

Obrazy bezdomności, obrazy bezdomne

(Europa 2017: konstelacje)

Już śpiewaliśmy pieśń pożegnalną.
Nie możecie nas zatrzymać. Wyjechać, wyjeżdżamy.
Wybija rytm na blacie biurka:
Wy-jechać Ta-Ta-Ta
Wy-jechać Ta-Ta-Ta
Wy-jechać Ta-Ta-Ta...
Był świt. I dzień był dobry. Czułyśmy to.
(Nicole Caligaris, *Les Samothraces*)

Nie zdradź tułaczek, co do twych wybrzeży
Gwałtem wygnane przybiegły z daleka.
(Ajschylos, *Blagalice*)

Akt gościnności może być tylko poetycki.
(Jacques Derrida)

I. Ateny (I)

Odbывая się od 1955 roku w Kassel *documenta* – najważniejsze obok biennale w Wenecji wydarzenie w świecie sztuki – w tym roku (2017) zagościło w Atenach. Ideą organizatorów było, by Kassel częściowo zrezygnowało ze swej dotychczasowej, mocnej pozycji, zdając się na gościnę greckiej stolicy. Jak tłumaczył kurator Adam Szymczyk: „*documenta 14* starają się objąć wielość głosów (...) i spojrzeć z punktu widzenia Aten – metropolii, gdzie Afryka, Bliski Wschód i Azja stoją twarzą w twarz”. Tytuł tej odsłony, *Learning from Athens*, odnosi jednak nie tylko do szczególnego usytuowania na mapie greckiej stolicy – „między kulturami”, jak podkreślali organizatorzy – ale również do trudnej dziś sytuacji tego miasta. Kryzys ekonomiczny, z którym już od paru lat zmagają się Grecja (bez dobrych perspektyw na jego zakończenie), i nakładający się nań od trzech lat kryzys uchodźczy stały się czynnikami trwale naznaczającymi przestrzeń Aten i życie jej mieszkańców. A przecież oba te kryzysy są zaledwie częścią znacznie szerszych procesów, z którymi zmagają się aktualnie Europa – w tym sensie „uczenie się od Aten” ma być w założeniu formą sejsmografii, artystycznej reakcji czy też próbą zbadania sytuacji,

w której się znajdujemy. Wieloznaczne hasło można również rozpatrywać na tym najprostszym poziomie – jako lekcję gościnności, wspólne się jej uczenie. Chodzi o to, by „uczyć się od innych, by móc wspólnie żyć”¹.

Oczywistym kontekstem dla tego instytucjonalnego przemieszczenia, jakie stało się udziałem *documenta 14*, jest, podkreślimy to raz jeszcze, kryzys uchodźczy – bez wątpienia najbardziej ikoniczną pracą stał się tu usytuowany na wzgórzu Filopappou, naprzeciw Akropolu, marmurowy namiot Rebeki Belmore, przewrotna, ocierająca się o kicz „starożytność”, pomnik naszej epoki – czyli wydarzenie definiujące na nowo nie tylko współczesne rozumienie „europejskości”, ale zmuszające nas do postawienia fundamentalnych pytań o to, kim jest gość, kim zaś gospodarz, jakie są ich wzajemne zobowiązania i jak rozumieć ich relację. Oczywiście, pytanie to powraca rykoszetem w kontekście odbywającej się w Atenach imprezy – z całym swym etycznym ciężarem i ze wszystkimi tak szeroko dyskutowanymi w świecie sztuki kontrowersjami towarzyszącymi tej edycji *documenta*:

Czy gościowi, który pojawia się bez zaproszenia, wciąż przysługuje pełnia praw? Jaki rodzaj gościnności jest możliwy w kontekście tak zwanego kryzysu, który dla Aten stał się stanem niezmiennym? Jak można być gościem i zorganizować wystawę w warunkach globalnego kapitalizmu, w którym relacje społeczne opierają się bardziej na rywalizacji niż wzajemnej życzliwości?²

Krytyka, jaka spadła na *documenta 14* od samego początku ich trwania, dotykała bardzo wielu poziomów funkcjonowania. Od drobnych, choć trafnych uwag dotyczących choćby etykiety „made in Germany”, którą znaleźć można na katalogach wydarzenia (tak jak gdyby proces produkcji książki nie mógł odbywać się na miejscu), przez ogólne spostrzeżenie, że zwiedzanie *documenta* przybrało formę „kryzysowego voyeurizmu” i stało się rodzajem kolonialnej projekcji europejskich elit artystycznych na żyjące swoim życiem miasto (czy coś po tym pozostanie, gdy przewalą się już tłum kuratorów, krytyków i marszandów, tych „kulturalnych najeźdźców”? – to często stawiane przez Greków pytanie), po bardziej fundamentalny zarzut, że kuratorzy i artyści muzealizują Inne i w jakimś sensie cofają debatę na ten temat ku kwestiom wydawałoby się już, przynajmniej od lat 80., przepracowanym³.

Niezależnie od słuszności tych głosów krytycznych i od ich wagi, *documenta 14* są ważną wypowiedzią na temat świata pogrążonego w kryzysie i artystycznych strategii próbujących zdefiniować jego źródła i znaleźć nań lekarstwo (*phármakon*). Wśród tych tematów splot gościnności i bezdomności (i ich obrazów) pozostaje jednym z najważniejszych.

Pisząc te słowa, uświadamiam sobie, że znaczna część podróży, które odbyłem przez ostatnie dwa lata

(jeszcze tu do nich wróć), było w rzeczywistości formą mapowania kryzysu w Europie i u jej bram – tak je dziś widzę. Pozostaje pytanie o status tych podróży i moją w nich rolę: pytanie jakże podobne do tego, które musieli postawić sobie nie tylko kuratorzy, badacze i artyści zaangażowani w documenta 14, ale również zwykli widzowie. A więc: czym są, czym byli? Kim jest ten, kto obserwuje, i po co to robi? Być chwilę „przed” lub chwilę „po”, być „na czasie” i „poza nim”, próbować odnaleźć aktualny układ sił i tworzyć dlań bardziej uniwersalne odniesienia... Czy przybywam(y) jako turysta? Jako antropolog? Jako reporter? Jako artysta? Pewnie każde po trochu i jednocześnie wszystkie nie w pełni. Ten tekst to próba stworzenia pewnego, z założenia subiektywnego, punktu obserwacji. Zapewne niewystarczająca. Ale czasem więcej odczytać można z konstelacji gwiazd – wpatrując się w ich zmienny i zależny od punktu widzenia układ – niż z upartego wpatrywania się w jedną, nawet najlepiej „uzbrojonym” okiem...

II. Benjamin–uchodźca. Bezdomność jako punkt obserwacji

Dla Josefa Koudelki, słynnego czeskiego fotografa, emigranta, który w związku ze swoim zaangażowaniem w wydarzenia 1968 roku został zmuszony do opuszczenia Czechosłowacji, bezpieczeństwa, który przez wiele lat błąkał się po Europie realizując cykle fotograficzne dla agencji Magnum, obrazy, fotografowanie było sposobem na poradzenie sobie z kryzysem, w jakim znalazł się on sam i w jakim znalazła się podzielona Europa. Efektem tego był słynny album zdjęć *Exils* (do którego angielskiej wersji przedmowę napisał Czesław Miłosz). Podczas pracy nad cyklem – w latach 70. i w pierwszej połowie 80. – Koudelka wielokrotnie zmuszony był do spania byle gdzie – na ławce, na plaży, na ziemi, niczym prawdziwy bezdomny (którym zresztą momentami bywał). Ten aspekt pracy fotografa-uchodźcy dopiero niedawno⁴ stał się szerzej znany i „zwizualizowany”: Koudelka zaprezentował serię zdjęć, które wykonywał w tamtych czasach samemu sobie w trakcie snu. Zwinięta w śpiworze, na ziemi, postać śpiącego mężczyzny (fotografie wykonywane były z punktu widzenia śpiącego, z poziomu „podłogi”): przewrotny autoportret (a raczej ich seria) opierający się na odwróceniu sytuacji, przemieszczeniu punktu widzenia, uświadamiają nam, że być może siła obrazów tworzonych przez artystów-uchodźców polega na opuszczeniu uprzywilejowanego punktu widzenia i sproblematyzowaniu własnej bezradności. Doświadczenie bezdomności towarzyszącej tworzeniu obrazów staje się w tym wypadku punktem wyjścia dla nowej sytuacji poznawczej, punktem obserwacyjnym, z którego często można dostrzec więcej.

Włosko-francuski historyk Enzo Traverso obszerne fragmenty swej doskonałej książki poświęcił problemowi historii pisanej z punktu widzenia emigranta,

uchodźcy. Intelktualisty, którego wymuszona sytuacja wygnania predestynuje do takiego pisania, które szłoby w pewnym sensie wbrew oficjalnej dwudziestowiecznej historiografii i byłoby tworzone ze specyficznej, marginalnej pozycji.

W obliczu tych horrorów wygnańcy działali jak szczególnie czuły i wcześniej reagujący seismograf. (...) można by niewątpliwie zakładać jako hipotezę pewną hermeneutykę dystansu, uprzywilejowaną pozycję epistemologiczną wygnania (...). Inaczej mówiąc, wygnanie byłoby źródłem modelu poznawczego, polegającego na patrzeniu na historię i stawianiu pytań teraźniejszości z punktu widzenia pokonanych i stanowiącego dzięki temu przesłankę poznania innej rzeczywistości, niż ta oglądana z dominujących, a nawet oficjalnych punktów widzenia⁵.

