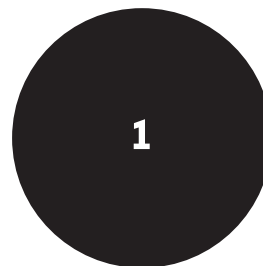




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Spis rzeczy: wsparcie i blokada pamięci

autor:

Ernst van Alphen

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 1 (2013)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/29/31>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Spis rzeczy: wsparcie i blokada pamięci¹

Przełożyła Katarzyna Bojarska

Spis, listę zazwyczaj rozpoznajemy po wyglądzie. Po formalnej zasadzie decydującej o sekwencyjnym przedstawieniu jej elementów. Gdy są one ułożone w porządku alfabetycznym, numerycznym, chronologicznym, geograficznym – by wymienić tylko niektóre powszechnie stosowane metody – od razu rozpoznajemy w tym układzie listę. Zastosowanie takiej formalnej organizacji tworzy swoistą retorykę spisu.

Przykład tworzenia listy według wzorca numerycznego można znaleźć w krótkim opowiadaniu Georges'a Pereca *Niektóre z rzeczy, które chciałbym zrobić przed śmiercią*. Wyliczenie to przerywają gdzieś tam komentarze, jednak tworzące je zdania można łatwo rozpoznać ze względu na sposób ich retorycznej prezentacji:

Najpierw są rzeczy bardzo proste do zrobienia, rzeczy, które mógłbym zrobić już dzisiaj, na przykład:

1. Przełynąć się statkiem po rzece.

Następnie rzeczy troszkę bardziej znaczące, rzeczy, które pociągają za sobą decyzje, rzeczy, które powtarzam sobie, że jeśli je zrobię, być może ułatwią mi życie, na przykład:

2. Zdecydować się wyrzucić pewną liczbę rzeczy, które przechowuję, nie wiedząc, dlaczego to robię.

albo

3. Uporządkować raz na zawsze swoją bibliotekę.
4. Kupić różne elektryczne sprzęty domowego użytku.

albo jeszcze

5. Przestać palić (zanim będę do tego zmuszony...) ^c.

Retoryczne wzorce tworzenia spisów nie zawsze jednak przekładają się na prezentację w formie listy. Kiedy nie są one wizualnie rozpoznawalne na podstawie takich formalnych zasad, można je wyróżnić wyłącznie dzięki powtarzalności pewnych struktur syntaktycznych. Tak jest na przykład we fragmencie z dwunastego epizodu *Ulyssesa* Jamesa Joyce'a. Narrator wylicza kolejno warzywa i owoce, które można nabyć na targu w Dublinie:

Tu także wozy wielce obszerne zwożą obfitość plonów z pól, kosze kalafiora, szpinaku fury, ananas w plastrach, fasolę z Rangoonu, pomidorów góry, fig beczułki, brukwi zagony, ziemniaki krągłe, tęczowej kapusty kopce z Yorku i Savoy, cebule na wiklinie, co są perłami ziemi, grzybów kobiałki, a i dynie i wykę tłustą i jęczmień i rzepę i czerwone zielone żółte brunatne różowe słodkie wielkie kwaśne dojrzałe jabłkowite jabłka, truskawek kobiałki, agrestu przetaki, soczystego i przezroczystego, truskawki godne książąt i owoc maliny wprost z krzewu ³.

Wszystkie warzywa i owoce pojawiają się kolejno jako przedmioty opisu. Nie zostają po prostu nazwane, lecz każdemu z nich przypisana zostaje pewna szczególna cecha. Powstaje w ten sposób lista, która jest formalnie zróżnicowana, ale opiera się na syntaktycznym powtórzeniu. Tworzenie listy polega na powtórzeniu tej samej funkcji.

Mnemotechniczna funkcja wyliczania

W nowoczesności referencjalna funkcja tworzenia list wydaje się dominująca. Jednak w retorycznej tradycji epoki klasycznej wyliczanie miało przede wszystkim funkcję mnemotechniczną. Dzięki układaniu i przedstawianiu rzeczy w pewnym porządku – nazywaniu miejsca, które zajmowały w porządku świata – łatwiej było je zapamiętywać. Listę jako narzędzie mnemotechniczne wykorzystywano często w formie wyobrażonej wędrówki po budynku. Kompilacja mijanych i oglądanych elementów architektury pozwalała na zapamiętanie tych, które miały zostać włączone w przygotowywaną wypowiedź. Zapamiętując kolejne etapy wędrówki po budynku, zapamiętywało się jednocześnie poszczególne elementy konstruowanej

wypowiedzi we właściwym porządku.

