, najlepiej w nocy. Jeżeli mama miała coś ze złota, to pewnie sprzedała, żeby wyżyć (...)”. Pomimo dramatyzmu sytuacji, pośpiechu i walki o przeżycie prawie każdemu przesiedleńcowi udało się jednak zabrać to jedno zdjęcie, program operowy, ozdobę choinkową, wycinankę. Wbrew racjonalności i podstawowym koniecznościom oraz potrzebom ratowano również wartości, przewożono życie duchowe, kulturę, ocalając tym samym poczucie własnej podmiotowości.

Ozdoby choinkowe, często własnoręcznie robione, delikatne, efemeryczne, kruche – nie były ani niezbędne, ani ekonomicznie wartościowe, pozbawione całkowicie funkcji towarowej, możliwości wymiany i sprzedaży, zostały mimo wszystko lub ponad wszystko ochronione, ponieważ niosły w sobie aksjologiczny naddatek, sacrum pośród sprofanowej rzeczywistości, epifanię. Ich obecność integruje wewnętrznie, niweluje objawy stresu porażkowego, minimalizuje poczucie deprywacji. Są one pośród innych rzeczy – najbardziej w swej nieadekwatności do czasu i biologicznego zaprogramowania – ludzkie. Mihaly Csikszentmihalyi oraz Eugene Rochberg-Halton stwierdzają, że ludzie w sytuacjach kryzysowych ratują nie tylko przedmioty niezbędne do przeżycia, ale także pamiątki umożliwiające odbudowanie pokaleczonej Psyche²⁷. Ponadto nie tylko człowiek będzie sklejał uszkodzone, drogie sobie rzeczy, ale często to przedmioty umożliwią scalenie zdefragmentaryzowanej Jaźni. Umożliwią czerpanie siły ze świadomości własnej regionalnej tożsamości, utwierdzonej przez rzeczy stanowiące jej ekstensję.

Ozdoby choinkowe transcendują swój byt. Są w najwyższym stopniu odrzeczowione, spersonalizowane i posiadają niezwykłą nośność kulturową, psychologiczną i etyczną. Nawet w formie szczątkowej, niefiguratywnej, będąc kawałkiem papieru, odpadu, pozostaną chronione i obdarzane uczuciem, a wraz z nim – afirmacją. Będą publicznie demonstrowane i, paradoksalnie – poprzez swój nadwerężony stan, swą starość i zużycie – szanowane, zwłaszcza że reprezentują najbliższych ludzi, którzy je wykonali, przechowywali, przekazywali. „Ja myślę, że one nas jakoś konsolidują społecznie, że są jakimś takim symbolem

²⁷ M. Csikszentmihalyi, E. Rochberg-Halton, *Der Sinn der Dinge. Das Selbst und die Symbole des Wohnbereichs*, przeł. W. Häberle, Psychologie Verlags Union, München–Weinheim 1989.

wspólnoty (...). W jakiś sposób będzie to dziedzictwo, prawda, jednoczyło moje dzieci czy wnuki”.

To banalna tancerka i pajacyk ucieleśniała wszystkie istotne z punktu widzenia społeczności kresowej wartości, reaktualizując identyfikację, więź grupową, wzmacniając wyniesione z domu tradycje oraz etos kresowy. Rzeczy te są symbolami czasu świętego, wyznaczają najważniejszy punkt odnowy świata, liturgię Narodzenia Pańskiego, która zarówno na Kresach, jak i Ziemiach Zachodnich jest w szczególny sposób celebrowana, do której trwają wielomiesięczne przygotowania, która ugruntowuje relacje międzyludzkie i doprowadza do odnowy świata, jego oczyszczenia i zjednoczenia. Wanda Łyżwa tak wspominała pierwszą Wigilię po przyjeździe do Sędzimirowa:

Była wigilia i przyszła sąsiadka, i mówi: »Jasiek, robimy wigilię tak jak na Wschodzie, tak jak na Krasnej«. Przyszedł drugi sąsiad, no bo przecież trzeba samogonie zrobić, [czyli] środek płatniczy, bo we wsi też byli ci Sowietci, którzy zarządzali tą wsią, komendantura była. To z drugim sąsiadem robią ten samogonek, sąsiadki dały, co miały, no ale nie ma opłatka, czym się podzielić? Więc upiekły na kuchni, na płycie kuchennej takie placki, jak się to mówiło przasny chleb, jak to kiedyś za Chrystusa był. Więc upiekła moja babcia do podzielenia, połamania się tym, bo nie ma [opłatka]. To było jedno małżeństwo takie młodsze, potem my, tutaj ta babcia z dziadkiem i jeszcze jedni byli. Usiedliśmy do tego stołu, no ale Niemiec na górze, który przegrał wojnę, bo był bez nogi, bez oka i bez żony, tylko miał dwóch chłopacków. (...). No to trzeba Niemca zawołać (...). Relacja była naprawdę dobra.

Te najdrobniejsze, najbardziej eteryczne i niszczone przedmioty chronione są z największą troską. Wyzwalają w człowieku poczucie odpowiedzialności, szacunku i ochrony:

Więc ojciec sobie życzył wtedy właśnie, żeby poza dokumentami tymi podstawowymi osobistymi, sprzęt turystyczny i ozdoby choinkowe [zabrać]. Te ozdoby choinkowe – no nie mogę ich pani pokazać, bo są na strychu teraz – no ale do tej pory mamy. Jest kilka ozdób, no niektóre właśnie wisiały na choince naszego dzieciństwa jeszcze we Lwowie. Ozdoby inne niż dzisiaj. Bo to są takie wisiorki z takimi koralikami, z wydmuszek, no bardzo ładne takie rękodzieło. Bo jeszcze tak zwane bombki szklane nie były takie rozpowszechnione. Więc tych parę ozdób – taki krakowiaczek, aniołek – jeszcze taki trochę secesyjny, choć trochę uszkodzony już, które zawsze na naszej choince rodzinnej tutaj zawieszamy zawsze... żadne z moich dzieci (...) nie chce organizować Wigilii u siebie, tylko wszyscy muszą być u nas, zawsze ta choinka z tymi właśnie ozdobami... Oczywiście jest też mnóstwo innych, nowoczesnych ozdób, ale tamte są z należytym szacunkiem wieszane i... I te takie kruche bibułkowe trochę cacka jakoś tak dotarły do nas.

Ich niemalże ludzka kondycja, przemijalność oraz dodatkowo noszenie w sobie dotyku innych ważnych osób, ich pracy, ich pasji, kreacjonistycznej wizji, utwierdza ich wysoki status: „przy choince wyciągano ozdoby po dziadkach ze Lwowa, robione przez nich zabawki choinkowe, do dzisiaj są w pudełkach, które oni przywieźli. To były takie puszkki po słodyczach”.

Przez zawieszanie ozdób choinkowych pochodzących z Kresów jest się znowu u siebie. One przestrzeń osławiają i czynią bliską. Czas święty ma tylko sobie przeznaczone przedmioty: „No i tutaj przygotowałam Pani parę takich przedmiotów, które nie mają jakiegóż większej wartości artystycznej, ale to było sentymentalne. To jest gliniany, taki zwykły wazon, do którego nie można nawet było wody wlewać, bo on przeciekał. Zawsze trzymało

się w tym palmy, suche takie właśnie i te wileńskie palmy”. Celebracja świąt umożliwia ciągłość przekazu kulturowego.

(...) te ozdoby na choinkę, lwowskie są pokazywane wszystkim wnukom i one je oglądają. Także powiedzmy, że Wigilia u nas odbywa się bardzo ceremonialnie, tradycja jest przestrzegana i wszyscy są do niej ogólnie przywiązani. Wszyscy: dzieci, wnuki, zięciowie już liczni. Bardzo dbaliśmy o to, żeby ta atmosfera Wigilii, jaką pamiętam jeszcze ze Lwowa, żeby była przekazywana i tę tradycję [młodzi] przyjmują. (...) we wszystkich szczegółach musi być cały rytuał przestrzegany, który jest kontynuacją niewątpliwie lwowską.

Czas świąt jest czasem intensyfikacji pamięci. Mentalnych powrotów na Kresy. Wtedy dochodzi do najczęstszeo i najbardziej emocjonalnie zaangażowanego kontaktu z przywiezionymi przedmiotami, które są wyciągane, restaurowane, zawieszane, stając się podmiotem nostalgiczno-melancholijnych podróży, także dumy z kulturowego dziedzictwa. Aby drzewa nie padły bezgłośnie. Jak w dżungli.

dlatego każde miasto
musi stać się Jerozolimą i każdy
człowiek Żydem i teraz tylko w pośpiechu
pakować się, zawsze, codziennie
i jechać bez tchu, jechać do Lwowa, przecież
istnieje, spokojny i czysty jak
brzoskwinia. Lwów jest wszędzie.

VI. Przedmiot kresowy a obsesja pamięci

Przedwojenna legitymacja mamy i moja (...). Pocztówki ze Lwowa, kupiłam na pchlim targu, przed wyjazdem. Moje zdjęcia, dewastacja tego cmentarza, dwadzieścia lat po wyjeździe jeszcze stały lwy, w 1965 już bez krzyży, 1990 kompletna dewastacja, ale odnowiono grób Nieznanego Żołnierza, 1994 chcieli pylony rozwalić, ale nie udało im się, w 1998 tak pięknie krokusy kwitły, wejścia do kaplicy nie było. Pomnik Braci Kamińskich, trzech synów. (...) A tu piękna pani. Przychodziłyśmy z mamą na ten grób. Nicieja pisze, że ma magiczny wpływ na widzów, ta piękna pani. To zdjęcia stare i aktualne. Dwadzieścia razy byłam we Lwowie. Tu zegar ze Lwowa, stary, chiński, z domu rodzinnego. (...) To są te moje ukochane, lwowskie nożyczki mamy. Mama obcinała nimi paznokcie. Mocne, dobre, ukochane. Jest awantura, jak ktoś zabiera. Śrubokręt do wina. O, a to... zamykają kościół św. Elżbiety. Ks. Nowicki, opiekun młodzieży, mówi: »skocz na ambonę i zobacz, czy tam nic nie zostało«. I znalazłam tę ewangelię z pieczęcią kościoła. »Proszę księdza, to zostało«. »Ja tam jestem ostatni raz. To sobie to weź na pamiątkę«. Ogłoszenia parafialne z ostatniej niedzieli przed zamknięciem kościoła, z 2 czerwca 1946 roku. O prośbę, programy teatralne. Teatr, operetka. Mama wzięła z sentymentu, ze wspomnień. To moja ciotka chciała wyrzucić. Brata wycięła. Z 1938 roku. Ja to wzięłam, to jest tablo, skleiliśmy, zostawiłam. Tu dwie kasetki, nie skrzynka, to po dziadku, wycinana piłką Laubzega. Lwowskie rzeczy trzymam w środku, po ciotce Heli. Ta druga jest moja. Statut kasy zapomogowej konduktora. Książeczka oszczędnościowa moja. Statut kasa pogrzebowa i zapomogowa, z 1938. Po najmłodszej siostrze mamy, w podpisanej kopercie, święte obrazki, z komunii, to wszystko ma sto lat, z okazji imienin, podpisane, to na pewno Hanka schowa. Pamiątka po rodzinie, od ciotki,



która miała jednego syna, który zginął. Ona, ciotka mówiła, to dla Ciebie, ktoś to musiał wziąć, przechować. Świadectwo dojrzałości. Ciocia Marysia, siostra mamy. List z 1917 roku, pamiętnik ciotki z 1916 roku. Trochę rozbałaganiony, to Hanka nie wyrzuci, to schowa. Ciotka Marysia najładniejsza i tak biedna, szybko syna straciła, jednak. Ja Hance napisałam. Też to wożę ze sobą, mój pierwszy pamiętnik, z 1938, takie fiku miku, III klasa, dużo wpisów, nawet w dzień odjazdów ze Lwowa, ale trzymam to. Tu w skrzynce mapy, drobne pamiątki. Łyżka do ciasta i kompotu. Zeszyt z algebry, klasa VII c.

Pierre Nora jako pierwszy stwierdził, że żyjemy w epoce upamiętniania, zniewoleni obsesją komemoracyjną, styranizowani pamięcią²⁸. Paul Ricoeur dopisywał do tego repertuaru pamięć zranioną i patologię pamięci²⁹. Taką zinstytucjonalizowaną, przerysowaną, pełną patosu i chęci upamiętnienia przestrzeń tworzą kresowe izby pamięci, lokalne muzea i wagony pełne martwych skarbów ludowych i osobliwości: łóżka z siennikiem lnianym, płótna zwane weretą, sarna, buklaki, kociuby, magielnice, rzeszota, koromysła, kądziele, dawne butelki po wódce, kółka do kijków narciarskich i żeliwne przyrządy do loków. Te materialne nośniki pamięci przestają opowiadać, reprezentować poza samymi sobą, przekazywać. Nie umożliwiają rozumienia (dotyk!), a jedynie ogląd, zdziwienie zamiast zadziwienia, skostniały dystans tłumiący wszelkie emocje, oddzielający percepcję od doświadczenia. Pierre Nora powie: „przykre i chłodne” i zapyta, czy to jest właśnie to, co powinniśmy wiedzieć, w tym wypadku o Kresach? Każda z tych wypełnionych po brzegi, zwykle jednoizbowych instytucji dużo mocniej odzwierciedla *horror vacui* aniżeli ożywia historię miejsca, zwłaszcza że ekspozycja jest przypadkowym asamblażem rzeczy z różnych epok, miejsc (bez rozdziału na obszar miejski i wiejski), aktywności (praca, czas wolny), klas społecznych, sfery sakralnej i świeckiej. Są one prawdziwymi *lieux de mémoire*, w przeciwieństwie do opisy-

²⁸ P. Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire* „Tytuł Roboczy Archiwum” 2009, nr 2.

²⁹ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006.

wanych przeze mnie przedmiotów funkcjonujących w naturalnym środowisku: mieszkaniu swoich właścicieli, w których magia pamięci wygrywa z prawdą historii:

Pamięć jest życiem wiedzionym przez żywe społeczeństwa ustanowione w jej imię. Nieustannie ewoluuje, jest otwarta na dialektykę pamiętania i zapominania, nieświadoma swej sukcesywnej deformacji, podatna na manipulację i zawłaszczenie, może trwać w uśpieniu i co jakiś czas się budzić. Z drugiej strony historia jest zawsze problematyczną i niepełną rekonstrukcją tego, czego już nie ma. Pamięć jest fenomenem wiecznie aktualnym, więzami łączącymi nas z wieczną terażniejszością; historia stanowi natomiast reprezentację przeszłości. Pamięć jest afektywna i magiczna; przyswajają zatem jedynie pasujące do niej fakty; karmi wspomnienia, które mogą być nieostre lub odległe, globalne lub oderwane, partykularne lub symboliczne – podatne na przekaz wszelkimi kanałami lub we wszelkich ramach fenomenalnych, na każdy typ cenzury lub projekcji. Historia jest wytworem intelektualnym i świeckim, domaga się więc analizy i krytyki. Pamięć umieszcza wspomnienie w porządku sakralnym; historia, zawsze prozaiczna, na nowo je uwalnia. (...) Pamięć karmi się tym, co konkretne: przestrzenią, gestami, obrazami i przedmiotami; historia natomiast jest ściśle związana z czasową ciągłością, z następstwem oraz relacjami łączącymi rzeczy. Pamięć jest absolutna, podczas gdy historia może ujmować jedynie to, co relatywne³⁰.

O ile izby pamięci kresowej próbują umuzealnić i zinstytucjonalizować obraz Kresów, o tyle same jednostki nierzadko poddają się szaleństwu pamiętania, odpamiętywania i dopamiętywania. W poczuciu odchodzenia pragną jeszcze raz zaświadczyć pamięć „małej ojczyzny”, ustrzec ją przed niepamięcią, gdyż istnieje ona tylko dopóty, dopóki się ją narratywizuje, dopóki się nią żyje. Często te praktyki mają charakter fetyszystycznego przechowywania i wielbienia każdego przedmiotu pochodzącego z dawnej ojczyzny, tworząc tym samym jej kompulsywny, ale wciąż żywy mnemotopos. Oczywiście potrzebny do ciągłego utwierdzania zinkorporowanej tożsamości bycia Kresowiakiem. Nora dopisze:

Ostatecznie przymus pamięci ciąży uporczywie i niewidocznie na jednostce i tylko na niej. Atomizacja ogólnej pamięci w pamięć prywatną nadała obowiązkowi pamiętania moc wewnętrznej konieczności. Nakazuje ona każdemu pamiętać i chronić przywileje tożsamości; gdy pamięć nie jest już wszędzie, nie będzie jej nigdzie, jeśli ktoś nie weźmie odpowiedzialności za dochowanie jej przy pomocy indywidualnych środków. Im mniej doświadczamy pamięci zbiorowo, tym bardziej jednostki zmuszone są stać się jednostkami pamięci, tak jakby wewnętrzny głos miał powiedzieć każdemu Korsykaninowi »Musisz być Korsykaninem« a każdemu Bretończykowi »Musisz być Bretończykiem«³¹.

Autentyczność człowieka usztywnionego wspomnieniami, często zasada się na świadomości bycia Innym, na niezagojonej ranie: „Dwanaście osób z mojej rodziny zamordowanych przez UPA. To nie ma co się dziwić, że ja się tak zachowuję. Na dziwaka. Ale to trzeba utrwalić”. Człowiek w pasji pamiętania waluuje i semantyzuje, czci każdą resztkę, pozostałość, szczątek, fragment. Defunkcjonalizuje i konsekruje przedmioty stricte użytkowe. Buduje specjalne półki, wydziela domowe ołtarze, osobne pokoje dla swoich zbiorów: „A gdzie Pani zwykle trzyma te pamiętki, to jest jakaś puszka, w sypialni? To jest taki pokój jak muzeum czy galeria”. Jest w tej usztywnionej akumulacji niepowstrzymany. Zbiera,

³⁰ P. Nora, *op. cit.*, s. 5.

³¹ *Ibidem*, s. 8.



rzadziej kolekcjonuje. „Natomiast ojciec zbierał ikonografię lwowską, łącznie z tym, że kolekcjonował muzykę robioną przez lwowiaków i kabaret, nagrania jakieś kabaretowe, i całą literaturę, która wychodziła. I on, i jego siostra gromadzili”. Trzyma fantomy i przedmioty w letargu na strychach i piwnicach, bez iluzji, że kiedyś mogą się przydać, ale dlatego, że są „stamtąd”, więc nic ich nie zastąpi: „(...) był aparat radiowy przedwojenny. Jak na tamte czasy, to bardzo liczył się, był taki dobry i mocny, bo na cztery lampy był Philipsa, także to się też przywiozło. Choć był mało użyteczny, ale jeszcze troszeczkę na samym początku można było używać, ale teraz stoi w piwnicy”. Z minimitologii niecki czyni wielką mitologię Kresów. Potrafi rekonstruować i improwizować przeszłość, byle jej nie stracić, bo tracąc ją, traciliby również samego siebie:

No, bo jestem po prostu na takim etapie, że nic mnie nie interesuje poza tym, tylko to. Zaczęłam zbierać te wszystkie pamiątki z sagi rodu na tle wydarzeń kresowych, no a to, że jestem taka, jak to mówią,

nawiedzona, to ja to wyniosłam z domu. Każda rzecz, która była ze Wschodu, to była świętość. Czy to maselniczka, w której się masło robiło, (...) taką piłę mam też, takie kopytko przywiezione, bo przecież buty trzeba było naprawiać i taki koszyczek. Jak się koszyczek rozleciał, to mi kuzyn zrobił.

To właśnie emocjonalny stosunek do rzeczy, naturalne wpisanie przedmiotów w kontekst teraźniejszej codzienności z jej rytuałami, podtrzymywaniem zbiorowych więzi, odnajdywaniem nowych znaczeń wpisuje omawiane przedmioty w *milieux de mémoire*:

Mam taką szkatułeczkę, którą mama dostała, ale to już muszę powiedzieć, od rodzonej siostry Szczepka. No musiała pani słyszeć, że był Tońko i Szczepko. Obok nas mieszkała rodzona siostra, Czesia Czajkowska, z domu Wajda, bo on się nazywał Wajda Szczepcio, i ona strasznie mamę lubiała, miała jednego syna i chciała mieć córkę i ja byłam dla niej takim pupilkiem. I ona była w Karlsbadzie, to są obecnie Karlowe Wary i przywiozła mamie tą, to o to. I moje ukochane dziecko mi to zbiło, ja pamiętam, że ją wtedy tak sprąłam, dlatego, że »to było przywiezione dla babci twojej, ty durna« [mówi łamiącym głosem Maria Gosławska]. Ona to wzięła do rąk i puściła. (...) pamiętam, że byłam taka wściekła wtedy na nią, dlatego, że to [było] ze Lwowa. (...) Franek mówi mój, no, co się stało, to jakoś to skleimy. Dobrze, że nie na drobny mak.

„Właściwie wie Pani to, o czym Pani mówi i myśli ta pielęgnacja pamiątek... Dla mnie istotniejszy jest stosunek nie do przedmiotu tylko do tego, jaka to była miejscowość, co to byli za ludzie i otoczenie. (...) Mówiąc o pamiątkach, nie powinno się mówić o fetyszu. Przedmiot nie może być wyrwany z sytuacji. On się wiąże z radością, strachem ucieczką, naszymi czasami”. Za takim postrzeganiem pamięci nie kryje się życie w pułapce przeszłości, bo przeszłość jest tylko jednym z elementów dzisiaj. Mamy zatem do czynienia z nostalgiczną narracją nie tylko o historii, ale o włączaniu pamięci Kresów do współczesności. Rozpamiętywanie zastępują teraźniejsze praktyki kulturowe. Codzienne rytuały wpisujące przedmioty w nową czasoprzestrzeń:

Jak ktoś spokojnie mieszka, jak Wy, to nie macie poczucia, że tracicie, że musicie się wynieść, a tu było to, że zapadła kurtyna, świadomość tego. Dlatego tak mocno żyło się. Trzeba uchronić od zapomnienia. Ja po wojnie po mapie palcem jeździłam i uczyłam się [ulic]. Teatr Dramatyczny na Jagiellońskiej grał do końca. Antek Młodnicki grał też we Wrocławiu. Wszystkie dziewczyny się w nim kochały”.

Kresy jak Jerozolima, są we Wrocławiu, w teatrze, pomiędzy zdjęciami i brzoskwiniami, są zawsze i wszędzie.

Anna Maria Dubaniewicz

“It will go with me to Lviv, it means to the coffin” – an object as a guardian of the memory about Borderlands

This article identifies the forms of updating and constructing the memory of the Eastern Borderlands through material objects, referring to Jan Assmann’s concept of cultural memory,

memory of the things and the process of exceeding places from the space. These considerations are supported by the statements of the formerly residents of the Eastern Borderlands taken from interviews conducted by me in 2010–2012 in Lower Silesia. Described objects as earth, spoons, rugs and Christmas decorations create symbolical, but based on the living memory *milieux de mémoire* in contrast to the objects placed in the chambers of memory and museums of Borderlands, which are institutionalizing and typing in the historical process the image of Borderlands, being a *lieux de mémoire* according to the concept of Pierre Nora.

Key words:

borderlands, cultural memory, Lower Silesia

Robert Losiak

Pamięć przywołana. W poszukiwaniu mnemotopów fonicznych

Upamiętnienie wyrażone w dźwiękach i doświadczone poprzez dźwięki staje się w szczególnym sensie pamięcią ożywioną, uaktualnioną. Doświadczenie audytywne dokonuje się bowiem w czasie i poprzez swój czasowy charakter odnosi akt upamiętnienia do konkretnej chwili, do tu i teraz naszego przeżycia. W ten sposób pamięć zdarzeń zostaje wprowadzona niejako w egzystencjalny wymiar istnienia tych, którzy rozpamiętują. Nietrwałość, przemijalność dźwięku wyraża prawdę czasowości zdarzeń będących przedmiotem upamiętnienia, a zarazem uzmysławia czasową formę naszej pamięci.

W dźwiękowym przekazie pamięci zawiera się jednak coś jeszcze: ekspresja tej pamięci, bezpośrednio rozpamiętywania. Można powiedzieć, że potoczne sformułowanie „przywołania pamięci” nabiera tu dosłownego znaczenia. „Przywołanie pamięci” w relacji z dźwiękiem okazuje się realnym, określonym czasowo aktem, w którym pamięć zdarzeń zostaje wydobyta z uśpienia, unaoczniona i rozgłoszona. To foniczne nawoływanie wydaje się mieć sens dwukierunkowy: jest apelowaniem do tych, którzy mają pamiętać, wydobywaniem ich pamięci, a jednocześnie staje się też niekiedy symbolicznym zwróceniem ku pamiętanym – czego najbardziej bezpośrednim przykładem jest rytuał apelu poległych. Choć ta funkcja przyzywania-apelowania wydaje się przede wszystkim związana z powinnościowym sensem upamiętnienia i odnosi szczególnie do tego, co stanowić ma nakaz moralny – a więc w pierwszej kolejności do pamięci martyrologii – jednak foniczne przywoływanie pamięci może mieć także inny, wyzbyty tego kontekstu sens.

Poprzez swoją ekspresyjność mnemotopy foniczne wikłają nas w kontekst upamiętniania w sposób bezwarunkowy. Milczące miejsca pamięci, podobnie jak milczące przedmioty, wydają się najczęściej bezbronne i wystawione na niebezpieczeństwo naszej ignorancji, ominięcia, zapomnienia (choć i milczenie tych miejsc oraz przedmiotów – czy nawet różne ich formy milczenia – okazują się niekiedy znaczące, pełne ekspresyjnej wymowy). Dźwięki natomiast wychodzą naprzeciw; choć oczywiście można próbować je ignorować, znacznie trudniej jednak wydaje się pozostać opornym na wydobywający się głos czy krzyk pamięci. W ten sposób można tłumaczyć determinację tych, którzy chcąc ocalić pamięć, dostrzegają dla niej ratunek w dźwiękach:

Od miesiąca „Gazeta” apelowała do władz, by w tym roku w Godzinę W syreny było słychać w całym mieście. W zeszłym roku cisza panowała w niektórych częściach Mokotowa, Bielan, Ursynowa, skąd masowo do redakcji dzwonili ze skargami nasi czytelnicy. Wszystko dlatego, że nie działała ponad połowa alarmów obrony cywilnej. Tak było jeszcze na początku lipca, ale urzędnicy wojewody wytypowali, które z nich wystarczy naprawić, żeby ich dźwięk nachodził na siebie. I to poskutkowało. W tym roku odebraliśmy tylko jedną skargę. Pan Kochanowski uważa, że syreny były ledwo słyszalne

u zbiegu Belwederskiej i Gagarina na dolnym Mokotowie. Wiemy też o problemach na Tarchominie. – Syreny było słycać słabo, ale na szczęście rozdzwoniły się kościelne dzwony – informowała nas Anita Karwowska z ul. Śreniawitów. (...) O ich włączenie na lewym brzegu proboszczów poprosił metropolita warszawski abp Kazimierz Nycz. Niemal wszystkie uruchomiono na prąd. Reporter „Gazety” towarzyszył kościelnemu z mokotowskiej parafii św. Szczepana przy ul. Narbutta. (...)

Na dzwonnice wdrapujemy się kilka minut przed godz. 17. Krzysztof Porębski otwiera na oścież okna. Podziwiamy dachy Mokotowa i nasłuchujemy syren alarmowych. Czekamy, spoglądając na zegarki. – U mnie za minutę – mówię do pana Krzysztofa i naszego fotoreportera. – U nas na trzy – odpowiadają zgodnie. W końcu jest – wyje syrena. Kościelny łapie za sznur i ciągnie z wysiłkiem. Drgnęło serce dzwonu, rozległ się potężny, dźwięczny ton wzmacniany przez ściany dzwonnicy. Już nie słycać syreny. Dzwon wali przez trzy minuty, pod koniec aż trudno wytrzymać – bolą nas uszy¹.

W przytoczonym opisie rytuał pamięci w równym stopniu odwołuje się do doświadczenia dźwięku, jak i doświadczenia czasu – czasu, który jest tu precyzyjnie określony i pieczołowicie pielęgnowany. Choć sam przedmiot pamięci wykracza poza ów krótki moment, forma jego upamiętnienia zawiera się w konkretnej chwili, ściśle wyznaczonej datą i godziną. Ta ścisłość czasu kształtuje formę pamięci, potęguje jej ekspresyjny przekaz. W polskiej tradycji pamięci istnieje co najmniej kilka tak konkretnie określonych punktów czasu, których znaczenie nie wymaga wyjaśnień, nie potrzebuje dodatkowego komentarza – są to przykładowo godziny 4.45, 17.00, a ostatnio także 21.37 oraz 8.56. Pamięć kryjących się za tymi godzinami zdarzeń nie wymaga odniesienia do konkretnego miejsca, przestrzeni, lecz zwraca się przede wszystkim do doświadczenia czasu – opisanego dźwiękiem.

Możliwe do wyodrębnienia rodzaje zjawisk fonicznych, które wiążą się mniej lub bardziej trwale z kontekstem pamięci, podlegają różnym kategoryzacjaom. Z punktu widzenia analizy audiosfery jako swoistego fonosystemu² wskazać tu można obiekty muzyczne (utwory, hejnały, hymny), dźwiękowe (dzwony, syreny alarmowe), a także te, które – jak cisza – odwołują się do przekazu pozadźwiękowego, pozostając przykładem fonosfery pamięci. Jednak z perspektywy doświadczenia pamięci ważniejszy wydaje się tu podział na zjawiska indywidualne, związane z konkretnym miejscem, czasem i funkcją, oraz te, które takiemu zindywidualizowaniu nie podlegają albo poddają mu się w ograniczonym zakresie. Hejnały stanowić mogą pierwszy przykład. Dźwięki dzwonów natomiast są zazwyczaj postrzegane w sposób niezindywidualizowany, nieodnoszący ich brzmienia do konkretnych obiektów; choć bywają wyjątki, jak przykładowo Dzwon Zygmunta, którego ton uważany jest za charakterystyczny, choć chyba jednak nie rozpoznawany powszechnie. W pewnym stopniu zindywidualizowaniu podlega także cisza – jeśli wiąże się z konkretnym miejscem, przestrzenią, bywa wówczas postrzegana jako swoista i wyjątkowa. Obiektywnie wynikać to może na przykład z warunków akustycznych miejsca jej doświadczenia, choć zapewne takiemu doświadczeniu ciszy sprzyjają też pewne przesłanki subiektywne, wynikające z sa-

¹ G. Lisicki, D. Olszewska, A. Sewastynowicz, ewe, osa, wiz, *Godzinę „W” było słycać w całej Warszawie*, „Gazeta.pl Warszawa” 2.08.2009, aktualizacja 3.08.2009, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,6886948,Godzine_W_bylo_slychac_w_calej_Warszawie.html (data dostępu: 15.09.2012).

² Pojęcie zaczerpnięte od Macieja Gołąba, por. M. Gołąb, *Próba definicji fonosystemu przedstawienia teatralnego. Na przykładzie TIS MW2 Bogusława Schaeffera*, „Pamiętnik Teatralny” 2003, nr 3–4, s. 305–319.

mego kontekstu upamiętnienia³. Spośród opisanych w dalszej części artykułu zjawisk chyba najmniej zindywidualizowane wydaje się doświadczenie syren alarmowych. Konwencjonalność ich dźwiękowej formy można z jednej strony łatwo uzasadnić, odwołując się do ściśle wyznaczonej, określonej przepisami funkcjonalności syren, będących czynnymi sygnałami alarmowymi. Z drugiej strony szczególny fenomen syren jako fonicznych mnemotopów polega na tym, że odnosząc się do dość ściśle wyznaczonego obszaru pamięci, pełnią w nim funkcję obrazowania: nie tylko ekspresyjnie ewokują nastroj upamiętnianych zdarzeń, ale niosą pewien dźwiękowy przekaz ich obrazów, wykraczając tym samym poza symboliczną formę upamiętnienia.