Traverso powraca do Waltera Benjamina jako do jednego z „patronów” takiego modelu i do jego wizji historii jako „procesu otwartego, w którym niedokończona przeszłość może w pewnych momentach być reaktywowana, może rozerwać continuum czysto chronologicznej historii i przez swoje nagłe wtargnięcie wchodzić w teraźniejszość”⁶. Autor *Pasaży* byłby jednak również interesujący jako konkretny przykład wygnańca, emigranta czy też uchodźcy, splatającego w swym pisaniu teorię historii i teorię obrazów z opisem doświadczenia bezdomności, doświadczenia bycia emigrantem w zagrożonej wojną i faszyzmem Europie drugiej połowy lat 30. Jean Lacoste nazywa życie Benjamina „egzystencją eliptyczną”⁷: to ciąg przemieszczeń odbywających się nie tylko w realnej przestrzeni – właściwie całe jego dorosłe życie to nieustające podróżowanie – ale również w przestrzeni tekstu. W tym sensie listy Benjamina z emigracji – powstające od 1933 roku wstrząsający zapis samotności wygnańca i przenikliwości filozofa, który zmuszony jest żyć i tworzyć w sytuacji jeszcze nie dostrzeganego przez wielu Europejczyków stanu wyjątkowego – być może należałoby czytać równolegle z powstającą w tym samym czasie księgą *Pasaży*: jako teksty, które wzajemnie się dopełniają i naświetlają.

Nacisk wywierany wobec tego wszystkiego, co niezgodne z oficjalną linią, przybrał proporcje trudno przekraczalne. W takich okolicznościach ekstremalne zdystansowanie się w kwestii polityki, które słusznie praktykowałem aż do dziś, może dobrze chronić system i zasady, ale nie poradzi nic w kwestii głodu.

Do Gershoma Scholema, Paryż, 20.3.1933

Okna bez szyb w moim pokoju – ten widok pozwala wykroić najpiękniejsze obrazy. To jedyna, w jakikolwiek sposób możliwa do zamieszkania, część tego domu – domu znajdującego się w stanie surowym.

Domu, w którym będę jeszcze pracować i którego byłem jak dotąd jedynym mieszkańcem. Osiedlając się tutaj zredukowałem do minimum granice tego, co niezbędne i co wydaję. Urzeka mnie jednak, że mieszkanie to pozostaje znośne i jeśli czegoś mi brakuje, odczuwam to o wiele bardziej na płaszczyźnie relacji międzyludzkich niż wygod.

Do Julii Radt-Cohn,
San Antonio (Ibiza), 24.7.1933

Gdy tu przyjechałem, byłem ciężko chory. Od tego czasu gorączka została poskromiona i znużenie, które pozostawiła, dało mi siłę przenikliwego widzenia sytuacji, w której się znajduję, jednak już nie dróg wyjścia z niej (nie jestem nawet w stanie wejść po schodach tanich hotelów, które zmuszony jestem zamieszkiwać...). By lepiej scharakteryzować to, co robione jest przez i dla Żydów: przychodzą mi do głowy słowa „niedbała uczynność”.

Do Kitty Marx-Steinschneider,
Paryż, 20.10.1933

Życie wśród emigrantów jest trudne do wytrzymania, podobnie zresztą jak życie w samotności; życie wśród Francuzów okazuje się z kolei niemożliwe. Nie pozostaje więc nic innego poza pracą i jasne rozpoznanie tej sytuacji stanowi dla nas wewnętrzne (bo już nie zewnętrzne) zagrożenie. Pozostawiłem sobie artykuł o baronie Haussmannie, prefekcie departamentu Sekwany, który otrzymałem od „Monde”.

Do Gershoma Scholema,
Paryż, 30.12.1933

Nie mogę sobie pozwolić, by zostać dłużej w tym hotelu; mam tam jeszcze swoje rzeczy, które jednak muszę pozostawić. Znalazłem azyl – krótkotrwały – u mojej siostry. Nie jest to zatem to, na co byłem przygotowany. Muszę ponadto jak najszybciej opuścić to miejsce, ponieważ pokój, który zamieszkuję, został już wynajęty.

Do Gershoma Scholema,
Paryż, 8.4.1934

Od dwóch tygodni jestem w Danii i mieszkam bardzo blisko Brechta. W jednej części jego ogrodu urządziłem sobie moje biuro i poświęcamy całe wolne godziny na rozmowę i partie szachów. To życie tak dobroczynne i przyjemne, że codziennie zadajemy sobie pytanie, ile jeszcze podobnych momentów nas czeka: na ile jeszcze nam Europa pozwoli?

Do W. [Bryher], Svendborg,
połowa sierpnia 1936

Należy uznać fakt, który Pan sygnalizował: ratowanie nauki i sztuki i ich przekazywanie przez długi czas zależne będzie od małych grup ludzi. W efekcie

(...) **będzie to raczej czas snienia o bezpiecznym schronieniu przed bombami.** Może okazać się, że dialektyka rzeczy zawiera się w świadczeniu prawdy, która przecież zwykle jest chropowata, i zapewnieniu jej ochrony, która byłaby równie gładka jak stalowa taca.

Do Maxa Horkheimera, 31.1.1937

Nie odzyskałem mojego starego mieszkania i od dwóch miesięcy z kłopotu wybawia mnie lokal, pozostający w oplakany stanie i oddany za darmo do mojej dyspozycji. Jest on położony przy jednym z głównych wyjazdów z Paryża, tak więc od wczesnego ranka aż po późny wieczór towarzyszy mi, atakujący z każdej strony, zgłębienie niezliczonych ciężarówek. Z powodu tych warunków moja zdolność do pracy poważnie ucierpiała. Nie wyszedłem dotąd poza bibliografię do powstającego szkicu o Charlesie Baudelaire.

Do Gershoma Scholema,
Boulogne-sur-Seine, 20.11.1937

Przedemną horyzont tak wielki i niespokojny, jak egzystencje, które mam przed oczami – otwiera mi to pole widzenia. W tym wszystkim uważam się jeszcze za szczęśliwego: mój syn, który do niedawna był w Wiedniu, w międzyczasie trafił do swojej matki, do Włoch. Jeśli chodzi o Żydów austriackich, to myślenie o nich jest konieczne: wielu spośród nich, nawet tych zamożnych, nie ma możliwości ucieczki (inaczej jest w Niemczech).

Do Karla Thieme, Paryż, 27.3.1938

Wczoraj przygotowałem do transportu do Paryża kilkuset książek, które się tutaj znajdują. Na tę chwilę mam jednak coraz bardziej wrażenie, że ten kierunek będzie dla nich, i dla mnie też, jedynie czymś przejściowym. Nie mam pojęcia jak długo w Europie da się jeszcze oddychać; na poziomie duchowym, po wydarzeniach ostatnich tygodni, sprawa jest już rozstrzygnięta. Ta konstatacja nie wprawia mnie w wesołość, jednak przynajmniej wiemy już na pewno, że tej sytuacji nie da się obejść.

Do Theodora W. Adorno,
Svendborg, 4.10.1938

Czekamy na status „obcokrajowców”. W międzyczasie zajmuję się moją naturalizacją – ze starannością, ale bez iluzji. Jeśli szanse na sukces będą wątpliwe, to również sama jego użyteczność stanie się problematyczna. Upadek porządku prawnego w Europie sprawia, że wszelkie formy legistacji stały się mylące.

Do Gretel Adorno,
Paryż, 1.11.1938

Jak każdy uchodźca polityczny podpisałem deklarację, w której poddaję się władzy wojskowej. Do wieku



1



2



3



4



5

1. Josef Koudelka, autoportret, Paryż, 1984. © Josef Koudelka / Magnum Photos.

2. Gisèle Freud, Walter Benjamin w Bibliothéque Nationale w Paryżu, 1939. Theodor Adorno Archive.

3. Paszport Waltera Benjamina wystawiony w Berlinie w sierpniu 1928. Za: Jean Lacoste, *Walter Benjamin. Les chemins du labyrinthe*, La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton, Paris 2005, s. 43.

4. Praca pochodząca z cyklu wystaw *Konstelacje*; Arno Gisinger, Bogdan Konopka, Tomasz Szerszeń – Galeria Asymetria, 2016.

5. Rebecca Belmore, *From Inside*, 2017, wzgórze Filopappou, documenta 14, Ateny. Fot. Tomasz Szerszeń.

48 lat podlegamy mobilizacji – mam 47 lat. Z tego powodu – i z tysięcy innych – nie mogę wiedzieć, o ile mój pobyt tutaj przedłuży się. Postaram się dostać do was najszybciej jak się tylko da, świadomy zmian, które mogą stać się dla mnie faktem.

Do Maxa Horkheimera,
Chauconin-les-Meaux, 4.9.1939

Zaalarmowało mnie to już pierwszej nocy po moim powrocie do domu. Od tamtej pory jest spokój. Niemniej jednak życie dość mocno się zmieniło. Od czwartej po południu miasto pogrążone jest w ciemności. Wieczorami ludzie nie wychodzą z domu i czyha na nas samotność. W tej chwili praca będzie więc dla mnie prawdziwym schronieniem i mimo wszystko liczę, że na dniach ją wznowię.