Ta mnemotechniczna funkcja tworzenia list powraca, jak się zdaje, w tekstach Georges'a Pereca. Jego książki, takie jak *Espèces d'espaces* (1974) czy *Życie. Instrukcja obsługi* (1978) składają się w znacznej mierze z list i na nich opierają. Funkcja, jaką w książkach tych pełni pamięć, nie jest ani łatwa do uchwycenia, ani jednoznaczna. Bez wątplenia jednak pamięć odgrywa tu niezwykle istotną rolę. Już na pierwszy rzut oka widać, że *Espèces d'espaces* nie proponuje narracji w sensie tradycyjnym. Przerzucając kolejne strony książki, natychmiast zauważamy mnogość list, choć cały tekst nie od razu jawi się jako struktura podporządkowana wizualnemu porządkowi listy; można wręcz powiedzieć, że na tym poziomie nie występuje żadna retoryka wyliczenia. Spis treści wskazuje jednak, że układ rozdziałów tworzy listę przestrzeni, skomponowaną w ten sposób, że od przestrzeni położonych najbliżej narratora przechodzimy stopniowo do bardziej odległych, które jednocześnie zawierają w sobie przestrzenie wcześniejsze. Pierwsza z tych przestrzeni, strona, przywodzi na myśl intymny obszar czytania i wyobraźni. Następnie przechodzimy do łóżka (w którym pisarz pisze i czyta), pokoju, mieszkania, kamienicy, ulicy, dzielnicy, miasta, gminy, państwa, Europy, świata. W ostatnim rozdziale, zatytułowanym *Wszechświat*, istota listy zostaje streszczona w pigułce za pomocą opowiedzianej przez Pereca anegdoty o tym, jak w dzieciństwie zapisywał w kalendarzu swój adres:

Georges Perec
18, Rue de l'Assomption
Klatka A
Trzecie piętro
Drzwi po prawej
Paryż 16e
Departament Seine
Francja
Europa
Świat
Wszechświat

W każdym rozdziale Perec opisuje z różnych perspektyw wskazaną w nim

przestrzeń: fizycznie, funkcjonalnie, pod kątem wykonywanych w niej czynności, dotyczących jej obrazów pamięci, itd., itp.

W rozdziale poświęconym sypialni autor przywołuje związane z nią wspomnienia:

Moje wspomnienia krążą wokół szczupłości łóżka, zahaczone są o wrażenie ciasnoty w pokoju; prześladowuje mnie cierpki smak wystygłej, zbyt mocnej herbaty: tamtego lata pijałem *pinks* – czysty dzin z kropelką angostury; flirtowałem – raczej bezowocnie – z córką kierownika przedsiębiorstwa, który niedawno powrócił do kraju z Aleksandrii; właśnie wtedy postanowiłem, że zostanę pisarzem⁴.

Bezspornie sypialnia jest przestrzenią uprzywilejowaną, ponieważ lepiej niż inne potrafi pobudzać wspomnienia:

Wystarczy wskrzesić przestrzeń jakiegoś pokoju, aby ożywić, przywołać wspomnienia – zarówno te ulotne i błahе, jak i te najbardziej istotne. Wystarczy, że uprzytomnię sobie, że moje ciało spoczywało w tamtym łóżku, że przypomnę sobie, w którym miejscu w pokoju stało owo łóżko, natychmiast moja pamięć się ożywia, a wspomnienia nabierają prawie nigdy poza tym niespotykanej ostrości i precyzji⁵.

Nieco dalej Perec przedstawia cały projekt *Espèces d'espaces* jako przedsięwzięcie z ducha proustowskie:

Dzieje się tak dlatego, bo przestrzeń pokoju działa na mnie jak magdalenka na Prousta. Pod jego zresztą patronatem pozostaje całe moje przedsięwzięcie: polega ono po prostu na rygorystycznym rozwinięciu szóstego i siódmego akapitu pierwszego rozdziału pierwszej części (*Combray*) pierwszego tomu (*W stronę Swanna*) *W poszukiwaniu straconego czasu*. Wiele już lat temu postanowiłem sporządzić inwentarz – na tyle wyczerpujący i precyzyjny, jak tylko jest to możliwe – wszystkich «Miejsc», w których zdarzyło mi się spać⁶.

W rzeczy samej *Espèces d'espaces* to rygorystyczne zastosowanie „Prousta” jako metody pisania, z tą różnicą, że Perec nie ogranicza się do sypialni, lecz zagarnia także stopniowo rozszerzające się przestrzenie, które ją obejmują.

Przestrzenie te są rzeczywiste, fizyczne i materialne, zwłaszcza sypialnia, którą można odtworzyć z dużą szczegółowością. Jakkolwiek materialne i realne nie byłyby te przestrzenie, czas odciska na nich swój ślad. W dwóch końcowych akapitach ostatniego rozdziału zatytułowanego *Wszechświat* Perec snuje refleksję na temat zmienności i dotykaności przestrzeni. Miejsca zawodzą jako punkty odniesienia:

Moje przestrzenie są kruche: zużyją się z czasem, on je zniszczy. Nic już w nich nie będzie mi przypominało o tym, co było, pamięć mnie zawiedzie, zapomnienie przeniknie moją pamięć, będę patrzył na tych kilka pożółkłych fotografii z zagiętymi rogami, nie rozpoznając ich. Hasła „Książka telefoniczna dostępna w środku” czy „Przekąski podawane cały dzień” nie będą już napisane półkolistymi białymi porcelanowymi literami w oknie małej kawiarenki na Rue Coquillière⁷.