Dzwony

Spośród obecnych w kulturowej tradycji upamiętnienia dźwięków rola dzwonów wydaje się najbardziej utrwalona, a zarazem szczególnie skomplikowana. Znaczenie dzwonów odnosi się bowiem w równym stopniu do ich fonicznej funkcji, jak i materialnej formy. Historie powstania dzwonów, materiał i kunszt ich wykonania, estetyczny aspekt ich formy, a przede wszystkim treść symboliczna zawarta w umieszczanych na płaszczy inskrypcjach czy elementach dekoracyjnych, stanowią samoistną warstwę budującą kontekst pamięci. Dzwony nie muszą więc realnie spełniać swojej fonicznej funkcji, by stać się przedmiotami upamiętniania; z powodów technicznych zresztą nierzadko tak się właśnie dzieje. Ważnym atrybutem materialnym dzwonów, mającym istotny wpływ na ich recepcję oraz przekaz pamięci, jest ich wielkość i waga⁴. Dzwonom dużych rozmiarów nadawane jest szczególne znaczenie w kontekście historycznym; przejawiająca się w ich wielkości – i wynikającej stąd głębi oraz mocy brzmienia – powaga i dostojność pozostaje w związku ze szczególnym etosem dzwonu – jego przesłaniem, które, wyrażone często w inskrypcjach i mottach, przywołuje kontekst moralny, staje się także nawoływaniem pamięci⁵.

W kontekście znaczenia dzwonów jako mnemotopów należy jeszcze zwrócić uwagę na rozległy aspekt pozamaterialnej i pozadźwiękowej ich recepcji. Kształtują ją historie i legendy dzwonów, a także same ich nazwy, które często są imionami i przyjmują znaczenia

³ O problemie obecności ciszy jako świadomie założonym i uobecnionym aspekcie narracji pamięci pisze np. Krystyna Pawłowska w związku z założeniem pomnika Holocaustu w Berlinie (K. Pawłowska, *Ogród sensoryczny*, w: *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, red. S. Bernat, Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego Polskiego Towarzystwa Geograficznego nr 11, Lublin 2008). W Polsce przykładem świadomie użytej narracji fonicznej, w której istotnym elementem wydaje się cisza, jest realizacja Muzeum – Miejsca Pamięci Obozu Zagłady w Bełżcu, powstała w 2004 roku (por. J. Małczyński, *Drzewa „żywe pomniki” w Muzeum-Miejscu Pamięci w Bełżcu*, „Teksty Drugie” 2009, 1–2, s. 208–214).

⁴ Współcześnie największymi dzwonami w Polsce są „Maryja Bogurodzica” w Licheniu – 14,5 tony, „Zygmunt” w Krakowie – 10,9 tony, „Władysław” w Warszawie – 9 ton, „Maria” w Częstochowie – 8,2 tony (za: *Dzwony w krajobrazie*, red. S. Bernat, „Aura” 2006, nr 8, s. 17–19).

⁵ Więcej na ten temat: R. Losiak, *Recepcja dźwięków świątyni we współczesnym krajobrazie fonicznym miasta*, w: S. Bernat (red.), *Niematerialne wartości krajobrazów kulturowych*, Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego Polskiego Towarzystwa Geograficznego nr 15, Sosnowiec 2011, s. 38–53.

imion – personifikują dzwony, nadając ich istnieniu quasi-ludzki status, wskazując w ten sposób na szczególne pokrewieństwo losów dzwonów i ludzi. To pokrewieństwo da się wy-czytać z historii dzwonów, bardzo mocno związanych z dziejami państw, narodów i lokalnych społeczności, historii, w których głos dzwonów towarzyszy odświętnym i podniosłym momentom, chwilom radosnym i tragicznym. Indywidualne historie dzwonów potwierdzają to uwikłanie. Dzielać losy ludzi, dzwony giną w pożarach, bywają rekwirowane, uczestniczą w wojnach przetapiane na narzędzia walki. Udokumentowane przekazy historii dopełniają legendy i podania, które w znacznej mierze kształtują kulturową recepcję dzwonów, zwłaszcza w tradycji lokalnej. We Wrocławiu odżywa po dziesięcioleciach zapomnienia legenda o najstynniejszym dzwonie miasta, jakim był nieistniejący dziś Dzwon Grzesznika z Kościoła św. Marii Magdaleny. Znaczenie tego dzwonu w historii i pamięci miasta wyraża Tomasz Sielicki, pisząc, że przez kilkaset lat Dzwon Grzesznika był „symbolem miasta, jego duszą”⁶. Współczesna próba wskrzeszenia pamięci o tym dzwonie, pamięci niezakorzenionej przecież w polskiej tradycji narodowej, stanowi symptomatyczny przykład poszukiwania więzi z przeszłością miasta i budowania mnemotoposu, który ożywiłby tradycję przedwojennego Wrocławia, umacniając więź z miastem jego dzisiejszych mieszkańców. Jak pisze Sielicki, dzwon Grzesznika „jest to coś więcej niż dzwon. Dla nas, rodowitych wrocławian” – za których autor uważa zarówno przedwojennych, jak i powojennych mieszkańców – „jest to głos miasta”⁷. Ten proces próby przywracania pamięci Dzwonu Grzesznika (zachowanej w przekazach ikonograficznych, a także w nagraniu), którego skutki trudno w tej chwili przewidzieć, wydaje się interesującym dowodem potwierdzającym znaczenie dzwonów jako mnemotopów o szczególnej ważności dla budowania tradycji miejsca, tradycji rozumianej także ponadnarodowo, czego historia Wrocławia jest najlepszym przykładem⁸.

Niezależnie od uznania znaczenia materialnej i pozamaterialnej wartości dzwonów, jako nośnika przekazów znaczeń, idei, pamięci historycznej, istotny pozostaje ich aspekt dźwiękowy, który ma oczywiste znaczenie dla ich funkcji upamiętniania. Pomimo radykalnych zmian, jakie zachodzą we współczesnym krajobrazie fonicznym, wyrazisty brzmieniowo dźwięk dzwonów ma w nim w dalszym ciągu miejsce wyróżnione, choć zapewne już nie tak dominujące. Raymond Murray Schafer wyróżnia dźwięk dzwonu z uwagi na jego, jaki

⁶ T. Sielecki, *Dzwon Grzesznika*, http://www.slaskwroclaw.info/index3.php?id=dzwon_grzesznika (data dostępu: 8.09.2012).

⁷ *Ibidem*.

⁸ Podobny przykład troski o dzwon przekraczającej ów narodowy kontekst dotyczy Nowej Wsi pod Międzyrzeczem w województwie lubuskim. Szesnastowieczny dzwon z miejscowego kościoła został w 1942 roku zarekwirowany na potrzeby wojenne. Przetrwał jednak wojnę i jak się udało ustalić, znajduje się w jednym z kościołów w Magdeburgu. Parafianie zamierzają starać się o jego powrót i zgodnie z obowiązującymi przepisami mają szansę na odzyskanie dzwonu. Mieszkańcy Nowej Wsi nie mają wątpliwości, że dzwon ten powinien wrócić. Jak mówi jeden z nich: „Dopiero, gdy wróci, gdy znów będzie słycać jego dźwięk, staniemy się prawdziwą wspólnotą, poczujemy się gospodarzami. W końcu jego serce biło tu kilkaset lat. I nasze wnuki będą pamiętały jego dźwięk. I będą mogły powiedzieć, że są stąd. Bo tam jest nasze miejsce, gdzie są nasze cmentarze i nasze dzwony”; por. D. Chajewski, *Dzwon to było serce wsi*, „Gazeta Lubuska” 4.04.2010, <http://www.gazetalubuska.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20100404/POWIAT10/6433861> (data dostępu: 8.09.2012).

pisze, ześrodkowującą, skupiającą charakterystykę brzmieniową. Podczas gdy przykładowo dźwięki sygnałów alarmowych oznajmujące niebezpieczeństwo działają rozpraszająco, „dzwon kościelny ześrodkowuje: przyciąga i jednoczy społeczność”⁹. Tę ideę dźwięku dzwonu potwierdza także jego usytuowanie przestrzenne („neutralne”, pozbawione ukierunkowania), a także regularna forma geometryczna: owalna, symetryczna, ze środkowo umieszczonym sercem, które wzbudza dźwięk rozchodzący się równomiernie we wszystkich kierunkach. To koncentrujące w odbiorze audytywnym znaczenie dzwonów wydaje się także istotne dla ich znaczenia pamięciotwórczego, budującego symbolicznie przekaz wspólnotowości określonej terytorialnie, skupionej, skoncentrowanej wokół pewnej idei, zdarzenia. Ponadto ukierunkowanie wertykalne dźwięku dzwonu, postrzeganego jako spływający z góry, dominującego nad miejscem, unoszącego się ponad nim, przekazuje przesłanie wzniosłości, powagi i trwałości.

Foniczny aspekt pamięci związany z doświadczeniem dzwonu określa dwoistość tego, co indywidualne, i tego, co powszechne. Jakkolwiek każdy dzwon ma swoje zindywidualizowane brzmienie, a także indywidualne miejsce w przestrzeni określonej topograficznie, jednak nie zawsze, a może nawet nieczęsto, jest on pod tym względem rozpoznawany, identyfikowany. Możliwość identyfikacji dźwięku dzwonu dotyczy zazwyczaj dzwonów szczególnie ważnych i znanych, w czym pomocny bywa aspekt przestrzennej lokalizacji dzwonu. Audytywne doświadczenie dźwięków dzwonu wydaje się natomiast szczególnie złożone. Z jednej strony odnaleźć w nim można spójność i spokój, wewnętrzną siłę i równowagę, wyrażoną regularnością rytmu uderzeń, donośnością, głębią brzmienia. Dźwięk dzwonu odwołuje do takich kategorii estetycznych i moralnych jak poczucie harmonijności, ładu, siły, odwagi. Równocześnie w innych opisach doświadczenia brzmienia dzwonów pojawiają się sformułowania odnoszące się do uczuć lęku i trwogi, jakie wyrażać ma ów dźwięk¹⁰. Ta skrajnie odmienna interpretacja aksjotyczna brzmienia dzwonów uzasadniona może być faktem, że w swej pierwotnej funkcji fonicznej dźwięk dzwonu wykorzystywany był także odstraszańco i rozpraszająco: odpędzał złe moce, zarazy, wojny. Wydaje się, że oba te przekazy w równym stopniu kształtowały przez wieki świadomość audytywnej obecności dźwięku dzwonu w życiu codziennym i mają znaczenie także dla współczesnego funkcjonowania dzwonów w obszarze pamięci: dzwon głosi więc zarówno chwałę i radość, powagę i wieczność, jak też trwogę i tragizm. Można próbować wyjaśnić ten w pewnym sensie zdumiewający fakt na poziomie semantyki dźwiękowo-muzycznej: dźwięk pojedynczego dzwonu, ujęty w prostej, sekwencyjnej strukturze rytmicznej, nie jest w porządku muzycznym nośnikiem utwalonego i jednoznacznego przekazu znaczeniowego, jaki zawiera się na przykład w dużo bardziej złożonych i często możliwych do zidentyfikowania strukturach melo-rytmicznych melodii kurantów zegarowych czy hejnałów. Komunikacyjny przekaz dzwonu i wynikająca stąd interpretacja estetyczna jego dźwięku wynikają zatem z konkret-

⁹ R.M. Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 304.

¹⁰ „Jest często w głosie dzwonów jakiś zatrważający ton, coś rażącego i metalicznego, tak że wierzę, że słuchając ich, doznajemy więcej bólu niż przyjemności” (R.L. Stevenson, *An Inland Voyage*, London 1959 za: R.M. Schafer, *op. cit.*).

nego kontekstu sytuacyjnego, w jakim pojawia się dźwięk dzwonu i jaki zazwyczaj (choć nie zawsze) trafnie rozpoznają jego słuchacze. O dźwięku dzwonu można więc powiedzieć, że zawiera w sobie przede wszystkim istotny, choć niedookreślony pokład symboliczności, niosąc z sobą przesłanie nieskończoności, wzniosłości i trwania. To, co wydaje się najistotniejsze z perspektywy upamiętniania, to zawarta w brzmieniu dzwonów, w głębi ich dźwięku, w donośności brzmienia i stałości metrum, archetypiczna obietnica niezapomnienia, trwałości przekazów pamięci.

Hejnały miejskie

Znaczenie hejnałów miast w kontekście praktyki pamięci nie musi być wcale oczywiste, ponieważ współcześnie powstające hejnały nie zawsze, a może nawet nieczęsto, odwołują się w swym muzycznym czy muzyczno-dźwiękowym przekazie do ściśle określonej tradycji miasta; lokują się raczej w pewnej rozpowszechnionej konwencji estetycznej sygnału hejnałowego, nieczytelnej z punktu widzenia historycznej tożsamości miasta, czasem zaś przywołują bardziej kontekst jego współczesności niż przeszłości¹¹. Z tego punktu widzenia można nawet zadać pytanie, na ile współczesna moda na hejnały jest potrzebą uznania dla tradycji, na ile zaś kwestią prestiżu, a może konwencjonalnie realizowanej strategii budowania atrakcyjnego wizerunku miasta, na przykład dla potrzeb turystycznych. Tym niemniej współcześnie coraz częściej obecne w przestrzeni fonicznej polskich miast i miasteczek hejnały zawierają w sobie istotny potencjał pamięciotwórczy, wynikający choćby z faktu, że już sama formuła hejnału oraz jego tradycja wykonawcza stanowi nawiązanie pewnego dialogu z przeszłością; wskazując na uznaną niegdyś i powszechną praktykę, uruchamia dyskurs historycznej tożsamości miasta. Szczególna cecha hejnałów, wyróżniająca je w stosunku do innych potencjalnych mnemotopów fonicznych, wynika ze stopnia ich fonicznego (muzycznego, nie tylko dźwiękowego) zindywidualizowania, co daje większą niż w przypadku dzwonów możliwość identyfikacji z miejscem i czasem, a więc z historyczno-kulturowym kontekstem.

Hejnały w swej funkcji pamięciotwórczej wydają się zawierać sens „totalizujący” pamięć (szczególnie pamięć o miejscu-mieście), syntetyzujący historię, a więc nieodwołujący się – czy też rzadziej odwołujący się – do konkretnych zdarzeń. Odczucie estetycznej wzniosłości, jakie towarzyszy często wysłuchaniu hejnału, można interpretować w kontekście pamięci historycznej jako odniesienie do niejasno zdefiniowanego ducha przeszłości miasta, jego wielowiekowej tradycji, potęgi jego pamięci. W tym przekazie hejnały mają szczególne znaczenie identyfikacji z miejscem (miastem) i wspólnotą jego mieszkańców. Współcześnie obserwowana moda na hejnały odnosi się coraz częściej do małych miast,

¹¹ Przykładem może być tu hejnał Polkowic, związany bardziej ze współczesnością niż historyczną tradycją miasta. Skomponowany w 2007 roku przez Jana Kantego Pawлуskiewicza zawiera charakterystyczny szczegół, mający w intencji kompozytora, inspirowanego zamówieniem ze strony władz miasta, nawiązać do urwanego *Hejnału mariackiego*. W tym przypadku „zawieszenie” melodii łączy się z odgłosem tapnięć pokopalnianych, wskazując na specyfikę współczesnego oblicza miasta.

miejscowości, które w ten sposób podbudowują swój prestiż i starają się integrować społeczność lokalną; wykonanie hejnału jest takim „momentem estetycznym”, w którym często wyzwała się i ujawnia lokalny patriotyzm, przywiązanie do miasta i swojego regionu¹². Strategie pamięci zawarte w melodiach hejnałów i sposobach ich obecności w przestrzeni miasta można przedstawić, odwołując się do dwóch odmiennych przykładów. Najbardziej znanym jest *Hejnał mariacki* w Krakowie, którego historyczny kontekst wyznacza z jednej strony utrwalona w przekazie legenda, z drugiej zaś ciągłość tradycji wykonania. Tradycja ta udokumentowana historycznie trwa 200 lat, natomiast w przekazie kronikarskim nawet około 700. Równocześnie poprzez swą obecność w przekazie medialnym *Hejnał mariacki* stał się emblematem fonicznym, budującym nie tylko tożsamość lokalną, miejską, ale też narodową. Znacznie krótsza i mniej znana jest historia *Hejnału warszawskiego*, choć jego przykład wydaje się równie wymowny w perspektywie znaczenia pamięci historycznej. Hejnał ten, powstały w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, z inicjatywy byłych żołnierzy Zgrupowania Armii Krajowej „Chrobry II”, członków Związku Powstańców Warszawskich, zabrzmiał po raz pierwszy z Wieży Zegarowej Zamku Królewskiego w Warszawie 3 maja 1995 roku o godzinie 11.15. W kontekście problemu pamięci wszystkie elementy tego wydarzenia wydają się znaczące: inicjatorzy powstania hejnału, miejsce jego prezentacji, data, a także czas – który jest dokładną godziną zatrzymania zegara na wieży Zamku Królewskiego podczas bombardowania Warszawy 17 września 1939 roku. Odtąd melodia hejnału grana jest codziennie o tej godzinie z każdego okna wieży – a więc trzykrotnie – a ilości powtórzeń nadano także sens symboliczny, odnosząc to do przekazu wartości narodowo-patriotycznych: *Bóg – Honor – Ojczyzna*. Nie mniej ważnym aspektem tego mnemotopu fonicznego jest jego muzyczna treść, przywołująca motywy *Warszawianki* oraz *Marszu Mokotowa*.

W mnemotopie hejnału istotne znaczenie odgrywa kontekst przestrzenny jego zaistnienia. Hejnał wykonywany jest w ściśle wyznaczonym locum, które jest miejscem w przestrzeni miasta wyróżnionym, ważnym z punktu widzenia tradycji i funkcji – takim jak ratusz, brama miejska, wieża głównego kościoła, wieża zamkowa. Dźwiękowa obecność hejnału w przestrzeni miasta jest zatem określona i ograniczona, jednak nie mniej ważne jest także to, że brzmienie hejnału, wykonywanego zazwyczaj na instrumencie dętym, jest ukierunkowane: zorientowane przestrzennie i wykonywane (zazwyczaj kilkukrotnie) w różne strony. Czterokrotne wykonanie hejnału na cztery strony świata ma sens symbolicznej koncentracji czy też otwartości – przywołania, zakorzenienia, nie tylko w mieście, ale w przestrzeni określonej geograficznie. W tradycji pozostaje także ujęta intencja grania hejnału – wykonywanego, jak to ma miejsce w przypadku hejnału Zamościa – dla gości miasta, a więc

¹² Interesującym i pouczającym źródłem wiedzy na ten temat mogą być strony internetowe zamieszczające nagrania hejnałów miast oraz komentarze internautów na ten temat, por. np. komentarze dotyczące powstania hejnału Żnina, zamieszczone na portalu You Tube – m.in. następujący wpis: „moje kochane miasteczko, świątyni pomysł, kocham moje miasto i bardzo tęsknię, Gosia”, za: <http://www.youtube.com/watch?v=56lOmmyqSFo&feature=related> (data dostępu: 7.09.2012).

w kierunku trzech istniejących bram miasta¹³, czy też granego w stronę („dla”) różnych instytucji, jak to w przypadku *Hejnału mariackiego* – granego pierwszy raz w stronę Wawelu („dla króla”), po raz drugi w stronę magistratu („dla burmistrza”), następnie w kierunku Barbakanu („dla gości”), i wreszcie na Mały Rynek („dla kupców”, a współcześnie dla Komendanta Straży). Równocześnie na ten lokalny, toponimiczny przekaz pamięci, wyrażony w tradycji wykonywania *Hejnału mariackiego*, nakłada się na całkiem odmienny, związany z faktem funkcjonowania tego hejnału w przekazie medialnym, transmitowanego drogą radiową. Jego sens jako mnemotopu wyznacza zatem nie tylko ów kontekst miejski czy regionalny, ale też narodowy, kształtujący poczucie wspólnotowości w wymiarze całego kraju.

Z perspektywy pamięci, jaką buduje obecność hejnału w przestrzeni miasta, szczególnie znaczące mogą okazać się także te momenty, w których hejnał jest nieobecny lub obecny w innej formie. W sytuacjach szczególnych dostrzec można, że hejnały, które dzięki swej stałej obecności w przestrzeni fonicznej miasta można określić jako swego rodzaju „odświętność codzienna” w rytmie miasta, czasami zatracają nośność swego przekazu, stają się powszednim, niezauważalnym elementem pejzażu, co nie sprzyja postrzeganiu ich w kontekście upamiętnienia. Pojawiająca się wówczas odmienność okazuje się natomiast znacząca i zauważalna. Milczenie hejnału staje się wymowne. *Hejnał mariacki* nie zabrzmiał przykładowo 3 kwietnia 2005 roku o 12.00. W tym dniu – dzień po śmierci papieża Jana Pawła II – została odegrana żałobna pieśń religijna *Łzy Matki*. Pieśń ta wybrzmiała jeszcze kilkakrotnie z wieży kościoła Mariackiego w Krakowie, jednak już nie zamiast, lecz obok hejnału, między innymi 11 kwietnia 2010 roku o godzinie 12.02 – w dzień po katastrofie prezydenckiego samolotu pod Smoleńskiem, a także w dzień pogrzebu pary prezydenckiej na Wawelu. Natomiast 9 lutego 2012 roku o godzinie 12.02, w dniu uroczystości pogrzebowych Wisławy Szymborskiej, trębacz z kościoła Mariackiego odegrał melodię do jednego z jej wierszy – *Nic dwa razy się nie zdarza*.

Syreny alarmowe

Syreny zamontowane na dachach budynków, kominach fabrycznych czy wieżach obserwacyjnych stanowią system sygnałów ostrzegawczych, uruchamianych w sytuacjach bezpośrednich zagrożeń w czasie wojny i pokoju. Zadanie to wcześniej spełniały kościelne dzwony, a w dawnych wiekach także hejnały. We współczesnym krajobrazie fonicznym, zwłaszcza wielkomiejskim, brzmienie syren coraz rzadziej obwieszcza alarm (lub też jego próbę), częściej natomiast pojawia jako forma dźwiękowego upamiętniania. Kontekst tego upamiętniania jest szczególnie i charakterystyczny. Ekspresyjność sygnału syren, ich przenikliwe, gwałtowne brzmienie, zdaje się odnosić tu do archetypicznego znaczenia dźwięku – jako hałasu odstrasżającego, odpędzającego zło; taki między innymi sens w tradycji przypię-

¹³ Wyjątkowa tradycja wykonywania hejnału Zamościa tylko w trzech kierunkach (poza kierunkiem zachodnim) jest tłumaczona w podaniach konfliktem, w jaki z władzami Krakowa popadł Jan Zamoyski, który zakazał gry hejnału w kierunku ówczesnej stolicy, por. <http://zamosc.wonder.pl/page/8/hejnal.html> (data dostępu: 7.09.2012).

sywano wcześniej właśnie dźwiękom dzwonów. Narastająca głośność sygnału syreny budzi trwogę, a jej wznosząco-opadająca glissandowa linia meliczna przypomina jęk zawodzenia, lamentacji. W swym dramatycznym przekazie dźwięk syren odwołuje się do kontekstu martyrologicznego, przywołuje obrazy zniszczeń, kataklizmów, katastrof. Jest współczesnym głosem na trwogę, który w tym obszarze znaczeń wypiera brzmienie dzwonów, podejmując i intensyfikując ich lamentacyjno-żałobną symbolikę.

Szczególną ekspresyjność doświadczenia fonicznego syren potęguje fakt, że ich dźwięk nie znajduje łatwej do określenia lokalizacji; wydaje się wszechobecny i wszechogarniający. Sygnał syreny dociera jakby z góry, lecz wydaje się bardziej płaski, nie tak wywyższony i hieratyczny jak głos dzwonów, ponadto jego źródło pozostaje na ogół niewidoczne dla wzroku preceptorów, co dodatkowo pogłębia dezorientację porażonych nagłośnią tego dźwięku odbiorców, na których działa czasami wręcz paraliżująco. W przestrzeni miejskiej dochodzące zewsząd i nakładające się na siebie głosy syren wydają się obejmować i przykrywać cały obszar miasta, sprawiają wrażenie dźwięków, od których nie sposób się uwolnić i przed których przesywającym brzmieniem nie można się nigdzie ukryć. Przez swoją rozległą, rozprzestrzeniającą się i nieokreśloną przestrzennie obecność, dźwięk syren wydaje się w mniejszym stopniu łączyć z doświadczeniem konkretnego miejsca, bardziej zaś z doświadczeniem czasu, chwili: z chwilą boleśnie naznaczoną i dogłębnie odczuwaną.

W narodowej narracji pamięci dźwięki syren alarmowych pojawiły się między innymi w kontekście obchodów rocznic wybuchu drugiej wojny światowej, rozpoczęcia Powstania Warszawskiego, a ostatnio także w kontekście katastrofy smoleńskiej¹⁴. Wydaje się, że najbardziej trwałym, a zarazem wymownym przykładem znaczenia tego mnemotopu fonicznego wydaje się dbałość, z jaką wykorzystuje się odgłos syren dla uczczenia pamięci Powstania Warszawskiego. Dnia 1 sierpnia o godzinie 17.00 jednogodzinowy sygnał syren uruchamiany jest na terenie całej Warszawy; wykorzystywany jest do tego system stałych punktów alarmowych zainstalowanych w mieście oraz dodatkowo syreny mobilne, tak aby dźwięk był wszędzie słyszany. Sygnał syren pojawia się z tej okazji także w niektórych innych miastach, zwłaszcza województwa mazowieckiego¹⁵. Odgłosy alarmowe znajdują dopełnienie w brzmieniu dzwonów kościelnych, a także w dźwiękach klaksonów samochodowych, które zwyczajowo uruchamiają kierowcy. Dzięki temu sieć odgłosów ulega zagęszczeniu; narasta ich intensywność. Wydaje się, że taka szczególnie intensywna dźwiękowo forma upamiętnienia zawiera coś więcej niż tylko symboliczny wyraz pamięci i gest hołdu; jest dowodem głębokiej i ciągle żywej potrzeby ekspresji, która domaga się nie tylko – czy nie tyle – zadumy, ile właśnie swoistej fonicznej agresji: zgiełku, który jest krzykiem,

¹⁴ Syreny zostały uruchomione w całym kraju m.in. 17.04.2010 r. o godz. 8.56 – dokładnie tydzień po katastrofie prezydenckiego samolotu pod Smoleńskiem, por. *Polska uczciła pamięć ofiar*, „Gazeta Wyborcza”, 17.04.2010, http://wyborcza.pl/1,105776,7781358,Polska_uczciła_pamięć_ofiar.html (data dostępu: 8.09.2012).

¹⁵ Por. np. informację o obchodach 67. rocznicy wybuchu Powstania Warszawskiego: *W godzinę „W” zabrzmią syreny w Warszawie i na Mazowszu*, Gazeta.pl, 29.07.2011, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,10027862,W_godzinę_W_zabrzmią_syreny_w_Warszawie_i_na_Mazowszu.html (data dostępu: 15.10.2012).

buntem, wyzwaniem. Hałasu, który w swej atawistycznej bezpośredniości może sprawiać i zadawać ból ciału – jak przekazuje to przytoczona już relacja (por. przypis 1) – odkrywając i ujawniając ciągle żywą bolesność pamięci.

Paradoksalnie ta forma upamiętnienia, która staje się wspólnotą zgiełku, okazuje się równocześnie wspólnotą ciszy. W fonicznym doświadczaniu pamięci martyrologii dopełnieniem dźwięków syren, dzwonów, klaksonów jest zazwyczaj gest milczenia.

W metrze syren słycać nie było, ale punktualnie o godz. 17 wagony zatrzymały się przy peronach, po jednym w każdym kierunku. Nie ruszały przez pięć minut. Na stacji Wilanowska pasażerowie wysiedli i nieruchomieli na platformie peronu. – To jest piękny gest – mówiła pani Krystyna. (...) Punktualnie w Godzinie W 500 harcerzy wyszło na środek skrzyżowań. – „Zatrzymaj miasto na minutę” to pierwsza nasza akcja na taką skalę. Mamy poparcie ratusza i pomoc policji – mówił nam Bartosz Narzelski, jeden z organizatorów. – To było coś wspianiałego, stać tak na baczność przodem do ludzi. Najpierw cisza, potem te przejmujące klaksony i syrena – opowiadała chwilę potem Ida Smaga, 16-letnia harcerka z Krakowa. (...) Na pl. Zamkowym większość przechodniów miała w rękach biało-czerwone chorągiewki ze znakiem Polski Walczącej. Gdy zegar głośno wybił godz. 17 i zawyły syreny, wszyscy przystanęli w milczeniu. Uliczni muzycy przestali grać. (...) Na pełnym gwaru Nowym Świecie na dźwięk syren ucichły wszystkie rozmowy. Z krzeseł podniosła się większość gości kawiarnianych ogródków, kelnerzy stanęli w drzwiach. Podobnie sprzedawcy w kwiatami koło empiku, gdzie na wystawie stały biało-czerwone mieczyki i szarfa z napisem: „Pamiętamy”. Między unieruchomionymi na środku jezdni przechodniami przemknął tylko jeden rowerzysta¹⁶.

Ta ambiwalencja hałasu i ciszy, sygnału alarmowego i milczenia wydaje się możliwa do wyjaśnienia nie tylko poprzez uznanie konwencjonalności form upamiętnienia. Tak zwana „chwila ciszy” jest gestem pamięci powszechnie uznanym i rozpoznawanym jako dowód szacunku i hołdu, składany tym, którzy odeszli – nie tylko w kontekście pamięci wspólnotowej, narodowej, martyrologicznej. W symbolicznej relacji z sygnałem alarmu cisza ludzkiego milczenia i bezruchu wydaje się jednak czymś więcej – jest przyzwoleniem na alarm, uznaniem go i podporządkowaniem. W ten sposób sama staje się formą krzyku.

* * *

Dnia 1 sierpnia 2009 roku, w 65. rocznicę wybuchu Powstania, niektóre ogólnopolskie rozgłośnie radiowe (m.in. Program III Polskiego Radia i Radio TOK FM) o godzinie 17.00 transmitowały dźwięk warszawskich syren. „Kiedy w całej Polsce zawyją syreny, gdziekolwiek będziesz – zatrzymaj się, uczcij chwilą ciszy tych, którzy walczyli i ginęli za Twoją wolność” – głosiły ulotki przygotowane z tej okazji przez Muzeum Powstania Warszawskiego oraz Instytut Pamięci Narodowej¹⁷. Audiosfera okazuje się w ten sposób obszarem

¹⁶ Relacja z obchodów 65. rocznicy wybuchu Powstania Warszawskiego, 1.08.2009 roku, G. Lisicki, D. Olszewska, A. Sewastynowicz, ewe, osa, wiz, *Godzinę W słycać był w całej Warszawie*, „Gazeta.pl Warszawa”, 2.08.2009, aktualizacja 03.08.2009, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,6886948,Godzine_W_bylo_slychac_w_calej_Warszawie.html (data dostępu: 15.10.2012).

¹⁷ *Polska w Godzinie W*, Gazeta.pl, 1.08.2009, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,6884395,Polska_w_Godzinie_W.html (data dostępu: 15.10.2012).

doświadczenia, w którym dokonywać się może realne związanie z odległym przestrzennie miejscem upamiętnienia. Przywołana akcja radiowa nie stanowi przykłądu odosobnionego. W podobnie spektakularny sposób uczczone zostały dwa szczególnie ważne wydarzenia historyczne w Polsce ostatnich lat: śmierć Jana Pawła II oraz katastrofa w Smoleńsku. W przypadku obu zdarzeń foniczne upamiętnienie dokonało się drogą transmisji radiowej i telewizyjnej dźwięków dzwonów oraz syren alarmowych z największych polskich miast i miejsc szczególnie ważnych historycznie, między innymi z Katedry Wawelskiej i Jasnej Góry. Ponieważ w tym samym czasie w całej Polsce odezwały się dzwony kościelne oraz syreny, miała miejsce wyjątkowa sytuacja synchronicznego nałożenia dźwięków transmitowanych oraz bezpośrednio słyszanych z ulicy, dźwięków pobliskich kościołów i syren.

