

Andrzej Leśniak

Pozostałości archiwum

Archiwum istnieje dzięki czasowi, który oddziela nas od przeszłości. Doświadczenie archiwum jest doświadczeniem czasu, ale także doświadczeniem nieobecności tego, co przeszłe. Konfrontujemy się z pozostałościami, szczątkami, wyblakłymi barwami, popiołem, który tylko przypomina o rzeczach albo zdarzeniach. Udokumentowane, zarchiwizowane zdarzenia są od nas odseparowane, a do opisu ich statusu niezbędne są psychoanalityczne figury mówiące o utraconym obiekcie: oddzielenie, żałoba, relikwia. Każdy opis tego rodzaju ma nieuchronnie charakter anachroniczny, zakłada czasową złożoność, nieczystość przeszłości, która interpretowana jest z perspektywy terażniejszości, i problematyczność terażniejszości, która nie może być zrozumiana bez oparcia się na tym, co przeszłe. Jeśli na tak wstępnym etapie można w ogóle zastanawiać się nad konsekwencjami pracy archiwum, na pierwszym planie znalazłaby się niewątpliwie problematyzacja kategorii terażniejszości i przeszłości, ich dialektyczna współzależność i nierozwiązywalny konflikt.

W jaki sposób mówić o psychoanalizie archiwum? Jak mówić o pozostałościach zdarzeń, z którymi mamy w nim do czynienia? Jak mówić o sztuce poddanej archiwizacji, opartej na technikach archiwalnych, przy użyciu dyskursu psychoanalitycznego, skupionego na wyjaśnianiu zjawisk psychicznych?

Mówienie o archiwum może zakładać pracę nad kategoriami pojawiającymi się w psychoanalizie, takimi jak ślad pamięciowy, obecny już w *Studiach nad histerią Freuda i Breuera*, i później, w *Objaśnianiu marzeń sennych*. Z kolei pojęcie albo figura relikwii, steoretyzowane przez **Pierre'a Fédidę** w *L'absence*, pozwala na opisanie relacji łączącej utracony obiekt z tym, co po nim pozostaje, a więc z archiwalnym zapisem nieobecności.

Archiwa nie są prostymi reprezentacjami przeszłości, podobnie jak pamięć nie jest prostą reprezentacją przeszłych doświadczeń. Freudowski ślad pamięciowy różni się od znanego z psychologii empirycznej engramu, czyli śladu odbijającego doświadczaną rzeczywistość. Engram ma charakter statyczny, jest prostym zapisem doświadczenia. Tymczasem w modelu psychoanalitycznym pamięć jest dynamiczna; poszczególne ślady funkcjonujące w pamięci łączą się ze sobą w odniesieniu do różnych, nieprzystawalnych kryteriów, takich jak przyczynowość czy kolejność występowania, podobnie jak obrazy wchodzące w skład marzenia sennego. Absurdalne połączenia obrazów na pierwszy rzut oka mogą wydawać się nieczytelne; marzenie senne przypomina rebus, który może zostać odszyfrowany

dopiero wtedy, gdy weźmie się pod uwagę znaczenia (ukryte znaczenia) poszczególnych fragmentów płaszczyzny wizualnej po to, by skonstruować łączącą je opowieść.