To w tym momencie Perec odchodzi od proustowskiej poetyki. Przestrzenie zawodzą jako oparcie dla pamięci, bo są kruche, a nie trwałe. Zmieniają się w czasie, a nawet znikają. Dlatego też trudno je uznać za przechowalnię wspomnień. Odpowiedzią na tę niepewność byłoby zapośredniczenie ich przez listę. Przeniesienie z przestrzeni realnej w przestrzeń literacką stałoby się gwarantem ich funkcji mnemotechnicznej. Ostatnie słowa rozdziału poświęconego przestrzeni *Wszechświata* wskazują, w jaki sposób zapośredniczenie przez tekst, a dokładniej przez tekst-listę, może zagwarantować przetrwanie pamięci:

Pisać, usiłować pieczołowicie zachować coś, sprawić, że coś przetrwa; wyrwać parę skrawków z rozrastającej się otchłani, pozostawić gdzieś fałdkę, ślad, znak albo kilka znaków⁸.

To zakończenie *Espèces d'espaces* tłumaczy, jaką funkcję pełni lista przestrzeni, która strukturyzuje tekst książki. To nie przestrzeń jako taka pełni funkcję mnemotechniczną, lecz jej zapośredniczenie w formie zapamiętanej lub zapisanej listy.

Ten mnemotechniczny potencjał wyliczania przestrzeni znajduje swoje negatywne potwierdzenie w innej eksperymentalnej liście Pereca. W 1975 roku opublikował on *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Próba wyczerpania pewnego paryskiego

miejsca). Pod wieloma względami tekst ten różni się od *Espèces d'espaces*, choć także nie jest narracją w tradycyjnym sensie. Sam Perec opisał go jako wynik poszukiwania tego, „co się dzieje, kiedy nic się nie dzieje”. Jednak w przeciwieństwie do *Espèces d'espaces* listę rozdziałów i podrozdziałów organizuje nie tyle zasada przestrzenna, ile czasowa. Od początku do końca w tekście tym pojawiają się opisy wyłącznie jednej przestrzeni: placu Saint-Sulpice w Paryżu. Wszystko, co autor opisuje w ciągu trzech dni, to zapis wrażeń z tego miejsca. Zmienia się jedynie punkt, z którego narrator prowadzi obserwację i opowieść. Może to być Tabac Saint-Sulpice, Café de la Mairie, Café La Fontaine Saint-Sulpice, ławka (z widokiem na fontannę). Powraca do tych samych miejsc w różne dni. W każdym podrozdziale wylicza sekwencję swoich obserwacji z placu. Nie opisuje zatem jego fizycznych cech, ale raczej to, co ewoluuje w czasie: kolejne postrzeżenia. Czytając te listy, podążamy za Perekiem, fokalizatorem. Rezultatem tego eksperymentu są następujące listy:

(data: 18 października 1974, czas: 12.40, miejsce: Café de la Mairie)

[...]

przejeżdża 86. Przejeżdża 87. Przejeżdża 63.

Ludzie się potykają. Mikro-wypadki.

Przejeżdża 96. Przejeżdża 70.

Jest dwadzieścia po pierwszej.

Powrót (nie jestem pewien) uprzednio widzianych postaci: młody chłopak w granatowej kurtce pilotce, trzymający w ręku plastikową siatkę, znów mija kawiarnię.

Przejeżdża 86. Przejeżdża 86. Przejeżdża 63.

Kawiarnia jest pełna.

Na placu dziecko wyprowadza na spacer psa (wygląda jak Miluś).

Tuż obok kawiarni, pod oknem i w trzech innych miejscach, dość młody mężczyzna rysuje kredą na chodniku coś na kształt V z czymś niby znak zapytania pośrodku. (sztuka ziemi?).

Przejeżdża 63⁹.

Pisarz Perec wydaje się tutaj uwięziony w czasie teraźniejszym swoich obserwacji. Rejestruje sekwencję spostrzeżeń, która nie staje się ostatecznie narracyjnym zapisem tego, co stało się na tym paryskim placu, lecz listą tego, co kolejno widział.

Między poszczególnymi elementami nie ma jednak żadnego porządku czasowego, żadnego następstwa przyczynowo-skutkowego. Jedyłą spójność gwarantuje przestrzeń: wszystkie to zdarzyło się w tym samym miejscu, na placu Saint-Sulpice w Paryżu.

Drugiego dnia dochodzi do załamania i zmęczenie bierze górę nad obserwacją. Narracja natychmiast zmienia kierunek i przechodzi od opisu świata zewnętrznego, placu, do wewnętrznego, subiektywnego świata obserwatora. Wylicza on wówczas:

Przejeżdża autobus Paris-Vision. Turyści mają na uszach słuchawki.

Niebo jest szare. Przelotne przebłyski słońca.

Zmęczony wzrok: obsesyjny lęk przed jabłkowo-zielonymi citroenami 2CV.

Niezaspokojona ciekawość (co chciałem tu znaleźć, pamięć błędząca po tej kawiarni...) ¹⁰.