Z punktu widzenia refleksji nad audiosferą zdarzenia tego rodzaju wydają się znaczące i brzemiennie w skutki. Jak zauważył R. Murray Schafer, zasięg brzmienia niektórych dźwięków (np. dzwonów kościelnych) budował przez stulecia poczucie tożsamości i więzi społecznych, wyznaczał granice wspólnot, które Schafer określa mianem „społeczności akustycznych”¹⁸. Współcześnie jednak owe „lokalne” dźwięki coraz bardziej tracą znacznie punktów fonicznej orientacji i koncentracji, skupiających lokalne wspólnoty. Jednocześnie jednak za sprawą nowoczesnych technik transmisji dźwięku pojawia się możliwość tworzenia innego rodzaju wspólnot fonicznych – tym razem w znacznie większym, państwowym czy narodowym, a być może także ponadnarodowym czy wręcz globalnym wymiarze. I tak jak na co dzień transmitowany w programie radiowym *Hejnał mariacki* stanowi swoisty emblemat foniczny, przekraczający obręb murów miejskich Krakowa i wyznaczający pewien obszar narodowego mnemotoposu, podobnie w momentach odświętnych dźwięk Dzwonu Zygmunta jest tym, którego brzmienie, docierając do wszystkich zakątków kraju, buduje utrwalony kontekst wspólnoty i tradycji.

Robert Losiak

Memory recalled. In search for phonic mnemotopos

This article is concerned with the presence of sounds and phonic rituals in the tradition of commemoration. Commemoration expressed by sounds is a particularly vivid and full of expression experience of memory. In phonic commemoration rituals sound experience seems to be as essential as time experience. Direct reception and perception of sound is connected with a particular, specific moment in time. There are many kinds of sound experience that are present in various forms of commemoration rituals. Musical phenomena (such as songs, bugle calls, hymns), but also sound phenomena (for example bells, sirens) as well as silence can be pointed out here. The principal part of the presented article contains a discussion of some of these phenomena within the context of contemporary Polish tradition of rememb-

¹⁸ R.M. Schafer, *op. cit.*

rance. In this context, those forms of commemoration that are associated with national martyrdom, wars and uprisings, merit special attention.

Key words:

audiosphere, bells, bugle calls, commemoration, phonic mnemotopos, silence, sirens

Piotr Jakub Fereński

Rozmowy o fotografiach

Pamięć jest dziwną zdolnością.
Im bardziej wyraźny i wyizolowany bodziec odbiera,
tym lepiej go utrwala,
natomiast im bodziec jest wszechstronniejszy,
bardziej kompleksowy, tym mniej z niego zachowuje.
Być może dlatego czarno-biała fotografia jest paradoksalnie bardziej sugestywna
niż fotografia kolorowa.
Szybciej stymuluje przypływ wspomnień,
pokazując mniej, więcej zostaje pominięte...
John Berger

W latach 2008–2010 prowadziłem (wraz z Magdaleną Barbaruk i Izoldą Topp oraz przy współpracy z lokalnym informatorem Krzysztofem Koniecznym, który ostatecznie stał się współtwórcą książki będącej rezultatem naszych prac¹) w ramach zainicjowanego w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego projektu badawczego „Dolnośląskie Miejsca Pamięci” badania terenowe w trzech wsiach powiatu wołowskiego. Były to znajdujące się w gminie Wińsko: Brzózka, Trzcinica Wołowska oraz Głębowice. Odnaleźliśmy tam zbiór materiałów wizualnych i dokumentów należący do rolnika Augustyna Czyżowicza. Składał się on przede wszystkim z czarno-białych zdjęć wykonanych przez samego właściciela na przestrzeni kilkudziesięciu lat. Stanowił swoiste archiwum fotograficzne, dokumentujące wydarzenia z powojennej historii wsi, takie jak uroczyste odsłonięcie kapliczki, poświęcenie kościoła, odbudowa klasztoru, stawianie krzyży, procesje, wizyty dostojników kościelnych. Na fotografiach ujrzeć można też było zapis katastrof naturalnych – powodzi. Zdjęcia ilustrowały remonty starych domów i budowy nowych, podwórka, stodoły, szkoły, pałace. Przedstawiały przemiany w zakresie sposobów gospodarowania, techniki, warunków bytowania oraz transformacje, jakim ulegało najbliższe otoczenie (pejzaż wiejski). Ukazywały życie zbiorowe i prywatne: portrety grupowe, dożynki, komunie, śluby, pogrzeby, obyczaje świąteczne, uroczystości rodzinne. Utrwalone na nich zostały elementy kultury materialnej, narzędzia rolnicze przywiezione przez chłopów przy przesiedlaniach ze wschodu Polski, pociągi wyładowane całym dobytkiem, wozy, rowery, radioodbiorniki, aparaty fotograficzne, kino objazdowe, traktory, kombajny, samochody. Na zdjęciach zobaczyć można było również sposoby spędzania czasu wolnego: „kawalerkę”, „schadzki”

¹ M. Barbaruk, P.J. Fereński, K. Konieczny, I. Topp, *Śladami fotografii Augustyna Czyżowicza*, Polskie Towarzystwo Przyjaciół Przyrody „pro Natura”, Wrocław 2011.

młodzieży, spotkania towarzyskie, zabawy, kuligi, rozgrywki sportowe, rajdy motorowe. Kadry wykraczały także poza obszar samej wsi, pokazując powojenny Wrocław, kolejki do sklepów w Wołowie w latach osiemdziesiątych, strajki, polityczne, murale, pielgrzymki do dolnośląskich sanktuariów, msze papieskie. Z kolei zbiór odbitek pochodzących z lat dziewięćdziesiątych, zatytułowany przez Czyżowicza *Po latach na ziemi Ojców naszych*, dokumentował skalę dewastacji i późniejszą odbudowę klasztoru św. Anny w Sasiadowicach, wsi w rejonie starosamborskim obwodu lwowskiego, z której pochodziła rodzina fotografa-amatora. Prócz budowli sakralnych na sąsiadowickich kliszach została uwieczniona charakterystyczna dla regionu stara drewniana wiejska zabudowa.

W sumie niemal dwa i pół tysiąca fotografii, uzupełnionych następnie przez nasz zespół kilkunastoma godzinami wywiadów z ich autorem. No właśnie, czy „uzupełnionych”?

Jedna z członkiń zespołu w wydanym dwa lata temu numerze „Kultury Współczesnej”, poświęconym pożytkom z wiedzy historycznej, pisząc o metodologii podejmowanych przez nas badań, odwoływała się do koncepcji związanych z *oral history* czy też czegoś, co nazywać by można *history telling*. Jak deklarowała, chodziło tutaj o

opowieści o jednostkowym życiu na tle dziejącej się historii, w której zbiegają się trzy tryby organizacji narracji historycznej (*narrative modes*): instytucjonalny, wspólnotowy, osobisty. Porządki te nigdy nie są od siebie ściśle odseparowane, układają się w niepowtarzalny wzór, a każdy okres życia może być zdominowany przez inny wymiar opowieści².

W takim przypadku analiza wywiadów łączących się z formami autonarracji i komentarza do oglądanych zdjęć, przynajmniej w pewnych punktach, zbiegałaby się z tym, co proponował rozumieć pod kategorią „miejsca pamięci” (*place of memory*) Alessandro Portelli. Definiował on je jako wydarzenie kulminacyjne (*pivotal event*), w którym spotykają się ze sobą owe trzy tryby narracyjne³. Miejsce pamięci jest zatem wydarzeniem przełomowym, oddzielającym przeszłość od teraźniejszości. W ramach tego ujęcia analiza wywiadu polega na wyszukiwaniu *pivotal events* danej narracji. I opowieści Czyżowicza rzeczywiście posiadają swoje punkty węzłowe, daty, miejsca, zdarzenia, do których nasz rozmówca nieustannie powraca. Na plan pierwszy wysuwa się tedy – pozornie w nadmierny sposób zaakcentowana – dyskursywność czy tekstualność sytuacji badawczej, z jaką mieliśmy do czynienia. Autorka przywoływanego artykułu dochodzi jednak ostatecznie do wniosku, że metody *oral history* przydają się jedynie na pewnym etapie badań związanych z analizą wywiadów. By ukazać swoistość projektu, w ramach którego tak dużą rolę odgrywają obrazy, odwołuje się więc ona między innymi do wypracowanej w obszarze etnografii wizualnej koncepcji Judith Okely⁴ czy, choć w nieco mniejszym stopniu, do prac francuskich socjologów zajmujących się fotografią⁵.

² M. Barbaruk, *Fotograf jako pamiętnikarz. Archiwum Augustyna Czyżowicza*, „Kultura Współczesna” 2010, 1(63), s. 161.

³ A. Portelli, *Battle of Valle Giulia: Oral History and the Art of Dialogue*, University of Wisconsin Press, Madison 1997.

⁴ J. Okely, *Wizualizm i krajobraz: patrzeć i widzieć w Normandii*, „Konteksty” 2005, nr 4.

⁵ Zob. U. Czartoryska, *Użytki społeczne fotografii*, w: *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, t. 2, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

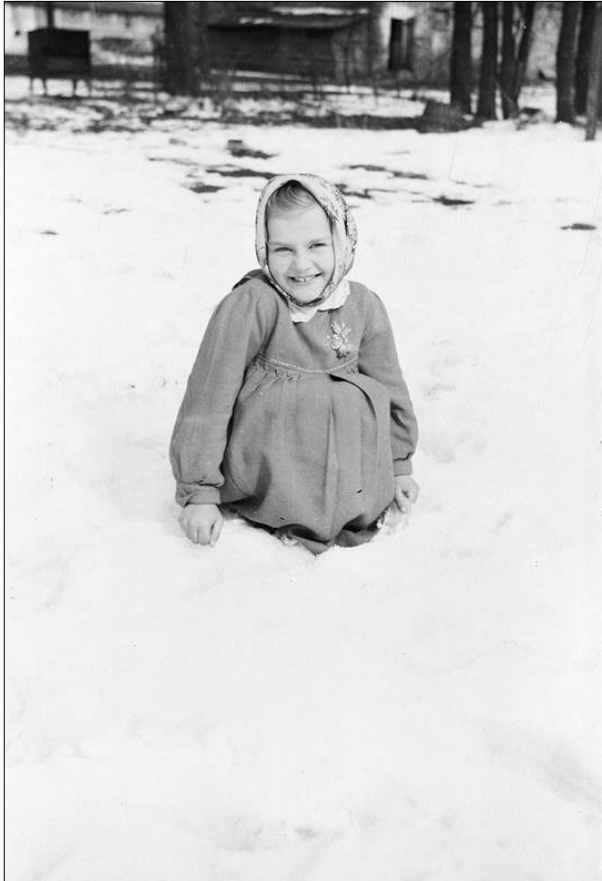
W jakiej więc relacji pozostają ze sobą wywiady i fotografie, zwłaszcza w zakresie wywoływania wspomnień czy przedstawiania przeszłości? Przyznam, że gdy trzymam w ręku wypełniony zdjęciami, zapisami rozmów i tekstami album zatytułowany *Śladami fotografii Augustyna Czyżowicza*, którego jestem współautorem, wątpliwości w tym temacie mam coraz więcej.

Szukając odpowiedzi na to pytanie, chciałbym tu sięgnąć do rozważań metodologicznych lokujących się na styku antropologii i socjologii wizualnej. Doug Harper w artykule *Talking about Pictures*⁶ podejmuje próbę ukazania genezy oraz dookreślenia istniejącego w anglojęzycznej literaturze od lat pięćdziesiątych terminu *photo elicitation*. Wskazuje również przy tym na potencjał, jaki w ramach badań empirycznych daje kryjąca się pod owym terminem metoda badawcza. *Photo elicitation*, ze względu na re-prezentacyjną moc fotografii, nie tylko umożliwia pozyskiwanie danych, ale też pozostawia przestrzeń na manifestowanie się towarzyszących informacjom wspomnień, emocji, uczuć. W przekładzie na język polski termin ten funkcjonuje jako „foto-wywoływanie”⁷, jednak samo angielskie wyrażenie *elicitation* tłumaczyć można także jako aktywizację, poruszanie, wydobywanie, ujawnianie. Warto zastanowić się nad owym alternatywnym propozycjami przekładu, bowiem pomijając już same ich – interesujące – pola semantyczne czy znaczeniowe odcienie, „wywoływanie” w kontekście fotografii kojarzy się przede wszystkim z procesem obróbki negatywu i otrzymywania odbitek (do właściwości angielskiego terminu jeszcze powrócimy).

Według Harpera badania wykorzystujące technikę aktywizacji informatorów czy rozmówców za pomocą zdjęć po raz pierwszy zostały określone jako *photo elicitation* w 1957 roku, w artykule opublikowanym przez fotografa i naukowca Johna Colliera, uczestniczącego w interdyscyplinarnym projekcie badawczym dotyczącym zdrowia psychicznego przedstawicieli grup społecznych odznaczających się dynamicznie zachodzącymi zmianami. Dalej autor *Talking about pictures* przedstawia kluczowe momenty związane z historią rozwoju omawianego terminu oraz kojarzonej z nim metody, która szybko znalazła swe miejsce na gruncie kilku dziedzin nauki. Ważniejsza od podziału „dyscyplinarnego” staje się jednak dla Harpera typologia tematyczna. Studia prowadzone na podstawie foto-wywoływania koncentrują się w czterech obszarach badawczych: a) organizacji społecznej/klas społecznych/rodziny, b) wspólnotowości, c) tożsamości/biografii/autobiografii oraz d) kultury. Z uwagi na archiwum Czyżowicza interesująca okazuje się dla nas w tym podziale przede wszystkim problematyka dociekań nad charakterem wspólnot (*community*). Harper zauważa na przykład, że za przedmiot poszukiwań etnografii historycznej można uznać pamięć zbiorową (wspólnotową, kolektywną). Badania polegające na jej odtwarzaniu (ujawnianiu) za pomocą metody foto-wywoływania opierają się zatem na rozmowach o zdjęciach prezentujących wcześniejsze doświadczenia respondentów. Oznacza to, że fotografie nie mogą mieć (średnio) więcej niż sześćdziesiąt czy siedemdziesiąt lat, w innym bowiem wypadku ich zapis będzie nie do odczytania dla informatorów. Sam Harper prowadził podobne studia,

⁶ D. Harper, *Talking about Pictures: A Case for Photo Elicitation*, „Visual Studies” 2002, vol. 17, nr 1.

⁷ S. Pink, *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawianie w badaniach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 109.



których rezultatem stały się książki *Changing Works: Visions of a Lost Agriculture* oraz, związana również ze wspomnianym w typologii obszarem tożsamościowym i biograficznym, *Working Knowledge*. Jeśli chodzi o pierwszą z wymienionych pozycji, to bazowała ona na zdjęciach ukazujących nie tylko zbiorową organizację pracy w rolnictwie czy technologie hodowli sprzed sześćdziesięciu lat, ale także na przywołujących dawną epokę portretach, na których charakter wsi zapisany został w twarzach ludzi, w ich gestach, manierach, ubiorze. Choć rolnicy na historycznych fotografiach i badani udzielający wywiadów nie były tymi samymi osobami, to wciąż jednak podzielali oni pokrewne doświadczenia. I tak „historyczne fotografie stały się tu rodzajem pamięciowej podpórki, punktem wyjścia dla oceny zmian, jakie zaszły w międzyczasie w gospodarce rolnej”⁸. *Working Knowledge* to z kolei przykład tego, jak wywiad fotograficzny opierający się ostatecznie na subiek-

⁸ D. Harper, *op. cit.*, s. 18.

tywnych znaczeniach przypisywanych przedstawieniom poszerzać może wiedzę badacza o poglądy na temat wykorzystywanych przez ludzi technik gospodarowania, natury wykonywanych prac, charakteru społeczności, w których żyją i zmian, jakie w nich zachodzą. Co ciekawe, jak zauważa Marisol Clark-Ibáñez, w tym przypadku foto-wywoływanie znosi (do pewnego stopnia) relację władzy, jaka wytwarza się między badaczem a badanym w tradycyjnego typu wywiadzie⁹.

Wróćmy jeszcze do *Talking about pictures*. Mówiąc o potencjale i ograniczeniach stosowanej przez siebie metody, Harper podkreśla, że oczywiście nie każdy obraz wywołuje użyteczną wypowiedź, nie każdy ma analogiczne możliwości ewokowania wspomnień. Fotografia powinna w jakiś sposób poruszyć rozmówcę, przekraczając rodzaje wizualności do jakich przywykł (zarówno te przypisane do wykonywanych na co dzień przez niego czynności, jak i te związane ze znanymi mu wizerunkami medialnymi). Zdjęcia stanowią swoisty inwentarz postaci, miejsc, przedmiotów, jednak by mogły oddziaływać na wyobraźnię i pamięć respondentów, muszą łączyć się ze znaczącymi – nie tylko w zakresie doświadczeń osobistych, ale także w wymiarze kolektywnym czy instytucjonalnym – wydarzeniami (podobnie jak na poziomie dyskursywnym u Portellego).

Nieco inaczej rolę wywiadu fotograficznego postrzega nawiązująca do rozważań Harpera Clark-Ibáñez. Twierdzi ona, że

w samych fotografiach nie znajdziemy niczego immanentnie interesującego, w zamian funkcjonują one raczej jako medium komunikacji między badaczem a uczestnikiem badania. Fotografie nie muszą reprezentować empirycznej prawdy lub »rzeczywistości«. Zdjęcia wykorzystywane w wywiadzie fotograficznym mają w tym ujęciu dwojaki cel. Badacze mogą ich użyć w charakterze narzędzia pogłębiania pytań znajdujących się w scenariuszu wywiadu, jednocześnie uczestnicy badania mogą je wykorzystać jako unikalny sposób komunikowania o różnych wymiarach swojego życia¹⁰.

Jako zalety stosowania procedury foto-wywoływania¹¹ w badaniach jakościowych amerykańska antropolożka wymienia: ułatwienie komunikacji czy porozumienia między przeprowadzającym rozmowę a respondentem, sposobność ustrukturyzowania wywiadu, a zarazem otwartość na skojarzenia i wspomnienia, których badacz nie mógłby przewidzieć i wydobyć w przy użyciu metody opartej wyłącznie na słowach, możliwość dotarcia do głębszych pokładów świadomości czy pamięci. Do tego dochodzi aktywne uczestnictwo badanych w projekcie, swoboda refleksji i wypowiedzi, miejsce dla pośrednich asocjacji czy odkrywania nowych znaczeń zawartych w przedstawieniach. Wywiad fotograficzny, jak stwierdza zarazem Clark-Ibáñez, implikuje bardziej intymną i delikatną sytuację niż pozostałe podejścia metodologiczne, co wymaga od badacza między innymi zwiększenia wrażliwości, czujności i poufności¹².

⁹ M. Clark-Ibáñez, *Kadrowanie świata społecznego przy użyciu wywiadu fotograficznego*, w: *Badania wizualne w działaniu*, red. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 49.

¹⁰ *Ibidem*, s. 47.

¹¹ W polskim przekładzie tekstu Clark-Ibáñez stosowany jest termin „wywiad fotograficzny”, ale kontekst jego użycia i przede wszystkim charakter odniesień do Harpera pozwalają w tym miejscu na zastosowanie wyrażenia „foto-wywoływania”.

¹² *Ibidem*, s. 56.



Interesujący głos dotyczący foto-wywoływania, również w kontekście „etycznym”, odnajdujemy w książce Sarah Pink *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawianie w badaniach*. Otóż fotografie wykorzystywane w trakcie wywiadów nie są dla niej narzędziami, za sprawą których osiąga się pewien typ wiedzy. Reprezentują one, w jej przekonaniu, raczej rodzaj przedmiotów wizualnych, poprzez które zarówno respondenci, jak i badacze mogą odnosić się do własnych doświadczeń czy przeżyć. Chodzi tu o sposoby wykorzystywania treści zdjęć jako nośników pozwalających informatorom tworzyć sensy czy znaczenia i budować własną lub wspólnotową tożsamość. Dlatego też Pink podejmuje krytykę popularyzowanego przez Harpera terminu *photo elicitation*. Badacze nie idzie o samą metodę wywiadu fotograficznego lecz o to, co niesie z sobą używanie takiej jej nazwy. Jak stwierdza:

foto-wywoływanie implikuje użycie zdjęć w celu wywołania u informatorów odpowiedzi; według *Concise Oxford Dictionary* znaczy to »wyciągać«, »wywołać«, »przyznanie się, odpowiedź od osoby« (podkreślenie autorki). Zasada ta była bardziej przekonująca we wcześniejszym zastosowaniu metod i rozumienia znaczeń wizualnych stosowanych w badaniach w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku¹³.

Kryło się za nią założenie, że fakty są na zdjęciach, a rolą antropologa czy socjologa jest „wywołanie” u rozmówców wiedzy na ich temat. U Harpera to się zmienia, obrazy nie są już po prostu dokumentalnym zapisem rzeczywistości, lecz przestrzenią interpretacji

¹³ S. Pink, *op. cit.*, s. 109.

i negocjacji znaczeń i wiedzy, otwierającą się przed badanym i badającym. Niemniej autor *Changing Works* konsekwentnie stosuje przestarzały termin. Wypada zgodzić się z Sarah Pink, że *photo elicitation* nie oddaje charakteru zmian, jakie zaszły zarówno w myśleniu o fotografii, jak i w relacji między prowadzącym rozmowę a jego interlokutorem. „Wywiad z zastosowaniem fotografii pozwala etnografom i ich informatorom rozmawiać na temat obrazów w sposób tworzący pomost między ich różnymi sposobami doświadczania rzeczywistości. Fotografie mogą się stać punktami odniesienia, przez które informatorzy i badacze przedstawiają sobie nawzajem aspekty własnej rzeczywistości”¹⁴.

Czy rozmowy z Augustynem Czyżowiczem o wykonanych Belfocą czarno-białych zdjęciach tworzących jego archiwum były czymś w rodzaju „uzupełnienia”¹⁵? Czy aby nie za duży nacisk położyliśmy na same wywiady, na słowa, w oczekiwaniu, że to one przede wszystkim poszerzają naszą wiedzę o życiu na dolnośląskiej wsi drugiej połowy XX wieku? Czy nie „udyskursowiliśmy” nazbyt tych badań? Nie wiem. Ale wierzę, że w ich trakcie powstał pomost łączący różne sposoby naszego doświadczania rzeczywistości. Autor zbioru aktywnie uczestniczył w projekcie, cieszył się pełną swobodą refleksji i wypowiedzi, wolnością skojarzeń i możliwością odkrywania znaczeń ukrytych w obrazach. Wspólnie interpretowaliśmy zastane na fotografiach sytuacje bądź wydarzenia. Czyżowicz mógł w tym wszystkim liczyć na naszą wrażliwość, gotowość podążania za jego wywołanymi przez fotografie wspomnieniami i... dyskreję.

* * *

Rozmowy z Czyżowiczem, które dotyczyły rzucanych z projektora multimedialnego na ścianę zdjęć¹⁶, miały odkryć przed nami przede wszystkim miejsca pamięci związane z istnieniem lokalnej wspólnoty. Nie przyświecały nam przy tym cele poznawcze takie, jakie kojarzyć można z analizami z zakresu *cultural studies*¹⁷ lub z perspektywą badań nad stosunkami czy praktykami władzy¹⁸. Dla naszego zespołu wiejski krajobraz (mający charakter kulturowy¹⁹) i wpisane weń miejsca pamięci łączyły się raczej ze sposobami życia odnoszonymi do podzielanych przez społeczność wartości oraz z towarzyszącymi im ekspresjami

¹⁴ *Ibidem*, s. 110.

¹⁵ Więcej o związkach archiwów fotograficznych i wiedzy zob. A. Sekula, *Reading an Archive*, w: *The Photography Reader*, red. Liz Wells, Routledge, London 2003.

¹⁶ Wcześniej negatywy zostały zeskanowane przez Krzysztofa Koniecznego.

¹⁷ Takie choćby nawet, jakie proponowała Mieke Bal wraz z Jonathanem Crewe i Leo Spitzerem w *Acts of Memory* (ed., University Press of New England, Hanover 1999), czy z Bryanem Gonzalesem w *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation (Cultural Memory in the Present)* (ed., Stanford University Press, Stanford 1999).

¹⁸ Zob. np. J.V. Wertsch, *Voices of Collective Remembering*, University Press, Cambridge 2002. Nieco bliżej byłoby nam być może do ujęć zaprezentowanych w takich pracach jak: Y. Mhelan, N. Moore (ed.), *Heritage, Memory and the Politics of Identity: New Perspectives on the Cultural Landscap (Heritage, Culture and Identity)*, Ashgate Publishing Company, Burlington 2007 czy D. Ben-Amos, L. Weissberg (ed.), *Cultural Memory and the Construction of Identity*, Wayne State University Press, Detroit 1999.

¹⁹ Por. S. Pietraszko, *Krajobraz i kultura*, w: *idem, Studia o kulturze*, Ava Publishers, Wrocław 1992.

czy symbolizacjami. Fotografie mogą zatem nie tylko stanowić reprezentację konkretnych miejsc pamięci (spełniając rolę dokumentacyjną, inwentaryzacyjną i archiwizacyjną) lub na takie miejsca wskazywać (naprowadzając nas, jako badaczy, na ich trop), ale również same stawać się swoistymi mnemotopami, figurami upamiętnia, do których odwołują się wspomnienia bądź wyobrażenia (czyli obrazy wytwarzane i utrwalane w pamięci) oglądających je i mówiących o nich ludzi. Doświadczenia przeszłości poprzez zdjęcia urzeczywistniają się ponownie jako elementy teraźniejszości... dookreślając jej panoramę.

Cztery fotografie ilustrujące te refleksje znalazły się już we wzmiankowanej wcześniej publikacji *Śladami fotografii Augustyna Czyżowicza*. Każdy z jej współautorów wybrał po jednym kadrze, który następnie zinterpretował. Również i te zdjęcia ukazują w moim przekonaniu różne typy miejsc pamięci, jakie można odnaleźć u Czyżowicza. Zastrzec trzeba, że nie są one jakoś szczególnie reprezentatywne ani dla całego archiwum, ani nawet dla stworzonego przez nas albumu. Wybraliśmy je zapewne z różnych – także osobistych – powodów, zresztą część książki, w której zostały zamieszczone, zatytułowaliśmy *Dodaj do ulubionych*. Innymi kryteriami kierował się pracujący z nami mieszkaniec wsi Brzózka Krzysztof Konieczny, wybierając obraz starej kobiety na katafalku, zdjęcie ukazujące nadejście śmierci, innymi pozostali członkowie zespołu, załączając kolejno inscenizację z trzema młodzieńcami dosiadającymi wśród łąnów zboża rowery, bruegłowską rodem scenę ratowania beczkowitzu, który wpadł do rzeki, czy w końcu portret ślicznej dziewczynki sfotografowanej na śniegu. Konieczny opis momentu odnalezienia zdjęć (klisz) łączył się z wrażeniem, jakie wywarł na nim ów obraz zmarłej staruszki:

każda fotografia, choć z odwróconymi odcieniami szarości opowiadała i pokazywała coś nowego, ale nieobcego. Większość z tych fotografii pochodziła z mojej doliny, z doliny Łachy i ze wzruszeniem rozpoznawałem szpalery drzew, charakterystyczne mostki, pola i drogi, po których zacząłem chodzić wiele lat po tym, jak znalazły się na tych negatywach. Wchodziłem ludziom do domów, zaglądałem na podwórka, czasem bywałem na ślubach, zdarzyło mi się posiedzieć z muzykantami i pozachwycać się nowym motocyklem. (...) Nagle jednak wszystko stało się zupełnie ciemne i demoniczne. Na stole leżało ciało owinięte białymi prześcieradłami w białym ubraniu. Czarna poduszka. Surrealistyczny obraz z poczekalni do piekła. Kilka płomieni świec²⁰.

Jeśli idzie o drugie ze zdjęć *Dodanych do ulubionych*, to autorka interpretacji Izolda Topp odnajduje taki oto klucz do świata na nim przedstawionego:

zapytałam tych, którzy zajmują się kinem – czy to możliwe, żeby w latach pięćdziesiątych w niewielkiej wsi pod Wołowem oglądano westerny. I zanim odpowiedzieli, zrozumiałam, że to bez znaczenia. Że fotografia, na którą patrzę – nawet jeśli odwzorowuje jakiś filmowy kadr – jest mitycznym obrazem, funkcjonującym poza historycznym czasem i dającą się zakreślić przestrzenią²¹.

To byli archetypowi jeźdźcy, marzący o swobodzie, zdobywcy (Dzikiego Zachodu?). Sam wybrałem zdjęcie, które pozwoliłem sobie zatytułować „Pejzaż flamandzki w dolinie Łachy”.

²⁰ M. Barbaruk, P.J. Fereński, K. Konieczny, I. Topp, *Śladami fotografii Augustyna Czyżowicza...*, s. 202–204.

²¹ *Ibidem*, s. 206.

Autor fotografii, powiedział nam o niej po prostu, iż przedstawia sytuację, w której wóz z beczką zsuwa się z podjazdu prowadzącego do mostu. Pracownicy pobliskiego pegeeru jeździli tym wozem po wodę. My zaś zobaczyliśmy holenderskie pejzaże Pietera Bruegla Starszego, które wypełnione są mieszkańcami wsi uchwyconymi w różnych pozach podczas wykonywania rozmaitych czynności – pracy, polowania, zabawy, świętowania. (...) Gombrich pisał kiedyś, że z powodu rodzaju tematyki, w jakiej wyspecjalizował się Bruegel, czyli ukazywania scen życia wiejskiego, jego samego zaczęto uznawać za malarza pochodzącego z chłopstwa. Ze zdjęciami z archiwum Augustyna Czyżowicza i z samym ich autorem w moich oczach stała się chyba rzecz odwrotna. Choć doskonale znam historię, która doprowadziła do powstania tego liczącego niemal dwa i pół tysiąca odbitek albumu, i wiem, iż Czyżowicz był i jest amatorem (w pełnym słowa tego znaczeniu), to jednak na obrazy, jakie udało mu się stworzyć, jakie wyszły z jego aparatu, często spoglądam w sposób podobny do tego, jak patrzę na profesjonalną fotografię prasową czy artystyczną²².

Ostatnie zdjęcie z kuczającą na śniegu dziewczynką dołączyła Magdalena Barbaruk. Kilukrotnie pytała Czyżowicza o tę fotografię, ale nigdy nie uzyskała odpowiedzi. Podobnie było w przypadku intrygującego portretu mężczyzny o wyrazistych rysach. Dla niej był to pretekst do przemyślenia kwestii pamięci i niepamięci miejsc, wydarzeń, postaci.

Milczenie fotografii, zdjęć, o których nie mogliśmy rozmawiać, ich dwa skrajne oblicza ilustrowane przeoraną zmarszczkami, pociągającą twarzą starszego mężczyzny i śmiało uśmiechającej się do obiektywu anielskiej dziewczynki. Co możemy wiedzieć? Czy wolno nam dopytywać o szczegóły, »dociskać« rozmówcę, sprawiać, by przepracowywał utrwalone obrazy przeszłości? Czy wolno nam mieć żal, że zapamiętał jednych, czasem tych niewartych pamięci, a pozwolił na »unicestwienie« innych? Czy rzeczywiście uwiecznione na zdjęciu osoby żądają od nas ocalenia od zapomnienia?²³

Pytania te związane są oczywiście z problematyką badań opierających się na *photo elicitation*, niemniej to, czego żądają od nas fotografie, jest już zagadnieniem na osobne rozważania.

²² *Ibidem*, s. 208.

²³ *Ibidem*, s. 210.

Piotr Jakub Fereński

Talks about photography

The author reflects on the benefits that can be brought to the cultural studies of collective memory with the use of visual materials (pictures, images, photos), especially combined with individual interviews. As an example he uses the case of Augustyn Czyżowicz's photographic archive.

Key words:

photo elicitation, photography, place of memory

Magdalena Krysiak

Kino jako medium kształtujące kulturę pamięci – na przykładzie wybranych filmów hiszpańskich

Z nastaniem nowego tysiąclecia w Hiszpanii przez niemal wszystkie dziedziny aktywności zbiorowej przetoczyły się debaty dotyczące pamięci historycznej. Wyrażenie to używane jest najczęściej w kontekście „przywracania pamięci”¹ i znajduje zastosowanie w odniesieniu do hiszpańskiej wojny domowej i okresu dyktatury generała Francisco Franco. Przywołuje się je wraz z postulatami części hiszpańskiego społeczeństwa podyktowanymi przekonaniem, że wojna domowa i dyktatura nie zostały należycie „rozliczone”. Paul Preston, historyk i autor licznych dzieł poświęconych historii Hiszpanii, stwierdził, że w okresie dyktatury Franco miało miejsce programowe zapominanie historii. Nie jest to jednak pogląd powszechny wśród społeczeństwa hiszpańskiego, ponieważ są tacy, którzy utrzymują, że kroki zmierzające do „przywracania pamięci historycznej” są „otwieraniem bolesnych ran”. Nie ulega wątpliwości, że zarówno po jednej, jak i po drugiej stronie debaty dotyczącej „przywracania pamięci historycznej” wysuwane są argumenty i roszczenia podsyte względami politycznymi. Nie można jednak pominąć faktu, że zjawisko „odzyskiwania pamięci”, które dotyczy wielu krajów, szczególnie tych, które borykają się ze spuścizną totalitaryzmu, zasada się także na potrzebie gromadzenia i zabezpieczenia świadectw dotyczących historii najnowszej².