Jeśli psychoanalityczny model pamięci miałby być modelem archiwum, w doświadczeniu archiwalności istotna byłaby przede wszystkim złożoność i dynamika tego, co zarchiwizowane. Archiwum jest czymś żywym, i to nie tylko dzięki historykowi, który rekonstruuje jego elementy, ale przede wszystkim na mocy wewnętrznego prawa: niespójności porządków, według których archiwum jest tworzone, nadmiaru wypowiedzi wchodzących w jego skład, pojedynczości tych wypowiedzi. W *Archeologii wiedzy Michela Foucaulta* pojęcie archiwum (podobnie zresztą jak inne kategorie określające kształt badań historycznych) ulega przemieszczeniu właśnie ze względu na konflikt między archiwum jako całością podporządkowaną zewnętrznemu prawu i pojedynczą wypowiedzią, która wchodzi w skład zbiorów, jest ich podstawą i jednocześnie nigdy nie może być w pełni zredukowana. Archiwum nie oznacza rzeczywistej czy idealnej instytucji, której zadaniem jest gromadzenie dokumentów, lecz strukturę, dzięki której pojedyncze wypowiedzi mogą pojawić się jako rzeczywiste. „Archiwum to najpierw prawo tego, co może być powiedziane, system rządzący zjawianiem się wypowiedzi jako zdarzeń jednostkowych.”⁰¹ Ta redefinicja ma doniosłe konsekwencje, nie tylko dlatego, że przesuwa punkt ciężkości na warunki określające możliwość zaistnienia tego, co nazywamy dokumentem, ale również z tego powodu, że otwiera problem statusu wypowiedzi jednostkowej w narracji historycznej. Ta kwestia pojawiała się w esejach **Foucaulta** także wcześniej, ale dopiero w *Archeologii wiedzy* jest dokładnie opracowana i wpisana w cały szereg innych twierdzeń składających się na model nauki historycznej. „Pomiędzy językiem, który określa system konstrukcyjny możliwych zdań, a zbiorem, który biernie gromadzi wypowiedziane słowa, archiwum kreśli poziom szczególnie – poziom praktyki ujawniającej wielką ilość wypowiedzi jako regularnych zdarzeń, rzeczy podległych badaniom i manipulacjom.”⁰² Archiwum jest więc czymś zupełnie

Archiwa nie są prostymi reprezentacjami przeszłości, podobnie jak pamięć nie jest prostą reprezentacją przeszłych doświadczeń.

01 | M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 164–165.

02 | Tamże, s. 165.

innym niż abstrakcyjny zestaw reguł, któremu podporządkowane byłyby pojedyncze wypowiedzi. Różnica między zdarzeniami i rządzącymi nimi regułami jest tu wymazywana, choć nigdy całkowicie nie znika; obydwa poziomy są nieodróżnialne, pozostają we wzajemnej zależności. To dlatego Foucault tak stanowczo mówi o różnicy dzielącej archiwum od zwykłego zbioru zdań pozbawionego rozpoznawalnych regularności. Archiwum, choć opiera się na tym, co pojedyncze, tworzy system, w ramach którego powstają wypowiedzi.

Począwszy od *Słów i rzeczy*, Foucault szkicował nową strategię badań historycznych. Najbardziej schematycznie (ale też w sposób, który pozwala nam – przynajmniej do pewnego stopnia – na systematyzację) opisuje ją w rozmowie z **Raymondem Bellourem**, opublikowanej w „*Les Lettres françaises*” w 1967 roku. Na plan pierwszy wysuwa się periodyzacja, która staje się kluczowym problemem metodologicznym. Podanie w wątpliwość oczywistości czasu linearnego i porządku następujących po sobie zdarzeń (zwykle chodzi o najbardziej istotne fakty z historii politycznej, z dziejów państw odgrywających najważniejsze role na scenie światowej) umożliwia sformułowanie złożonej wizji historii, której przedmiotem są rozmaite, nieprzystawalne porządki, tworzące nieregularne warstwy. „Zorientowaliśmy się, że periodyzacja oparta na zmianach porządku politycznego nie zawsze jest z metodologicznego punktu widzenia najlepszym rozwiązaniem.”⁰³ Alternatywą jest nieciągłość, wielość porządków czasowych odpowiadających różnym rodzajom zjawisk.

Nowa wizja badań historycznych, z którą mamy do czynienia w pismach Foucaulta, ma związek z bardziej ogólnymi przemianami w metodologii historii, do których doszło jeszcze przed zakwestionowaniem strukturalizmu. Przypomnijmy, że pierwsza część *Archeologii wiedzy* rozpoczyna się od stwierdzenia, że historia w drugiej połowie XX wieku zaczęła być uprawiana inaczej. Zamiast łączenia zdarzeń w ciągi mające wyjaśnić ich znaczenie badacze ujmują przeszłość warstwowo, co prowadzi do komplikacji modelu teoretycznego i relatywizacji chronologii. „Stare pytania analizy tradycyjnej (jak ustalić związek między luźnymi zdarzeniami? W jaki sposób połączyć je w konieczny szereg? Jaka to ciągłość je organizuje lub jakie znaczenie ma całość, którą ostatecznie tworzą? Czy można określić całość, czy też trzeba ograniczyć się do rekonstrukcji powiązań?) zastępuje się pytaniami innego rodzaju: jakie warstwy należy wyodrębnić? Jakie typy serii ustanowić? Jakie kryteria periodyzacji przyjąć dla każdej z nich? W jaki system relacji (hierarchia, dominacja, układ piętrowy, jednokierunkowa determinacja, przyczynowość okrężna) je wpisać?”⁰⁴ Opisywana w