Do Gretel Adorno, Paryż, 14.12.1939

Totalna niepewność co może przynieść następny dzień, następna godzina, od wielu tygodni zdominowała całą moją egzystencję. Jestem skazany na czytanie każdej gazety niczym zawiadomienia, adresowanego do mnie osobiście, skazany na wsłuchiwanie się w głosy w radiu w oczekiwaniu na zwiastuny nieszczęścia.

Do Theodora W. Adorno, Lourdes, 2.8.1940

W sytuacji bez wyjścia nie mam innego wyboru, niż z tym skończyć. Moje życie dobiegnie końca w małej wiosce w Pirenejach, gdzie nikt mnie nie zna. Proszę was o przekazanie tego listu mojemu przyjacielowi Adorno i wytłumaczenie mu sytuacji, w jakiej się znalazłem. Nie zostało mi już zbyt wiele czasu na napisanie wszystkich listów, które chciałem napisać.

Pożegnalny list Waltera Benjamina,
Port-Bou, 25.9.1940, zrekonstruowany
i przepisany z pamięci przez Henny'ego Gurlanda⁸

Ta korespondencja wydaje mi się ważna nie tylko jako pewien dokument ukazujący los intelektualisty – żydowskiego, lewicowego – w I połowie XX wieku. Jest również świadectwem walki o kształt Europy: dopominaniem się o Europę gościnną, Europę-dom. Widać tu wyraźnie, jak kolejne przestrzenie stają się dla bezpaństwowca nie-gościnne, jak kolejne miejsca azylu okazują się azylami pozornymi, jak Europa zamienia się w wielkie więzienie... Przemieszczenia Benjamina stają się poszukiwaniem granic Europy w sytuacji kryzysu, mapowaniem katastrofy, której ostatnim akordem – ostatecznym gestem oporu – staje się samobójstwo. Niegościnnie kontynent jest domem pomimo wszystko – domem nietrwałym, domem-pułapką, jednak jedynym realnym (Nowy Jork i Jerozolima – miasta, do których chce wyjechać – pozostają dla Benjamina obrazami fantasmagorycznymi). Azylem jest też, do końca, pisanie.

Tułaczka Benjamina staje się również próbą sproblematyzowania własnej sytuacji bycia emigrantem, uchodźcą. Tworzenie filozofii, pisanie, pisanie historii jest tu formą przemieszczania, skonceptualizowania swego wygnania, formą pasażu wreszcie – nieustającym przemieszczaniem myśli, cytatów, obrazów, montowaniem ich i demontowaniem... Z takiej perspektywy *Pasaże* stają się księgą radykalnej gościnności – złożonym z wielu obcych głosów, „bezgranicznym” dziełem, podczas gdy pisane w tym samym czasie emigracyjne listy do przyjaciół (1933-1940) byłyby zapisem bezdomności, poszukiwania domu, azylu („bezpiecznego schronienia przed bombami”). Mapowaniem domykających się i coraz bardziej nieprzepuszczalnych granic.

Benjamin wiąże problemy bezdomności i kryzysu („szok”: inne, pokrewne pojęcie, tak kluczowe dla autora *Pasaży*) z kwestią życia obrazów. Nowoczesność w kryzysie rozpada się na szereg wieloznacznych obrazów – tylko tak jest poznawalna; historyk pozostaje zaś tłumaczem, translatoem snów, które śni epoka. Równocześnie benjaminowska wizja historii nie jest linearna: złożona raczej z szeregu zerwań i nieciągłości, z linii, które wbrew logice i naszym intencjom wracają do tego samego punktu, z nieustających regresów i powrotów „tego samego”, ze szczątków, pozostałości poprzednich epok, oddaje raczej – w jakiś niejasny sposób – niepokój bezdomności: bezskuteczne błąkanie Benjamina-uchodźcy po Europie, egzystencję pełną nawrotów i przemieszczeń, nieciągle życie toczone w hotelach na godziny, przeżyte wbrew logice, która nakazywałaby emigrację za ocean...

III. Samotraka. Architektura przetrwania

„W północnym rogu Morza Egejskiego, gdzie znajduje się wyspa, wszystkie wiatry są podobne i łączą ze sobą morze i powietrze”⁹, pisał w wydanej w 1907 roku książce *Samotraka* Íon Dragoúmis, jeden z pisarzy odradzających na przełomie wieków grecką literaturę, który w metaforze wyspy – tej konkretnej, ale również jej abstrakcyjnej idei – zobaczył kwintesencję „greckości”. Jego opis po ponad stu latach pozostaje zaskakująco aktualny: izolacja wyspy i jej „archaiczność” pozostaje tym, co czyni ją wyjątkowym.

Łącząca ziemię z niebem Samotraka z daleka wygląda właściwie jak ogromny maszyn skalny – dopiero gdy podpłynie się bliżej, widać niezwykłą jak na tę szerokość geograficzną bujność i intensywność zieleni. Nic dziwnego: spływające z gór strumienie i wodospady dostarczają wody tworzącym prastary las drzewom... Na wyspę dostać się można tylko promem z Aleksandropolu, najbardziej na wschód wysuniętego miasta Grecji, położonego tuż przy silnie strzeżonej granicy z Turcją. Kryzys ekonomiczny sprawił, że połączenia z Salonik i z Kawali – rzadkie, ale istniejące przez jakiś czas – zostały definitywnie zlikwidowane.

Samotraka – wyspa, na której odbywały się tajemnicze misteria Kabirów¹⁰ – była w starożytności miejscem azylu. Perseusz, ostatni król Macedończyków, uciekając przed Rzymianami, poszukiwał schronienia na wyspie – ostatniej wolnej enklawie greckiego świata. Takich przykładów jest wiele: Sanktuarium Wielkich Bogów było azylem, którego nie wolno było naruszyć, zaś cała wyspa była wówczas uznawana za świętą. Sława Samotraki była w starożytności niepodważalna: to tu święty Paweł – migrant, bez wątpienia – stanął po raz pierwszy na europejskiej ziemi (do dziś miejsce to oznaczone jest na bardziej szczegółowych mapach).

Podczas greckiej wojny o niepodległość, w 1821 roku wybuchło na Samotrace powstanie: Turcy brutalnie je spacyfikowali, mordując większość mieszkańców. W latach 1918-1922 wyspa została zasiedlona greckimi uchodźcami z Azji Mniejszej. Na mocy konwencji z Montreux z 1936 roku Samotraka, podobnie jak pobliskie Limnos, uznana została za strefę zdemilitaryzowaną. Po wojnie domowej trafiali tam – podobnie jak na wiele innych wysp i wysepek rozsianych po Morzu Egejskim – dawni lewicowi i komunistyczni partyzanci, przeciwnicy prawicowych rządów lub po prostu ci, którzy chcieli lub musieli zaszyć się w jak najbardziej niedostępnych zakątkach Grecji. W ostatnich latach koło Samotraki przebiegała jedna z głównych tras przemytu uchodźców z Turcji – ci którzy trafiali na wyspę, byli od razu transportowani na stały ląd, do Aleksandropolis.

Czasem trudno odróżnić miejsce azylu od miejsca wygnania. Święty Teofanes Wyznawca, bizantyjski duchowny i kronikarz, został zesłany na Samotrakę, gdzie następnie zmarł.

Dziś trudno dostępna wyspa, znajdująca się, dosłownie, na granicy Unii Europejskiej – granicy Europy – pozostaje miejscem azylu/zesłania rozmaitych uciekinierów od cywilizacji, „wewnętrznych imigrantów”, czy wreszcie po prostu nudystów, neohipisów i miłośników alternatywnego życia na łonie natury. Ktoś, kto przybywa tam dziś z zewnątrz, musi jednak uwzględnić podwójny kontekst, jakim są następujące po sobie kryzysy: ekonomiczny i uchodźczy. Ta sytuacja bycia – dosłownie i metaforycznie – „na granicy” każe postawić pytanie o kategorię domu, schronienia, azylu: czym jest dziś i jakie formy przybiera?

Gdy byłem na Samotrace po raz pierwszy – w 2014 roku – uderzył mnie widok budowanych na plaży szałasów, użytkowanych, czasowo, głównie przez mieszkających o tej porze roku na dziko neohipisów i nudystów. Obraz, który nabiera jednak siły, kiedy połączy się go z widokiem pozamykanych banków i sklepów na ulicach greckich miast... Dwa lata później nie mogłem przestać myśleć o szałasach w kontekście uchodźców i ich poszukiwaniu tymczasowego domu: to bez wątpienia „architektura przetrwania”, pomyślałem. Przetrwania (*survivance*, *survival*, *na-*

chleben – znaczenie tych słów to również „przeżytek”, w znaczeniu, jakie nadał temu terminowi etnolog Edward Tylor, a potem Aby Warburg) rozumianego również jako niezgoda na zniknięcie, jako uporczywe trwanie pomimo swej pozornej nietrwałości: prowizoryczne konstrukcje z gałęzi, patyków, linek i kamieni potrafią trwać i – zmieniając nieznacznie swą formę – stać się domem dla kolejnych gości. Ich przejściowość i wieloznaczność – jaki jest rzeczywisty sens ich istnienia? gdzie przebiega granica dzieląca wakacyjny kaprys od prawdziwego azylu? czy nie są one też metaforycznym obrazem naszej przyszłości, np. świata po konflikcie nuklearnym, świata po wojnie? – wiąże się z ich „słabością”. Szałas jako „słaby dom”, dom nietrwały i prowizoryczny, biedny, efemeryczny dom z „byle czego”, uchodźcze/plażowe „*ready-made*”, jest czymś, co przeciwstawia się stereotypowemu wyobrażeniu domu jako przestrzeni solidnej, stałej, pełnej znaczenia. Szałas rozmiękcza tę kategorię, stawia ją pod znakiem zapytania, kwestionuje, przenosi ciężar na inny jej aspekt. Czy to jeszcze dom?