Mechanizmy kształtujące hiszpańską kulturę pamięci zakorzenione są w historii XX wieku. U progu minionego stulecia potężne niegdyś imperium utraciło ostatnie posiadłości kolonialne w wojnie ze Stanami Zjednoczonymi. Hiszpania straciła stabilność polityczną, czego wyrazem były między innymi liczne zamieszki społeczne. Próbę przywrócenia porządku podjął Miguel Primo de Rivera, gdy przy poparciu panującego Alfonsa XIII ustanowił w Hiszpanii dyktaturę wojskową. W 1931 roku sytuacja zmieniła się diametralnie: proklamowano II Republikę Hiszpańską, król opuścił kraj. Podziały między lewicą i prawicą pogłębiały się, osiągając punkt krytyczny w 1936 roku, gdy w wyborach zwyciężył Front Ludowy tworzony przez partie socjalistyczne i komunistyczne. W tymże roku na czele prawicowego zamachu stanu stanął generał Francisco Franco. Rozpoczęła się wyniszczająca wojna domowa, która zakończyła się wiosną 1939 roku zwycięstwem nacjonalistów i ustanowieniem w Hiszpanii autorytarnych rządów Francisco Franco. Po jego śmierci w 1975 roku rozpoczął się w Hiszpanii okres transformacji politycznej, którego ukoronowaniem

¹ *Recuperación de la memoria histórica* – termin przetłumaczony na język polski jako „przywracanie pamięci historycznej” – w istocie odnosi się do tego, co na gruncie polskim postrzegać można jako „politykę kształtowania pamięci”.

² J.F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Anthropos, Barcelona 2005, s. 12.

miała być pełna integracja ze wspólnotą europejską. Zrezygowano wtedy z „rozrachunku z przeszłością”, który mógłby opóźnić momentu dołączenia do szeregu nowoczesnych demokracji³, jednak po latach, gdy integracja kontynentu stała się faktem, uznano, że hiszpańska droga do demokracji otworzyła się zapomnieniem o przeszłości⁴. Dlatego też głównym rysem współczesnej kultury pamięci w Hiszpanii jest utożsamianie procesu „odzyskiwania pamięci” z wypełnieniem luk dotyczących strony, która przegrała w wojnie domowej i która w okresie dyktatury i transformacji była ignorowana. Większość żądań dotyczących „odpamiętywania” wysuwana jest z pokolenia wnuków, tych, którzy uczestniczyli w wojnie domowej. Znamienne jest to, że to nie ich dziadkowie ani rodzice zwrócili uwagę na luki składające się na tak zwane „wymazywanie przeszłości” (*borradura del pasado*), ale właśnie oni.

Temat „odzyskiwania pamięci historycznej” znalazł oddźwięk także w hiszpańskim kinie, stając się inspiracją dla twórców różnych gatunków filmowych, nie wyłączając filmów dokumentalnych. W Hiszpanii kino zostało z powodzeniem „zaprzęgnięte” w służbę rekonstruowania pamięci zbiorowej i funkcjonuje jako jej nośnik. Warto zastanowić się z jednej strony, w jaki sposób kino hiszpańskie kształtuje kulturę pamięci, a z drugiej strony, w jaki sposób proces odzyskiwania pamięci odzwierciedla się w filmach o wojnie domowej i dyktaturze. Nie chodzi przy tym o odpowiedź na pytanie, czy w filmach dokonano rygorystycznej rekonstrukcji przeszłości, ale o to, w jaki sposób tę przeszłość ukazano.

Wychodząc z założenia, że kino może być jednym z nośników pamięci historycznej, a zarazem ją kształtować, chciałabym zaprezentować trzy przykłady hiszpańskiej produkcji filmowej i przyjrzeć się sposobowi przedstawiania w nich przeszłości. Filmy analizować będę przy pomocy kryteriów będących elementami świata przedstawionego, jednak proponuję nieco inne spojrzenie na nie. Chciałabym potraktować bohaterów, miejsca, zdarzenia oraz symbole przedstawione w filmach jako elementy pamięci historycznej. To podejście oparte jest na teorii miejsc pamięci⁵ (*lieu de mémoire*), której autorem jest francuski historyk Pierre Nora. Chodzi przede wszystkim o to, że pamięć o przeszłości „krystalizuje” się w miejscach, które mogą być zarówno materialne, jak i niematerialne; w pomnikach, archiwach i muzeach, postaciach historycznych, hymnach i uroczystościach upamiętniających. Łączy je jedno: mają przechowywać tradycję i ustanawiać łączność z przeszłością⁶. Opierając analizę na powyższej kategoryzacji, film, który nie przestaje być przedmiotem konsumpcji masowego społeczeństwa o dużym zasięgu oddziaływania, staje się również nośnikiem i „katalizatorem” procesu konstruowania pamięci historycznej w społeczeństwie. Mówi się także, że filmy dotyczące bratobójczej wojny są jednym ze sposobów przeżycia swoistej *katharsis*, której Hiszpanie byli pozbawieni w latach dyktatury i transformacji⁷.

³ Por. C. Moreiras Menor, *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*, Madrid 2002, s. 11–33.

⁴ U. Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo: Representaciones literarias y visuales*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid 2006, s. 211.

⁵ P. Nora (ed.), *Les Lieux de mémoire*, t. 3, Gallimard, Paris 1984–1986.

⁶ U. Winter (ed.), *op. cit.*, s. 13.

⁷ J. Sanchís Sinisterra, *Naque, ¡Ay, Carmela!*, Edición de Manuel Aznar Soler, Madrid 2002, s. 64–94.

Wybrałam filmy, w których „odzyskiwanie pamięci” było nadrzędnym celem reżyserów; Carlos Saura, Antonio Mercero i José Luis Cuerda w dzieciństwie przeżyli traumę wojny domowej wraz z jej polityczno-społecznymi konsekwencjami. Antonio Mercero powiedział: „Uważam, że opowiedzenie o wojnie, którą przeżyłem w dzieciństwie, jest moim osobistym obowiązkiem moralnym i historycznym. Należę do pokolenia, które zostało bardzo doświadczone przez wojnę. Jeśli nie opowiemy o niej my, kto to zrobi?”⁸.

Pierwszy z filmów to *¡Ay, Carmela!*, dzieło Carlosa Saury z 1990 roku, utrzymane w konwencji tragicomedii i pokazujące wojnę z pewnym dystansem. Film opowiada o parze skromnych artystów: Carmeli i Paulino, którzy występują dla żołnierzy republikańskich na froncie aragońskim w 1938 roku. Życie w ciągłym strachu wywołanym zagrożeniem atakami bombowymi, głód i zimno, którego doświadczają, sprawiają, że postanawiają oni powrócić do rodzinnej Walencji. Po opuszczeniu terytorium republikańskiego zostają jednak aresztowani przez frankistów. Jeden z włoskich oficerów, miłośnik teatru, uwalnia artystów pod warunkiem, że wystąpią w przedstawieniu ku czci generała Franco. Artyści, by uniknąć egzekucji, decydują się wziąć udział w spektaklu ośmieszającym Republikę. W trakcie sceny, w której szydzi się z flagi republikańskiej, obecni na sali więźniowie republikańscy protestują, wykrzykując antyfaszystowskie hasła, a poruszona Carmela przyłącza się do nich. Sytuacja staje się coraz bardziej napięta; w pewnym momencie jeden z frankistowskich oficerów zabija aktorkę.

Kolejny film *La lengua de las mariposas* (*Język motyli*), wprowadzony na ekrany kino- we przez reżysera José Luísa Cuerdo w roku 1999, ukazuje wojnę widzianą oczami dziecka. Film opowiada o wydarzeniach, które mają początek wiosną 1936 roku i kończą się w dniu, w którym wybucha wojna domowa. W małym galicyjskim miasteczku ośmioletni Moncho idzie po raz pierwszy do szkoły. Tam spotyka niezwykłego nauczyciela – don Gregoria. Jest nim zafascynowany, ponieważ don Gregorio, oprócz wiedzy książkowej, ukazuje uczniom wiedzę płynącą z natury. Nauczyciel również otacza ucznia szczególną sympatią, a widzowie stają się świadkami narodzin pięknej przyjaźni. Gdy dochodzi do zamachu stanu w 1936 roku, don Gregorio, republikanin, zostaje aresztowany. W ostatniej scenie filmu grupa zakutych w kajdanki więźniów wsiada do ciężarówki mającej ich zawieźć na miejsce rozstrzelania. Matka chłopca, przerażona, że podobny los może spotkać jej męża, który sympatyzował z republiką, zdobywa się na dramatyczny krok, by pokazać, po której stronie konfliktu stoi: zmusza męża i syna, by krzyczeli obelgi na wchodzących do ciężarówki. Pod jej wpływem chłopiec obrzuca nauczyciela obelgami i rzuca w niego kamieniami.

Ostatni z filmów to *La hora de los valientes*, nakręcony w 1998 roku przez Antonio Mercero, ukazujący życie ludności cywilnej w Madrycie ogarniętym wojną. Akcja filmu rozpoczyna się w listopadzie 1936 roku, kiedy Manuel, młody republikanin pracujący w muzeum Prado, pomaga przetransportować do Walencji dzieła malarskie, by uchronić je przed bombardowaniami. Nieco później odkrywa zapomniany autoportret Franciska Goi i zabiera go z sobą, by go zabezpieczyć. Zakłada rodzinę, wyrusza na front i walczy po stronie

⁸ P. Santiago, *Memoria e imagen de la Guerra Civil en el cine español de la democracia*, „Cuadernos Canela” 2005, nr 19, s. 73.

Republiki. Po zakończeniu wojny milicja frankistowska oskarża Manuela o zawłaszczenie dziedzictwa narodowego – autoportretu Goi. Manuel wrywa się policji i biegnie do muzeum Prado, by powiesić obraz w dawnym miejscu; chwilę po tym przybywa policja i zabija go. Kilka lat po wojnie, w okresie dyktatury, żona Manuela idzie do muzeum Prado, żeby pokazać synowi portret, który nierozłącznie związany był z życiem ich rodziny.

Przedstawione filmy potraktować można jako bezpośrednie zaproszenie do pamięci, szczególnie widoczne w filmie *¡Ay, Carmela!* skonstruowanym tak, że w kulminacyjnym momencie, którym jest spektakl ku chwale Franco, widzowie filmu stają się częścią widowni teatralnej. Użycie spektaklu teatralnego jako strategii konstrukcji przeszłości to cechy charakterystyczne twórczości Carlosa Saury. Widz filmu spontanicznie utożsamia się z widownią z ekranów i w ten sposób jest bezpośrednio sprowadzony do pamięci tamtych czasów, odwołany do historii, która się wtedy rozgrywała. Takie zaproszenie do pamięci umieszcza publiczność wobec odpowiedzialności osobistej i historycznej. *¡Ay, Carmela!* służy jako narzędzie, by w formie psychodramy doświadczyć *katharsis* indywidualnej i zbiorowej⁹. Filmy ukazują wojnę domową jako wydarzenie polityczne polaryzujące społeczeństwo, jako tragedię dzielącą Hiszpanów, a nawet członków rodzin, którzy nazywali się wzajemnie faszystami lub marksistami. Pokazuje też ambiwalencję bycia sprawcą i ofiarą jednocześnie, by przetrwać historyczne barbarzyństwo, wobec którego stanęli. Pokazuje, że problem „rozrachunku” to nie tylko problem przywracania pamięci, ale nawiązanie do konfliktu moralnego, który narzucała spolaryzowana ideologicznie wojenna rzeczywistość¹⁰.

Przyglądając się sposobowi konstrukcji bohaterów w filmach, można dostrzec, że bohaterowie republikańscy przedstawieni są jako impulsywni idealisci, miłośnicy przegranych spraw, którzy do końca pozostają szlachetni. W przeciwieństwie do nich frankiści to ludzie brutalni, przyzwyczajeni do tego, by rozwiązywać swoje problemy, odwołując się do przemocy. W *La lengua de las mariposas* frankistą jest przedstawiciel oligarchii lokalnej, który sprzeciwia się zarówno Republice, która ograniczyła jego władzę, jak i łagodnym metodom wychowawczym nauczyciela. Także w *La hora de los valientes* bohater-frankista robi nieuczciwe interesy – w trakcie wojny wykorzystuje ludzi, którzy za ciepły posiłek sprzedają mu swoje kosztowości. Natomiast Manuel (republikanin) jest ucieleśnieniem pozytywnego bohatera walczy o wolność i życie najbliższych, nie cofając się przed zagrożeniem. Carmela została ukazana jako figura alegoryczna Hiszpanii republikańskiej, jako kobieta-artystka ucieleśnia przede wszystkim ducha wolności. W filmie widzimy bojowniczkę, która jest przeciwieństwem ideału kobiety z Hiszpanii Franco – żony i matki. Poprzez obraz wrażliwej i jednocześnie silnej Carmeli, gotowej zginąć za swoje ideały, Carlos Saura ukazuje Republikę dobrą i piękną. Idealizacja bohaterów republikańskich w filmach jest połączona w dużej mierze z idealizowaniem republikańskiej przeszłości.

Odzyskiwanie pamięci historycznej w filmach związane jest z ogromnym potencjałem identyfikacji widzów z bohaterami republikańskimi. Każdy z nich staje się postacią kluczową, w stronę której kierują się sympatie widzów. Jest tak dlatego, że w filmie zauważa się

⁹ J.F. Colmeiro, *op. cit.*, s. 12.

¹⁰ *Ibidem*, s. 195.

coś, czego nie widać w książce – autentyczny wyraz twarzy pokazany w zbliżeniu, odpowiednie oświetlenie, ruchy, gesty, muzykę. Reżyserzy używają języka pełnego ekspresji, uczuć, by w ten sposób przekazać najsubtelniejsze treści. Carmena, nauczyciel republikański, oraz Manuel umierają; pokazuje to, że wraz z nimi odchodzi to, co szlachetne, a miejsce szlachetności zajmuje ciemna dyktatura. W ten sposób filmy ukazują jasną sympatię dla obrońców Republiki, a w przeciwieństwie do nich w postaciach frankistów uwagę przykuwają czarne ubrania, złowrogie oblicza, brutalne gesty. Twarze frankistów pokazywane są rzadko na pierwszym planie, w ten sposób nawet nie udaje się doprowadzić do osobistej relacji bliskości pomiędzy nimi a widzami. W każdym filmie widać silną opozycję pomiędzy republikanami a frankistami.

Wydarzenia w filmie ukazują przede wszystkim dramat rozdarcia Hiszpanów. Początek wojny, ważniejsze bitwy i zakończenie wojny to w filmach momenty unaoczniające, że sąsiedzi, którzy przedtem wiedli zgodne życie, zamienili się we wrogów. Jest to alegoria całej Hiszpanii, w której wybuch wojny przyczynił się do ekstremalnego rozdzielenia miast, wspólnot i rodzin – stały się one terytoriami wrogów lub terytoriami przyjaciół. W wielu wydarzeniach wyczuwa się aurę nostalgii za wolnością, którą przyniosła II Republika. Filmowe bitwy ukazane są jako pokaz odwagi i honoru republikanów. Wydarzenia, które rozgrywają się w czasie II Republiki Hiszpańskiej, są metaforą wiosny i lata, czasu marzeń, nadziei i iluzji, wolności. To wszystko przerwane zostało przez wojnę, gdy bohaterowie znaleźli się w samym centrum traumatycznych wydarzeń. Gdy ogłoszono zakończenie działań wojennych 1 kwietnia 1939 roku, widzimy smutnych bohaterów, którzy nie są w stanie z nadzieją patrzeć w przyszłość. Koniec wojny wcale nie oznacza pokoju i radości – oznacza początek dyktatury. W *¡Ay, Carmela!* zakończenie wojny związane jest ze śmiercią Carmeli; Paulino stoi nieruchomo nad jej grobem, zupełnie niezdolny, by pójść dalej. Reżyser nawiązuje do rzeczywistości historycznej z marca 1938 roku, gdy Franco właściwie już zwyciężył, a dalsza walka nie miała sensu. Klęska bohaterów była równoznaczna z klęską Republiki. W filmie *La hora de los valientes* reżyser poprzez obrazy Goi czyni aluzję do czasów hiszpańskiej wojny o niepodległość (1808–1814). W ten sposób wojna domowa przybiera charakter kolejnej wojny o niepodległość, jak ta, którą naród hiszpański wypowiedział Napoleonowi w XIX wieku.

Reżyserzy posługują się także wyrazistymi symbolami, by przekazać pamięć o tamtych wydarzeniach. Symbole takie jak piosenki, hymny republikańskie i frankistowskie, flagi oraz hasła („No pasaran!”) podkreślają kontrast polityczno-ideologiczny pomiędzy dwiema Hiszpaniami (fenomen *dos Españas*). Autoportret Goi – obraz znaleziony przez Manuela – także zamienia się w symbol. Sztuka, piękno i życie stoją w kontraście do świata zdominowanego przez horror, strach i przemoc. Obraz przechodzi z rąk do rąk, z miejsca na miejsce, dzieli los Hiszpanii podzielonej, rozdartej na dwie części, przy czym każda część zgłasza pretensje do panowania nad drugą. Dla republikanów obraz symbolizuje ideę wolności, a dla frankistów – dziedzictwo narodowe, esencję hiszpańskości.

Miejsca, w których toczy się akcja, także są znaczące. Pierwsze miejsce to małe galijskie miasteczko, które może być jakimkolwiek miasteczkiem w Hiszpanii. Symbolizuje ono utracony dom rodzinny. Przed wojną widzimy sielankowe krajobrazy i pogodne sceny

na łonie natury, gdzie don Gregorio uczy swoich podopiecznych. Natomiast sceny uwięzienia, walki i życia pod dyktaturą toczą się z dala od natury, na ulicach i placach miasteczka, w przestrzeniach bardzo ciemnych, kontrastujących z pięknym krajobrazem. Wojna położyła kres idei domu jako miejsca dającego poczucie bezpieczeństwa. Ale nawet podczas wojny trudno było w ludziach zabić przekonanie, że zawsze można wrócić do domu, do rodziny, przyjaciół i uratować swoje życie wbrew podziałom politycznym. Niejednokrotnie ludzie ginęli właśnie dlatego, że powrócili do miejsca zamieszkania, gdy było ono już kontrolowane przez zwolenników przeciwnej ideologii. Nie istniało już nic oprócz brutalnego rozłamu politycznego¹¹.

Madryt to szczególne miejsce pamięci dla Hiszpanów – w czasie wojny opanowany był przez bomby i głód. W wyobraźni republikańskiej Madryt łączy się z licznymi bitwami, które odbyły się tam od listopada 1936 do marca 1937 roku. Ale Madryt przede wszystkim symbolizuje pierwsze zwycięstwo z frankistami, bo u swoich bram zatrzymał ich natarcie. Madryt był kluczem zarówno dla republikanów, jak i dla frankistów, jego zdobycie zadecydować mogło o ostatecznym rezultacie wojny. Kolejne miejsce pamięci to Belchite, w którym rozgrywa się w marcu 1938 roku akcja *¡Ay, Carmela!* Znane jest ono w Hiszpanii jako scena bitew, w wyniku których miasteczko zostało całkowicie zniszczone. Carlos Saura w swoim filmie użył dekoracji odzwierciedlających ogrom zniszczenia, jakie niesie z sobą wojna.

W każdym z tych miejsc widać bolesne rozdarcie pomiędzy terytoriami opanowanymi przez frankistów i republikanów. Te dwie przestrzenie w filmie odsyłają nas do ideologicznej opozycji pomiędzy dwiema Hiszpaniami, do różnych systemów norm i wartości, które zdają się nie do pogodzenia. Zarówno Madryt (*La hora de los valientes*) jak i Belchite (*¡Ay, Carmela!*) są miejscami będącymi częścią trudnej pamięci zbiorowej Hiszpanów.

Sposób przedstawienia bohaterów, miejsc, wydarzeń i symboli związanych z wojną domową i dyktaturą nie pozostawia wątpliwości, że reżyserzy podjęli się wypełnić istotne luki w pamięci republikańskiej. Filmy te mogą w znaczący sposób kształtować pamięć zbiorową związaną z okresem wojny domowej i dyktatury, głównie poprzez to, że ją o coś istotnego, a dotychczas nieobecnego uzupełniają. Tak też rozumie się proces odzyskiwania pamięci w Hiszpanii – jako powrót do pamięci republikańskiej – wypełnianie luk w pamięci o zwyciężonych i ukazywanie ich historii jako chwalebnej, przywracanie chwały ofiarom frankizmu. Dostrzega się także tendencję do szukania winnych za każdym razem, kiedy w filmie są momenty domagające się wyjaśnienia głębokiego dramatu, jakim była wojna domowa. Usiłuje się rozwiązać te kwestie przy pomocy manichejskiej prezentacji, podziału na dobrych i złych, katów i ofiary, zwycięzców i zwyciężonych. Dzieje się tak kosztem uproszczenia problemu, poprzez przedstawienie go w sposób ideologicznie binarny. W filmach Republika ukazana jest jako okres pełen idealizmu i heroizmu. Obiektywne przedstawienie sytuacji politycznej i kontekstu historycznego schodzi na dalszy plan – na pierwszym pozostaje kreowanie pożądanych emocji.

¹¹ H. Graham, *Breve historia de la guerra civil*, Espasa Calpe, Madrid 2006, s. 45.

Widoczne jest podkreślenie heroizmu, idealizmu i cierpienia strony republikańskiej. Trudno tu mówić o wizji mającej wiele wspólnego z równowagą historyczną. Nie udaje się uciec od manichejskiej klasyfikacji, podziału na złych i dobrych. Reżyserzy ukazują tylko czarno-białą wersję wydarzeń, odrzucając wszystko to, co pośrodku. Fakt, że zbrodnie miały miejsce po obu stronach konfliktu, nie jest pokazany wprost. Podobne przedstawienia redukcją możliwość zrozumienia stanowiska drugiej strony konfliktu i prowadzą do wniosku, że w tej debacie oprócz zwycięzców (frankistów) i zwyciężonych (republikańców) są jeszcze winni i niewinni, co zdaje się uproszczeniem tematu.

Dominuje jeden sposób kształtowania kultury pamięci, ze wskazaniem na wydobycie pamięci republikańskiej. Bezpośrednio po wojnie promowano pamięć frankistowską, wychwalając ofiary i bohaterów, przypominając o represjach, którym podlegali z ręki republikańców. Zdaje się, że współcześnie podobnie czynią zwolennicy odzyskiwania pamięci republikańskiej. Niebezpieczeństwo polega na tym, że pamięć o wojnie domowej może być mylona z pamięcią o represjach frankistowskich czy republikańskich. Wydaje się, że filmy, które przedstawiają albo jedną, albo drugą wersję konfliktu, zawsze będą pewnym uproszczeniem, bo każdy z takich filmów w zasadzie usprawiedliwia takie, a nie inne zachowania. Brakuje równowagi, przedstawiany obraz przeszłości jest czarno-biały.

Analiza elementów pamięci historycznej w dziełach filmowych, które służyły „odzyskiwaniu pamięci historycznej”, uświadamia, że historia staje się przede wszystkim częścią świata przedstawionego, wykreowanego przez reżysera i scenarzystę. Dlatego ważne jest, by od jednostkowych spostrzeżeń nie przechodzić do uogólniających wniosków dotyczących społeczeństwa hiszpańskiego i jego sposobu oglądu historii odzwierciedlonego w kinie jako medium przekazywania pamięci. Jednak nawet pamiętając o tych założeniach, trudno pominąć brak obiektywnego przedstawienia historii. Cechą charakterystyczną omawianych filmów jest nostalgia za utraconym rajem, który przyniosła Republika, a który zabrano został przez frankizm. Dominuje przeświadczenie o podzieleniu Hiszpanii na dwa przeciwstawne światy, w których komunikacja jest niemożliwa. Widać też, że na swój sposób obie strony konfliktu chciały uratować Hiszpanię od niebezpieczeństwa, które dla ojczyzny stanowiła druga strona konfliktu. Obie strony podkreślały swoje dobre intencje, oskarżając przeciwnika o zdradę. W Hiszpanii mówiło się o potrzebie poświęcenia: ci, którzy zabijali pod przywództwem generała Franco, twierdzili, że ich motywy były całkowicie odmienne od republikańskich. Obydwie strony broniły swych ideowych racji, ale okrucieństwo po obu stronach było podobne.

Zdaje się, że potrzebne jest przyjrzenie się tej historii we wszystkich detalach i zbadanie jej bez przesądów i lęku. Należy pamiętać o wspólnych fosach pomordowanych i o tych, którzy zostali po wojnie z Hiszpanii wypędzeni, podobnie trzeba pamiętać o terrorze, którego dopuściła się strona republikańska. Konieczne jest zbadanie przeszłości, wysłuchanie głosu tych, którzy wojnę przeżyli, ale po to, by służyło to wzajemnemu zrozumieniu, a nie kultowi pamięci jednej tylko strony.

Magdalena Krysiak

Cinema as a medium for shaping cultural memory

The article focuses on the phenomenon of historical memory in Spain and the proces of its recovery. The author chose cinema as a medium for passing memory and presented three movies, that refer to the period of Spanish Civil War and Franco's regime: *¡Ay, Carmela!* by Carlos Saura, *La hora de los valientes* by Antonio Mercero and *La hora de los valientes* by José Luís Cuerda. A characteristic feature of those films is nostalgia for the lost paradise embodied by the Second Republic and repugnance for Franco's regime. They also reflect dominant conviction about Spain divided into two opposing worlds where communication is impossible. There is a clear tendency to divide the memory and history in Spain into black and white and people into just and unjust depending on their attitude towards the regime of Franco. We can observe that especially one memory in Spanish cinema is highlighted – the memory of the republicans.

Key words:

cinema, films, Franco's regime, memory, recovery of historical memory, republicans, Spain, Spanish Civil War

Ewelina Twardoch

„Usieciowione” miejsca pamięci, czyli jak symbole przeszłości stają się przestrzenią aktywności użytkowników sieci

Problem pamięci wciąż jest jednym z najczęściej podejmowanych we współczesnej humanistyce, a coraz bardziej zaawansowane obserwacje neuronalnego przebiegu procesów pamiętania i zapominania to świeży i niezwykle ważny obszar badawczy dla neurobiologów i neurochirurgów. Co ciekawe, rozmaite propozycje, intuicje i kategorie teoretyczne, które pojawiają się w myśli humanistycznej co najmniej od lat siedemdziesiątych, zdecydowanie wyprzedziły eksperymenty z zakresu biologii i medycyny. Rzecz jednak nie w pierwszeństwie stawiania takich czy innych tez, ale w dość przykrym fakcie, że w badaniach pamięci nie sprawdza się póki co optymistyczna wizja Edwarda O. Wilsona, który już w 1998 roku postulował konieczność ścisłej współpracy nauk społecznych i przyrodniczych¹. Stawianie tezy o całkowitym braku takich badań byłoby zbyt radykalne, jednakże żadna z podejmowanych prób autorce tego tekstu nie wydaje się przekonująca. Idąc nieco dalej w pesymistycznych spostrzeżeniach, ośmielę się zauważyć, że żadna z tych nauk nie wypracowała także metod i narzędzi badawczych, które opisywałyby relację między pamięcią a codziennymi doświadczeniami człowieka żyjącego w dobie powszechnej cyfryzacji (czy też w „cyberkulturze”, jak chce Piotr Zawojski). Jednym ze zjawisk istniejących w obrębie tej relacji, które coraz wyraźniej domaga się rewizji, jest dyskurs dotyczący miejsc pamięci.

Niniejszy artykuł nie stanowi pełnego omówienia roli miejsc pamięci w codziennych praktykach internautów, chciałabym w nim natomiast przynajmniej zarysować nowy, niezwykle szeroki obszar badawczy powstały w wyniku rozwoju społeczeństw sieciowych i skonfrontować go z wybranymi tezami i kategoriami, których zwykło się używać w dyskursie poświęconym *lieux de mémoire*.

Kategoria miejsca pamięci – próby definicji i interpretacji

Andrzej Szpociński w interesującym i cennym artykule podsumowującym ewolucję badań nad kategorią miejsc pamięci zauważa, że mimo dość oczywistych skojarzeń przestrzennych, na gruncie polskim (szkoły Antoniny Kłoskowskiej) były one postrzegane głównie jako rodzaj świadomości historycznej oraz zbiorowej pamięci przeszłości².

¹ Mowa o książce *Konsiliencja. Jedność wiedzy*, wydanej w Polsce w 2002 roku przez wydawnictwo Zysk i S-ka.

² Zob. A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 19–20.

Według autora zainteresowanie przestrzennym aspektem miejsc pamięci spowodowała dopiero postępująca teatralizacja i szeroko rozumiana wizualizacja kultury – procesy opozycyjne wobec głównych tendencji modernistycznych³.

Sam termin „miejsca pamięci” jest zresztą dość problematyczny, a kwestii definicyjnych nie ułatwia fakt, że teoretyk uznawany za prekursora rozważań nad miejscami pamięci, Pierre Nora, również nie uściślił znaczenia tej kategorii. Jak trafnie stwierdza Szpociński, w odniesieniu do tez Nory: „Chodziło mu raczej o uświadomienie bogactwa strategii badawczych, które mogłyby być stosowane przy zgłębianiu różnych form obecności przeszłości w teraźniejszości”⁴, a „*lieux de mémoire* należałoby raczej tłumaczyć jako »miejsca wspominania«, »miejsca wspomnień«, a najlepiej »miejsca, w których się wspomina«, a nie miejsca pamięci”⁵. Wyczuwalna nieostrość definicyjna terminu spowodowała, że był on używany w różnych dziedzinach wiedzy, a – w moim odczuciu – największą popularność zyskał w badaniach historycznych, zwłaszcza w odniesieniu do rozważań nad Holokaustem. Być może dzieje się tak dlatego, że miejsca pamięci są najczęściej rozważane jako „miejsca pamięci zbiorowej” – ważne dla społeczeństw, grup etnicznych, pokoleń, ludzi uczestniczących w tym samym zdarzeniu historyczno-dziejowym (wojna, zagłada Żydów etc.). Rzecz jasna, istnieje także termin „miejsca pamięci indywidualnej”, ale z uwagi na fakt, że tezy Pierre’a Nory zakładały jednak instytucjonalny wymiar miejsc pamięci⁶, sformułowanie to brzmi nieco oksymoronicznie. W rozważaniach nad pamięcią indywidualną pojawia się bowiem głównie problem dawania świadectwa czy też bycia świadkiem, stąd w ostatnim czasie (ponownie) tak wielkie zainteresowanie autobiografiami, dziennikami, wyznaniem. Pamięć indywidualnego człowieka jest także obiektem badań neuronaukowców, choć i oni dążą do wyznaczenia pewnego ogólnego mechanizmu, który odpowiadałby za procesy pamięciowe raczej całego gatunku ludzkiego niż pojedynczego człowieka. Miejsca pamięci są więc przede wszystkim kojarzone ze zbiorowością – pamięcią kolektywną, zbiorową, o której pisał Maurice Halbwachs, oraz pamięcią kulturową.

Pojęcie pamięci kulturowej bardzo mocno wiąże się z inną cechą miejsc pamięci – z ich symbolicznością. Jak pisze jej główny teoretyk Jan Assmann: „Pamięć kulturowa jest zorientowana na utrwalone punkty w przeszłości. Także ona nie potrafi przechować przeszłości jako takiej. Przemienia ją więc w symboliczne figury, na których się wspiera”⁷. Miejsca pamięci jako symbole odnoszą do przeszłości danego społeczeństwa, wiążąc się z tradycją, kulturą. Znaczenie jest im przypisywane w odniesieniu do doświadczenia zbiorowego, a nie indywidualnych przeżyć jednostki.