Przeniesienie focalizacji do świata wewnętrznego sprawia, że czytelnik uświadamia sobie lęk Pereca przed zielonymi citroenami. To w istocie powracający motyw tych obserwacji. Ale teraz, mając dostęp do jego świata wewnętrznego, możemy ujawnić motywację, które stały za podjęciem przez Pereca eksperymentu zatytułowanego *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Projekt ten opierał się na systematycznej procedurze poszukiwania wspomnień. Czasowa, a nie przestrzenna organizacja tych poszukiwań sprawiła jednak, że zakończyły się one porażką. Ta zasada strukturalna nie wyzwala żadnych wspomnień.

W tym wyliczaniu kolejnych obserwacji kryje się jednak coś więcej. Lista zewnętrznych obserwacji sprawia, że czytelnik uświadamia sobie, jak bardzo percepcja świata zewnętrznego opiera się na kategoriach i klasyfikacjach, które są całkowicie konwencjonalne, a nawet stereotypowe. W obserwacjach Pereca nie ma żadnego postępu (nie wyłania się żadna narracja), nie świadczą one ani o tym, że czegoś się dowiaduje, ani o wzmocnieniu jego spostrzegawczości: nie widzi lepiej i bardziej intensywnie. Jedyne moment, kiedy jego obserwacje stają się mniej konwencjonalne, moment, w którym widzi więcej, następuje wówczas, kiedy punkt skupienia przenosi się ze świata zewnętrznego do wewnętrznego.

Po eksperymencie *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* Perek powrócił w 1978 roku do tworzenia list przestrzeni w swoim monumentalnym i bodaj najbardziej

znanym dziele *Życie. Instrukcja obsługi*. Wylicza w nim rozmaite przestrzenie i zakamarki paryskiej kamienicy, dokładnie je opisując. Niektóre z tych opisów zajmują ledwie pół strony, inne dziesięć stron i więcej. W przeciwieństwie do *Tentative d'épuisement...* opisy te nie są wynikiem czasowego następstwa obserwacji – poszczególne przestrzenie budynku ukazywane są jakby były zatrzymane w czasie. Ten czas to 23 czerwca 1975 roku, tuż przed godziną 20. Kilka chwil po śmierci głównego „bohatera”, Bartlebootha. (Fikcyjny) adres tej kamienicy to 11 Rue Simon-Crubellier.

Choć wszystkie opisy dotyczą tej samej chwili, nie oznacza to, że czasowy wymiar książki ogranicza się do 23 czerwca 1975 roku. Przedstawienia przestrzeni uwalniają wspomnienia, z których większość wiąże się z jakimś jej mieszkańcem. Tak wywołane wspomnienia tworzą wątki fabularne. Większość mieszkańców kamienicy staje się bohaterami opowieści, a ich losy przecinają się ze sobą. W ten sposób liczne „mniejsze narracje” tworzą narrację większą.

Wiele z nich wiąże się z postacią Bartlebootha. Jego imię brzmi jak kombinacja imion dwóch znanych bohaterów literackich: Bartleby'ego z opowiadania Melville'a i Barnabootha Larbouda. Bartlebooth, zamożny Anglik mieszkający w Paryżu, postanowił nauczyć się malować. Jego sąsiad z kamienicy przez dziesięć lat uczy go zatem malowania techniką akwareli. Po opanowaniu, lepiej lub gorzej, techniki malowania, bohater udaje się w trwającą dwadzieścia lat podróż dookoła świata. Towarzyszy mu sługa Smautf, który także mieszka w tej samej kamienicy. W odwiedzanych portach Bartlebooth maluje marynistyczne pejzaże. Po jakimś czasie ma ich już około pięćset i wysyła je do Paryża. Inny mieszkaniec kamienicy, Gaspard Winckler przykleja wszystkie te akwarele na cienką drewnianą deseczkę, po czym wycina z nich układankę złożoną z siedmiuset pięćdziesięciu puzzli. Kiedy Bartlebooth w końcu wraca do swojego paryskiego mieszkania, spędza większość czasu, układając puzzle i odtwarzając kolejno sceny rodzajowe podpatrzone w portach. Następnie zleca usunięcie drewnianego podłoża, na które naklejono akwarele za pomocą skomplikowanych procesów chemicznych. Obraz trafia z powrotem do portu, w którym powstał, dokładnie dwadzieścia lat wcześniej. Tam zostaje on potraktowany specjalnym rozpuszczalnikiem, który ma odbarwić papier. I taki właśnie „czysty papier” wraca do Bartlebootha, do Paryża. Ostatecznie, po

pięćdziesięciu latach, projekt stanie się absolutnie niewidzialny, ponieważ nie zachowa się żaden jego ślad.