Jak pisał Tadeusz Sławek, komentując Derridę,

pojęcie „mój dom” traci swój defensywno-limitujący charakter. „Mój” dom nigdy nie jest do końca „moim”, od którego – oto swoista, dobrze znana arogancja „domu” – wara innym; nie jest domem, który jest moim zamkiem, *my home is my castle*, w domu bowiem od zawsze zamieszkuje to, co do mnie nie należy, jest „moim” tylko do tego stopnia, do jakiego nie jest „mój” i nosi ślady cudzej obecności, a gospodarz przestaje być dominującą postacią tej sceny¹¹.

Podobnie jak w radykalnej, derridiańskiej wizji gościnności, w przypadku szałasów – przynajmniej tych zobaczonych na Samotrace – gospodarz przestaje być „dominującą postacią sceny”. Sklecone z gałęzi i kamieni schronienia pozostają bowiem przestrzenią niczyją lub może raczej przestrzenią *k a z d e g o* – używane okazynie lub przez jakiś ściśle określony czas, niczym tymczasowy schron, udzielają „czasowej gościnności”.

Cezary Wodziński pisał o gościnności jako o „transytywności”, podkreślał wieloznaczny, zagadkowy, otwarty na przepływ znaczeń¹² wymiar tego pojęcia. Z tego punktu widzenia role gościa i gospodarza przenikają się, pozostając niedookreślone. Szałas na Samotrace – dziwne przeżytki archaicznych sposobów życia, zapowiedź naszej niepewnej przyszłości lub może po prostu metaforyczny (ale i całkiem konkretny) obraz świata w kryzysie, tu i teraz, zarazem obraz wakacyjnego „czasu utraconego” – pozostają czymś niejasnym, otwartym na znaczenia, „transytywnym”. Obrazem czasu „śnienia o bezpiecznym schronieniu przed bombami”.

Gdy fotografowałem ich architekturę, „architekturę przetrwania”, zwróciła moją uwagę jeszcze jed-



Tomasz Szerszeń, z cyklu *Architektura przetrwania* (2016-2017).

na rzecz, niewątpliwy przyczynek składający się na tę „antropologię szalasu”. Pomimo bardzo ograniczonego repertuaru środków, z jakich są skonstruowane, różnorodność szalasów i form, jakie przybierają, zadziwia – od rozmachu drewniano-kamiennych konstrukcji (czy to już dom?) po symboliczną wręcz prostotę kilku opartych na sobie gałęzi. Tym jednak, co łączy je wszystkie bez wyjątku, jest fakt, że są zlokalizowane przodem do morza – tak jakby otwierały się na „nieznane”, na to, co może nadejść niespodziewanie. Na Innego.

Chciałbym do tych rozważań dodać jeszcze jeden kontekst – chodzi o kwestię wspólnego życia obrazów. Fotografie szalasów wykonane przeze mnie na Samotracie stały się jesienią 2016 roku częścią projektu o benjaminowskim tytule: *Konstelacje*¹³. W przestrzeni galerii Asymetria w Warszawie zafunkcjonowała wystawa, która składała się z trzech odsłon – każda kolejna zmieniała sens poprzedniej, dokładając do niej nową warstwę obrazu, nową warstwę znaczeń. Każdą z nich można było traktować osobną; równocześnie wszystkie razem tworzyły spójną całość. Na pierwszą część składał się cykl fotografii austriacko-francuskiego fotografa Arno Gisingera, który podążał śladami emigracyjnych podróży Waltera Benjamina, aktualizując niejako obrazy miejsc, w których twórca *Pasaży* pisał swe pełne niepokoju o losy Europy listy. Choć projekt powstał kilka lat temu, oglądane dziś – z perspektywy Europy zagrożonej widmem odradzającego się faszyzmu, perspektywą wojny na jej krańcach, nieradzącej sobie z kryzysem uchodźczym – fotografie te, wykonane w pozornie zimnym, dokumentalnym, „topograficznym” stylu, pozwalają z o b a c z y ć zaskakującą ciągłość doświadczeń (przy wszystkim różnicach), pewną wspólnotę losu między światem Benjamina a naszym, współczesnym. Na warstwę Gisingera nakleił swoje prace Bogdan Konopka, polski fotograf mieszkający od połowy lat 80. w Paryżu. W jego wypadku były to ściniki pochodzące z ciemni, odpadki własnej produkcji fotograficznej, konsekwentnie zbierane przez artystę od wielu lat, szczątki procesu twórczego „odmierzające” jednocześnie w materialny sposób „czas uchodźstwa”. Ten rodzaj „emigracyjnego archiwum” wzbogacony został o jeszcze jeden poziom: serię napisanych na odwrocie (i w rezultacie niewidocznych dla oglądających) listów napisanych przez Bogdanę Konopkę do zmarłej córki. Zapis intymnego doświadczenia fotografa-emigranta wobec kryzysu osobistego zderzony został więc z „obiektywnymi” zdjęciami przedstawiającymi topografię Benjaminowskich przemieszczeń. Trzecia warstwa – pomiędzy naklejeniem każdej kolejnej miało około dwóch miesięcy – należała do mnie i składała się z serii małych odbitek fotografii szalasów z Samotraki, które umieszczałem centralnie pośrodku stworzonych przez moich poprzedników prac. Powstała w ten sposób seria kolaży odnoszących się na wielu poziomach do kwestii emigracji, posiadania (czasowego) domu

lub azylu, przemieszczeń czasowych towarzyszących powstawaniu wizualnej reprezentacji tego doświadczenia (i jego rozmaitych – historycznych, metaforycznych, indywidualnych – aspektów). Formuła projektu – kolejne osoby niejako „dopisywały swoją część” na pracy poprzednika/ów – choć przywodząca na myśl zapoznane praktyki surrealistów (*cadavre exquis*), w rzeczywistości dodawała tu jeszcze jeden poziom interpretacyjny: chodzi o kwestię „gościnności obrazów” i pewnego zaufania, jakiego udziela artysta, wobec tego, kto przychodzi po nim („gościa”). Montaż niekoniecznie musi więc być postrzegany jako forma dekonstrukcji obrazu, jego rozdarcia – w tym wypadku staje się formą „gościnności” poprzedniego obrazu, wobec tego, który po nim następuje, jednego artysty wobec drugiego. Jak pisał Cezary Wodziński:

Musimy zgodzić się na przyjęcie gościa u siebie, nic o nim nie wiedząc. (...) W efekcie podważona zostaje „moja” tożsamość i tożsamość „mojego” miejsca i umiejscowienia. (...) Godzę się na niepewność i wytrącenie. Przystaję na utratę stabilnego gruntu pod nogami. (...) Gość jest wstrząsem dla „mnie” i dla „mojego” świata...¹⁴

IV. Archeologia bunkra. *Forteca Europa*

Podczas mojej młodości wybrzeże europejskie pozostawało niedostępne dla zwykłych ludzi z powodu prac budowlanych; wznoszono tam mur i nie mogłem odkrywać Oceanu, ujścia Loary – stało się to dopiero podczas lata 1945 roku. Odkrycie morza jest niezwykłym doświadczeniem zasługującym na refleksję. W efekcie pojawienie się morskiego horyzontu nie jest czymś pobocznym, lecz zdarzeniem o nieodgadnionych konsekwencjach. (...)

W momencie, gdy pogrążam się w opowiedzeniu o przyczynach, które pociągnęły mnie w stronę zainteresowania bunkrami – to już prawie dwadzieścia lat – widzę wyraźnie, że chodzi przede wszystkim o intuicję i o zbieżność między rzeczywistością budowli i jej implantacją na brzegu Oceanu; zbieżność między moją uwagą dla fenomenów przestrzennych, upodobanie, tak silne, do brzegów i dzieł Wąłu Atlantyckiego z widokiem na przestrzeń, z widokiem na pustkę. Wybuch – wynalezienie, w archeologicznym sensie tego słowa – miał miejsce na plaży na południe od Saint-Guérolé, latem 1958 roku. Opierałem się o betonowy masyw, który wcześniej służył mi jako przebieralnia. Byłem wyczerpany kapaniem, wolny od obowiązków – moje spojrzenie przykuła linia horyzontu, linia Oceanu, perspektywa wyznaczana przez piaski między skalistym masywem Saint-Guérolé i groblą w porcie w Guilvinec na południu. Było tam bardzo mało ludzi i ten lekki przejazd po linii horyzontu zwrócił mnie z powrotem ku mojej własnej sy-

tuacji: mojemu obciążeniu i ciepłu bijącemu od tego solidnego oparcia, na którym się podpierałem. Nachylony masyw betonu, rzecz bez właściwości, która nie była dla mnie do tej pory niczym innym, jak śladem II wojny światowej, inaczej: ilustracją historii, wojny totalnej. (...)

Najbardziej niezwykle było dla mnie to nagle wrażenie – równocześnie wewnętrzne i zewnętrzne – zgniewienia. (...) obiekt zmienił sens, a jednak jego funkcja ochronna przetrwała.

Cała seria kulturowych reminiscencji: mastaba, grób etruski, konstrukcje azteckie... Tak, jak gdyby to dzieło należące do lekkiej artylerii identyfikowało się z rytami pogrzebowymi, tak jak gdyby organizacja Todta nie potrafiła stworzyć nic innego, tylko przestrzeń religijną...