Inną kwestią związaną z miejscami pamięci, ważną dla rozważań Nory, były instytucjonalne praktyki i techniki upamiętniania przeszłości⁸. Tych można by wymienić ogromną

³ *Ibidem*, s. 16.

⁴ *Ibidem*, s. 12.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 68.

⁸ Zob. A. Szpociński, *op. cit.*, s. 13.

ilość, od tworzenia archiwów, które od niedawna stały się ważnym przedmiotem zainteresowania humanistów (jednym z najciekawszych badaczy jest Ernst van Alphen) właśnie jako bardzo szczególne miejsca pamięci, przez organizowanie wystaw muzealnych, po najnowsze i najbardziej kontrowersyjne z punktu widzenia tej teorii sposoby, którym, jak sądzę, początek dała sztuka happeningowa. Artyści happeningowi bardzo często wykorzystują oryginalną czasoprzestrzeń miejsca pamięci, o którym mówią. Bywają to więc opustoszałe fabryki, stocznie, zamki. Kategorii miejsca pamięci, poprzez takie działania, bardzo mocno przypisywany jest zatem pierwiastek performatywny, który niekoniecznie wpisuje się w pierwotne jej założenia. Przede wszystkim powoduje on bowiem, że kategoria przestrzeni przestaje mieć znaczenie wyłącznie historyczne i materialne – staje się obiektem działań artystycznych dokonywanych współcześnie. Trudno też już w tym wypadku mówić o linearnej perspektywie czasowej.

Przykład happeningu upamiętniającego zdarzenie czy miejsce historyczne wyostrza też problem statusu przestrzeni, którą uznać można za miejsce pamięci. Szpociński, powołując się na Norę, twierdzi, że nie ma znaczenia, czy czasoprzestrzeń, której przypisuje się funkcję reprezentowania przeszłości, jest materialna czy metaforyczna, gdyż ważne są idee odnajdywane w niej przez zbiorowość⁹. Paul Connerton z kolei dokonuje innego rozróżnienia, niezwiązanego z realnością czasoprzestrzeni. Miejsca pamięci dzieli na *memorial* i *locus*. Pierwsze z nich utożsamia z „miejscami nazwanymi”, których nazwa – paradoksalnie – czasami jedynie zaciemnia historyczną przeszłość. Mimo tego to właśnie miejsca nazwane widnieją na kartach podręczników do historii, są łatwiej identyfikowalne, stanowią punkty docelowe pielgrzymek¹⁰.

Jako przykład miejsca określonego mianem *locus* autor podaje dom, przedmiot namysłu wielu antropologów. Co prawda dom rozumiany jest przez Connertona jako obiekt ważny dla pewnej zbiorowości (jego mieszkańców)¹¹, jednakże wydaje się, że zwrócenie uwagi na codzienną przestrzeń jako tę, która może stanowić miejsce pamięci, jest znaczące w kontekście moich rozważań. Oto bowiem kategoryzacja autora niejako „uwalnia” status miejsca pamięci od wyłącznie historycznego kontekstu. Dom rodzinny jest przecież zazwyczaj pełen symboli przeszłości indywidualnej albo tej dotyczącej niewielkiej grupy osób. Co więcej, najczęściej odnoszą one do zdarzeń z życia codziennego: rocznic, rodzinnych rytuałów, takich jak ślub, narodziny dziecka, chrzest. Przestrzenie te nie mają nazw, a jeśli już zostają nazwane, to jedynie w obrębie intymnych związków rodzinnych czy partnerskich.

„Wirtualne cmentarze” jako miejsca pamiętania

Szpociński w swoim artykule jedynie zaznacza, że miejsca pamięci rozumiane wyłącznie na sposób historyczny stają się coraz mniej popularne we współczesnych dyskursach humanistycznych ze względu na zaistniałe przemiany społeczno-kulturowe. Autor skrótowo

⁹ *Ibidem*, s. 15.

¹⁰ P. Connerton, *How Modernity Forgets*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 20–22.

¹¹ Zob. *ibidem*, s. 29.

i wybiórczo powołuje się w tym względzie na spostrzeżenia Zygmunta Baumana i Jeana Baudrillarda dotyczące „symulakrowości” i „płynności” kultury współczesnej¹². Wątek ten nie został przez badacza rozwinięty, mimo że tekst opublikowano w 2008 roku, a więc w czasie, gdy większość przemian współczesnej kultury dokonujących się za sprawą rozwoju technologii była już uchwytana. Rozwój Internetu i kultury sieci, jak postaram się pokazać, miał natomiast niebagatelne znaczenie dla zmian w funkcjonowaniu miejsc pamięci. W związku z postępującą cyfryzacją redefinicji, a przynajmniej definitywnemu skomplikowaniu, muszą zostać poddane niemalże wszystkie cechy składające się na kategorię miejsca pamięci sprzed epoki Internetu.

Może się to wydać truizmem, ale powtórzę za Mizuko Ito: digitalizacja mediów i postępujące „usieciowienie” (*networking*) rzeczywistości nie są już projektami przyszłości, lecz codziennością każdego obywatela rozwiniętego państwa¹³. Media cyfrowe zmieniają praktyki codzienne i społeczne oraz sposoby komunikacji, ale wpływają także na kształt czasoprzestrzeni i procesy percepcyjne. Jak słusznie podsumowuje Marcin Składanek:

W kontekście pojawienia się technologii interaktywnych wiele dzisiaj mówi się o tzw. »nowej przestrzeni projektowania« (*new design space*), w której procesom celowego kształtowania podlegają już nie tylko wyglądy przedmiotów bądź komunikaty (teksty) medialne, ale również relacje międzyludzkie, zarówno te prywatne, jak i publiczne¹⁴.

Kategoria *designu*, coraz śmielej wkraczająca w różne obszary nauki, nie jest przedmiotem moich rozważań, chciałabym natomiast zwrócić w tym miejscu uwagę na przestrzeń. Współczesnemu kształtowi przestrzenności oraz formom jej kształtowania (czy kształtowania się) w myśli kulturo- i medioznawczej poświęcono liczne opracowania, w których dość charakterystyczną i wciąż nośną tendencją są sądy o wirtualizacji czasoprzestrzeni, a co się z tym wiąże – o stopniowym zanikaniu rzeczywistości realnej¹⁵. W moim odczuciu znacznie trafniejsze pozostają natomiast twierdzenia o hybrydyzacji czasoprzestrzeni. Jej elementy, które można przypisać do różnych porządków ontologicznych, coraz częściej współlistnieją ze sobą i sprawiają, że osoby istniejące w takiej rzeczywistości poruszają się na różnych jej płaszczyznach. Nie jest to tylko przypadek gier komputerowych, ale zwyczajnych codziennych czynności, takich jak przeglądanie stron internetowych w poszukiwaniu wiadomości. Co więcej, sieć internetowa oraz wynalazki technologiczne poniekąd determinują przebywanie w niejednorodnej rzeczywistości.

W związku z zasadniczą zmianą, jaka dokonała się w obrębie funkcjonowania czasoprzestrzeni, jeszcze bardziej problematyczne staje się rozumienie kategorii miejsca pamięci. Bowiem nawet jeśli wcześniej kłopotliwe było samo przypisanie danemu obsza-

¹² Zob. A. Szpociński, *op. cit.*, s. 16–18.

¹³ Zob. M. Ito, *Introduction*, w: *Networked Publics*, red. K. Varneliz, The MIT Press, Massachusetts 2008, s. 1.

¹⁴ M. Składanek, *Parateksty w środowiskach informacyjnych mediów interaktywnych*, w: *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2010, s. 407–408.

¹⁵ Zob. S. deLahunta, *Virtual Reality and Performance*, „A Journal of Performance and Art” 2002, vol. 24, nr 1, styczeń.

rowi i obiektowi rangi miejsca pamięci (stąd np. omawiane rozróżnienie Connertona), to obecnie często trudno jest odnaleźć je w realnej rzeczywistości. Najbardziej charakterystycznym przykładem tego procesu wydają się wszelkie portale internetowe, które pełnią funkcję „wirtualnych cmentarzy”. Cmentarz jest jednym z tych miejsc ważnych kulturowo, co do których trudno mieć wątpliwości, że są miejscami pamięci. Uświęcone przez systemy religijne, związane z niezwykle ważnym kultem odprawiania zmarłych w zaświaty, stanowią czasoprzestrzeń szczególną i poniekąd objętą sferą tabu dla niemalże wszelkich grup społecznych i zbiorowości etnicznych. Często wiążą się też z ważnymi historycznie zdarzeniami ze względu na symboliczne pochówki bohaterów narodowych oraz pomniki upamiętniające cierpienia narodu (np. Grób Nieznanego Żołnierza). „Przeniesienie” (ujęte w cudzysłowie, gdyż, jak za chwilę pokażę, jest to proces znacznie bardziej złożony) tych miejsc do sieci jest więc bardzo symptomatyczne dla przemian, którym podlegają *lieux de mémoire*. W pierwszej kolejności chciałabym więc przyjrzeć się, jak funkcjonują te portale i co oferują potencjalnemu użytkownikowi.

Ich nazwy są różne: od najbardziej oczywistych, takich jak „Wirtualny cmentarz”, po bardziej skomplikowane i wyszukane, jak „Nekropolia”, „Virtual Heaven” czy – co ciekawe – bardzo popularne „Miejsce pamięci”. Cel takich stron jest bardzo podobny – jak głosi się na stronach głównych, dają one możliwość złożenia hołdu zmarłym osobom, zwłaszcza bliskim, ale nie tylko. Pierwszy grób, jaki pojawia się na „Wirtualnym cmentarzu”, należy bowiem do Wisławy Szymborskiej, byłby więc typowym, symbolicznym miejscem pamięci ważnym dla zbiorowości, gdyby nie fakt, że istnieje w sieci. Bez wątplenia najbogatszym graficznie i dającym największe możliwości nawigacyjne jest portal „Wirtualny cmentarz” (<http://www.wirtualnycmentarz.pl/>). „Wchodzi” się do niego przez bramę wzorowaną na powszechnej ikonografii bram cmentarnych, a następnie można wybrać którąś z licznych opcji. Można przejść do cmentarza, który został podzielony na aleje i sektory (aż trudno uwierzyć, ile z nich jest wypełnionych!), wybrać odwiedzany grób albo ustanowić nowy pochówek. Istnieje także możliwość przejścia do krypt w „katakumbach”, do tablicy informacyjnej i wreszcie do... cmentarza dla zwierząt. Użytkownik ma do dyspozycji sklep, w którym ma możliwość kupienia kwiatów, zniczy i innych ozdób oraz zamówienia sprzątania grobu. Gdy wchodzi się na teren wirtualnego cmentarza, wyświetla się też prognoza pogody. Przechodzenie z miejsca do miejsca przypomina sposób, w jaki porusza się awatar w grze komputerowej. Póki co nie ma jeszcze możliwości wygenerowania awatara (albo przynajmniej ja nie trafiłam na taką witrynę), ale podobieństwo graficznych rozwiązań do tych stosowanych w grach (oczywiście nie tych, w których wykorzystuje się wyłącznie najnowszą technologię) jest zauważalne.

„Virtual Heaven. Pamięć na zawsze” (<http://virtualheaven.pl/>) to z kolei portal, w którym nie tworzy się grobu, ale „Niebo” – czyli stronę poświęconą bliskiej osobie. W opisie idei tej strony odnaleźć można kilka ciekawych zapisów, które w dużym stopniu tłumaczą powód zaistnienia takiej inicjatywy. Czytamy tam:

żyjemy dziś w dobie informacji, zbieramy i gromadzimy ich nieskończone ilości, dlatego więc w tym wszystkim zapominamy o nas samych, o tym, co nas tworzy, co czyni nas takimi, jakimi jesteśmy – o treści naszego życia. Czy stojąc nad grobem bliskiej Ci osoby i widząc: imię, nazwisko, datę urodzenia i datę śmierci, masz wrażenie, że to wszystko?, to wszystko, co warto powiedzieć? Oto cała historia? Z pewnością nie! Chcemy razem z Wami utworzyć szczególne miejsce, w którym nasi ukochani, przyjaciele, osoby dla nas ważne będą mogły być wciąż blisko nas. Właśnie dzięki naszej pamięci, wspomnieniom w najróżniejszych formach: zdjęć, tekstów, nagrań wideo czy ulubionej muzyki, które czasem powiedzą więcej niż tysiąc słów, oni mogą być dalej z nami¹⁶.

Najbardziej interesująca w tym wpisie wydała mi się świadomość jego autorów, że nasze społeczeństwo jest społeczeństwem informacyjnym oraz bardzo dobitnie wyrażony wniosek, że taka społeczność potrzebuje innych niż tradycyjne (rytualne i wierzeniowe) form upamiętniania. A co za tym idzie, stwarza też sobie inne miejsca pamięci. Tutaj takim miejscem jest niebo – czyli wirtualna przestrzeń, kreowana indywidualnie, do której mogą przynależeć konta przyjaciół i rodziny. Ponadto jest tam miejsce przeznaczone na wpisanie życiorysu, celów życiowych, umieszczenie nagrań audio i zdjęć zmarłego. Dostępna jest także funkcja książki pamiątkowej i wirtualnej świecy. Strona poświęcona bliskiej osobie funkcjonuje tu więc dokładnie na zasadach *new design space* – przestrzeni aktywności użytkownika, który może ją niemalże dowolnie kształtować. Warto też dodać, że „Virtual Heaven” oferuje również opcję stworzenia i przesłania do zainteresowanych nekrologu. Do innych spostrzeżeń wróć przy próbie ogólnego uchwycenia fenomenu wirtualnych cmentarzy.



Tak wygląda przykładowy schemat „nieba”.

¹⁶ <http://virtualheaven.pl/what-is-virtual-heaven/> (data dostępu: 14.04.2012).

Kolejny portal „Miejsce-pamięci.pl” (<http://www.miejsce-pamieci.pl/>), wykorzystujący nazwę omawianej przeze mnie kategorii, stanowi najuboższą graficznie i najmniej zobowiązującą formę upamiętnienia zmarłych. Polega ona jedynie na dodaniu „wspomnienia” o bliskiej osobie. „Nekropolia” z kolei, jak twierdzą jej administratorzy, jest najstarszą tego typu inicjatywą w Polsce, określa siebie jako „wirtualny *park* pamięci” – a więc już nie cmentarz, tylko przestrzeń, po której można swobodnie się przechadzać i która ma charakter świecki. Opcje są tu podobne do propozycji już wymienionych: można stworzyć „nowy pochówek”, złożyć kondolencje, opisać historię zmarłego.

Po ogólnym przedstawieniu „wirtualnych cmentarzy” warto zastanowić się, czym różnią się one od tradycyjnych cmentarzy, a są to różnice niebagatelne, gdyż w ewidentny sposób wskazują na zmiany, jakie na skutek cyfryzacji zaszły we współczesnej kulturze.

Nieco wcześniej sygnalizowałam już problem statusu przestrzeni w wirtualnych miejscach pamięci. Przez twórców portali został on nieco uproszczony. Cmentarze te nazywa się wszak zawsze „wirtualnymi” i niewątpliwie funkcjonują one przede wszystkim w wirtualnym świecie sieci. Cmentarze tych nie znajdziemy nigdzie indziej, tylko na stronie internetowej, na grobach stoją komputerowo wygenerowane kwiaty i znicze, „przechadzamy się” po nich wyłącznie na zasadzie nawigacji, nie mają na nie wpływu śnieg, deszcz, upływający czas (choć, jak wspominałam, na jednym sugeruje się istnienie tego typu czynników, na przykład przez podawanie prognozy pogody). Wirtualność przestrzeni cmentarnych nie jest jednakże tak oczywista, jak się pozornie wydaje. Pierwsze zastrzeżenia co do immersyjności tych światów wynikają już z faktu realnego istnienia upamiętnianych osób. Owszem, jako zmarli mają oni status szczególny, jednakże nie wpływa to na realność umieszczanych zdjęć, filmów, podawanych faktów z przeszłości. Fotografie i nagrania to inkrustacje istniejące w obrębie wirtualnej czasoprzestrzeni, które podważają jej fikcyjność, czyniąc świat światem hybrydycznym. Przestrzeń wirtualnych cmentarzy nie pełni funkcji świata sekundarnego, jak w zaawansowanych grach komputerowych, ale nie stanowi także „reprezentacji *on-line* naszego świata prymarnego”¹⁷. Nie istnieje bowiem realny cmentarz, który byłby tu odtwarzany, wykorzystywane są jedynie pewne wzorce wyobrazeniowe na temat miejsc pochówku zmarłych. Oznacza to, że wymienione przeze mnie miejsca pamięci istnieją tylko w sieci jako przestrzenie hybrydyczne. Powstaje zatem pytanie, czy przysługuje im status miejsc pamięci? Uwzględniając fakt, że stanowią wartość dla pewnej zbiorowości, a miejsce pamięci może mieć znaczenie jedynie metaforyczne, uważam, że tak.

Kolejną kwestią jest rola użytkowników portali. Nie ma dla mnie znaczenia, w jakim mieście się przedziale wiekowym i jak wielu ich jest. Interesuje mnie natomiast ich przynależność do społeczności. Oto bowiem mamy tu do czynienia z inną sytuacją niż ta, gdy ludzie spotykają się na cmentarzach, odwiedzając zmarłych. Na wirtualnych cmentarzach, nawet jeśli w jednym momencie na stronie jest zalogowana większa liczba osób, pozostają oni anonimowi, nie spotykają się inaczej niż wirtualnie. Takie cmentarze tracą więc status miejsca publicznego, stanowiąc przestrzeń aktywności indywidualnych użytkowników,

¹⁷ J.E. Müller, *Remediacje w światach sekundarnych i prymarnych. O gatunkowej specyfice paratekstualności gier cyfrowych*, w: A. Gwóźdź (red.), *op. cit.*, s. 432.

którzy zakładają osobiste konta i samodzielnie kreują wyznaczony im „fragment świata”. Ale też, w odróżnieniu od osobistych (papierowych czy komputerowych) zapisków, fragmentów wspomnień czy zdjęć umieszczonych w folderach na prywatnych dyskach, wirtualne „nieba” czy „groby” są dostępne dla wszystkich użytkowników sieci. Z tego, co zauważyłam, na większości nie trzeba nawet mieć swojego konta, by przeglądać wpisy i fotografie. Trudno więc tak naprawdę zawyrokować, czy analizowane portale są miejscem pamięci zbiorowej czy jednostkowej. Prawdopodobnie można by stwierdzić, że obu naraz, ale ważny w tym względzie pozostaje jeszcze jeden problem: relacji, jaka tworzy się między jednostką a siecią.

Mizuko Ito słusznie zauważa, że jest to najpewniej najważniejsza kwestia, którą analizuje Manuel Castells w swojej słynnej książce *Spoleczeństwo sieci*, a którą to myśl podejmuje monografia *Networked Publics* pod redakcją Kazysa Varnelisa¹⁸. Relacja ta w przypadku wirtualnych cmentarzy objawia się na wielu poziomach. Podstawowym jest zwyczajne założenie sobie konta, czyli wyrażenie chęci przynależenia do danej społeczności użytkowników. Utworzenie pochówku czy napisanie wspomnienia to już natomiast próba ustanowienia w przestrzeni sieciowej miejsca dla swojego prywatnego życia, dokumentowanego dodanymi zdjęciami oraz nagraniami. W chwili, gdy oglądamy wpisy innych czy przechadzamy się po wirtualnym cmentarzu, stajemy się z kolei uczestnikami procesów upamiętniania zmarłych. Co więcej, gdy przychodzimy na realny cmentarz, dokonujemy najczęściej drobnych, symbolicznych, mniej lub bardziej zakorzenionych w kulturze aktów rytualnych. Kiedy natomiast „zapalamy” cyfrowy znicz, składamy kondolencje, zamawiamy sprzątaninę, dodajemy zdjęcia, każdorazowo przekazujemy informację, która przez jakiś czas (zazwyczaj relatywnie długi) pozostanie w sieci. Osoba związana z wirtualnym miejscem pamięci staje więc nie tylko jego designerem, ale także „aktywnym użytkownikiem przestrzeni informacyjnej”¹⁹, którą również niewątpliwie ono jest.

Paul Connerton zauważył, że jednym z elementów składających się na miejsce pamięci jest ciało, biorące udział w rozmaitych rytuałach „czczenia” tej przestrzeni²⁰. Pielgrzymki czy też „odwiedzanie” miejsc pamięci stanowią wszak formę ciągłego potwierdzania jej szczególności. W przypadku miejsc pamięci istniejących w sieci fizyczna obecność istoty ludzkiej jest niemożliwa. Nie zmienia to jednak faktu, że ton zamieszczonych wpisów świadczy o dużym zaangażowaniu emocjonalnym użytkowników. Trudno też zaprzeczyć, że mają oni możliwość aktywnego uczestniczenia w kreowaniu portali. Nawet jeśli więc obecność użytkownika w immersyjnym świecie nie realizuje się poprzez fizyczne ciało, stanowi on ważny element w procesie jego funkcjonowania. Jest częścią sieciowego układu. Odwołując się do słynnej obserwacji Williama J. Mitchella, można by też powiedzieć, że w tej sytuacji mamy do czynienia z „telepresence” – obecnością w medium i poprzez nie²¹.

¹⁸ Zob. M. Ito, *op. cit.*, s. 11.

¹⁹ M. Składanek, *op. cit.*, s. 411.

²⁰ Zob. P. Connerton, *op. cit.*, s. 14–15.

²¹ Zob. P. Adams, *Networked Topologies and Virtual Place*, „Annals of the Association of American Geographers” 1998, cz. 88, nr 1, marzec, s. 88.

Trudno do końca przekonać się do tej idei nawet autorce niniejszego tekstu, ale na podobnych zasadach działają także portale społecznościowe. Nie jest moim celem szczegółowa ich analiza, gdyż to wirtualne cmentarze uznałam za bardziej reprezentatywne dla przedstawionych przeze mnie tez, jednakże chciałabym zwrócić uwagę na kilka kwestii. Portale społecznościowe to sieciowe czasoprzestrzenie, do których pełny dostęp uzyskuje się poprzez założenie własnego konta. Relacje między użytkownikami pozostają w znacznie większym stopniu usystematyzowane niż w przypadku wirtualnych cmentarzy – „dodaje się” poszczególne osoby „do znajomych” albo „do kręgów”, jest też możliwość zaznaczenia istniejącej między nimi relacji („żona”, „syn”, „bliski znajomy” etc.). „Sieciowość” tych społeczności pozostaje więc bezdyskusyjna. Każdy z użytkowników ma ponadto możliwość uczynienia ze swojego profilu rodzaju „zapisków z codzienności”, „jednostkowego miejsca pamięci”, do którego mają dostęp wybrane osoby albo wszyscy użytkownicy Internetu – w zależności od poszczególnych preferencji. Poprzez bieżące opisywanie swoich spostrzeżeń, nastrojów, przez dodawanie zdjęć, filmów, notatek stwarza się rodzaj pamiętki, upamiętnia się pewne etapy życia. Od pewnego czasu twórcy Facebooka dodatkowo uwypuklili tę funkcję profili społecznościowych, wprowadzając tak zwaną oś czasu, dzięki której w sposób chronologiczny zostaje uporządkowana aktywność użytkownika.

Gdy zastanawiałam się, dlaczego tak trudno jest mi spojrzeć na portale społecznościowe jak na najbardziej współczesne miejsca pamięci, doszłam do wniosku, że dzieje się tak, ponieważ nie mają one żadnego pierwowzoru w tradycyjnie rozumianych przestrzeniach upamiętniania. „Wirtualne cmentarze”, nawet jeśli nie mają bezpośredniego punktu odniesienia, realizują wzorzec zakorzeniony w tradycji i kulturze. Na Facebooku czy na Naszej-klasie trudno jest natomiast dostrzec chociażby pamiętnik (do którego jest im zdecydowanie najbliżej), nie tylko ze względu na rodzaj wykorzystywanego medium, ale z uwagi na zupełnie inną rolę, jaką pełnią one w życiu jednostki i funkcjonowaniu pewnej zbiorowości. Portale są przestrzeniami otwartymi – prywatnymi, ale wyraźnie wpisanymi w szeroki układ sieciowy, służą wymianie myśli. Sądzę, że biorąc pod uwagę brak zakorzenienia w tradycji kulturowej, kłopotliwe może być nazywanie przestrzeni kreowanych na portalach społecznościowych indywidualnymi miejscami pamięci. Warto jednakże zwrócić na nie większą uwagę, gdyż na pewno stanowią symptom zmian w sposobie stwarzania narracji autobiograficznych. Narracje te natomiast często są niezwykle istotną częścią indywidualnych przestrzeni upamiętniania.

Wirtualne muzea jako poszerzenie kategorii miejsca pamięci

Przy okazji próby uchwycenia specyfiki „usieciowionych” miejsc pamięci warto także chociażby skrótowo wspomnieć o propagowanej w Polsce od niedawna (2006 rok) idei wirtualnych muzeów. Instytucja muzeum doczekała się w ostatnim czasie wielu różnorodnych interpretacji, zapewne w odpowiedzi na przemiany, którym ulegają muzea. Coraz żywsza wydaje się idea tak zwanych muzeów ekologicznych, a cyfryzacja zaczyna być stosowana na szeroką skalę – coraz więcej, nawet niewielkich muzeów, dysponuje wersją *on-line*.

Ciekawe są też spostrzeżenia niektórych badaczy na temat tego, czym jest współczesne muzeum i jaką rolę pełni w kulturze. Charles R. Garoian postrzega muzeum jako dialogiczny proces, na który składa się gra między strukturą narracyjną muzeum a prywatną narracją oglądających. Inaczej mówiąc, muzeum stanowi performatywną płaszczyznę, w ramach której prowadzony jest krytyczny dialog między historią kultury a wiedzą i doświadczeniami zwiedzających²². Sposób, w jaki Garoian postrzega ideę muzeum, w większym stopniu odpowiada tak naprawdę specyfice muzeów wirtualnych, gdyż to one stwarzają faktyczną przestrzeń komunikacji. Trudno mieć wątpliwości, że muzea to jedne z najważniejszych miejsc pamięci, przechowujące symbole kulturowej tradycji. Muzea etnograficzne często zabezpieczają też oryginalne miejsca z dawnych epok, na przykład chaty, osady. Wersje cyfrowe tych przestrzeni najczęściej dają znacznie więcej wolności zwiedzającym.

Pierwszą polską placówką, która zdecydowała się na cyfryzację zbiorów, jest Muzeum Powstania Warszawskiego. Wirtualna wersja znanego muzeum jest bogata w najnowsze rozwiązania technologiczne: animacje 3D i fotografie poszczególnych obiektów, zdjęcia panoramiczne, czaty i fora internetowe służące wymianie spostrzeżeń i informacji. Dość znana jest także cyfrowa reprezentacja zamku w Pszczynie oraz inicjatywa „wirtualnego spaceru” po Biskupinie, składającego się z serii animacji multimedialnych realizowanych w ramach unijnego projektu „Kultura 2000”. Jeśli chodzi o narzędzia umożliwiające wirtualną obecność w różnych miejscach świata, to króluje korporacja Google, która wyprodukowała programy Google Earth oraz Google Art Project i najnowszy – Google Street View (umożliwiający wędrowkę ulicami wybranych miast). W ramach wędrowki po wirtualnych muzeach i ulicach miast nie mamy możliwości kreowania własnej przestrzeni, ale umożliwia nam się wybór trasy, którą chcemy pójść, kolejności oglądanych eksponatów, długości zwiedzania. Wszystkie te opcje personalizują ideę muzeum oraz umożliwiają dużo większy dostęp do symboli kulturowej tradycji. Podobnie jak wirtualne cmentarze, zdają się też realizować ideę miejsca pamięci adekwatną do potrzeb i stylu życia społeczeństwa informacyjnego. Istniejąc w sieci, muzea funkcjonują jako przestrzeń hybrydyczna, podatna na aktywność użytkowników.

Można by w tym miejscu zapytać też, na ile zapis cyfrowy zmienia media obiektów muzealnych, które są w ten sposób reprezentowane, ale nie jest to deklarowany temat niniejszego eseju. Skojarzenie, które bardzo mocno nasuwa się w tej kwestii, to natomiast problem „symulakrowości” takich muzeów. Symulakry według Jeana Baudrillarda to wszak obiekty, które są jednocześnie oryginałem i kopią danego przedmiotu, dlatego nie mogą odnosić do realnych obiektów. Trudno nie zauważyć, że dla części zwiedzających wirtualne muzea prezentowane eksponaty mają status symulaków. Stanowią bowiem – często dokładniejsze niż oryginały – reprezentacje przedmiotów, których wielu z nich nigdy nie zobaczy w rzeczywistości. Nie wydaje się, by w jakikolwiek sposób umniejszało to jednak ich roli jako miejsc pamięci. Sądzę, że jest wręcz odwrotnie. Miejsca pamięci istniejące w sieci, wobec których utworzyłam neologizm „usieczione”, w większym stopniu niż te sprzed ery cyfrowej angażują grupy społeczne. Stosunkowa łatwość i szybkość dostępu sprawia bowiem, że więcej

²² Zob. Ch.R. Garoian, *Performing Museum*, „Studies in Art Education” 2000, vol. 42, nr 3, s. 234.

osób może być obecnych (jakkolwiek ta obecność byłaby rozumiana) w czasoprzestrzeni ważnej dla społeczeństwa.

Wnioski końcowe

Oczywiście „usieciowionych” miejsc pamięci jest znacznie więcej niż tych, które wymieniłam w niniejszym tekście. Różnego rodzaju archiwa i zabytki niebędące muzeami to tylko te najbardziej oczywiste. Dla potrzeb niniejszego tekstu wybrałam dwa rodzaje wirtualnych miejsc pamięci – pierwsze w większym stopniu związane z pamięcią indywidualną, drugie z pamięcią zbiorową. Spostrzeżenia odnośnie do zmian dokonujących się w obrębie miejsc pamięci na skutek ich „usieciowienia” starałam się przedstawiać w tekście na bieżąco, w zakończeniu pozwolę sobie jednak zawrzeć jeszcze jeden wniosek. Otóż wydaje się, że, choć wirtualizacja miejsc pamięci ma na celu przede wszystkim umożliwienie społeczeństwu powszechnego do nich dostępu, to jednocześnie potęguje indywidualizację ich odbioru. Odwiedzanie „usieciowionych” miejsc pamięci najczęściej odbywa się bowiem z poziomu indywidualnego użytkownika – to on kreuje dostępną mu czasoprzestrzeń, jak w przypadku wirtualnych cmentarzy, i on też dostosowuje „zwiedzanie” muzeów do własnych potrzeb, kompetencji kulturowych, czasu, którym dysponuje. Wirtualne miejsca pamięci otwierają się zatem na szeroki odbiór społeczny, ale niwelują znaczenie zbiorowości na rzecz jednostki. Jednoczesne zwiedzanie realnych muzeów czy odwiedzanie cmentarzy w czasie świąt przez większą liczbę osób wywołuje wrażenie wspólnego uczestnictwa w pewnego rodzaju rytuale upamiętniania danej czasoprzestrzeni. Podczas sieciowego dostępu do miejsc pamięci rytuał ten nie może być realizowany. Nie chcę w tym miejscu dokonywać nobilitacji idei wspólnotowości, ale warto rozważyć to zjawisko jako pewną tendencję w procesie przemiany znaczenia miejsc pamięci. Czas pokaże, jaki będzie jej dalszy przebieg.

Ewelina Twardoch

Networked Memory's Places or How the Symbols of the Past Are Becoming an Area of Network Users' Activity

The main aim of the study is to attempt a reinterpretation of the category of “lieux de mémoire” (Pierre Nora) in the context of digitalization process and the functions of the new media in the modern culture. The paper argues that symbolic and historical meaning of “lieux de mémoire” is changing today as a consequence of the strong development of the Internet. According to that fact the “places of memory” really often become a part of Internet, they are “networked”. The article focuses on the analysis of the selected examples of the “networked places of memory” (especially virtual cemeteries and virtual museums). The author discusses the differences between the classical “lieux de mémoire”

and the networked ones and tries to show the main distinguishing marks of the new kind of the “places of memory”. The paper refers to the thesis of Andrzej Szpociński, Jan Assmann, Paul Connerton, Mizuko Ito and others.