Jednak projekt ten nie przebiega po myśli Bartlebootha. Przede wszystkim dlatego, że zrobione przez Wincklera puzzle stawały się coraz trudniejsze, a ich ułożenie zajmowało coraz więcej czasu. Bartlebooth traci wzrok. Zamiast wysyłać swoje akwarele do miejsc ich powstania, zaczyna je palić. Umiera w chwili, kiedy niemal ułożył puzzle numer 439. Także malarz Valène, nauczyciel Bartlebootha podejmuje pewien dziwny projekt, którego również nie udaje mu się ukończyć. Chce namalować kamienicę bez fasady, pokazując w ten sposób wszystkich mieszkańców i ich codzienność. Kończy się to na tym, że zamierza przedstawić powieść jako obraz, powieść, w której on sam jest jednym z bohaterów. „On sam malowałby siebie malującego siebie”¹¹. Chce to zrobić w stylu malarzy renesansowych, którzy zostawiali dla siebie maleńkie miejsce w tłumie wasali, żołdaków, biskupów lub kupców:

Nie żadne miejsce w środku, miejsce w uprzywilejowanej, i znaczącej strefie, miejsce położone na istotnej osi, podkreślone ważką perspektywą, która jeśli spojrzeć odpowiednio, obnaża bogactwo utajonych znaczeń i pozwala na zupełnie nowe odczytanie dzieła; wręcz przeciwnie miejsce na pozór neutralne wybrane jakby mimochodem, trochę jakby przez przypadek (...) ¹².

Następnie w rozdziale tym wylicza się sto siedemdziesiąt dziewięć scen, przedstawiających wszystkie postaci i ich historie, ich przeszłość, ich legendy. Ta niemal nieskończona wyliczanka obrazów do namalowania jest niczym figura archiwum: nieograniczony magazyn informacji o różnych ludziach, praktykach i zdarzeniach, zwykle, choć nie zawsze, połączonych. Również idiosynkratyczny projekt Bartlebootha, chęć stworzenia układanki z własnych malowideł i próbę ułożenia puzzli, można widzieć jako obraz badania archiwum.

W perspektywie struktury archiwalnej warto jednak pamiętać, że projekty zarówno Valène’a, jak i Bartlebootha ponoszą porażkę. Liczy się nie tyle ich końcowy efekt, co sama metoda pracy Pereca, odzwierciedlona w projekcie malarskim Valène’a, w przedstawieniu historii mieszkańców kamienicy na Rue Simon-Crubellier 11. Zajmują oni konkretne miejsce w świecie, mieszkanie w określonym budynku. Perek

opowiada ich historie, wyliczając kolejno różne części kamienicy i drobiazgowo je opisując. W ten sposób uwalnia i ożywia wspomnienia, które służą mu za budulec narracji, choć same w sobie nie są jeszcze autonomicznymi narracjami.

W konwencjonalnym opowiadaniu tych historii należałoby połączyć opisywane wydarzenia i poszczególne opowieści; powiązania te opierałyby się na przykład na ciągłości zdarzeń, związkach przyczynowo-skutkowych itd. Tymczasem, jeśli mamy tu do czynienia z jakimiś powiązaniami, są to powiązania na zasadzie przyległości: zestawione zostają historie, które zdarzyły się „przez ścianę”, w sąsiadujących mieszkaniach. Aby połączyć te przylegające do siebie informacje, wydarzenia i opowieści w narrację opartą na ciągłości czasowej, trzeba z zaangażowaniem układać puzzle.

Kiedy piszę, że wspomnienia są ożywiane i uwalniane dzięki opisom różnych przestrzeni, narzuca się pytanie, do kogo te wspomnienia należą? Patrząc na to z formalnej, narratologicznej perspektywy, można powiedzieć, że opisy i wspomnienia wytwarzane są przez zewnętrznego narratora, aktanta, który nie jest bohaterem tej opowieści. Jednak z perspektywy mnemotechnicznej wygląda na to, że wspomnienia te pozostają w bliskiej łączności z opisywanymi pomieszczeniami. Skupienie na konkretnej przestrzeni pobudza w ten czy inny sposób wspomnienia z nią związane – zupełnie jakby należały do przestrzeni, a nie do osoby. Zewnętrzny narrator nadaje formę wspomnieniom, które w istocie należą do budynku. Jawi się on w efekcie jako miejsce nawiedzone, pochłonięte przez wspomnienia i opowieści. Może zostać wyzwolony spod jarzma tego mnemonicznego widma jedynie przez zewnętrznego narratora, który opowie o uwieczonych w nim wspomnieniach.

To rzecz jasna tylko kwestia sposobu mówienia. Wspomnienia nie są przecież nigdy ani przedstawione, ani wypowiedziane jako subiektywna relacja o tym, co się zdarzyło w przeszłości. Z narratologicznego punktu widzenia można powiedzieć, że nie ma tu żadnej focalizacji przypisanej konkretnemu bohaterowi. Tak zwane wspomnienia nie tylko opowiada, ale także „widzi” zewnętrzny narrator. Ta paradoksalna sytuacja ujawnia niespodziewaną cechę tych wyliczanek i list. W przeciwieństwie do narracji listy nie są w stanie oddać subiektywnej wizji. Oznacza to, że focalizacja nigdy nie wiąże się z postacią, ale zawsze z zewnętrznym narratorem, albo w tym przypadku twórcą list, który narzuca swoją focalizację

wyliczanym przedmiotom. Ta wymuszona wizja sprawia (niejako z definicji) wrażenie „wszyskwiedzącej”, obiektywnej i wszechwiedzącej w sensie narratologicznym.