To wszystko, w efekcie, było dopiero zaczątkiem, jednak moja ciekawość była od tej chwili pobudzona; moje wakacje zostały nagle zakończone. Ta linia brzegowa nauczyła mnie wiele – zarówno o czasach, z których pochodziły bunkry, jak i o sobie samym¹⁵.

Wkrótce po samobójczej śmierci Benjamina w Port-Bou wzdłuż atlantyckich wybrzeży Francji – około 3 tysięcy kilometrów od Samotraki – powstaje linia umocnień zbudowanych przez Niemców, tzw. Wał Atlantycki. Nadmorskie wydmy zostały oplecione siecią regularnie rozmieszczonych betonowych bunkrów – to część planu polegającego na tym, by zamienić Europę („niemiecką Europę”) w fortecę nie do zdobycia.

Począwszy od końca lat 50. Paul Virilio, francuski filozof i urbanista, kieruje swą uwagę na pozostałości Wału. Wakacyjne odkrycie, przypominające mu lata młodości w okupowanej Francji, gdy widok oceanu był czymś zakazanym właśnie z powodu budowy umocnień na wybrzeżu, wiązało się z doświadczeniem materialności betonu, odkryciem dziwnych kształtów niemal całkowicie wrośniętych w krajobraz – niczym relikty dawno zaginionej cywilizacji.

Moje zainteresowanie było czysto archeologiczne (...) dlaczego te niezwykle konstrukcje, porównywalne do miast na morskim wybrzeżu, nie były dostrzegane, ani nawet rozpoznawane? I dlaczego to podobieństwo między funeralnym archetypem i architekturą wojenną?¹⁶

– pytał Virilio. Bunkier jest czymś, co należy traktować w sposób archeologiczny jako obiekt wyzbyty swej pierwotnej funkcji, poddany procesowi dekompozycji i znikania. Cykl zdjęć i towarzysząca im książka opublikowane zostały po raz pierwszy w 1976 roku – blisko 20 lat po dokonanych odkryciach, ponad 30 od zakończenia wojny.

Architektura wojenna stworzona przez Todta w latach 1942-44 miała na celu przekształcenie Europy w przestrzeń militarną, stworzenie nowej geografii:

Przestrzeń jest wreszcie zhomogenizowana, wojna totalna stała się rzeczywistością, monolit ma swój pomnik. (...) Jedną z głównych cech charakterystycznych bunkra jest to, że jest on jednym z rzadkich przypadków monolitycznej architektury¹⁷.

Ta wojenna filozofia wywodzi się właśnie z architektury bunkra, dowodzi Virilio – lub też może jest ona jego najdoskonalszą ekstensją. Militaryzacja przestrzeni jest dziś czymś, o czym mówi się – nie wprost – w kontekście wzmocnienia granic europejskich (ale nie tylko) państw i kontroli na nich. Lekcja Virilia brzmi: marzenie o monolocie jest zawsze marzeniem o wojnie i totalnej mobilizacji; nie da się budować „fortecy” bez stworzenia homogenicznej militarnej przestrzeni, a w efekcie również homogenicznego społeczeństwa.

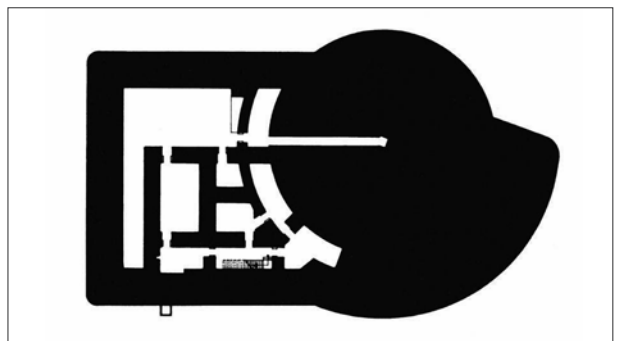
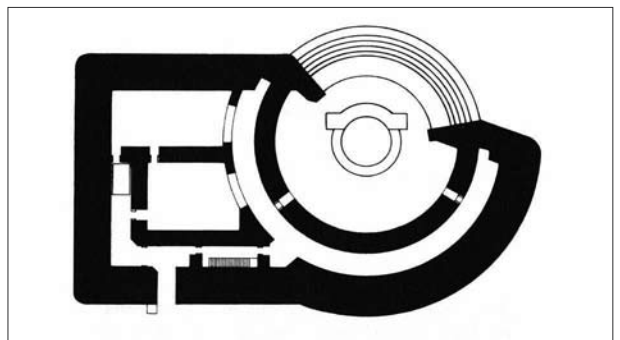
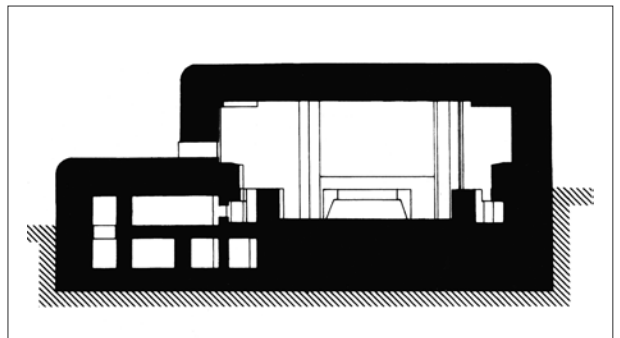
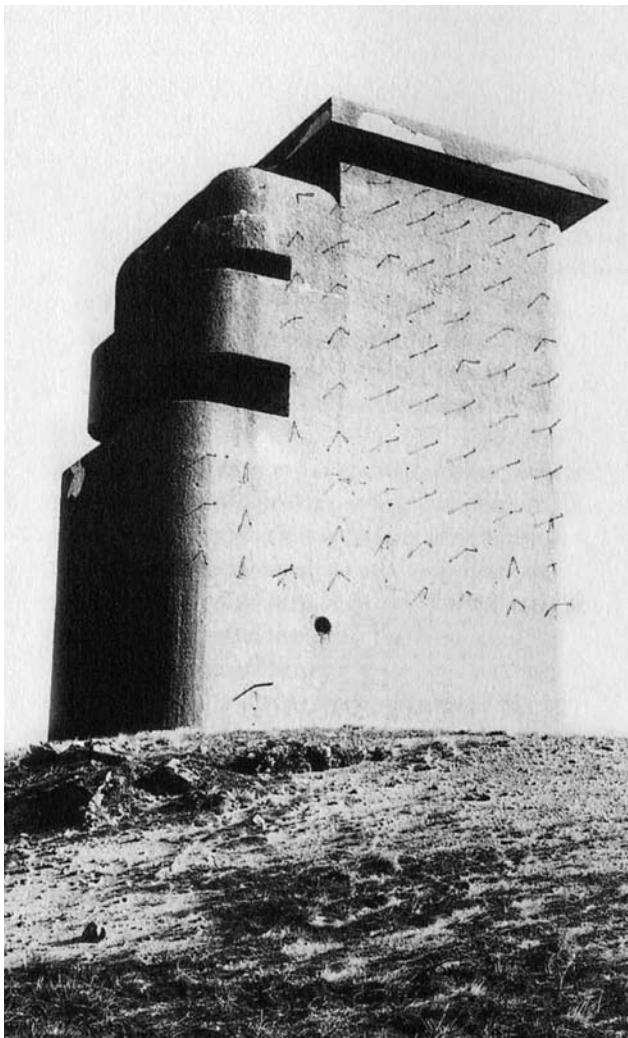
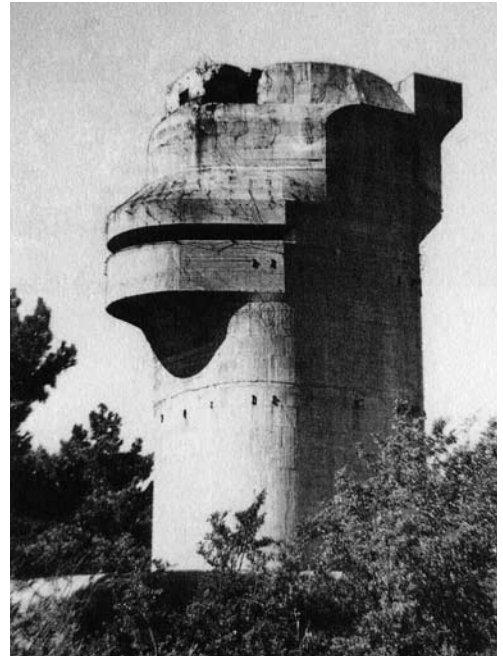
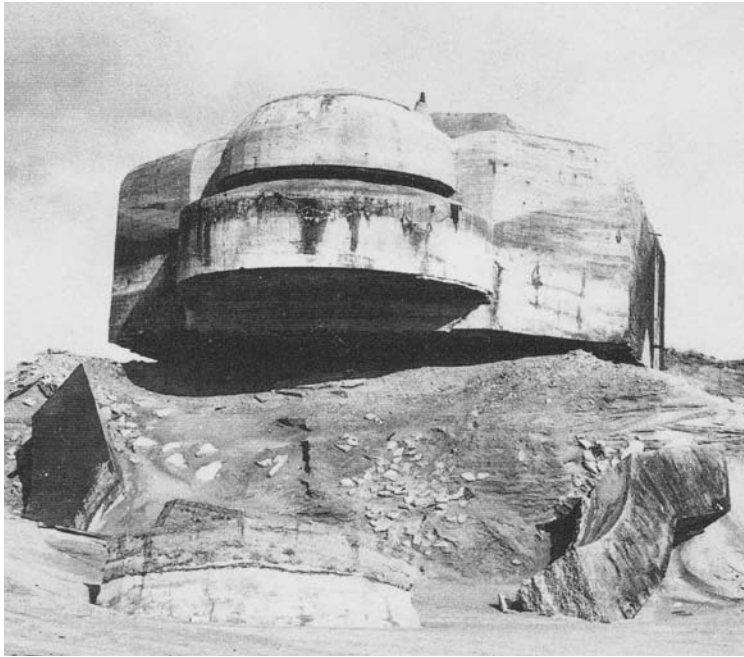
Schron, grobowiec, element krajobrazu, obiekt estetyczny, niegościnnie dom... Virilio bawi się skojarzeniami, pokazując, jak architektura (i jej obrazy) traci swe pierwotne przeznaczenie i staje się bezdomna. Te przeżytki wojny, przeżytki czasu niegościnnosci stworzone, by odstraszać, są w rzeczywistości strukturalnym przeciwieństwem szaleńca jako przestrzeni „przechodniej”, zapraszającej każdego, efemerycznego *ready-made* powstałego „z byle czego”. Oba usytuowane naprzeciwko morza – wobec niego – w oczekiwaniu. Ten obraz oczywiście nigdy nie jest aż prosty, aż tak przejrzysty – być może nowy użytek uczyniony z bunkrów radykalnie zmieni sens tej architektury?