**Archiwum
jest systemem
złożonym;
ale jest także
anachroniczne,
bo obejmuje
wypowiedzi
powstałe
w różnym czasie,
trwale, stopniowo
zanikające,
wchodzące ze sobą
w relacje.**

Archeologii wiedzy przemiana dotyka ogólnych założeń nauki historycznej; przekształca model myślenia i strukturę relacji łączących opisywane zdarzenia. Miejsce ciągłości organizujących je w uporządkowane zbiory zajmują systemy złożone.

Archiwum jest systemem złożonym; ale jest także anachroniczne, bo obejmuje wypowiedzi powstałe w różnym czasie, trwale, stopniowo zanikające, wchodzące ze sobą w relacje. „Archiwum jest również tym, co sprawia, że wszelkie rzeczy wypowiedziane nie gromadzą się w nieskończoność w bezkształtnej masie, nie budują pozbawionej przerw linearności i nie znikają po prostu na skutek działania wypadków zewnętrznych – lecz łączą się ze sobą w odrębne figury, wiążą się wzajem rozlicznymi stosunkami, utrzymują się bądź zacierają zgodnie ze swoistymi regularnościami [...]”⁰⁵ Archiwum jest więc czasowo niejednolite, krytyczne wobec wizji historii opartej na czasie linearnym, na uniwersalnej relacji przyczyny i skutku wiążącej zdarzenia w łańcuchy nadające im znaczenie. W ten sposób Foucault odpowiada na konieczność mówienia o archiwum jako przedmiocie konfrontującym nas z czasem i z nieobecnością. Historyk, także historyk sztuki, ma do czynienia z zachodzącymi w czasie relacjami oraz procesami, z przedmiotami pozostającymi w nieredukowalnych zależnościach. Dlatego historia w swym współczesnym kształcie może dotyczyć wyłącznie tego rodzaju fenomenów: przedmiotów złożonych, zmiennych, uwikłanych w skomplikowane relacje, także o charakterze czasowym, utrudniające albo uniemożliwiające interpretację. W tym kontekście kluczowa jest materialność obrazu, która narzuca się przede wszystkim jako fenomen bezpośrednio doświadczany, teraźniejszy. Ale równocześnie odsyła ona do przeszłości, przypomina o tym, że każdy obraz, który staje się przedmiotem analizy, jest w istocie znaleziskiem, fragmentem stworzonego w przeszłości archiwum.

Niezależnie od tego, czy podkreślamy relacyjny, czy materialny charakter archiwów gromadzących obrazy i dokumenty (te dwa wymiary nigdy zresztą nie funkcjonują autonomicznie, lecz są od siebie zależne), historyk nie ma do czynienia z faktami z przeszłości, które mogłyby stać się przedmiotami obiektywnego opisu. „[...] nie można mówić, że «historia jest nauką o przeszłości», gdyż w sensie ścisłym przedmiotem nauk historycznych nie jest przeszłość; co więcej, w sensie ścisłym, historia nie jest nauką. Pierwsze stwierdzenie pomaga nam zrozumieć to, co wiąże się z pamięcią, z nieczystym działaniem montażu czasów

03 | M. Foucault, *Sur les façons d'écrire l'histoire* (rozmowa z R. Bellourem), „*Les Lettres françaises*” 1967, nr 1187 (15–21 VI), s. 7; M. Foucault, *Dits et écrits*, t. 1, Paris 2001, s. 586.

04 | M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, dz. cyt., s. 28.

05 | Tamże.