Key words:

digitalization, new media, network, networked places of memory, virtual cemeteries, virtual museums

Sław Krzemień-Ojak

Nowy przewodnik po współczesnych naukach o kulturze

Doris Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, ss. 504.

1.

Badania nad kulturą są obecnie tak liczne, bogate, wielokierunkowe i różnorodne, że rozsądne przewodniki po nurtach, tematach i lekturach, przytomnie informujące, co jest w nich *nowe*, stają się coraz bardziej niezbędne – i z tych samych przyczyn coraz trudniej je opracować. Dodać trzeba, że takich przewodników o różnym profilu jest już sporo w księgarskich rejestrach, toteż każda kolejna próba opracowania podobnego obrazu *nowych* nurtów kulturoznawczych, jeśli chce przyzwoicie funkcjonować, sama powinna być odpowiednio *nowa*. Taką właśnie próbą jest książka wykładowczyni kulturoznawstwa z Uniwersytetu w Gießen Doris Bachmann-Medick, nosząca tytuł *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*.

Aby zadanie było wykonalne, autorka dokonuje pewnych ograniczeń. Na przykład – zawęża pole obserwacji. Badania nad kulturą są prowadzone w takich dziedzinach jak filozofia kultury, psychologia kultury, socjologia kultury, antropologia kultury – by poprzestać na profesjach najbardziej dotąd autorytatywnych. W każdej z nich nurt

ten funkcjonuje, rozwija się, poddany jest eksperymentom i przeżywa rozmaite *turns*. Autorka natomiast kieruje uwagę, jeśli nie wyłącznie, to przede wszystkim, na nowe impulsy, które rodzi ostatnia z wymienionych dziedzin: *antropologia kultury*. Do tego ograniczenia dodaje przy tym dwa następne: a) bierze pod uwagę jedynie badania niemieckie i angloamerykańskie, z wyłączeniem wszystkich innych, oraz b) mówi tylko o aktywności tej dziedziny od lat siedemdziesiątych XX wieku.

Te potrójne granice autorka przekracza tylko sporadycznie. Ale mimo tego zawężenia pole obserwacji okazało się wyjątkowo bogate. Gęsta materia opisu z trudem mieści się w obszernym, liczącym 500 stron tomie. Należy bowiem wziąć pod uwagę setki źródeł, zreferować i zinterpretować niekończący się szereg książek, artykułów i wypowiedzi. Pod tym względem jej praca ma niekwestionowaną wartość informacyjną. Pozostaje pytanie o inne jej zalety – merytoryczne.

2.

Merytoryczne znaczenie ma zwłaszcza koncepcja *turn*, zwrotu, kierunku, orientacji. A raczej, ściślej mówiąc – proponowana przez autorkę modyfikacja tej kategorii. *Turn* nie jest bowiem niczym nowym ani jako pojęcie, ani jako zjawisko. W Niemczech głośno było zwłaszcza o zwrocie *lingwistycznym*, który ze swej strony uruchomił zwrot *kulturowy*. Obydwa stanowiły reakcję na długotrwałą w tym kraju dominację *Geisteswissenschaften*, nauk o duchu – nauk rozwiniętych, cenionych, wpływowych. Tę *wielką tradycję* pospolite ruszenie postmodernistyczne zdemaskowało jako europocentryczną *wielką narrację*, którą trzeba przezwyciężyć. Dziś jednak z kolei przezwyciężający *Geisteswissenschaften* megazwrot językowy wraz z nadbudowanym zwrotem kulturowym traktuje się również jako nazbyt racjonalistycznie zuniwersalizowane *wielkie narracje*. Im właśnie autorka przeciwstawia własną wizję *turn*.

Dochodzi do niej drogą obserwacji empirycznej. Skądinąd pole tej obserwacji jest od dawna podzielone między różne kulturoznawcze dyscypliny badawcze. W każdej z nich stawia się swoje cele i realizuje je specyficznymi metodami. Autorka przyjmuje to do wiadomości jako empiryczną realność – i jako stan wyjściowy do właściwych *turns*. Momentem wyjściowym jest pojawienie się w polu określonej dyscypliny, przykładowo etnologii, literaturoznawstwa lub teatrologii, jakiegoś wyzwania, czyli wymagającego zbadania zjawiska, którego dana dyscyplina swoimi metodami nie jest w stanie zanalizować. Powstaje wówczas rodzaj projektu badawczego, realizowanego interdyscyplinarnie przez wielu zainteresowanych tym zadaniem badaczy. Prowadzą

oni wspólnie lub równolegle analizy *fokusowe*, czyli *ogniskują* swoje poznawcze wysiłki – znamienne jest to poszukiwanie autorki (i tłumaczki) odpowiednich określeń – szukając właściwych metod i trafnego wokabularza. Jednakże ten tematyczny ruch badawczy staje się *zwrotem* dopiero wówczas, gdy: a) opisowa nazwa przedmiotu/zadania przekształci się w narzędzie badawcze (kiedy np. *przestrzeń* lub *obraz* z obserwowanego zjawiska zmienia się w kategorię analizy), oraz b) gdy ten kierunek badań oraz właściwy mu analityczny *modus operandi* znajdzie przekonanych realizatorów w kilku dyscyplinach.

Empiryczna analiza aktualnych zainteresowań badawczych i sposobów ich realizacji prowadzi autorkę do wniosku, że w polu, dawniej obejmowanym zbiorczym pojęciem *cultural turn* (w liczbie pojedynczej), można wyróżnić szereg *turns* o swoistym charakterze. Znajduje ich siedem: *interpretacyjny*, *performatywny*, *refleksywny/literacki*, *postkolonialny*, *translacyjny*, *przestrzenny* oraz *ikoniczny*. Ich profile są różne: każdy z owych *turns* rodzi się w innym czasie, jest odpowiedzią na swoiste wyzwania, kieruje się własnymi intencjami itd. Rozmaitość wyglądają też ich relacje, łagodne lub ostre, z innymi nurtami, ich otwieranie się na nowe wyzwania, ich modyfikowanie się i przekształcanie itp. Każdy nurt ma cechy własne, ale żaden nie bytuje osobno, wszystkie żyją we wzajemnych kontaktach, noszą nieusuwalne cechy *hybrydowości*.

3.

Orientacja *interpretacyjna* pojawiła się wcześniej niż inne kulturowe zwroty – już w latach siedemdziesiątych – i mocno od-

działała (zresztą wciąż oddziałuje) na sąsiednie kierunki badawcze. Inicjatorem tego nurtu i jego główny animatorem był Clifford Geertz, udział w jego profilowaniu mieli ponadto między innymi Paul Rabinow, David Schneider i Victor Turner. Intencją promotorów było przewyciężenie dominacji scjentystycznie zorientowanej etnologii strukturalnej. Tendencji Lévi-Straussa do *poszukiwania praw* Geertz przeciwstawił dążenie do *interpretacji znaczeń*. Nośnikiem znaczeń jest *tekst* – pojmowany szeroko, wyprowadzony poza granice wypowiedzi słownych, traktowany jako główne medium interpretacji kulturowej. Drogą wiodącą do tych znaczeń mają być *studia przypadku*, warunkiem powodzenia – badania międzydyscyplinarne, cenionym rodzajem źródeł – autoprezentacje i autointerpretacje lokalnych kultur, preferowanym typem narracji – eseistyczny *opis gęsty*. Tym intencjom badawczym towarzyszą tendencje etyczno-polityczne, prowadzące do „odprowincjonalizowania” kultur pozaeuropejskich i zarazem do „defamiliaryzacji” kultury zachodniej.

Zwrot *performatywny*, podobnie jak *turn* poprzedni, dystansuje się od dziedzictwa strukturalizmu, ale wydobywa i akcentuje motywy przez tekstologię pomijane: *wytwarzanie* znaczeń oraz ich *praktyczne* ukieunkowanie, powodujące *zmiany* w procesie kulturowym. Terenem macierzystym dla kulturoznawczego zwrotu performatywnego jest antropologia teatru, wraz z jej rozszerzeniem w postaci analiz dramaturgii życia codziennego (E. Goffman), ma ona jednak wsparcie z jednej strony w teorii aktów mowy (J. Austin), z drugiej w antropologicznej analizie rytuałów. Niekwestionowanym autorytetem dla całego nurtu jest Victor Turner. Zwrot performatywny aktywniej niż interpretatyw-

ny angażuje się w działania na rzecz emancypacji kultur zdominowanych, tym samym wiążąc się ze zwrotem postkolonialnym.

Kolejny nurt, który autorka nazywa *refleksywnym* albo *literackim*, jest rezultatem osiągnięcia przez kulturoznawstwo nowej samowiedzy i nowego samookreślenia: oznacza radykalne uświadomienie sobie, że etnograf bądź – szerzej – antropolog kulturowy – swoją wiedzę o kulturze *pisze*, czyli, inaczej mówiąc, uprawia (kulturoznawczą) *literaturę*. O tym, że antropolog *pisze*, mówi Clifford Geertz, który i w tym nurcie pełni jedną z ważnych ról; funkcję głównego promotora i popularyzatora koncepcji *writing culture* pełni jednak James Clifford. Orientacja ta ma u podstaw głęboką refleksję nad kwestią obiektywności wiedzy kulturoznawczej (i kryzysem reprezentacji), a co za tym idzie, nad autorytetem antropologa. Z tego punktu widzenia poddaje się krytycznej (auto)refleksji dorobek – skądinąd ogromny – dotychczasowych luminarzy antropologii kulturowej (w czym wyróżnia się znów Geertz). Kierunek (auto)refleksyjny zajmuje ważne miejsce także w innych dziedzinach humanistyki, zwłaszcza w literaturoznawstwie i historiografii (H. White), ma też wpływ na badania genderowe, odkrywające równoległe pola *women writing culture* (s. 207).

Kierunek *postkolonialny* wiąże się jednoznacznie z określonym nurtem wydarzeń historyczno-politycznych, ale obejmuje nader złożoną konfigurację refleksji, której osią główną jest kulturowo zdeterminowane postrzeganie kultury *Innego*. Inicjatorem i fundatorem tego kierunku jest Edward Said, wspólnie z którym „świętą trójcę” tworzą Gayatri Chakravorty Spivak i Homi Bhabha. Teoria postkolonialna swoją genezę sięgająca „różni” Derridy manifestuje się

w energicznym „dekonstruowaniu” i demaskowaniu modeli kolonialnego myślenia i działania oraz w wyostrzonych krytycznie analizach rozlicznych kulturowych konsekwencji procesów dekolonizacyjnych. Pojęciem wiodącym jest tu *hybrydowość*, pozwalająca sondować złożone relacje między różnymi kulturowymi tożsamościami, i to zarówno w świecie, jak i – obecnie – także w samej Europie. *Postcolonial turn* – dowodzi autorka – oddziałuje wyjątkowo szeroko: od teologii, poprzez badania nad literaturą i sztuką, analizy historyczne i geograficzne oraz naukoznawstwo, po estetykę i filozofię.

Zwrot *translacyjny* wiąże się z wielokulturowością naszego świata, wymagającą tłumaczeń w wielowymiarowym znaczeniu tego słowa, sięgającym od przekładu języka na język po przekład kultury na kulturę¹. Translacyjny kierunek badań przekracza swoje pierwotne filologiczne pole działania i przesuwają się z obrzeży kulturoznawstwa do jego centrum. Sprzyjają temu procesy postkolonialne, ale dynamizują ten nurt także inne doniosłe zjawiska naszych czasów, zwłaszcza te, które narastają w polu napięć między wielobarwną mozaiką kultur lokalnych a przenikającą je i modyfikującą kulturą zglobalizowaną. Kategoria translacji kulturowej znosi europejski monopol na tłumaczenie, które jawi się jako przekład „gęsty” (K.A. Appiah), ewokujący kulturową inność/obcość i zarazem torujący drogi do porozumień, do „przestrzeni pośrednich”, do negocjowania granic i różnic („prze-

kład jest agenturą różnicy”, A. Haverkamp, s. 292), jakimi są zwłaszcza konfliktowe pola transnarodowej migracji, gdzie kultury mają charakter jednocześnie transnarodowy i translacyjny (J. Butler), a często także wynaleziony i wyobrażony (S. Rushdie). Translacyjny *turn* ma poważny wpływ na różne dziedziny, od przekładoznawstwa sięga po literaturoznawstwo (porównawcze), etnografię, nauki historyczne, socjologię, religioznawstwo.

Zwrot *przestrzenny*, *spatial turn*, macierzystą glebę znalazł w geografii. Jest „dzieckiem postmoderny” (s. 335): zrodził się w wyniku przewyciężenia dominacji myślenia oświeceniowego, które faworyzowało *czas* i ograniczało wagę *przestrzeni*. Wypromowali go myśliciele lewicowi: F. Jameson i H. Lefebvre. Zwrot ten oznacza wytworzenie się „krytycznego rozumienia przestrzeni” w kilku wymiarach: a) jako obszaru terytorialnych różnic kulturowych, opozycji centrum/periferie lub Północ/Południe, miejsc wykluczenia w rodzaju apartheidu, gett, rezerwatów lub terenów emancypacji „Inności” (*Otherness*); b) jako przestrzeni zdetyerytorializowanej przez procesy globalizacyjne, rozproszonej (diaspory), „znikającej”; c) jako przestrzeni „transnarodowej” (A. Appadurai), „trzeciego obszaru” (*Third place*, E. Soja), specyficznej przestrzeni granicznej; wreszcie d) jako map mentalnych, przestrzeni wynalezionych i wyobrażonych, „ojczystych stron fantazji” (S. Rushdie). Poza dziedziną geografii znamiona zwrotu przestrzennego można obserwować zwłaszcza w literaturoznawstwie jako dziedzinie wytwarzającej bogactwo „kulturowych topografii”, w historii analizującej przykładowo „miejsca pamięci” (P. Nora, A. Assmann), i w badaniach genderowych (D. Massey).

¹ Autorka w swojej pracy badawczej poświęciła temu zagadnieniu wiele uwagi; por. bibliograficzne informacje na ten temat zamieszczone w jej książce. Nie bez znaczenia jest w tym kontekście jej nota, że chciałaby, aby zawarta w tej części książki „konceptyjna rekapitulacja” spowodowała „przyspieszenie biegu tej nowej orientacji” (przypis 3, s. 281).

Ostatnim z wyróżnionych w omawianej książce kierunków jest zwrot ikoniczny, *iconic turn*. Wiąże się on z dążeniem do przezwyciężeniem dominacji języka w kulturach zachodnich i wiedzy do nowego kulturoznawczego postrzegania obrazu. Droga prowadzi tu od historii sztuki do ogólnej nauki o obrazie. Przygotowuje ten zwrot „opór ikony przeciw logosowi”, obecny w refleksji M. Merleau-Ponty’ego, J. Derridy i M. Foucaulta, ukierunkowuje go dziedzictwo myślowe A. Warburga, kolejne impulsy biegną od W. Benjamina (techniczna reprodukcja dzieła) i J. Baudrillarda, uogólnia je H. Belting w postaci koncepcji *antropologii obrazu*. Dalsze rozszerzenie *zwrotu ikonicznego* przynosi koncepcja „obrazownawstwa międzykulturowego” jako nurtu badań ponaddyscyplinarnych (B. Mersmann), komparatystycznie badającego obrazowe reprezentacje w obrębie różnych kultur. *Iconic turn* oddziałuje na liczne dziedziny nauki: na literaturoznawstwo i teatrologię, ale także na badania genderowe, na politologię (polityki obrazów) i prawoznawstwo (ikonologia prawa), na przyrodoznawstwo (nanotechnika – przedstawianie świat niewidzialnego), medycynę i neurobiologię.

4.

Prezentowana w książce koncepcja *turn* ma wiele zalet. Spójrzmy na nie. 1. Zwroty jako ukierunkowane narracje mają zasięg *średni*. *Turn* pozbawiony jest więc różnych wad, jakie obecnie przypisuje się *wielkim narracjom* lub rozległym *paradygmatom*, nadmiernie ujednociającym żywe pole kulturowych zdarzeń i procesów, wtlaczającym żywiołowo pulsującą tkankę tego pola w ramy logicznej ewolucji, racjonalnych

struktur, binarnych opozycji itp. Mają wszak zarazem wystarczająco zwartą konsystencję, by chronić *średnie* wymiary swoich obszarów badań przed ich dalszym nadmiernym dzieleniem, by nie dopuszczać do takiego ich rozczłonkowania, które prowadziłoby do badawczego chaosu. 2. *Turns* mogą swobodnie korzystać z dorobku tradycyjnych dyscyplin badawczych, ale także unikać niesionych przez nie niedogodności: łatwo przekraczają ich strzeżone granice, modyfikują ich metody, łączą potencjały, premiują eksperymenty, kreują nowego typu autorytety. Ignorują tradycyjne „obowiązujące” w dyscyplinach tematy, bez zahamowań podejmują atrakcyjne zadania aktualne i inwestują w swoją bliższą i dalszą przyszłość. Chętnie łączą badania z działaniem, łatwo reagują na wyzwania etyczne, ideologiczne, polityczne, z zaangażowaniem walczą z przejawami etnocentryzmu (zwłaszcza: eurocentryzmu) i wspierają procesy kulturowej emancypacji *Innych*. Z tą intencją aktywnie współdziałały z reprezentującymi owe *inne* kultury uczonymi spoza Europy. 3. Jako przedsięwzięcia badawcze o średnim zasięgu nie przekraczają możliwości ich empirycznego ogarnięcia, przejrzenia, zanalizowania i zwaloryzowania. Wymaga to – o czym świadczy omawiana rozprawa – niemałego nakładu pracy, ale jest to wykonalne: można poszczególne *turns* objąć analitycznym spojrzeniem: objąć to, co czyni je względnie spójną całością, nie gubiąc z oczu wielobarwności empirii, które tę całość wypełnia. 4. *Turns* nie są w niczym trwale zakotwiczone. Stanowią przejściowe skupienie badawczej uwagi na jakimś aspekcie płynnej kulturowej rzeczywistości. Autorka *dziś* znajduje w polu nauk o kulturze siedem kierunków wystarczająco dojrzałych, by można było z uzasadnieniem widzieć w nich *turns* – ale *jutro* mapa tych

kierunków może się zmienić. I w końcowej partii książki, zastanawiając się na perspektywami kulturoznawstwa, wskazuje na zapowiedzi co najmniej dwóch nurtów badań, które – jej zdaniem – prawdopodobnie osiągną status dojrzałych *turns*: jeden rodzi się w polu neurologii – zwłaszcza badań nad mózgiem – i może otwierać zaskakujące przejścia między kulturoznawstwem i przyrodoznawstwem, drugi rozwija się jako interdyscyplinarna ścieżka badań nad kulturowymi skutkami globalizacji. Otwarta perspektywa zachęca do obserwacji, do refleksji, do dyskusji – i to wezwanie, o czym za chwilę – taką dyskusję spowodowało.

5.

Umieszczony w książce Doris Bachmann-Medick barwny fresk, obrazujący kulturowe *turns*, energicznie eksponuje rolę, jaką pełni obecnie antropologia kultury, a zwłaszcza – choć oczywiście nie wyłącznie – jej amerykańska odmiana. Widać w tym fresku jej atrakcyjność, jej silne oddziaływanie na różne dziedziny, nie tylko kulturoznawcze, a nawet nie tylko humanistyczne. Autorka wprawdzie wskazuje, że impulsy rodzące nowe kierunki płyną także z dziedzin innych niż antropologia, ale owe inne dyscypliny mogły stać się macierzystymi polami dla *turns* głównie w tej mierze, w jakiej *jako dziedziny* uległy głębokim wpływom kulturowej antropologii, wyłaniając w swoich obszarach przykładowo antropologię literatury (*literary turn*), antropologię teatru (*performative turn*), antropologię obrazu (*iconic turn*). Autorka rejestruje starannie wszystko, co w tym zakresie zrodziło się w Niemczech, niekwestionowanym autorytatywnym promotorem różnych *turns*

pozostaje jednak *guru* etnologów amerykańskich Clifford Geertz w otoczeniu wypromowanych w zasięgu amerykańskich *cultural studies* uczonych o egzotycznych nazwiskach: Said, Appadurai, Chakrabarty, Bhabha. Oni powołują *turns* do życia, oni wypełniają je materia badawczą i oni ustanawiają jego opisowy operacyjny wokabularz. Gestem, który świadczy, do jakiego stopnia autorka tę ich rolę przyjmuje do wiadomości, jest jej decyzja – dla wielu, także dla niżej podpisanego, problematyczna – by w niemieckiej książce pozostawić angielskie nazwy omawianych kierunków: nie *Wende*, a *turn* wraz z odpowiednimi określnikami; podane przez autorkę motywy tego gestu jej intencje wyjaśniają, ale nie wszystkich czytelników przekonują.

6.

Polską wersję książki oparto na jej trzecim wydaniu z 2010 roku (obecnie jest już czwarte); pierwsze ukazało się w 2006 roku i było recenzowane, omawiane, dyskutowane². Niektóre wypowiedzi świadczą, że w Niemczech to demonstrowanie zalet amerykańskich nauk o kulturze postawiło autorkę w niezbyt komfortowej sytuacji. Świadectwem jest opinia – zresztą jedyna w tym rodzaju – Gernota Böhme, zasłużonego literaturoznawcy i kulturoznawcy. Böhme czuje się spadkobiercą dorobku dawnej

² Wybór recenzji książki – jak można sądzić, ważniejszych – jest dostępny na stronie internetowej autorki: <http://www.bachmann-medick.de> (data dostępu: 10.10.2012). Lista autorów: Matthias Benser (Manchester), Hartmut Böhme (Berlin), Karl-Heinz Kohl (Frankfurt nad Menem), Christoph Conrad (Genewa), Birgit Neumann (Gießen), Wolfgang Thomas Göderle (Graz), Anja Geringh (Monachium), Elizabeth Timm (Wiedeń).

i współczesnej europejskiej i – zwłaszcza – niemieckiej nauki o kulturze, jest z tego dziedzictwa dumny. Kulturoznawstwo amerykańskie ceni znacznie mniej i mówi o nim w sposób, który dla wielu może stanowić wyraz niezbyt obecnie modnej postawy etnocentrycznej. Może ono być przedmiotem zainteresowania badawczego – ale nie powinno się stawiać je Europie, a zwłaszcza Niemcom, za wzór. Autorka zaś broni praw różnych modeli *lokal knowledges*, natomiast nie potrafi docenić walorów rodzimej *wiedzy lokalnej* i chce niemieckiemu kulturoznawstwu narzucić amerykański rozkład jazdy. Tymczasem Niemcy wespół z innymi Europejczykami robią w istocie to samo, co Amerykanie, tylko *lepiej*; tutejsze koncepcje kulturowej interpretacji są dojrzsze niż metody Geertza, performatywiści z Belau i Heidelbergu przewyższają poziomem dorobek Turnera, na temat zwrotu literackiego najczęściej do powiedzenia mają Francuzi. W istocie to, co najlepsze w amerykańskich naukach o kulturze, rodzi się z inspiracji europejskich. Przegląd nowych kierunków myślenia o kulturze powinien zatem biec szerzej – objąć nurty europejskie – i głębiej – uwzględnić historyczne korzenie tej nauki, bowiem brak odniesień do dziejów kulturoznawstwa Böhme odczuwa „boleśnie”. Gdyby więc autorka chciała spełnić dezyderaty recenzenta, to musiałaby skomponować zupełnie inną książkę; taką, w przybliżeniu, jakie publikuje sam Böhme.

Takie zderzenie dwóch światów, nieprzyjazne i konfliktowe, jest, jak się zdaje, przypadkiem odosobnionym. Inne głosy świadczą bowiem, że autorka przekonała niemieckie środowisko do swoich racji. Niektórzy opiniodawcy dostrzegają wprawdzie koszty dokonanych przez nią ograniczeń i wyrażają żal, że z jej przeglądu wy-

padli przykładowo Francuzi, ale rozumieją powody tego zawężenia obszaru obserwacji. I cenią, niektórzy bardzo wysoko, to, co w książce znaleźli. Jej treść zaspokaja zapotrzebowanie na przewodnik po rozległych terenach kulturoznawczej aktywności i może służyć jako podręcznik (Geringh). Jej „przekonujące studium” stanowi „wspaniałe wprowadzenie” w meandry debaty wokół kulturoznawstwa (Kohl). Prezentuje opis sytuacji „na najwyższym poziomie” (Gödele), daje cenny »gęsty opis« informacyjny” (Timm), ten opis wyróżnia się „jasnością modelu” (Neumann). Książka jest „instruktywna”, „sugestywna”, „myślowo bogata” i w sumie „wyjątkowa” (Conrad). Miarą sukcesu autorki jest zaś fakt, że żaden z opiniodawców nie podważa ani zasadności koncepcji *turns*, ani trafności doboru siedmiu „kierunków”.

Pojawia się natomiast w tych recenzjach pytanie, czy autorka właściwie postąpiła, wyłączając z listy *turns* pewne ważne nurty kulturoznawczych badań. Niektórzy skłonni byłiby upominać się o zwrot językoznawczy – choć w tym przypadku argumentacja autorki wskazująca na to, że lingwistyczny *mega-turn* poprzedza wyróżnione przez nią *nowe* kierunki, i że w wielu z nich swoiście działa nadal, choć z biegiem czasu traci wigor, dla większości recenzentów brzmi przekonująco. Mniej zrozumiałe jest dla nich natomiast pominięcie dwóch kolejnych nurtów badań: genderowego i medialnego. Argumentem wspierającym tę decyzję autorki mogłoby być, jak się zdaje, wskazanie, że obydwa te nurty osiągnęły już w tej chwili status *dyscyplin*, i że *turns* sięgają w nie i przenikają je podobnie, jak to czynią z innymi *dyscyplinami* – i tego autorka w swoim przeglądzie właśnie dowodzi.

7.

Rozprawa Doris Bachmann-Medick ma więc wiele zalet – także dla czytelnika polskiego. Nie mówi wszystkiego o badaniach nad kulturą, ale mówi dużo. Obejmuje ogromny – mimo wspomnianych ograniczeń – obszar badań nad kulturą, uwzględniając w swojej narracji materiał rozproszony, w znacznej części trudno nam dostępny, i to wybrane pola zagospodarowuje starannie, dokładnie, rzetelnie.

W jej narracji świat kulturoznawczy jest żywy, barwny, innowacyjny. Kultura naukowa nie *jest*, lecz *staje się*, zmieniając kierunki i tereny, przenikając w poprzek dyscypliny kulturoznawcze, a niekiedy sięgając *poza nie*, w różne dziedziny humanistyczne, a ostatnio także przyrodoznawcze.

W tym momencie wszakże pojawia się – już ostatnie w niniejszym omówieniu – pytanie: co dzieje się z kulturą i jej *pojęciem* wówczas, gdy *kulturoznawcze* kierunki sięgają tak daleko? Autorka często powtarza, że nowe orientacje *modyfikują* kategorię kultury, ale już powstrzymuje się od rozważenia, *jak* na nią wpływają. Nazywa je konsekwentnie, także w tytule swojej książki, *kulturowymi*. Ale nie stara się w żaden sposób uchylić niepokojącego pytania o tożsamość tej ruchliwej materii, jaką jest kultura, i o zasadność określania wszystkich istniejących i nadchodzących *turns* zbiorczym pojęciem kultury. To pytanie pozostaje w jej książce otwarte – co zresztą nie utrudnia bynajmniej autorce komunikatywnego porozumienia z odbiorcą.

Sławomir Toczek

Obraz kulturowych przemian polskiej pamięci oficjalnej

Bartosz Korzeniewski, *Transformacja pamięci. Przewartościowania w pamięci przeszłości a wybrane aspekty funkcjonowania dyskursu publicznego o przeszłości w Polsce po 1989 roku*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2010, ss. 245.

Pamiętanie przeszłości to proces zmienny. Na dynamikę jego zmian ma wpływ wiele czynników. Jeden z nich wyznaczają ramy konkretnego systemu politycznego. Proces transformacji ustrojowej jest punktem wyjścia dla rozważań, które podejmuje w swojej najnowszej publikacji Bartosz Korzeniewski. Opierając się na podstawowym rozróżnieniu pamięci oficjalnej i nieoficjalnej, stara się wskazać zmiany jakościowe związane z odmiennym waloryzowaniem przeszłości, których badacz wcale nie analizuje w kontekście przemian politycznych. *Novum* tej pracy sprowadza się do stanowczego powiązania przewartościowań pamięci oficjalnej, wyrażanych dyskursywnie w debatach politycznych, ze zmianami kulturowymi.

Głównym celem badawczym, jaki stawia przed sobą autor, jest przeanalizowanie debaty o „nowej polityce historycznej” przy wykorzystaniu założeń teoretycznych odnoszących się do zmiany sposobu wartościowania wydarzeń historycznych, która to zmiana ma być następstwem przemian ustrojowych. W toku narracji formuluje

on swoje tezy dotyczące tego zagadnienia. Proces analizy jest w tym przypadku wielostopniowy, wieloaspektowy i dość szczegółowy. Wstęp do niego stanowi zarysowanie aparatu pojęciowego, opartego w znacznym stopniu na teoriach między innymi Andrzeja Szpocińskiego, Barbary Szackiej czy Aleidy i Jana Assmannów. Dodać trzeba, że Czytelnik znajdzie tu wiele odwołań do niemieckiej humanistyki, której znajomością wykazuje się autor – co stanowi niewątpliwie atut, zważywszy na dominację we współczesnej polskiej nauce teorii angloamerykańskich. Przebieg argumentacji rozpoczyna się od charakterystyki ogólnych trendów właściwych kulturze współczesnej. Chodzi o wzrost zainteresowania przeszłością, uniwersalizację pamięci, jej medializację i reinterpretację. Po zarysowaniu kontekstu kulturowego następuje rozbudowany opis tła historycznego. Zostaje ono przedstawione przy zastosowaniu autorskiej periodyzacji, w której wyróżniono następujące okresy: lata 1944–1948, czas stalinizmu i okres po 1956 roku. Podstawą takiego rozróżnienia był stopień rozdźwięku pomiędzy pamięcią

oficjalną, którą promowała władza państwa, a pamięcią nieoficjalną, zwaną również potoczną. W tym miejscu należy zauważyć, że Korzeniewski ściśle przestrzega wyznaczonych przez siebie ram problematyki – jego uwaga skupiona jest przede wszystkim na oficjalnym dyskursie, który w celu pokazania jak najpełniejszego obrazu zostaje przedstawiony jako korespondujący lub opozycyjny w stosunku do pamięci kulturowanej poza nim.

Dzięki dokładnemu zdefiniowaniu dyskursu pamięci przeszłości w czasach PRL-u autorowi udaje się uchwycić dynamikę zmian jakościowych, która miała miejsce po transformacji politycznej w 1989 roku. Jej wyrazem są procesy mające istotny wpływ na kształt polskiej pamięci zbiorowej, wśród których najważniejsze (choć nie jedyne) to: pluralizacja, „odbrązowienie”, prywatyzacja i regionalizacja pamięci. Zdefiniowanie tych czterech pojęć staje się bazą do dalszej analizy polskich debat historycznych po upadku komunizmu. Najważniejszą z nich była dyskusja na temat tego, co wydarzyło się podczas drugiej wojny światowej w Jedwabnem. Ta właśnie polemika w istotny sposób wpłynęła na kształt debaty o „nowej polityce historycznej”, której interpretacja stanowi kulminacyjną część książki.

Kwestie teoretyzacji zagadnienia pamięci zbiorowej były podejmowane przez wielu badaczy, dlatego też należy docenić wysiłek, jaki autor włożył w próbę syntetycznego ich przedstawienia. Z perspektywy całej pracy kluczowe miejsce zajmują w niej teorie Szpocińskiego, na czele z podziałem na pamięć monumentalną, historyczną i antykwaryczną. I choć bibliografia zawiera ponad trzysta pięćdziesiąt pozycji, to w narracji zdecydowanie dominują odwołania do wspomnianego już polskiego socjologa.

Osobiście uważam, że wynika to z trafności jego spostrzeżeń i swoistej plastyczności formułowanych przez Szpocińskiego teorii, będących przydatnymi narzędziami interpretacyjnymi.