Virilio nazywa bunkier „maszyną do przeżycia”, *machine à survivre*. „Przeżycie”, „przetrwanie”, „przeżyć”, „przetrwać”: archaiczny sens związany z samą ideą architektury, schronienia, pozostaje czymś, co rzeczywiście powraca w sytuacji rozmaicie rozumianego kryzysu, gdy „poszukiwanie bezpiecznego schronienia przed bombami” może nabierać różnych form i znaczeń...

V. Charków. Bezdomność obrazów

Co to znaczy być gościnnym w sytuacji, gdy twój własny dom jest zagrożony? I czy odpowiedzią na kryzys bezdomności może być rozpad porządku wizualnego, swoista „bezdomność obrazów”? Te pytania przychodziły mi do głowy podczas krótkiego pobytu w Charkowie w październiku 2015 roku – kwerendy poświęconej tzw. Charkowskiej Szkole Fotografii, aktywnemu od początku lat 70. nieformalnemu środowisku fotografów w radykalny sposób komentującemu sowiecką i postsowiecką rzeczywistość.

Charków to dziś właściwie miasto graniczne: położone 40 km od granicy rosyjskiej i 100 km od linii frontu, z nie do końca zrozumiałych przyczyn (to, co rosyjskie, i to, co ukraińskie, splata się tam w nierozwiązywalny węzeł) nie podzieliło losu Doniecka i zostało w rękach Ukraińców. W tej chwili jest miejscem, do którego uchodzą ludzie z całej wschodniej Ukrainy: w tym sensie, pomimo napiętej sytuacji, pozostaje



Paul Virilio, *Bunker archéologie* (1975).

„miastem-schronem”. Życie w Charkowie oznacza – również dziś, po tylu miesiącach od czasu rozpoczęcia konfliktu – trwanie w niepewności. Stan ten doskonale uchwycił dziennikarz Peter Pomerantsev, autor książki *Jądro dziwności*, przywołując kondensującą w sobie całą schizofrenię tej sytuacji wypowiedź lokalnego psychiatry:

Nasza praca polega na powrocie naszych pacjentów z powrotem do rzeczywistości, do normalności. Ale jak można tego dokonać, skoro zwykła rzeczywistość nie istnieje? Gdy Rosjanie mogą wkroczyć w każdym momencie i nie mamy żadnej pewności, co przyniesie następny dzień?¹⁸

W eseju *Charków, miasto wagabundów i poetów* zwraca on również uwagę na pewien szerszy kontekst tego poczucia niezakorzenia. Szukać go należy w historii miasta. Charków powstał bowiem w XVII wieku jako osada kozacka, następnie przez lata był osadą graniczną, do której spływali szukający azylu wędrowcy, migranci, również ludzie postawieni poza prawem. Miasto dla wszystkich i dla nikogo – to pierwotny kontekst tego miejsca. Podobnie później, w czasach ZSRR, tożsamość Charkowa budowana była wokół przemysłu i uniwersytetów – bardziej wokół idei niż wokół konkretnej przestrzeni. Po rozpadzie imperium pozostało poczucie pustki: dziś to modelowa „Sowiecja”, jak mówią niektórzy. Miejsce ani nie w pełni ukraińskie, ani nie do końca rosyjskie... Równocześnie jednak, paradoksalnie, punkt obserwacyjny (wracamy do Traverso), z którego widać doskonale całą złożoność rozpadu Związku Radzieckiego i wszystkich procesów będących jego skutkiem. Być może właśnie z tego wynika siła tutejszych artystów i opowieści, które snują. Być może stąd pochodzi, charakterystyczne dla charkowskiego kręgu fotografów – w jakimś sensie niedzisiejsze, ale zarazem jakże aktualne – myślenie o sztuce jako o „domu”, „azyłu”, przestrzeni przetrwania, potrafiącej oprzeć się nieszczęściu i bezdomności...

Znaczna część praktyki fotograficznej takich artystów jak Jewgienij Pawłow, Borys Michajłow czy Roman Pjatkowka odnosi się tego paradoksu: z jednej strony do silnego poczucia wykorzenia i symbolicznej bezdomności, z drugiej – do wiary w sztukę jako przestrzeń azylu. Również wiary w fotografię jako mającej zdolność wizualnej neutralizacji tego doświadczenia historycznego. Traktowali oni (nadal traktują) sowieckie życie i pozostałości po nim jako rodzaj fantasmagorii – skutkiem tego jest forma ikonoklazmu dochodząca do głosu w ich twórczości. Jedną z częstych strategii Michajłowa, Pawłowa czy Pjatkowki jest takie działanie, które „niszczy” wizualne pozostałości imperium: dlatego malują po negatywach i odbitkach pochodzących z czasów ZSRR, deformują je, nadając kompletnie inną materialnie formę i, przede wszystkim, inny sens.

Zniszczone klisze czy też brutalne interwencje w sowiecką i postsowiecką ikonografię (tak charakterystyczne dla przedstawicieli Szkoły Charkowskiej) były sposobem na „zakłęcie” rzeczywistości, zniszczenie reguł rządzących tamtym światem, czy też może „wizualną neutralizacją doświadczenia”. Stworzeniem przerw, pauz w rzeczywistości, w przepływie czasu, po to, by ten czas, ten świat – to zapewne paradoks – odzyskać, oswobodzić. Ten subwersywny wymiar działań prowadzonych w kręgu charkowskim widać wyraźnie również w użyciu przez tutejszych fotografów nagości, ciała w ogóle: to akt oporu, buntu (którego konsekwencje mogły być w czasach ZSRR poważne), polityczny gest niciujący nie tylko zakłamanie sowieckiej propagandy, ale również – już później, w latach 90. – ideowe fundamenty rodzącego się dzikiego kapitalizmu. Podobne znaczenie przypisać można śmieciowej estetyce, która nie tylko przeciwstawia się wizualności schyłkowego ZSRR, ale przede wszystkim jest jej dopełnieniem, a może nawet konieczną konsekwencją. Jak zauważyła Tatjana Pawłowa, „charkowscy fotografowie eksplorowali stłumioną wizualność sowieckiego reżimu z jej biedą, materialnością, rozpadem przestrzennym. Robili to na długo zanim śmieciowy język stał się modny”¹⁹.

Książką, która na swój sposób komentuje relację między fotografią i kwestią bezdomności, która mówi wiele o trudnej postsowieckiej tożsamości, jest *дом быта* Jewgienija Pawłowa (funkcjonujący też pod angielskim tytułem *Home Life Book*) – jedno z odkryć mojej charkowskiej wyprawy. Książka, której tematem jest życie codzienne rodziny fotografa w Charkowie w okresie pierestrojki, przemiany ustrojowej i pierwszych dwóch dekad nowopowstałej Ukrainy – cykl o transformacji, o małej, ludzkiej historii w cieniu dużej Historii. Wreszcie apologia widzialności świata, wyznanie wiary w ocalającą moc fotografii.

Zacznijmy od tytułu. *дом быта* to „dom bycia” czy też „miejsce pobytu”, w jakimś sensie jest to jednak również „dom opieki dziennej” – miejsce zamknięcia czy też odosobnienia, którym metaforycznie stawałby się cały Związek Radziecki (a potem cała postsowiecka przestrzeń). Równocześnie warto też pamiętać o rewersie tego wyobrażenia: tak ważnym w tym kręgu kulturowym toposie domu jako ojczyzny. W tym sensie dochodzi tu do głosu dziwna podwójność: bezdomność i jej przeciwieństwo – dom, azyl. Domem – ruchomym i nietrwałym – jest tu też fotografia, ale do tego jeszcze dojdziemy...