Kiedy czyta się w ten sposób *Życie. Instrukcję obsługi* – to znaczy, kiedy traktuje się je jako alegorię spisu archiwalnego, czytanego i analizowanego przez użytkownika archiwum, powiedzmy, historyka – tekst obnaża paradoksalny status tego, co taki użytkownik-historyk może powiedzieć na podstawie swoich archiwalnych poszukiwań. Cały materiał zostaje zamrożony w czasie. Ze względu na nałożoną na ten materiał strukturę także jego subiektywny wymiar został zawieszony i przekształcony w obiekt – i coś obiektywnego. Takie obiekty nazywamy zazwyczaj dokumentami. Podobnie jak przestrzenie mogą one być nawiedzone, wypełnione wspomnieniami i historiami. Jednak te wspomnienia i historie nie mogą zostać opowiedziane przez bohaterów opisanych w dokumentach. Potrzebny jest pośrednik, który wysłucha i dotrze do tych opowieści. Jest nim historyk rozumiany jako zewnętrzny narrator. Dzięki jego mediacji opowieści i wspomnienia mogą zostać wypowiedziane, choć za cenę utraty ich subiektywnego wymiaru i statusu. To właśnie nie może zostać ocalone w tłumaczeniu.

Na ile wymowne mogą być listy?

W *Życiu. Instrukcji obsługi* Pereca to nie konkretne przestrzenie opowiadają swoje historie, ale ten, kto tworzy listę, opisuje je po kolei. Narracja, w którą układają się te opisy, jest wynikiem rozwiązywania zagadki, kompletowania układanki. Pierwszym, który tego dokonuje, jest główny bohater, Bartlebooth. Jednak czynności wykonywane przez niego to jednocześnie ilustracja zmagania samego czytelnika z archiwalną powieścią, jaką jest *Życie*. Obraz układania puzzli wydaje się odpowiedni, ponieważ opowiadana historia tak dalece odbiega od konwencjonalnej narracji, że nie sposób za nią podążać. Jest tak dziwaczna i skomplikowana, że czytelnik niemal nie jest w stanie połączyć jej poszczególnych, rozsypanych kawałków w jedną sensowną całość. Ale to właśnie ta trudność sprawia, że czytelnik zaczyna przyglądać się swoim działaniom, możliwości i niemożności rozwiązania łamigłówki.

Tworzenie listy bywa jednak również stosowane jako antidotum na narracyjność i narrację. Główny przykład takiej strategii wyliczania stanowią *Fragmenty dyskursu*

miłosnego Rolanda Barthes'a (1977). Autor prezentuje tu język, którym posługujemy się, kiedy jesteśmy zakochani. Nie jest to ani język mówiony, ani pisany, ale raczej „obraz-repertuar”. Repertuar ten tworzy język pierwotny, który najlepiej porównać ze składem gestów, „scen” lub figur języka.

Figury te nie występują w żadnym porządku. „Przez całe życie miłosne figury pojawiają się w głowie podmiotu zakochanego bez żadnego porządku, gdyż za każdym razem zależą od przypadku (wewnętrznego lub zewnętrznego)”¹³. Inaczej opowieści miłosne. Te mają szczególny porządek, rządzą się konwencjonalnym zestawem reguł. Barthes nazywa te opowieści podporządkowanymi „narracji wielkiego Innego”¹⁴. Opowieść miłosna podporządkowuje się opinii powszechnej:

(...) która nie ceni jakiegokolwiek przesady i pragnie, by podmiot sam ograniczył wielki wyobraźniowy wyciek, broczący w nim bez ładu i kresu do bolesnego kryzysu, z którego należy się wyleczyć¹⁵.

Opowieść miłosna to zatem cena, jaką zakochany/a musi zapłacić światu, by pozostać z nim w zgodzie, choć jednocześnie trwa w niemożliwym do zniesienia napięciu z całym tym repertuarem miłosnych figur i obrazów.

Ustawiwszy opowieść o miłości i dyskurs miłosny na przeciwległych biegunach, Barthes musi teraz znaleźć sposób na przedstawienie dyskursu miłosnego bez uciekania się do narracji czy choćby pośredniego jej aktywowania, jak to się dzieje u Pereca. Rozwiązanie znajduje w spisaniu listy figur i obrazów tego repertuaru. Ta wyliczanka musi być jednak całkowicie arbitralna. Nie może odsyłać do żadnego znaczenia czy porządku, które mogłyby służyć jej za podstawę. Porządek rzeczy musi być „zupełnie nieznaczący” (podkr. R.B.)¹⁶. Każda figura z repertuaru obrazów zostaje nazwana, a następnie umieszczona na liście w kolejności alfabetycznej. Za przykład niech posłuży początek listy z następującymi wyrażeniami:

s'abîmer / lecieć w otchłań
absence / nieobecność
adorable / cudowny
affirmation / afirmacja
alternation / zniekształcenie
angoisse / lęk

Barthes odrzuca narrację, ponieważ narracja miłosna musiałaby stać się opowieścią znaczącą albo jakąś „filozofią miłości”. Tymczasem chce on jedynie afirmować miłość, a nie stworzyć jej reprezentację lub znaczenie. Nadzieję powodzenia upatruje w archiwalnie uporządkowanym wyliczeniu.