Tworzenie użytecznych narzędzi badawczych jest jednym z najważniejszych elementów pracy naukowej. Z tego powodu chciałbym nieco więcej miejsca poświęcić na przegląd czterech propozycji typologicznych, które definiuje, porównuje z sobą i z powodzeniem wykorzystuje Korzeniewski. Pierwszym jest pluralizacja pamięci, sprowadzająca się do dopuszczania w oficjalnym dyskursie narracji o przeszłości grup, którym wcześniej nie dawano prawa głosu. Historia staje się w ten sposób wielogłosową opowieścią, będącą elementem funkcjonowania państwa demokratycznego. Co ciekawe, w Polsce mamy do czynienia po 1989 roku ze swoistym paradoksem. Otóż spośród wielu opowieści jeden typ zostaje wykluczony mimo wszystko. Chodzi o pamięć komunistyczną, której odmawia się autentyzmu. Badacz stwierdza, że jest to rezultat tworzenia się nowego centrum wykluczenia, jakim jest kreowany przez dawną opozycję dyskurs. Wcześniej oprawca nie dopuszczał do głosu ofiary. Teraz ofiara nie dopuszcza do głosu oprawcy. Czyż nie przypomina to klasycznej interpretacji zaczerpniętej z twórczości Franza Fanona¹, traktującej o tym, że gdy podporządkowani wreszcie dochodzą do głosu, to zajmują miejsce dawnych kolonizatorów? Takiego wątku, z wykorzystaniem spojrzenia studiów postkolonialnych, w moim odczuciu tutaj zabrakło. A przecież o Polsce,

¹ F. Fanon, *Przemoc*, w: *idem, Wyklęty lud ziemi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 19–63.

będącej niegdyś pod silnymi wpływami ZSRR, można z powodzeniem mówić tak jak o krajach kolonialnych. Można by też pokusić się o zastosowanie pojęcia „dekolonizacji umysłów”², pierwotnie używanego w celu eliminacji europocentryzmu, które tu sprowadziłoby się do usuwania zakorzenionego w mentalności ludzi „tamtej epoki” peerelocentryzmu. Mentalne dziedzictwo Polski Ludowej jest odczuwalne do dziś – ileż razy zdarza nam się słyszeć slogan „komuno wróć”, wypowiedziany w najróżniejszych kontekstach. Być może warto więc spojrzeć na polską pamięć zbiorową przy zastosowaniu optyki opartej na obserwacji mechanizmów postkolonialnych, w ramach których niewątpliwie da się wyróżnić zmiany jakościowe.

Drugi proces, określony za pomocą obrazowej metafory „odbrązowienia”, odnosi się do samokrytyki historii. Jest to w przypadku Polski dość trudne, gdyż w znacznym stopniu polemizuje z mitem Polaka – ofiary drugiej wojny światowej. Zostaje tutaj postawiona diagnoza, że dyskurs wiktyimizacyjny jest na tyle silnie sprzęgnięty z romantycznym mitem męczeństwa Polski, że ulegająca „odbrązowieniu” pamięć oficjalna nie może narzucać pamięci potocznej nowych interpretacji historii, a jedynie subtelnie wskazywać na możliwość istnienia innego punktu widzenia. W przeciwnym wypadku rezultat będzie odwrotny do zamierzonego. Widać to doskonale na przykładzie przytoczonych przemówień Władysława Bartoszewskiego i Aleksandra Kwaśniewskiego, w których padają słowa o „leczeniu ran pamięci” i „wyzwoleniu przez prawdę”. „Odbrazo-

wienie” w tych dwóch przypadkach przybiera dyskursywnie formę procesu, któremu przypisana została rola lekarza i wyzwoliciela, a więc figur posiadających pozytywne konotacje symboliczne. Zdaniem Korzeniewskiego to właśnie pluralizacja i „odbrązowienie” pamięci odegrały kluczową rolę w transformacji pamięci zbiorowej Polaków po 1989 roku. Taka deklaracja tym bardziej zachęca do zapoznania się z dwoma pozostałymi procesami, to jest prywatyzacją i regionalizacją pamięci, które, choć uwzględnione, to w kontekście całości pracy zostały mocno zmarginalizowane – moim zdaniem niesłusznie.

Prywatyzacja pamięci wiąże się z jakościową zmianą w spoglądaniu na postaci historyczne. Zaczyna się je cenić ze względu na cechy osobowościowe, a nie z uwagi na wpływ, jaki wywarły na państwo. Odchodzi się w ten sposób od tradycji ogólnonarodowej, a co za tym idzie, wprowadza się w życie demokratyzację historii, w ramach której romantyczna tendencja do pozytywnej waloryzacji dramatycznych wydarzeń zostaje zastąpiona przez patrzeć na przeszłość z perspektywy zwykłego człowieka. W ten oto sposób wzrasta rola „świadców historii”, opowieści rodzinnych, a także inscenizacji historycznych.

Jeśli zaś chodzi o regionalizację pamięci, to sprowadza się ona do traktowania przeszłości lokalnej jako wartości autonomicznej. W ostatecznym rozrachunku akcent został położony na dwa pierwsze procesy, natomiast regionalizacja i prywatyzacja przeszły na drugi plan. Uważam, że stało się tak nie do końca słusznie. Gdy mowa jest przykładowo o programie „nowej polityki historycznej”, w którym kluczowym elementem była budowa Muzeum Powstania Warszawskiego (ekspozycja stworzyła dominujący

² Ngũgĩ wa Thiong’o, *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, James Currey, London 1986.

dyskurs reheroizacji powstańców), możliwe byłoby przeanalizowanie tego faktu właśnie przez pryzmat wspomnianych tendencji. Mamy tu przecież do czynienia z osobistymi wspomnieniami uczestników z jednej strony, a z drugiej zaś cała inicjatywa niewątpliwie wpisuje się w nurt polityki regionalistycznej, która zawsze była polem do wytwarzania (kreowania) i odnajdywania tradycji. W tym kontekście zabrakło pogłębionego spojrzenia na kwestię tak zwanej tradycji wynalezionej. Wprawdzie jej twórca Eric Hobsbawm³ zostaje wspomniany w tekście, ale jednak nie idą za tym żadne konkretne analizy. Szkoda, ponieważ takie historyczne spojrzenie, wzbogacone o optykę antropologiczną (pozbawioną jednoznacznej waloryzacji zjawiska), dałoby jeszcze inny pogląd na badane kwestie debat politycznych.

Czemu aż tyle miejsca poświęcam opisowi siatki pojęciowej? Ponieważ uważam, że jest ona tą częścią rozprawy naukowej, która jest najbardziej użyteczna z punktu widzenia osób chcących kontynuować badania nad dyskursem pamięci oficjalnej czy też zmienić optykę i przeformułować problem badawczy, tym razem z perspektywy pamięci potocznej.

Meritum pracy jawi się bardzo klarownie: dzięki analizie czterech przedstawionych tendencji autor dochodzi do wniosku, że na kształt debaty o „nowej polityce historycznej” miało wpływ bardzo wiele czynników. Nieznacznie upraszczając: wszystko sprowadza się do podejścia osób zaangażowanych w dyskusję do polskiej pamięci monumentalnej – czyli pamięci żywej i funkcjonalnej, która wywiera realny wpływ na

teraźniejszość. W obronie tego typu pamięci stanęli twórcy „nowej polityki”, którzy wyraźnie sprzeciwiali się pluralizacji w mówieniu o przeszłości. Ich oponenci natomiast zostali przez autora postawieni po stronie pamięci historycznej i częściowo antykwaarycznej. W gronie tym znaleźli się między innymi historycy, którzy bronili możliwości interpretowania historii z różnych punktów widzenia. Gwoli ścisłości należy zaznaczyć, że pierwszą diagnozę powolnego upadku znaczenia pamięci monumentalnej w kulturze polskiej postawił Andrzej Szpociński.

Jako początkujący antropolog pragnąłbym zwrócić uwagę samego Autora na dwie kwestie. Pierwsza z nich jest właściwie uwagą merytoryczną, która dotyczy się rozważań poświęconych debacie o Jedwabnem. Otóż analiza aspektów kulturowych z nią związanych koncentruje się w książce na kwestiach swoistego buntu pewnej części społeczeństwa polskiego wobec zmiany hierarchii ofiar wojny. Zabrakło natomiast odniesienia się do pewnego zjawiska, jak najbardziej kulturowego – mam tu na myśli antysemityzm, który miał niewątpliwie wpływ zarówno na wspomniane wydarzenie historyczne, jak i na późniejszą dyskusję o nim. Antysemityzm w dyskursie politycznym jest zagadnieniem trudnym do oceny i weryfikacji, jednak nie można bagatelizować jego wpływu i zasięgu oddziaływań na jednostki – przedstawicieli społeczeństwa narodowego i elity mające dostęp do mass mediów.

Druga uwaga to alternatywna propozycja kontynuowania rozpoczętych w publikacji rozważań na nieco innym gruncie. W opisie okresu stalinizmu (we wspomnianej periodyzacji), znalazło się rozróżnienie na podwójny podział historii wtedy obowiązującej – chodzi o historię dawną, pańską,

³ E. Hobsbawm, T. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

i nową, ludową. Nie jest to nic nowego, gdyż o ludowości w wersji komunistycznej pisano już wiele razy, także wtedy, gdy była ona wprowadzana na bieżąco (pisał o tym chociażby Józef Burszta w *Chłopskich źródłach kultury*⁴). Można by jednak spojrzeć na przemiany pamiętania o przeszłości polskiej wsi z perspektywy antropologii pamięci. Swojskość, ludowość, wiejskość bardzo często pojawiają się w oficjalnych przemówieniach polityków, w debatach przedwyborczych i, jak wiemy, równie często odwoływali się do nich dygnitarze Polski Ludowej, promujący kulturę wsi. Także w tej kwestii da się zauważyć na przestrzeni lat zarówno zmiany dyskursu oficjalnego, jak i rozdźwięk między oficjalną i nieoficjalną pamięcią historyczną. Polska wieś ma swoich historycznych bohaterów, ma też swoje „białe plamy”. Przytoczę chociażby opozycyjnie wartościowane postaci Bartosza Głowackiego i Jakuba Szeli. Wśród bardziej współczesnych wydarzeń, które nadal nie doczekały się wyczerpujących opracowań, można wymienić na przykład idee powstania w ramach Trzeciej Rzeszy państwa góralskiego – Goralenvolk. Kwestia jest

o tyle trudna, że był to przykład jawnej kolaboracji z okupantem – tak to wygląda z perspektywy oficjalnej. Być może wykorzystanie metod antropologii pamięci pozwoliłoby skonfrontować oficjalną wiedzę historyczną z nieoficjalnym dyskursem prywatnym.

Podsumowując, *Transformacja pamięci* jest przykładem poprawnej i klarownej pracy naukowej z zakresu współczesnej humanistyki. Książka posiada wyraźnie zarysowany kontekst historyczny. Jednak socjologiczne inspiracje zdają się być w niej dominujące – przejawia się to w tendencji autora do tworzenia licznych kategorii analitycznych i wyliczeń. Natomiast sama interpretacja badanych zjawisk istotnie przedstawiona została z uwzględnieniem zmian kulturowych. W toku narracji został w pełni zrealizowany postulat interdyscyplinarności. Merytoryczna zawartość publikacji może z powodzeniem posłużyć jako punkt wyjścia dla politologów, kulturoznawców, socjologów, historyków i antropologów zajmujących się tematyką szeroko pojętej pamięci o przeszłości, obecnej dyskursywnie w życiu publicznym w Polsce.

⁴ J. Burszta, *Chłopskie źródła kultury*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985.

Krzysztof Łukasiewicz

Ku badaniu pamięci

Nicolas Pethes, *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2008, ss. 180.

Książki propedeutyczne, jako jeden z gatunków pisarstwa naukowego, zasadniczo można podzielić na te, które promują odmienny sposób badawczego postępowania, względnie nowy zakres zainteresowań, jaki dopiero domaga się intensywniejszej pracy, oraz na te, które przygotowują do samodzielnego studiowania dziedziny już mocno zaawansowanej. W zależności od tego pozostaje zarówno to, kto podejmuje się ich napisania, jak i układ oraz sposób prezentacji treści. Rozrost literatury propedeutycznej daje się przy tym traktować jako oznaka wielu procesów i zjawisk współczesnego życia intelektualnego. Uznane za konieczne wprowadzanie w daną problematykę jest społecznym dostrzeżeniem jej ważności i tego komentarzem. Taki właśnie charakter przypisać należy książeczce Nicolasa Pethesa *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*, która ukazała się przed paroma laty w serii *Zur Einführung* wydawnictwa Junius Verlag¹. W jej właśnie ramach w 2003 roku wydano znaną u nas

pracę Ralfa Konersmanna *Filozofia kultury. Wprowadzenie* (wyd. pol. 2009), a cała seria obejmuje już kilkadziesiąt pozycji, które dzielą się na podmiotowe i przedmiotowe. Spośród tej drugiej grupy – jako bliżej związane z omawianą niniejszym książką – wymienić warto *Kulturtheorien* (2011) Iris Därmann, pracę zbiorową *Theorien der Gemeinschaft* (2010), *Medientheorien* (2009) Dietera Merscha i *Geschichtsphilosophie* (2004) Johannes Rohbecka.

Swoje omówienie książki Pethesa w „Literaturkritik” (styczeń 2010) Jan Standke zatytułował *Przyszłość (w) kulturoznawczych badaniach pamięci*. Taka perspektywna sugestia dobrze oddaje znaczenie poruszanej tematyki, choć inni przestrzegają przed możliwym jej przecenianiem. Pod tym względem znamienne jest stanowisko Doris Bachmann-Medick, która w swej syntezującej pracy, wskazując przede wszystkim na poglądy Aleidy² i Jana Assmannów,

¹ Wypada odnotować, że wcześniej Nicolas Pethes wspólnie z Jensem Ruchatzem wydał *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon* (Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2001).

² Na marginesie dodać warto, że do licznych niemieckojęzycznych propedeutyk do kulturoznawstwa dołączyła również książka Aleidy Assman *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, której nowe, udoskonalone wydanie ukazało się w 2011 roku. Oprócz tego, co zazwyczaj znajduje się w każdym tego

wśród nowszych *cultural turns* odnotowuje *mnemonic turn*³. Jednak kiedy charakteryzuje *spatial turn*, co prawda zaznacza, że jego oddziaływanie na nauki historyczne przyniosło zainteresowanie miejscami pamięci, ale zaraz krytycznie dodaje: „(...) spojrzenie na miejsca historyczne i miejsca pamięci w wielotomowym mamucim dziele *Deutsche Erinnerungsorte* jeszcze za bardzo skupia się na metaforze i »temacie: Przestrzeń«. Z kolei artykuły zbiorowego tomu *Ortsgespräche* badają przestrzeń jako kluczową kategorię historii komunikacji, jakiej koncepcję trzeba jeszcze wypracować”⁴. W tych słowa zawiera się również nieukontentowanie przewagą idiograficzności w badaniach nad pamięcią. Inny z kolei badacz pod adresem koncepcji Assmannów sformułował zarzut, że zbyt mocno skupia się na wymiarze przestrzennym, miejscach i medialnym utrwaleniu pamięci, co ją „usztynia”. Wyprowadza poza wymiar czasowy w tej mierze, w jakiej zostaje zlekceważone, że następstwem realnej procesualności pamięci jest jej narratywne formowanie z horyzontu terażniejszości. A zatem skoro czas opowiadany okazuje się zależny od czasu, w którym jest opowiadany, to w myśleniu o „przestrzeni pamięci” mniejszą rolę przypisywać należy jej zbiektywizowaniu i zmaterializowaniu⁵.

typu opracowaniu, obok rozdziałów: o mediach, ciele, czasie, przestrzeni, tożsamości, polityce tożsamości, wydzielony został i ten poświęcony pamięci, w którym po charakterystyce podstawowych pojęć przedstawiona została analiza form pamięci w Szekspirowskim *Hamlecie*.

³ Zob. D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 452.

⁴ *Ibidem*, s. 379.

⁵ Zob. W. Müller-Funk, *Kulturtheorie*, Francke A. Verlag, Tübingen 2010, s. 312–313. Cho-

Jakkolwiek niemieckie – znane u nas go części za sprawą antologii przygotowanej przez Magdaleny Saryusz-Wolską (*Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009) – ożywione dyskusje wokół kategorii pamięci wciąż trwają, to nie do pomysłenia jest jej pominięcie przy charakterystyce pola przedmiotowego i sposobu uprawiania refleksji o kulturze. Dlatego w *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften* (red. Ansgar Nünning, Stuttgart–Weimar 2005) uwzględnione zostały następujące hasła – *Erinnerung, kulturelle* (Günter Oesterle); *Gedächtnis und Gedächtnistheorien* (Sigfried J. Schmidt); *Gedächtnis, kulturelles* (Ansgar Nünning); *Lieux de memoire / Erinnerungsorte* (Astrid Erll). Z tego powodu w każdym tomie bardziej reprezentatywnego dla obecnego stanu wiedzy *Handbuch der Kulturwissenschaften*⁶ traktuje się o pamięci. W tomie pierwszym, poświęconym najważniejszym założeniom i pojęciom, będzie to w części *Geschichte* rozdział *Kultur und Geschichte – Historizität der Kultur und kulturelles Gedächtnis* (Emil Angehrn); w drugim – o głównych paradygmatach badawczych – w części *Grundlegende wissenschaftliche Problemstellungen* rozdział *Postmoderner Historismus – Das kollektive Gedächtnis als neues Paradigma der Kulturwissenschaften* (Wulf Kansteiner); w trzecim – o dominujących „tematach i tendencjach” – w części *Brennpunkte einer kulturwissenschaftlichen Interpretation der Kultur* rozdział *Gedächtnis und Erinnerung*

dzi o fragmencie z 14. rozdziału zatytułowanego *Michail Bachtin: Chronotopischer »turn« und »Hybridität«*.

⁶ Zob. *Handbuch der Kulturwissenschaften*, red. F. Jaeger, B. Liebsch, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart–Weimar 2011.

(Harald Welzer). Innymi słowy, wskazane tu przewidywanie Standkego⁷, wyrażone z powodu książki Pethesa, spełniło się i spełnia.

Czytelnikowi tej ostatniej jej autor od razu uświadamia, że chodzi o teorie pamięci powstałe w obrębie myślenia o kulturze i ukierunkowane na jej poznanie. W ten sposób Pethes odcina się od badań wspominania i pamiętania w obrębie psychologii i neuronauk, oraz zapowiada, że wprowadzać będzie do rozważań o pamięci „kulturalnej”, czyli – jak wyjaśnia – uwzględniającej społeczne, historyczne, filozoficzne i artystyczne „aspekty” zjawiska pamięci (s. 9). Takiemu nadmiernie szerokiemu określeniu odpowiada niezbyt zobowiązujące pojmowanie tego, na czym polega podejście kulturoznawcze. Traktowane jest jako samorozumiałe, lepiej zatem zorientować się w tej kwestii pozwala to, jacy myśliciele są dla Pethesa autorytatywni, jakie stanowiska miarodajne. Szczególne znaczenie przypisać tu trzeba Walterowi Benjaminowi, któremu zresztą Pethes poświęcił osobną książkę (*Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen 1999). Opublikowanie księgi adresowej autora *Pasaży* uznał zatem za punkt przełomowy w kulturoznawczym zainteresowaniu pamięcią, przejście od wiązania jej z jednostką ludzką do łączenia z grupą i możliwościami dysponowania pamięcią przez następne pokolenia. Wspomnienie przestało być indywidualne i wewnętrzne, dla refleksji o kulturze pamięć stała się zewnętrznym zasobem mediów oraz zbiorową

potrzebą. Z Benjaminowskiej biografii i intelektualnych inspiracji wypływa dla Pethesa także kulturoznawcza ważność problemu zagrożeń pamięci oraz jej funkcji utwierdzenia ciągłości samopostrzegania się jednostki i grupy. Co więcej, w dorobku autora *Ulicy jednokierunkowej* znajduje on nie tylko impulsy do podjęcia tego typu badań, ale i zaczątki ich teoretycznego opracowania.

Zgodnie z właściwościami propedeutycznego gatunku, w którym bardzo rzadko stosowany jest jedynie rzeczowy porządek, Pethes pierwszą część swej książki poświęcił „historii i problemowi kulturalnych teorii pamięci”. Rozpoczął od zwięzłego opisu drogi od antyku do nowoczesnej psychologii (*Natur oder Technik?*), przedstawił koncepcję Fryderyka Nietzschego (*Vergangenheit oder Gegenwart?*), porównał poglądy Zygmunta Freuda i Aby’ego Warburga (*Politik oder Kunst?*), omówił już klasyczne stanowiska Maurice’a Halbwachsa (*Individuelles oder soziales Erinnern?*) oraz Assmanów (*Kommunikatives oder kulturelles Gedächtnis?*), by zakończyć odwołaniem do koncepcji systemów Nicolasa Luhmanna (*Erinnern oder Vergessen?*). Zajęło to około sześćdziesiąt stron małoformatowej pracy, od erudycji i szczegółowości analizy zatem cenniejsze jest wskazanie na – podkreślaną znakami zapytania – historyczną dynamikę debat o wspominaniu i pamięci. Oczywiście przy tym, że ujęcie teorisystemowe nie jest ich zwieńczeniem, oraz to, że istotne stwierdzenia z przykładowo słynnego „niewczesnego rozważania” drugiego *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia* nie zawężają się wyłącznie do jednego z zamkniętych już etapów dyskusji. Ich wydzielenie i główni bohaterowie nie zaskakują, nie ma potrzeby zdawać dokładnej relacji z tego, jak zostało to przedstawione. Na moment jednak warto

⁷ Gwoli ścisłości należy uzupełnić, że bardzo wysoko oceniając książkę Pethesa, zasugerował, że dobrze byłoby, dla dopełnienia oglądu, zapoznać się też z pracą zbiorową *Arbeit am Gedächtnis* (red. M.C. Frank, G. Rippl, Wilhelm Fink Verlag, München 2007).

zatrzymać się na niezbyt szeroko u nas funkcjonujących poglądach Luhmanna. Pethes dostrzega u tego badacza istotne – rzecz jasna mocno zakorzenione w ogólnej koncepcji systemów społecznych – ujęcie funkcji pamięci w obrębie komunikacji społecznej. Chodziłoby przede wszystkim o to, że o ile zgodzić się można, że na życie społeczne składają się akty komunikacji, o tyle ono samo daje się zaobserwować jako terażniejszy akt komunikacji. W takim akcie, który przecież nie musi wszystkiego rozpoczynać od nowa, rozstrzyga się, jaki obejmuje on fragment przeszłości i jak kontekstualizuje się terażniejsze operacje. Kiedy pamięci kulturalnej nie sprowadza się do historycznej recepcji ani do zasobu wiedzy, kiedy wychodzi się poza muzealne jej eksponowanie, to w świetle ustaleń Luhmanna okazuje się ona mechanizmem samoobserwacji społeczeństwa⁸, w którym mamy do czynienia ze szczególnie silnym oddziaływaniem przeszłości w momencie krystalizowania się nowych rozwiązań oraz z nieustannym przekodowywaniem wspomnieniowego horyzontu terażniejszości. Dzięki pamięci, której nie można w sensie dosłownym posiadać ani

dowolnie porzucić, odsłaniają się znaczące symbole, a w konsekwencji właściwa systemom społecznym kontyngencja staje się refleksywna.

Pethes słusznie podkreśla, że przyniosło to zmiany w pojmowaniu kultury. Ze wskazaniem głównie na prace Assmanów i krytyczną uwagę, że skupiają się oni na „przypominaniu” kosztem „zapominania”, Luhmann tak ją koniec końców zdefiniował: „kultura (...) jest pamięcią systemów społecznych, przede wszystkim systemu społecznego. Inaczej mówiąc, jest formą sensu rekursywności systemu społecznego”⁹.

Nawet w historyczno-sprawozdawczych rozważaniach Pethesa wyraźne jest nachylenie w kierunku badań technik pamięci. Druga, nieco tylko obszerniejsza od pierwszej część jego pracy już wprost dotyczy „technik i funkcji pamięci kulturalnej”, co zdaje się łączyć z jego literaturo- i medioznawczym wykształceniem. Syntetycznie podjęte tam zostały następujące zagadnienia: 1) rytuału (*Feiertage und Gedächtnisorte*); 2) retoryki (*Mündlichkeit und Schriftlichkeit*); 3) mediów (*Speichertechniken und Gedächtnismetaphern*); 4) tradycji (*Kanon, Zensur und die Opfer der Geschichtete*); 5) estetyki (*Erinnerungskulturen in Musik, Kunst und Literatur*). Podobnie jak w przypadku części pierwszej, wyróżnię jedno zagadnienie, a mianowicie to związane z *Erinnerungskulturen* w różnych dziedzinach kultury, bo i sam Pethes w pewnej mierze poświęcił mu podsumowanie swej pracy. W nawiązaniu do Warburga muzykę, sztuki plastyczne

⁸ „Jedynie *obserwatorowi* związek zdarzenia informacyjnego i zmienionego sposobu operowania jawi się w postaci »pamięci«. System reprodukuje się tylko w terażniejszości i nie potrzebuje do tego pamięci. W pewnych okolicznościach może się jednak sam obserwować i przypisywać sobie »pamięć« lub nawet »złą pamięć«. Z samoobserwacji można wtedy ponownie uzyskać aktualnie zaskakującą informację o własnym stanie. W niczym nie zmienia to jednak faktu, że to, co określamy jako pamięć, *istnieje tylko dla obserwatora*. Kto tego nie akceptuje, nie może korzystać z prezentowanego tu pojęcia informacji”, za: N. Luhmann, *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, przeł. M. Kaczmarczyk, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2007, s. 69.

⁹ N. Luhmann, *Kultura jako pojęcie historyczne*, przeł. M. Lipnicki, w: *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski, Universitas, Kraków 2006, s. 63. Szerzej o zapominaniu i przypominaniu, *ibidem*, s. 58–63.

i literaturę traktuje jako formy artykulacji kulturalnej, które w swoisty dla siebie sposób pamięć czynią swym przedmiotem i są środkami odzwierciedlania przeszłości. Takie podejście uzasadnione zostaje tym, że dzieła sztuki są formowane przez struktury pamięciowe (powtarzalność rytmu w muzyce, motywów w oralnej tradycji epickiej, Warburga formuły patosu w sztukach plastycznych); podlegają kanonizacji lub ocenemu wykluczeniu; przynoszą i przenoszą obraz przeszłości. To ostatnie z kolei doprowadza do problemu prawdziwości i fikcyjności, o którym Pethes wypowiada się nieco szerzej, odnosząc się do głośnych prac o Shoa. Szczególnie ważna wydaje mi się tutaj jego konkluzja, że zasadniczy problem zawiera się w tym, aby ta najważniejsza historia XX wieku była dostępna współczesnej pamięci kulturalnej bez zgłaszania zarozumiałego roszczenia do jej kompletnego opowiedzenia i możliwości zrozumienia.

Podkreślony już wcześniej trwały związek rozważań Pethesa z literaturoznawstwem (przy szerokim tego pojmowaniu) wzmocniony został końcowym rozdziałem jego pracy. Z pewnością przesadne byłoby uznanie, że jako *Schluss* zaproponował on analizę literaturoznawczą (wąsko tym razem ujmowanego). Znamienne jednak problem: „opowiadalność (*Erzählbarkeit*) tego, co przeszłe, między dokumentacją a fikcją”, analizowany jest na przykładzie twórczości W.G. Sebald. Z powodów, których wymienić chyba nie trzeba, trudno się dziwić takiemu wyborowi materiału badawczego oraz temu, że Pethes skupił się na *Austerlitz*, dziele, w którym – jako to ujął – główny bohater próbuje zrekonstruować wspomnienia swoich rodziców, narrator – ubrać w słowa wspomnienia Austerlitz, a Sebald – przypomnieć o wojennych transportach dzieci.

Mamy więc do czynienia z relacją trójczłonową: tego, co indywidualne, tego, co komunikacyjne z pamięcią kulturalną. Śmiało można ocenić, że pod wieloma względami analiza Pethesa jest tu wzorcowa.

Na koniec wróć do rozpoczynającego książkę Pethesa *Einleitung: Was, wie und warum erinnern Kulturen?*, by zwrócić uwagę na zawartą tam diagnozę i pewne przewidywanie. Pierwszą „falę” w kulturoznawczych badaniach pamięci powiązał on z załamaniem się komunikacji kulturalnej u progu XX wieku, drugą – z zanikaniem u progu XXI wieku wspólnych ram rozumienia (upadkiem „wielkich narracji”). Oba te przypadki „doświadczenia braku ciągłości” (s. 19) zdaniem Pethesa spowodowały „kompensacyjną” reakcję ze strony refleksji o kulturze, a – co w tym momencie istotne – za przykład tego uznał zarówno koncepcję *lieux de mémoire* Pierre’a Nory, jak i poglądy Jana Assmanna. Przyznał jednocześnie, że jego własnym autorskim zamierzeniem było „wyjaśnienie, kontekstualizacja i ujęcie relacyjne (*Relationierung*)” takich „koniunktur” dla badań nad pamięcią kulturalną (s. 19). Wcale nie jest przy tym przesądzone, czy w danej sytuacji przeważa tendencja do utrwalania związku z przeszłością czy – przeciwnie – w procesach pamięci akcent zostanie położony na różnicę i odmiennosc. „Pamięci zbiorowe nie pozostają tylko w służbie stabilizacji i homogenizacji narodowych kontekstów tradycji, lecz muszą również brać w rachubę ewentualność, że zwłaszcza współczesne społeczeństwa w wysokim stopniu są tworami hybrydycznymi i asynchronicznymi, w których mnogość konkurujących ze sobą wersji różnorodnych przeszłości ubiega się o uwagę i medialną obecność (...). W tym punkcie kulturoznawcze teorie pamięci

wpadają w teorię kulturalnego zapomina-
nia” (s. 19–20). Łatwo można się domyślić,
że taka diagnoza współczesności odsyła
do koncepcji Homiego K. Bhabhy, której
trafność i teoretyczne fundamenty wyma-
gałyby osobnej dyskusji – tym bardziej, że
książka *The Location of Culture* ukazała się
przed prawie dwudziestoma laty¹⁰. Pomija-
jąc kwestię, które społeczeństwa, w jakim
stopniu i zakresie uległy hybrydyzacji, wy-
łania się tutaj pytanie o jej oddziaływanie
na pamięć. Ale powinno się też odwrócić
tę relację, to znaczy hybrydyzację wiązać
z przemieszczeniami w sferze pamięci.

Zdecydowanie przy tym trzeba wystrzegać
się ujmowania tego w kategoriach przy-
czynowo-skutkowych. Ponadto wcale nie
wydaje się pewne, że miejsce pamiętania
zajmie zapominanie, bowiem dostrzeganie
tego, co hybrydyczne co najmniej sprzy-
ja przypominaniu tego, co niepamiętane
i zapomniane. Przytoczona Luhmannowska
definicja nawiązuje do dość dawnego już
myślowego toposu, śmiało jednak można
przewidywać, że wraz z przemianami sa-
mej sfery przedmiotowej i myślenia o niej
formuła „kultura jako pamięć” nabierze od-
miennych sensów.

¹⁰ Opublikowana została się w 1994 roku przez oficy-
nę Routledge. Niemiecki przekład (*Verortung der
Kultur*) ukazał się w 2000 roku, a polski – *Miejsca
kultury* (przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uni-
wersytetu Jagiellońskiego, Kraków) – w 2010 roku.

Patrycja Włodek Obok kanonu

**Andrzej Gwóźdź, *Obok kanonu – tropami kina niemieckiego*,
Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta,
Oficina Wydawnicza ATUT, Wrocław 2011, ss. 330.**

Już sam tytuł książki Andrzeja Gwoźdźa – *Obok kanonu – tropami kina niemieckiego* – zwraca uwagę na strategię badawczą przyjętą przez autora, znakomitego znawcę zarówno tematyki kina naszych zachodnich sąsiadów, jak i zagadnień audiowizualności. Przypomina on bowiem Czytelnikowi, że oprócz najsłynniejszych i najczęściej analizowanych zjawisk w kinematografii niemieckiej, takich jak szeroko opisany – także w Polsce – ekspresjonizm bądź twórczość sygnatariuszy manifestu Oberhausen, o kształcie niemieckiej kultury filmowej częściej decydowały zupełnie inne jej aspekty, nurty budzące mniejsze zainteresowanie badaczy bądź te całkowicie zapomniane. Jak konstatuje autor: „Kanonizowane do wielkiej klasyki tzw. arcydzieła niemieckiego ekspresjonizmu nie decydowały o dniu powszechnym kinematografii niemieckiej” (s. 251). Z serii esejów składających się na *Poza kanonem* jasno wynika, że rządzące Niemcami ideologie, traumy, życie codzienne ludzi, a także ich stosunek do kina zarówno jako medium, jak i rozryw-

ki, znacznie lepiej oddawały filmy zupełnie inne niż uznane dzieła znanych mistrzów, często gorsze – zbyt słabe, by funkcjonować indywidualnie, ale obarczone znaczeniami jako elementy szerszych zjawisk.