дом быта to opowieść o (długim) końcu pewnej epoki i trudnym do uchwycenia początku nowej, o życiu w dziwnej czasoprzestrzeni „pomiędzy”. Na zdjęciach Pawłowa robionych na przestrzeni trzech dekad – od 1975 do 2002 roku – niewiele jest bowiem bezpośrednich śladów zmiany systemu politycznego: osobista perspektywa, widoczna zwłaszcza w książce, każe nam myśleć raczej o kontynuacji, nie zaś o nagłym

zerwaniu, całkowitym przeobrażeniu. W tym sensie dwutorowe opowieści Pawłowa są równocześnie próbą umieszczenia się w historii i poza jej głównymi narracjami. Widać to wyraźnie, gdy przywołamy w tym kontekście fragment eseju Haydena White'a, uwypuklającego zasadniczą trudność, jaką dla historyków stanowi uchwycenie tego, co nazwać można „bezforemnością” (bezforemnym momentem) doświadczenia historycznego.

Przejęciowe etapy w historii zawsze stanowiły dla historyków problem. Dzieje się tak nie tylko dlatego (...), że samego „przejścia” nie można przedstawić w żadnym medium (nawet filmie), ponieważ zachodzi ono „pomiędzy” dwoma stanami, które uważa się za względnie stałe (...). Nie da się tego momentu przedstawić, ponieważ ma on taki sam status, jak pusta przestrzeń dzieląca dwie klatki filmu. Moment, w którym coś staje się czymś innym, niż było, nie da się przedstawić w werbalnych czy też wizualnych znakach, ponieważ jest to moment nieobecnej obecności, moment, w którym jedna obecność wyczerpuje swą substancję i napęla się inną. Z punktu widzenia relacji naukowej, taki moment jest naddeterminowany, z b y t dużo w nim sił przyczynowych, zbyt wiele „cudu”, by mógł się stać przedmiotem wyjaśnienia²⁰.

Pusta przestrzeń dzieląca dwie klatki filmu: jeśli jakaś metafora oddaje relację tych zdjęć wobec historii, wobec porządku doświadczenia historycznego, to ta wydaje się najodpowiedniejsza. Wbrew historykom, których narzędzia okazują się często niewystarczające, by uchwycić tę przejęciowość doświadczenia, efemeryczność końca i niejasność początku. Paradoks, miejsce niemożliwe, dotknięcie tego, co utopijne: to właśnie przestrzeń (i figury doświadczenia), w których lokują się fotograficzne opowieści Pawłowa. Naznaczają one jego sztukę i same naznaczone są tą „nieobecną obecnością”, która pozostaje tak problematyczna dla badacza konstruującego swą opowieść, a tak intrygująca dla fotografa.

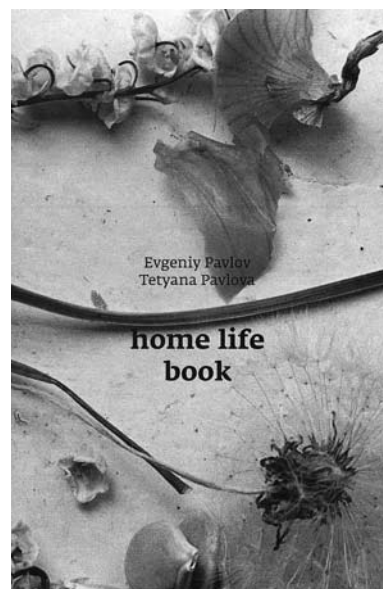
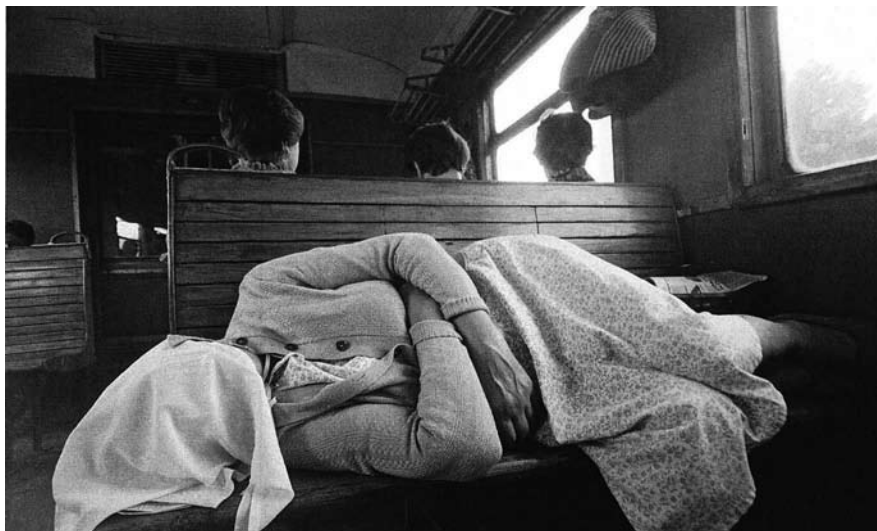
Tu dochodzimy do momentu, który – można powiedzieć – tłumaczy sens tytułowej metafory: obrazy realnej i symbolicznej bezdomności stają się bezdomnymi obrazami. Zdjęcia Pawłowa przynależą bowiem do tego przejęciowego etapu historii, są „osierocone” przez Historię, lokują się w, jak to nazwał Hayden White, „pustej przestrzeni dzielącej dwie klatki filmu”.

Pociągniemy jednak tę filmową metaforę. *Life Span of the Object in Frame (A Film About the Film not yet Shot)*²¹ Aleksandra Balagury z 2012 roku – film o filmie jeszcze nie nakręconym – to dzieło, które nie tylko wykorzystuje niektóre zdjęcia Pawłowa, wrzucając je – depesze opadające nagle w martwy czas opowieści²² – w środek filmowej narracji (i opowiadając to, co na nich widzimy), ale stanowi również próbę filmowej od-

powiedzi na niektóre zarysowane w *дом быта* pytania. Ten wielowątkowy, wielopoziomowy obraz to przepełniona nostalgią opowieść o doświadczeniu życia na Ukrainie w okresie pierestrojki i transformacji ustrojowej, ale również w czasach już całkowicie współczesnych, obraz mówiący o niemożności opowiedzenia tego doświadczenia (w sposób linearny), o poszukiwaniu domu (poetyckiego, symbolicznego), o bezdomności; film o pamięci i fotografii, wreszcie – o relacji pamięci, historii i mitu. Przede wszystkim zaś: rodzaj zbiorowej autobiografii, autobiografii mówiącej nie „ja”, lecz „my”.

Ramą dla przedstawionych tam zdarzeń, od początku lat 80. aż do dziś, jest eschatologiczna perspektywa końca: to czas „po końcu świata” opisanym przez Dantego w *Boskiej komedii*. Świat „po końcu” jest tu przedstawiony jako labirynt obrazów i wspomnień, słów i zdjęć, nierozplątywalny węzeł różnych czasów i przestrzeni. To zapętlenie historii, pamięci i fotografii, tak ważny motyw u Barthes'a, Resnais, Markera czy Godarda, zostaje tu jednak przeniesione na jeszcze inny poziom: w środku zapętlającej się filmowej czasoprzestrzeni stajemy się świadkami inscenizacji symbolicznego, złożonego ze zdjęć labiryntu („Co to? To film. A to co? To jest pawilon. Budują w nim labirynt z fotografii”). Zdjęcia te, początkowo składające się na martwą scenografię, niejako ożywają, zostają wprowadzone w ruch, stają się częścią opowieści, klatkami filmu. My tymczasem tracimy orientację.

Ten labirynt funkcjonuje na kilku przynajmniej poziomach, wśród których najważniejszym wydaje się ten związany z bezdomnością. Jest ona metaforą opisującą stan, w jakim znajdują się zarówno postaci pojawiające się w filmie, jak i przestrzeń tam pokazana; opisuje też ich wędrówkę między obrazami, miejscami, wspomnieniami. Wędrówkę, będącą jednocześnie poszukiwaniem sowieckiego i postsowieckiego „czasu utraconego”, próbą opowiedzenia świata, który zmienia się bezpowrotnie i który pozostawia nas „bezdomnymi”. „Wszystkie fotografie świata tworzą labirynt – w jego centrum «człowiek labiryntu» znajduje zdjęcie jedyne – matki, jego Ariadny”²³, pisał Jean Narboni w kontekście *Światła obrazu*, wskazując na labiryntową strukturę książki Barthes'a i na zdjęcie Matki, jako na to, które jest jednocześnie punktem dojścia, obrazem zapętlającym opowieść, skazującym narratora na dalszą wędrówkę, jak i obrazem „wyzwalającym”, pozwalającym znaleźć drogę wyjścia. Również w *Life Span of the Object in Frame (A Film About the Film not yet Shot)* opowieść powraca, kilkakrotnie, do zdjęcia bezdomnej dziewczyny, śpiącej pod ławką na targu – fotografii autorstwa Aleksandra Czekenowa. To obraz, od którego rozchodzą się i do którego dochodzą ścieżki tego labiryntu („Chcielibyśmy zacząć film – lub może raczej naszą próbę pomyślenia go – od tego kadru”): bezdomność dziewczyny jest jednocześnie metaforą („Dziwne zdjęcie. Człowiek



Wszystkie fotografie pochodzą z książki Jewgienija Pawłowa *дом быта* (*Home Life Book*), Charków 2012.
Zostały wykonane w latach 1975-2002.