Czego (na liście) pragnie kobieta

Na tworzeniu i przetwarzaniu list opiera się również praktyka artystyczna Sophie Calle. W przeciwieństwie do Pereca i w symbiozie z Barthes'em posługuje się ona listami bez odwołania do ich funkcji mnemotechnicznej. Jej projekty nigdy nie miały przeszłości i nie odsyłały do czasu przeszłego, są one bowiem w sposób radykalny osadzone w teraźniejszości i szukają swego celu w przyszłości. Listy tworzone przez Calle zawierają wyczerpujące zbiory szczegółów i sytuacji obserwowanych w teraźniejszości. W przypadku większości jej projektów listy te przedstawione są na dwa sposoby: jako instalacje w galeriach czy muzeach i jako książki artystyczne. Na listach tych znajdują się zazwyczaj fotografie, jak również teksty reporterskie lub dziennikarskie. Powstają zawsze według narzuconego sobie przez artystkę planu.

Dobrym przykładem są *Les Dormeurs* (Śpiący) z 1979 roku, projekt zrealizowany przez Calle, zanim jeszcze uznała siebie za artystkę. Zrobiła go – jak sama twierdzi – by „uciec od nudy” i zapełnić życiową pustkę¹⁷. Zaprosiła nieznanym, by spali w jej łóżku. Łóżko miało być zawsze zajęte. Każda z zaproszonych osób miała spać w jej łóżku przez osiem godzin, a następnie zostać obudzona przez kolejną osobę, która miała tam spać przez kolejne osiem godzin. Rytuał ten powtarzano przez osiem dni. Przez cały czas Sophie Calle stała nieopodal, fotografując co godzinę i zapisując wszystko, co śpiący w jej łóżku mówili w podejmowanych z nią rozmowach. Ważne było dla niej, aby rozmowy te pozostały neutralne i zdystansowane. Nie mogły stać się nazbyt osobiste, choć toczyły się w intymnej przestrzeni jej własnej sypialni.

W wyniku tych działań powstała praca, na którą składa się lista stu siedemdziesięciu sześciu czarno-białych fotografii i dwudziestu trzech tekstów. Nie tworzą one żadnej narracji. Między fotografowanymi chwilami nie ma jakiegokolwiek ciągłości. Pojawiają się po prostu jedna po drugiej co godzinę. Każda fotografia i rozmowa stanowi jedynie zapis chwili. Biorąc pod uwagę wymiar czasu, projekt Calle można porównać do *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* Pereca, który

również jest wynikiem radykalnego ograniczenia się do czasu teraźniejszego i niemal całkowitej neutralizacji funkcji mnemotechnicznej.

Innym przykładem tworzenia list przez Calle jest jej *The Address Book*, praca pierwotnie wykonana w 1983 roku, ale wydana w formie książkowej w 2009 roku. Jedyńą jej narracyjną część stanowi umieszczony na początku scenariusz. To także jedyne miejsce, w którym pojawia się czas przeszły – już w trzecim zdaniu zmieniający się na czas przyszły. Plan tego projektu wygląda następująco:

Paryż
Koniec czerwca
1983

Na Rue des Martyrs znalazłam notes z adresami

Postanowiłam skopiować zawartość notesu przed anonimowym odesłaniem go właścicielowi, którego adres znajdował się na końcu.

Skontaktuję się z ludźmi, których adresy znajdują się w notesie. Powiem im „Przypadkiem znalazłam na ulicy notes z adresami. Był tam Pana/Pani numer. Chciałabym się z Panem/Panią spotkać”. Poproszę, żeby opowiedzieli mi o właścicielu notesu, którego nazwisko wyjawię jedynie podczas spotkania, jeśli się na nie zgodzą¹⁸.

Na podstawie tego scenariusza Calle pozna właściciela notesu Pierre’a D. Pozna go za pośrednictwem jego przyjaciół i znajomych, nigdy nie spotykając go samego osobiście. Rozmowy z przyjaciółmi i znajomymi mężczyzny złożą się na jego portret. Podczas rozmów artystka fotografuje przedmioty i sceny, które także staną się elementami tego portretu. Na przykład, gdy jeden z rozmówców mówi: „Odwiedzając mnie, lubi siadać na tym krześle”¹⁹, Calle robi zdjęcie krzesła. Po scenariuszu w książce następuje osobny tekst zawierający opis notesu, szczegółowy katalog fizycznych cech tego małego zeszyciku, jak również inwentarz nazwisk znajdujących się w nim pod każdą literą alfabetu oraz nazwy krajów i miast, w których mieszkają wpisani do niego ludzie.