Układ poszczególnych rozdziałów zdaje się sugerować, że mamy do czynienia z kolejnym przyczynkiem do refleksji nad historią filmu, tym razem – zgodnie z tytułem – wychodzącym poza utarte badawcze koleiny. Książka zaczyna się bowiem od przypomnienia dokonań niemieckich pionierów kina, braci Skladanowskich (*Cuda kina albo życie jako trick*) oraz pierwszych obrazów budzących fascynację widzów, tak zwanych filmów lokalnych i rentgenowskich (*Widzieć i być widzianym – techniki kulturowe wczesnego kina*). Kolejne rozdziały zostały poświęcone, między innymi, filmom „górkim” lat dwudziestych, produkcji w okresie tuż po wojnie, typowo niemieckiemu zjawisku, jakim był Heimatfilm, i dokonaniom Rainera Wernera Fassbindera.

Tak jednoznaczne podsumowanie książki byłoby jednak dalece niewystarczające.

Obok kanonu jest bowiem przede wszystkim zbiorem esejów – niektóre z nich były już wcześniej publikowane, jak zaznacza we wstępie autor, „z myślą o pewnej całości” (s. 9) – dla których historia kina stanowi nie tyle ścisłą ramę, ile raczej ideę przewodnią, spajającą oraz porządkującą różnorodny materiał, a jednocześnie pozwalającą na swobodne dygresje. Od chronologicznego uporządkowania faktów bądź odkrywania dla czytelnika polskiego (i nie tylko – autor dotarł do trudno dostępnych materiałów archiwalnych) białych plam na kartach historii dużo ważniejsze okazują się konteksty analityczne przyłożone do poszczególnych zjawisk oraz umieszczenie ich w szerokiej perspektywie kulturowej. Andrzej Gwóźdź jest bowiem jednym z tych autorów, których interesuje rozpatrywanie kina także w jego uwarunkowaniach antropologiczno-kulturowych. Wyraźnie zauważalna pasja historyka filmu łączy się tu więc z oryginalnością interpretacyjną i pozwala w nowy sposób spojrzeć także na zjawiska już wcześniej znane.

To, że nie mamy do czynienia z typową publikacją historyczno-filmową, staje się jasne już na samym początku. Cała pierwsza część książki jest bowiem podporządkowana problematyce funkcjonowania obrazu w dziele filmowym, a rozdział poświęcony braciom Skladanowkim, pionierom kina, którzy w wyścigu o laury wynalazców przegrali jednak z innymi, słynniejszymi braćmi – Augustem i Ludwikiem Lumière – wskazuje na dominujący w całej książce kontekstowy sposób ujęcia historii. Początki kinematografii niemieckiej w XIX wieku oraz losy braci i skonstruowanego przez nich urządzenia, bioskopu, zostają bowiem ukazane przez pryzmat filmu Wima Wendersa – *Bracia Skladanowscy (Die Gebrüder*

Skladanowsky) – który powstał w 1995 roku. Szybko staje się jasne, że taka decyzja nie była dyktowana ani chęcią ukazania kinofilskich fascynacji Wendersa, ani potrzebą przypomnienia potencjału tkwiącego w opowieści o heroicznym czasach pierwszych filmowców. Analizując strategię przyjętą przez Wendersa (oraz jego studentów, współtwórców filmu), autor wyraźnie rysuje powinowactwo pomiędzy kinem u jego zarania a osiągnięciami z końca XX wieku. Reżyser zdecydował się bowiem stworzyć nie tyle typowy film biograficzny, na wzór niezliczonych hollywoodzkich „biopiców”, ile trzyczęściowe dzieło nakręcone w różnych konwencjach (od slapsticku, przez dokumentalny wywiad z córką jednego z braci, aż po opowieść samego Maksa Skladanowskiego) i oparte na licznych „trickach” wynikających zarówno ze swobody w podejściu do tematu i historycznej dezynwoltury, jak i z nowoczesnej narracji łączącej różne plany diegetyczne.

Dzięki wprowadzeniu współczesnej perspektywy wyraźnie wydać zamysł, zgodnie z którym istotą rozpatrywania kina w tej części *Obok kanonu* jest przede wszystkim obrazowość, a także jego status oraz iluzyjność, ujawniana także poprzez szeroko rozumiany autotematyzm – nie tylko realizowany przez Wendersa „film o filmie” i obecność ekipy w kadrze, ale także refleksję nad istotą samego świata przedstawionego.

Obserwacja, że jednym z najistotniejszych kryteriów rozważania kina jest „manifestacja jego obrazowej natury” (s. 49), wydaje się oczywista, a jednak w polskim filmoznawstwie, które nie przeżyło „zwrotu obrazowego” (s. 49), jest słabo obecna. Autor *Obok kanonu* upomina się o większą obecność „obrazoznawstwa” w rodzimej refleksji – przyczynek ku temu stanowi

także jego książka. To właśnie rola samej istoty obrazów filmowych i ich kontekstów, takich jak między innymi ranga i status przestrzeni pozakadrowej, jest tym, co w refleksji Andrzeja Gwoźdźcia łączy pionierów – ożywiających obraz po raz pierwszy – z twórcami epok późniejszych, korzystających już i z zaawansowanych technologii, i z narracyjnych zdobywczy kina końca XX wieku. Analizując *Braci Skladanowskich*, a w kolejnym rozdziale funkcjonowanie obrazów zarówno w *Niebie (Heaven, 2002)* Toma Tykwer’a według scenariusza Krzysztofa Kieślowskiego, jak i w najwcześniejszych formach filmowych, autor podkreśla istnienie kina jako „obrazowej” całości. Dostrzega ciągłość pomiędzy niezwykle popularnymi u zarania filmami lokalnymi oraz rentgenowskimi, czyli ujawniającymi zafascynowanej publiczności wnętrza człowieka, a dziełami późniejszymi – już nie tylko pokazującymi, lecz także opowiadającymi. U podstaw ich popularności niezmiennie tkwi jednak sam obraz oraz proces jego wytwarzania – „kształtowania rzeczywistości prefilmowej” (s. 55), gdy *mise-en-scène* „stawało się” przed kamerą, na oczach widzów, a zachowanie wielu uwiecznionych osób wskazywało „intencję, ponownego najczęściej, znalezienia się przed kamerą” (s. 55).

Wczesne filmy przytaczane w książce, zarówno braci Skladanowskich, jak i nakręcone w Niemczech przez operatorów braci Lumière (np. *Unter den Linden* i *Plac Zamkowy w Stuttgarcie*, oba z 1896 roku) pokazują, jak szybko widzowie nauczyli się nowego medium. Jeszcze w grudniu 1895 roku, podczas pierwszego pokazu kinematografu, uciekali z krzykiem na widok pociągu wjeżdżającego na stację, niedługo później świadomie dążyli do tego, by znaleźć się

w kadrze. „Sens przedstawienia” tkwił więc jeszcze nie w opowiadaniu, lecz w samym akcie patrzenia – zarówno wprost do kamery, jak zdarzało się w obrazach lokalnych, jak i na to, co zazwyczaj ukryte. Robiące wówczas wielką karierę filmy rentgenowskie, autorstwa między innymi szkockiego lekarza Johna Macintiera, obsadzały odbiorców w roli prawdziwych *voyeurów*, oferując im dodatkowy, specyficzny ekran aparatury medycznej. Na wspomnianą ciągłość pokoleniową wskazywać może także fakt, że twórcy początków XXI wieku powrócili do fascynacji „nową technologią niewidzialnego” (s. 71), by wymienić tylko – za autorem – Petera Greenawaya i Toma Phillipsa.

Zainteresowaniu „dziwnym” kinem, skoncentrowanym na samym procesie widzenia i doświadczeniu widzialności, a tym samym raczej na formie niż treści, poświęcony jest również jeden z ostatnich rozdziałów książki. Wydobywa on z odmętów zapomnienia eksperymenty dźwiękowe, prace związane z kształtowaniem form ruchu (np. syntezy koloru, światła i dźwięku), filmy dokumentalne, reportażowe i awangardowe autorstwa przedstawiciela Bauhausu, Węgry László Moholy-Nagya – kolejnego „wytwórcy obrazów” (w opozycji do „artysty filmowego”), traktującego w dodatku aparat fotograficzny jako narzędzie poszerzające zmysł wzroku. Tym samym Moholy-Nagyomalże wyprzedził medialne refleksje Marshalla McLuhana, a jego eksperymenty stają się kolejnymi źródłami audiowizualności XX oraz XXI wieku.

Ponieważ taka perspektywa spojrzenia zarówno na historię filmu, jak i na poszczególne dzieła faktycznie nie jest często spotykana w polskim piśmiennictwie, jej zastosowanie jako narzędzie analityczne przynosi rezultaty mogące wytrącić czytelnika z jego

myślowych i interpretacyjnych przyzwyczajęń. Mam na myśli wrażenie, jakie niesie krótki esej – „wizualna” interpretacja *Nieba* Tykwera, którego filmy przyjęło się u nas rozpatrywać niejako w cieniu twórczości zmarłego Mistrza, czyli Krzysztofa Kieślowskiego. Tymczasem autor, wspominając o *Biegnij Lola, biegnij* (*Lola rennt*, 1998), nie odnosi go (chciałoby się rzec – tradycyjnie) do *Przypadku* (1981), ale do zasad panujących w grach komputerowych, gdzie od roli zbiegu okoliczności i/lub przeznaczenia ważniejsza staje się możliwość świadomego powtórzenia i poprawienia wcześniejszych działań. Podobnie jest też z samym *Niebem*, które okazuje się tu przede wszystkim serią obrazów-ekranów, przenoszących ciężar analizy z kwestii etycznych na konsekwencje postrzegania świata jako „symulacyjnej technokultury współczesności” i odnajdywania się (bądź nie) w jego rządzonych regułami gry ekranowych meandrach.

Wektor analizy filmów i zjawisk zostaje więc skierowany nie wstecz, lecz do przodu, a raczej – odnosi się nie tyle do historii kina, ile do historii „mechanicznej” obrazowości, rozumianej tu znacznie szerzej niż tylko narracyjnie. Autor omija bowiem szerokim łukiem wirtuozów filmowego opowiadania, cofając się do pierwszych mistrzów całkowicie afabularnego pokazywania i wśród nich upatrując prekursorów współczesnej audiowizualności.

Podobnie zostały potraktowane – obecne w kilku esejach – dokonania osławionej Leni Riefenstahl. W centrum zainteresowania nie znalazły się bowiem jej „kanoniczne” dzieła, czyli zaledwie tu wspomniane, nazistowskie monumenty *Trumf woli* (*Triumph des Willens*, 1934) i *Olimpiada* (*Olympia*, 1938), ale filmy „górskie” w których występowała jako aktorka – ucieleśnienie „aryjskiej” wi-

talności i sprawności fizycznej. O ile krótka historia filmów rentgenowskich była połączeniem dwóch istotnych kategorii – patrzenia („pod-gładania”, s. 61) i cielesności – o tyle w kolejnych częściach książki akcent zostaje położony już na samo ciało. Nie jest ono już jednak bierne – unieruchomione podwójnie, najpierw aparatem rentgenowskim, a potem kadrem filmowym – ale niebywale aktywne.

Chociaż rozdziały *Kobiecość nadreprezentowana*, *Ciało ekranowe jako medium pamięci kulturowej* oraz *Drogi siły i piękna* zostały podporządkowane rozpatrywaniu cielesności, to ciało nie jest tutaj jedynie obiektem spojrzenia – tak podkreślanego we wcześniejszych częściach – ale wehikułem ideologii panującej w Trzeciej Rzeszy. Riefenstahl, rozpoczynając karierę artystyczną jako tancerka, poddawała swe ciało także innego rodzaju tresurze – tej sportowej, poczynając od gimnastyki i pływania, na grze w tenisa i łyżwiarstwie kończąc. Pracowała w ten sposób na „żywy obraz zdrowej, aryjskiej rasy” (s. 76) w imię postulatu „odnowy biologicznej narodu” (s. 76), stając się dla widzów modelem i wzorem do naśladowania. Oczywiście w wypadku Riefenstahl ten przyswojony i zinternalizowany, zarówno przez nią, jak i przez tysiące innych, kult sprawności fizycznej – natychmiast przywodzący na myśl wypaczone koncepcje „nadczołowieka” – ostatecznie znalazł ujście w jej najszlachetniejszych dziełach, czyli *Olimpiadzie* i *Triumfie woli*. W *Obok kanonu* są one jednak potraktowane raczej jako kulminacja tej formacji światopoglądowej, już wcześniej – i dość długo – antycypowanej przez inne obrazy. Ponieważ wszystkie one wyrastały z podobnych założeń, dlatego bardziej interesujące okazują się filmowe strategie współtworzenia ideologii jeszcze

w latach dwudziestych (czyli schyłkowych dla ekspresjonizmu). Począwszy od *Dróg siły i piękna* (*Wege zu Kraft und Schönheit*) Wilhelma Pragera z 1925 roku, szczególnie rolę odgrywało w nich specyficzne ukazywanie ciała – zdrowego, wysportowanego, niemal ze stali, pokonującego żywioły i samą naturę, a przez to oddającego niezłomnego ducha narodu. W filmach „górskich”, realizowanych między innymi przez Anatola Francka, ciało to należy właśnie do Leni Riefenstahl, świadomie kreowanej na ideał chłodnej, niemieckiej, „nieskalanej kobiecości” (s. 78). Jak jednak zwraca uwagę autor, jest ona poddana męskiej władzy tak, aby utrwalac system patriarchalny, również przygotowujący grunt pod rodzącą się Trzecią Rzeszę. Znajdowało to wyraz także w prywatnym życiu Riefenstahl, zarówno jeśli chodzi o jej związki z nazizmem, jak i kulturowaną do końca ponad stuletniego życia sprawność fizyczną.

Dyscyplinowanie ciała – poprzez sport – oraz ducha – poprzez ciało – dominowało zatem nie tylko w propagandzie Trzeciej Rzeszy, ale cieszyło się popularnością już w filmach poprzedniej dekady, najczęściej kojarzonej z zupełnie inną estetyką. Poza krętymi uliczkami ekspresjonistycznych metropolii – negatywnie wartościowanych chociażby u Pragera – istniały jednak zupełnie inne, znacznie popularniejsze obszary, w których obywatele Republiki Weimarskiej spędzali czas wolny. Był on jednak również podporządkowany dyktatowi ideologicznie nacechowanej i tłumnie uprawianej kultury fizycznej. Sport został więc uwikłany w grę polityczną i stał się narzędziem zarówno tresowania społeczeństwa, jak i aktywizowania i odwoływania do szerokich mas – ze swej natury był bowiem nieelitarny.

Interesującym zabiegiem okazało się w *Obok kanonu* zestawienie szeregu zapomnianych już filmów promujących wynalazek, jakim był aktywnie spędzany weekend na prowincji, z *Ludźmi w niedzielę* (*Menschen am Sonntag*, 1929). Dzieło późniejszych gigantów kina amerykańskiego, takich jak Billy Wilder, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, którzy trafili za ocean, uciekając przed zalewającym Niemcy nazizmem, jest jednym z ostatnich niemych obrazów w kinematografii niemieckiej. Jest też jednym z najbardziej znanych i najczęściej opisywanych, które powstały w tamtym czasie (nie licząc oczywiście dokonania ekspresjonizmu). I choć status ten *Ludzie w niedzielę* zawdzięczają nie tylko nazwiskom twórców, ale przede wszystkim swojej jakości, okazuje się, że wcale nie byli reprezentatywni dla epoki. Wręcz przeciwnie – całkowicie zaprzeczali ideologii dominującej i lansowanej przez inne filmy czasu wolnego. Siodmak, Ulmer i Wilder pokazują bowiem odpoczynek spontaniczny, zorganizowany „bez wsparcia jedynie słusznej organizacji” (s. 143), będący manifestacją nie hartu ducha i zdyscyplinowanej cielesności, ale swobody i nastawienia na czystą przyjemność, także erotyczną. Autor *Obok kanonu* udowadnia więc, że ocenianie kinematografii – nie tylko niemieckiej – jedynie na podstawie wybitnych dzieł, po które z oczywistych względów badacze i autorzy sięgają najchętniej, może prowadzić do mylnych wniosków, jeśli będą one ekstrapolowane na większe całości i szersze zjawiska.

Konsekwencje nazizmu powracają też w rozdziale poświęconym kinematografii w latach 1945–1949, czyli filmom pokonanych i odbudowujących się Niemiec. Co musi zwrócić uwagę, to całkowite pominięcie w nich jakiegokolwiek refleksji

o odpowiedzialności za wojnę – „jakby nie wiadomo kiedy i skąd się wzięła, jakby nie miała swoich sprawców i oprawców, katów i ofiar” (s. 164). Obrazy te służyły raczej odcięciu od przeszłości, dostarczały przede wszystkim nowych, zastępczych mitów, były źródłem kompensacji i, nader często, odzwierciedleniem „personalizowania skutków [wojny] wśród niewinnych, dobrych Niemców” (s. 171). Perspektywa przyjęta przez autora wskazuje, że taki wydźwięk filmów tużpowojennych był uniwersalny, niezależnie od tego, w której strefie okupacyjnej je realizowano. Można się więc w ich wymowie dopatrywać odczytania przez reżyserów potrzeby oddolnej, odspołecznej, niekiedy kępowanej przez alianckie władze kontrolujące poszczególne sektory i udzielające twórcom licencji.

Podobne spojrzenie z dystansu – wykraczające zarówno poza konstrukty teoretyczne, jak i zjawiska wewnętrzne (kinowe i polityczne) – towarzyszy też omawianiu tak zwanych heimatfilmów (filmów o małych ojczyznach), zestawionych tu w zaskakujący sposób z socrealizmem i „produkcyjnikami” zza żelaznej kurtyny. Kategorią nadrzędną w tej części książki staje się bowiem realizm i możliwości jego propagandowego wykorzystania, zaprzężenia kinematografii – po raz kolejny – do ideologicznej pracy budowania nowego społeczeństwa. Niezależnie więc, czy chodzi o realizm kapitalistyczny – „kaprealizm” (s. 185) – czy socjalistyczny, jego funkcje okazują się identyczne, służą utrwalaniu, ale też opiewaniu nowej, powojennej rzeczywistości – całkowicie odwróconej od traumatycznej przeszłości, skierowanej wyłącznie ku przyszłości. Nie przeszkadzało to autorom tych dzieł sięgać do rozwiązań stosowanych w filmach przedwojennych, czyli narodowo-

socjalistycznych i „górskich”, sławiących między innymi czystość i piękno natury, ale w jej „sentymentalno-propagandowym” wydaniu. Niemieccy „leśnicy, myśliwi, restauratorzy” (s. 183) i inni budowniczości kapitalizmu, podobnie jak polscy i radzieccy przodownicy pracy stawali się więc elementami formacji wprawdzie zróżnicowanej ideologicznie, ale podobnej artystycznie, wspólnego, „multikulturowego wzorca estetycznego”. Takiego na jaki – zdaniem autora – stać było społeczeństwa tamtej dekady. Choć autor zaznacza, że wstrzymuje się od dyskusji z tezami o fatalnym i hamującym rozwój kultury wpływie socrealizmu na kino polskie, to jednak jego ujawniony, polemiczny pogląd na tę kwestię zdaje się nieco dyskusyjny. Zwłaszcza że w przeciwieństwie do kina niemieckiego kinematografie bloku wschodniego były przecież regulowane ogólnymi nakazami politycznymi – do ich przełamania dążyli sami twórcy, poszerzający albo wręcz podważający narzucone formuły.

Inny rodzaj realizmu, już w wydaniu odpolitycznionym, stał się dominantą rozważań o słynnym fascynacie kina – Rainerze Wernerze Fassbinderze. Realizm z jednej strony, obrazowość z drugiej – specyficzne połączenie teatralności z filmowością – są kategoriami definiującymi tę twórczość w *Obok kanonu*. Słowem kluczem funkcjonującym na ich pograniczu staje się inscenizacja łącząca ascetyzm i teatralność, „zero stylu” (wywołane na równi sytuacją finansową i metodą twórczą reżysera, kręcącego dużo i szybko, przy minimalnych budżetach) z intertekstualnymi nawiązaniem do kinowych konwencji. Autotematyzm filmów Fassbindera przejawia się przede wszystkim w obrazach – plakatach, ikonicznych wyobrażeniach filmowych gangsterów;

stylistyczny deficyt – w przekonaniu, że skoro brak środków na „udawanie prawdy w filmie, można przecież wykorzystać prawdę samego kina” (s. 210). Ta strategia – u Fassbindera świadoma – przywodzi z kolei na myśl wcześniejsze rozważania o pierwszych filmach, nadając samozwrotności jego filmom dodatkowego, „obrazowego” wymiaru.

Książka Andrzeja Gwoźdźcia, podporządkowując badania historyka kina rozważaniom na pograniczu dyscyplin zajmujących się szeroko pojmowaną audiowizualnością oraz konkretnym kategoriom (obraz, ciało, realizm etc.), oferuje nowe, często zaskakujące interpretacje zjawisk już opisanych bądź dopiero oczekujących na wydobyć z zapomnienia. Przywołana pasja autora, niejednokrotnie mająca szanse udzielić się czytelnikowi, ujawnia się zwłaszcza w dalszych rozdziałach. Tych, którymi w mniej-

szym stopniu rządzi teoria, a w większym historia – odkrywana lub reinterpretowana. Dla niektórych czytelników pewne partie rozdziałów najwcześniejszych (np. o *Braciach Skladanowskich* Wendersa) mogą okazać się trudne w odbiorze, czego przyczyną jest daleko posunięta hermetyczność używanego w nich języka, być może też wskazująca na problemy, jakie przed badaczami w ogóle stawiają eksperymenty z narracją w kinie najnowszym. Kwestia nadmiernej „gęstości” terminologicznej staje się jednak nieaktualna w częściach kolejnych, w których z kolei dominuje duża swoboda – przejawiająca się zarówno w potoczności języka, jak i w dowolności wyboru poruszanych zagadnień. Lokują się one na przecięciu synchronii i diachronii, razem stanowiąc jednak interesujący wkład w wykraczającą poza kanon refleksję o kinie niemieckim.

Eugeniusz Wilk

Kulturoznawstwo – realizujący się projekt

Kulturoznawstwo polskie ukończyło właśnie czterdzieści lat. W roku 1972 powołano na Uniwersytecie Wrocławskim Międzywydziałowe Studium Kultury Współczesnej, które do pewnego stopnia kontynuowało misję utworzonego kilka lata wcześniej, bo w 1966 roku, Międzywydziałowego Studium Kulturalno-Oświatowego UWr. Inicjatorem tych przedsięwzięć, bardzo nowatorskich jak na tamte lata, był profesor Stanisław Pietraszko, który w ówczesnej Katedrze Historii Literatury Polskiej wrocławskiej uczelni konsekwentnie podejmował problematykę refleksji nad kulturą. Polonista i socjolog z wykształcenia, zainteresowany metodologią nauk humanistycznych, dostrzegał – jak sam to ujmował – że „poszczególne nauki humanistyczne formułują na swoje użytki własne teorie kultury. Formułują je we własnych językach, w swoim systemie pojęć. Czy można z nich złożyć teorię ogólną? (...) Stałem na rozstajnych drogach, mając niejasną intuicję, że istnieje przecież ogólniejsza problematyka kultury”¹. Zadając tego rodzaju pytania sobie oraz swoim współpracownikom i uczniom, profesor Pietraszko definiował zarazem cele i zadania badawcze stojące przed nową dyscypliną naukową oraz, co równie ważne, przed nowym kierunkiem studiów uniwersyteckich (pierwszych magistrów kulturoznawstwa wypromowano już w roku 1976). Idee kulturoznawstwa jako dyscypliny naukowej kształtowały się zapewne zarówno w kręgu badań polonistycznych prowadzonych na Uniwersytecie Wrocławskim nad kulturą epoki oświecenia (niebagatelny był tutaj wpływ prof. Tadeusza Mikulskiego), jak i w gronie uczestników seminarium socjologicznego kierowanego przez prof. Pawła Rybickiego. Profesor Stanisław Pietraszko, zakreślając horyzont badawczy nowej dyscypliny, zapewne nawiązywał do idei i dyskusji prowadzonych przez uczestników tych właśnie zespołów naukowych. W szczególności chodziło o wysunięcia ważnego postulatu określenia idei ogólnej nauki o kulturze² oraz o skierowanie zainteresowań badawczych przede wszystkim ku zjawiskom kultury współczesnej. Według profesora Pietraszki, jednym z podstawowych wyznaczników definiujących podejście do problematyki kultury jest jej aksjotyczność. Oznacza to, że „kultura jest rozumiana jako modi, sposób życia określony przez wartości”³. Sformułowanie w ośrodku wrocławskim projektu kulturoznawstwa, rozumianego jako autonomiczna dyscyplina naukowa, nie oznacza wcale, że uogólniona refleksja nad kulturą była nieobecna wcześniej w polskim piśmiennictwie naukowym.

¹ Cyt. za: J. Jagoszewska, *Kulturoznawstwo jako niedokończony projekt*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 1, s. 10.

² *Ibidem*, s. 18.

³ R. Tańczuk, D. Wolska, *Od Redakcji. O kulturze i wartościach raz jeszcze*, w: *Aksjotyczne przestrzenie kultury*, red. R. Tańczuk, D. Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005, s. 11.

Nie można w żadnym razie pomijać tutaj jakże wartościowych i oryginalnych polskich prac powstałych w pierwszej połowie XX wieku; jak słusznie podkreśla Andrzej Mencwel (inicjator badań nad polską myślą kulturoznawczą XX wieku): „w dziedzinie szeroko pojętej wiedzy o kulturze działała u nas plejada wielkich indywidualności tożsama prawie z areopagiem humanistyki”⁴. Ludwik Krzywicki, Tadeusz Zieliński, Florian Znaniecki, Jan Stanisław Bystron, Zygmunt Łempicki to naukowcy, którzy nie tylko tworzyli podstawy polskiej socjologii i pedagogiki, ale wnieśli fundamentalny wkład do tradycji polskich badań nad kulturą, badań rozwijanych później m.in. przez Stanisława i Marię Ossowskich, Józefa Chałasińskiego, Jana Szczepańskiego, Stefana Żółkiewskiego, Antoninę Kłoskowską. W tym kontekście nie można również pomijać dorobku „warszawskiej szkoły historyków idei” (Marcin Czerwiński, Jan Strzelecki, Andrzej Siciński)⁵. Niemniej jednak stworzenie instytucjonalnych ram dla studiów nad kulturą i uruchomienie na Uniwersytecie Wrocławskim pierwszych studiów magisterskich z zakresu kulturoznawstwa było impulsem, który przyczynił się do powstania takich studiów na innych uniwersytetach (na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, Uniwersytecie Śląskim i Uniwersytecie Łódzkim). Nie mniej ważne (jeśli nie istotniejsze) było rozpoczęcie instytucjonalnie umocowanych badań kulturoznawczych, które zyskały status pełnoprawnych, autonomicznych projektów naukowych. W tym właśnie czasie doszło do ukonstytuowania się oryginalnych szkół naukowych polskiego kulturoznawstwa – właśnie na Uniwersytecie Wrocławskim pod kierunkiem profesora Pietraszki, na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza pod kierunkiem profesora Jerzego Kmity i na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem profesora Andrzeja Mencwela. Aksjologiczne podejście szkoły wrocławskiej, rozwijane z dużym powodzeniem przez samego profesora Pietraszkę oraz jego współpracowników, do dziś jest silnym impulsem odciskającym swe piętno na sposobie pojmowania kultury i zadań badawczych kulturoznawstwa w środowisku wrocławskim. „Właśnie aksjologiczna orientacja jest istotnym wyróżnikiem interesującego mnie podejścia kulturoznawczego”⁶ – deklaruje Dorota Wolska, by następnie dodać, że to właśnie ta perspektywa „sprzyja akcentowaniu w badawczych analizach otwartego, dynamicznego, »twórczego« charakteru kultury”⁷.

Zatem jako swoistą próbę, dającą możliwość konfrontacji kulturoznawstwa z szeroko pojętą współczesnością, należy przyjąć inicjatywę Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego zorganizowania konferencji naukowej „Przyszłość w kulturze”, która odbywała się w dniach 12–15 listopada 2012 roku. Perspektywa czterdziestu lat uwidoczniła z jednej strony, jak długą drogę przebyła już ta dyscyplina, w jak niekwestionowanym stopniu przyswojony już został w Polsce repertuar jej podstawowych pojęć i założeń, z drugiej zaś strony zaprezentowane referaty i przeprowadzone dyskusje ujawniły, jak dramatycznie

⁴ A. Mencwel, *Wiedza o kulturze w kulturze współczesnej*, w: *Wiedza o kulturze polskiej u progu XXI wieku*, red. S. Bednarek, K. Łukasiewicz, Wydawnictwo DTSK Silesia, Wrocław 2000, s. 8.

⁵ *Ibidem*.

⁶ D. Wolska, *Kulturoznawstwo jako wiedza humanistyczna. Od kulturoznawstwa 'negatywnego' do 'niewyraźnego'*, w: *Perspektywy badań nad kulturą*, red. R.W. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 19.

⁷ *Ibidem*.

szybko zmienia się sama kultura, a co za tym idzie, w jak szybkim tempie dokonuje się swoista translacja współczesnego języka opisu zjawisk kulturowych. Na sesji fundamentalny spór ujawnił się przede wszystkim wokół prawomocności tych idei badawczych, które straciły z pola widzenia porządek aksjologiczny kultury i w związku z tym nie odnoszą się już do takich kategorii, jak obiektywność, prawda, rzeczywistość, doświadczenie. Nie chodzi może w pierwszej kolejności o te wersje antropologii kultury, które zwykle są określane jako „postmodernistyczne” (te spory wszak już zostały do pewnego stopnia „przepracowane” przez środowiska kulturoznawcze), a raczej o nowe idee związane z różnymi wersjami posthumanizmu i niepokojącą wizję ingerencji nowych technologii (w tym biotechnologii) w nienaruszalną – wydawałoby się – sferę „tego, co ludzkie”. Czy przyszłość leży – jak tego chce profesor Anna Grzegorzcyk – w „powrocie do stylu monastycznego”, a więc w poznaniu istotnościowym, zwiastującym nowy „zwrot antropologiczny”, czy też w „pokornym” wsłuchiwaniu się w to, co ma do powiedzenia współczesna nauka ze swoimi osiągnięciami na polach technologii i z próbami rozpoznania oraz interpretacji tych nowych sytuacji, które są z pewnością wyzwaniem dla współczesnych badaczy kultury? Na konferencji ten wątek wybrzmiewał w niektórych wystąpieniach bardzo dobitnie. Na ile wyrazisty jest nurt „humanistyki nieantropocentrycznej” w polskim środowisku naukowym? W jakim stopniu możemy mówić o suprakulturowym charakterze współczesnej technologii? Na ile „porządek korporacyjny”, realizujący się wokół przymiotów władzy, posiadania i technologii (analizowany na przykładzie projektu firmy Sony FutureScapes), będzie realnym scenariuszem przyszłości? To z pewnością pytania niebagatelne, domagające się w miarę upływu czasu coraz precyzyjniejszej odpowiedzi. Kulturoznawstwo – jak widać – stara się sprostać temu zadaniu.

Zmarł

Profesor Sław Krzemień-Ojak

wybitny filozof, estetyk, kulturoznawca, długoletni przewodniczący
Rady Programowej „Przeglądu Kulturoznawczego”

Nauka polska poniosła niepowetowaną stratę

zespół „Przeglądu Kulturoznawczego”

Z żalem żegnamy

Profesora Jerzego Kmitę

wybitnego humanistę, filozofa i kulturoznawcę, współtwórcę poznańskiej szkoły metodologicznej, członka rzeczywistego Polskiej Akademii Nauk

zespół „Przeglądu Kulturoznawczego”