śpiący pośrodku targu niczym w centrum wszechświata. Metafora”), jak i bardzo konkretnym ludzkim doświadczeniem i ta dialektyka, w której splata się empatia i dystans, staje się centralnym obrazem tej zbiorowej autobiografii, jaką jest film Balagury. W tym napięciu zawiera się również znaczenie samego labiryntu, który jest jednocześnie „domem ze zdjęć”, w którym można się schronić, jak i niszczącą wszelkie wspomnienia (a więc uniemożliwiającą autobiografię) pułapką. Dwa obrazy – budowy fotograficznego labiryntu i jego pożaru – współlistnieją więc ze sobą, wyznaczają dwa, wcale nie przeciwstawne poziomy, na jakich funkcjonuje ta opowieść. Obrazy bezdomności stają się tu bezdomnymi obrazami – obrazami, które znajdują swe miejsce (swoje „dom”) w porządku „nigdy nienakręconego filmu”, czyli „w pustej przestrzeni między kadrami”...

Nie mogę przestać myśleć o tych zdjęciach poza kontekstem konfliktu, poza wojną, która z a m r a ż a czas, po raz kolejny unieruchamiając te zdjęcia, nie pozwala dopełnić się snutej tam opowieści. Konfliktu, który stawia, ponownie, w centrum kwestię bezdomności – również bezdomności obrazów. „Dom z fotografii” byłby – raz jeszcze – formą schronienia: ostateczną, a równocześnie tak nietrwałą.

VI. Ateny (II)

I jeszcze raz Ateny – wracam tam po ostatnim pobycie na Samotrace. Na dziedzińcu pięknego modernistycznego budynku Konserwatorium oglądam instalację *European Everything* (2017): namiot, porozrzucane sprzęty, poustawiane pod ścianą deski, drewniana konstrukcja szafasu, neon. Wszystkie elementy zebrane na miejscu, na ulicach Aten: „europejskie wszystko”, dom ze śmieci globalnego świata w stanie kryzysu. Zatrzymałem się przy niej, gdyż forma tej „nomadycznej architektury”, quasi-uchodźczego *ready-made* jest jakąś niezwykle trawestacją „architektury przetrwania” z Samotraki. Alegoryczność instalacji podkreślona jest przez jej bezużyteczność, pustkę właśnie, tak pięknie uwypukloną przez białe, marmurowe ściany Konserwatorium. *European Everything* pozostaje czymś martwym, zmuzealizowanym. Równocześnie jednak przestrzeń ta zostaje wypełniona w dyskretny sposób dźwiękiem stworzonym przez kompozytora Andersa Rimpi i tekstem poety Martijna in't Velda. Głos, dźwięk, poezja jest tym, co zmienia martwy obraz w coś żywego: pustą alegorię „mobilnego domu” w jej żywy symbol. Jacques Derrida i Anne Dufourmantelle w swym wspólnym eseju o gościnności pisali właśnie o tym aspekcie języka, który jest zawsze „ruchomą formą domu”, tą której nie możemy utracić i która jest zawsze z nami:

Wygnańcy, deportowani, wykluczeni, wykorzenieni, bezpaństwowcy, nomadzi postawieni poza prawem, prawdziwi obcokrajowcy: wszyscy oni zwykle utożsamiają swój język – to, co jest nazywane językiem

ojczystym – jako swą ostateczną (ostatnią) ojczyznę i miejsce ostatecznego spoczynku. (...) Czy nie wyobraża on domu, który nas nigdy nie opuścił? To co ludzkie lub to co jest własnością; co najmniej fantazja o własności, która – tak blisko, jak tylko może być naszych ciał, miejsca do którego zawsze wracamy – jest miejscem najmniej obcym (wyobcowanym): ruchomym habitatem, ubraniem lub namiotem. Czyż język ojczysty nie jest rodzajem drugiej skóry, którą nosimy, ruchomym domem? Ale również nieruchomym (unieruchomionym) domem, ponieważ przemieszcza się w tę i z powrotem wraz z nami²⁴.

Skoro dom, jego najgłębsza istota, kryje się zawsze w języku, to akt gościnności musi być poetycki.

* Jest to rozbudowana i zaktualizowana wersja tekstu, który wygłoszony został na konferencji *Konteksty rzeczywistości. Rzeczywistość w „Kontekstach”. O myśleniu w perspektywie gościnności* w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem (grudzień 2016). Zależało mi, żeby zachować jego pierwotny, pasażowy, „konstelacyjny” charakter czegoś, co z założenia tworzyć ma rodzaj niedomkniętej i subiektywnej kartografii myśli i obrazów. „Mapy” Europy w kryzysie a.d. 2016/2017. Fragment poświęcony zdjęciom Pawłowa stanowi część tekstu *Selfie with my Wife*, który ukazał się w 13 numerze pisma „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”.

Przypisy

- Adam Szymczyk, *Iterability and Otherness – Learning and Working from Athens*, [w:] *The documenta 14 Reader*, red. Quinn Latimer, Adam Szymczyk, Prestel Verlag 2017, s. 33.
- Mirela Baciak, *Notatki ateńskie*, <http://magazynsum.pl/krytyka/notatki-atenskie>.
- Por. Susanne von Falkenhausen, *Get Real*, <https://frieze.com/article/get-real-0>.
- Josef Koudelka, *La fabrique d'exils*, Centre Georges Pompidou, Paryż, 22.02-22.05.2017.
- Enzo Traverso, *Historia jako pole bitwy. Interpretacja przemocy w XX wieku*, przeł. Ś.F. Nowicki, Książka i Prasa, Warszawa 2014, s. 260.
- Tamże, s. 26.
- Por. Jean Lacoste, *Walter Benjamin. Les chemins du labyrinthe*, La Quinzaine Littéraire / Louis Vuitton, Paris 2005.
- Wszystkie listy za: Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz (Theodor W. Adorno Archiv): Band IV (1931-1934), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998; Band V (1935-1937), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999; Band VI (1938-1940), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000. Przekład własny, uzgadniany z wersją francuską.
- Íon Dragoúmis, *Samothrace*, przeł. M. Terrades, l'Harmattan, Paris 2003, s. 39.
- Por. np. Karl Kerényi, *Misteria Kabirów. Prometheus*, przeł. I. Kania, Czytelnik, Warszawa 2000.
- Tadeusz Sławek, *Laudatio. Jacques Derrida: dekonstrukcje i etyka gościnności*, [w:] *Jacques Derrida. Doctor honoris causa Universitatis Silesiensis*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1997, s. 7.

- ¹² Cezary Wodziński, *Odys gość. Esej o gościnności*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2015, s. 21-22. Wodziński pisze: „Zarówno łaciński *hospes*, jak i grecki *ksenos* oznacza nie tylko gościa – tego który przybywa w gości i oczekuje gościny – ale także gospodarza – tego, który udziela gościny (...). Podobnie *hospitalitas* – to z jednej strony gościnność jako charakterystyka tych, którzy przychylnie traktują gości, z drugiej – nazwa określająca przebywanie w gościnie (...). Ta semantyczna osobliwość sugeruje, że tranzytywna jest bodaj sama gość-inność. A inny jako gość ma tu podwójne znaczenie. (...) To dzięki niemu inność – a więc zagadkowość, problematyczność, niepewność – udziela się obu stronom relacji”.
- ¹³ Cykl wystaw *Konstellacje* odbył się w warszawskiej galerii Asymetria w 2016 roku: http://www.asymetria.eu/pl/html/?str=podstrona_wystawy&id=e6eda710_ca&t=3.
- ¹⁴ Cezary Wodziński, *Odys gość...*, s. 6-8.
- ¹⁵ Paul Virilio, *Bunker archéologie*, Galilée, Paris 2008, s. 13-16.
- ¹⁶ Tamże, s. 16.
- ¹⁷ Tamże, s. 54 i 49.
- ¹⁸ <http://www.politico.eu/article/print-kharkiv-city-of-vagabonds-and-poets-ukraine-russian-border-conflict-revolution>.
- ¹⁹ Jewgienij Pawłow, Tatjana Pawłowa, *Home Life Book*, Grafprom, Kharkiv 2013, s. 47.
- ²⁰ Hayden White, *Literatura a fikcja*, przeł. D. Kołodziejczak, [w:] tenże, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 64-65.
- ²¹ Produkcja i scenariusz: Swietłana Zinowjewa. Inspiration Films Company / Ukraina, Jolly Roger Filmmaking / Włochy.
- ²² „Fotografia jest listem, depeszą, która opada nagle między dwie historie, w martwy czas ruchu lub opowieści, opisu”, pisał Régis Durand ([w:] *Regard pensif: Lieux et objets de la photographie*, La Différence, Paris 2002, s. 24-25).
- ²³ Jean Narboni, *La nuit sera noire et blanche. Barthes, La chambre claire, le cinéma, Capricci – Les Prairies ordinaires*, Nantes-Paris 2015, s. 67. Ten fragment u Barthes’a wygląda następująco: „Wszystkie zdjęcia świata tworzyły Labirynt. Wiedziałem, że w środku tego Labiryntu nie odnajdę niczego innego, jak właśnie to zdjęcie, aby spełniło się powiedzenie Nietzschego: «Człowiek w labiryncie nie szuka nigdy prawdy, lecz wyłącznie swojej Ariadny». Zdjęcie z Ciepłarni było moją Ariadną (...), dlatego że miało mi powiedzieć, z czego jest uprzedzona ta nić, która prowadzi mnie ku Fotografii” (Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 124-125).
- ²⁴ Jacques Derrida, Anne Dufourmantelle, *Of Hospitality*, [w:] *The documenta 14 Reader...*, s. 669-670.



European Everything (2017). Instalacja w ramach documenta 14, Ateny, Konserwatorium, czerwiec 2017.

Fot. Tomasz Szerszeń.