Po tych dwóch wstępnych tekstach pojawiają się zapisy rozmów z przyjaciółmi i znajomymi mężczyzny. Każdą z nich otwiera informacja o dniu tygodnia i porze dnia spotkania, a także imię i inicjał nazwiska rozmówcy/rozmówczyni. Niektóre osoby mówią niezwykle osobiste rzeczy, inne, tłumacząc się bliskimi kontaktami

z mężczyzną, odmawiają powiedzenia czegokolwiek. Niektórzy nie widzieli się z Pierre'em D. przez ponad pięć czy sześć lat; inni widzieli go zaledwie parę dni wcześniej. Choć rozmowy i fotografie pojawiają się w porządku chronologicznym (czyli tak, jak pierwotnie były publikowane w dzienniku „Libération” między 2 sierpnia a 4 września 1983 roku), to nie znaczy to, że taki sposób prezentacji tworzy narrację opartą na czasowym następstwie. Między rozmowami nie ma żadnej relacji czasowej. Nie stanowią one też osobnych rozdziałów powieści, po prostu pojawiają się kolejno na liście. Tym, co je łączy, nie są zdarzenia, lecz temat: Pierre D.

Niektóre z nowszych prac Calle zdają się na pierwszy rzut oka zmierzać w nieco innym kierunku, będąc wyliczeniami raczej wspomnień niż reporterskich obserwacji artystki. Nawet te listy wspomnień nie tworzą jednak narracji o przeszłości. Wspomnienia te są aktami dokonywanymi w teraźniejszości, nawet jeśli treść każdego z nich jest zapisem chwili z przeszłości. Te akty pamięci nie odtwarzają żadnej historii życia. To jedynie wyliczanie tego, co Calle pamięta tu i teraz. Twórczość Calle, jak się zdaje, tworzy archiwum badawcze. Unikając nostalgicznych poszukiwań przeszłości zgubionej w archiwum, artystka tworzy archiwalne spisy, przekształcając scenariusze w sekwencje fikcyjnych sytuacji, które stają się następnie nowymi rzeczywistościami.

Listy i spisy są w takim samym stopniu wypadkową przedsięwziętego planu organizacji świata, nałożonych kategorii, co wyobraźni tworzącej je osoby. Ostatecznie listy są końcowym zdarzeniem, skutkiem rozciągniętego w czasie procesu. Zgłębiając retorykę list i wyliczanek Georges Perec odgrywa konflikt między opowiadaniem historii a wyliczaniem. Lista stanowi dla niego warunek funkcji mnemotechnicznej oraz narracji, sugeruje jednocześnie ich bliski związek. Roland Barthes poszukuje sposobu na oddanie dyskursu miłosnego poza narracją i bez pośredniego odsyłania do narracji, inaczej niż robi to Perec. Rozwiązanie znajduje w uporządkowaniu miłosnego repertuaru w listę figur i obrazów. W przypadku Calle listy stanowią narzędzie stawania się: coś nieistniejącego lub jeszcze nie istniejącego, coś bezsensownego – można nazwać to fikcją – zaczyna się dziać, zaczyna istnieć, albo po prostu staje się. Na etapie układania scenariusza wyobrażone sytuacje wciąż były fikcyjne. Realizowanie scenariusza i umieszczanie na liście kolejnych zaplanowanych sytuacji przemieniło fikcję w rzeczywistość.

Sporządzane przez Calle spisy zaplanowanych sytuacji rejestrują momenty transformacji, fikcyjne momenty, które stają się czymś, co naprawdę się wydarzyło. Jej scenariusze tworzą listy możliwości poza istniejącymi sytuacjami.

Przypisy

- 1 Artykuł jest fragmentem rozdziału *Listing* książki Ernsta van Alphen, *Staging the Archive. On Life and Death*, która ukaże się nakładem wydawnictwa Reaktion Books. Przekład publikujemy dzięki uprzejmości autora.
- 2 Georges Perec, *Niektóre z rzeczy, które chciałbym zrobić przed śmiercią*, przeł. J. Olczyk, w: idem, *Urodziłem się*, Lokator, Kraków 2012, s. 209.
- 3 James Joyce, *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 1997, s. 238.
- 4 Georges Perec, *Przestrzenie*, przeł. W. Brzozowski, „Literatura na Świecie” 1995, nr 11–12, s. 166.
- 5 Ibidem, s. 166.
- 6 Ibidem, s. 167.
- 7 Polskie tłumaczenie nie zawiera całości *Espèces d’espaces*, więc dalej tłumaczę za angielskim przekładem książki Pereca, cytowanym przez autora: Georges Perec, *Species of Spaces and Other Pieces*, przeł., wstęp i red. J. Sturrock, Penguin, Londyn 2008, s. 91 [przyp. tłum.].
- 8 Ibidem, s. 92.
- 9 Polski przekład za: Georges Perec, *An Attempt at Exhausting a Place in Paris*, przeł. M. Lowenthal, Wakefield Press, Cambridge 2010, s. 12.
- 10 Ibidem, s. 33.
- 11 Georges Perec, *Życie. Instrukcja obsługi*, przeł. W. Brzozowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2009, s. 291.

12 Ibidem, s. 290.

13 Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 43.

14 Ibidem, s. 44.

15 Ibidem.

16 Ibidem.

17 Sophie Calle, *The Reader*, White Chapel Gallery, Londyn 2009, s. 50.

18 Sophie Calle, *The Address Book*, Siglio, Los Angeles 2012, s. 1.

19 Ibidem, s. 53.