– który zachodzi poza historię. Drugie natomiast pomaga nam zrozumieć to, co wiąże się z poetyką, z nieczystym działaniem montażu wiedzy – którego dokonuje się poza nauką.⁰⁶ W tym miejscu krytyka dotyka najogólniejszych założeń historii. Po pierwsze, chodzi o skomplikowany status jej przedmiotu – zdarzenia historyczne, zależne od nawarstwiającej się pamięci, nie może być nigdy traktowane jako fenomen jednolity czasowo, łatwy do usytuowania w epoce i kontekście, które determinowałyby raz na zawsze jego znaczenie. Zdarzenie jest efektem montażu czasów, jest nieczyste, podlega wpływom przeszłości, która decyduje o jego kształcie oraz przyszłości, w ramach której konstruowane są jego opisy czy interpretacje. Pod znakiem zapytania staje linearność czasu historycznego – nie można już mówić o prostym następstwie faktów, skoro każde zdarzenie jest zapośredniczone przez pamięć i istnieje tak naprawdę tylko dzięki niej, tylko za jej sprawą pojawia się jako przedmiot badań historycznych. Zdarzenia są tworzone w naszej teraźniejszości; są montowane i konstruowane zgodnie z regułami tworzenia narracji historycznych. Po drugie, wiedza naukowa oparta jest na praktyce montażu, konstrukcji tekstu, aparatu wyjaśniającego. Nie jest obiektywnym sprawozdaniem, opisem stworzonym z dystansu (czasowego, kulturowego, będącego założeniem naukowym, metodologicznym), lecz konstrukcją o arbitralnych zasadach.

Historyk pracujący w archiwum nie zajmuje się przeszłością, gdyż nie ma do niej bezpośredniego dostępu. Może badać jedynie pozostałości przeszłości, ślady, świadectwa, które wszystkie składają się na pamięć o przeszłości. „Czas, który nie jest przeszłością w sensie ścisłym to pamięć. To ona powoduje, że przeszłość nie może być ujmowana w sposób ścisły. To ona sprawia, że czas staje się ludzki, zmienia jego konfigurację, splata włókna, naraża go na zanieczyszczenie, umożliwia przekaz. Historyk nie pyta o «to, co przeszłe», lecz o pamięć. Historia ma charakter wyłącznie memoratywny bądź mnemotechniczny [...]”⁰⁷ Z tej perspektywy praktyka naukowa staje przed poważnym wyzwaniem: koniecznością dookreślenia swojego przedmiotu, który staje się problematyczny. Skoro nie wpisuje się on w pozornie oczywiste ramy, które dotychczas określały jego funkcjonowanie (przedmiot jako fakt z przeszłości określony był w sposób ścisły poprzez odwołanie do kontekstu epoki; w przypadku obrazu czy innego dzieła sztuki chodzi na przykład

06 | G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris 2000, s. 35–36.

07 | Tamże, s. 37.

Historyk pracujący w archiwum nie zajmuje się przeszłością, gdyż nie ma do niej bezpośredniego dostępu. Może badać jedynie pozostałości przeszłości, ślady, świadectwa, które wszystkie składają się na pamięć o przeszłości.

o obowiązujący styl, kierunek artystyczny), to należy go przededefiniować, opisać na nowo.

We współczesnej metodologii historii ważne jest dokonujące się w tym miejscu przesunięcie: analizy dotyczące samego przedmiotu historii i sposobu funkcjonowania archiwów nie są już oparte na ogólnych kategoriach pochodzenia filozoficznego, lecz na pojęciach odnoszących się do bardzo konkretnych, materialnych przedmiotów albo zdarzeń. Te pojęcia – jak metonimie, które zastępują nazwy jakiegoś przedmiotu lub zjawiska nazwą innego, pozostającego z nim w uchwytnej zależności – prowadzą do kolejnych pojęć i przedmiotów, równoległych zjawisk, tracą swoją ważność, wreszcie zostają zastąpione innymi. Narracja rozpada się na fragmenty, gdyż nie jest podporządkowana żadnej instancji wyjaśniającej, nie toczy się od początku do końca w określonym kierunku, lecz swobodnie kojarzy ze sobą kolejne obrazy. W przypadku archiwum pojawiają się figury opisujące pozostałości tego, co przeszłe (takie jak popiół, szczątki, kurz czy szarość) oraz sam proces odchodzenia w przeszłość (na przykład rozpad, zanik). Malarstwo **Gerharda**

Richtera umożliwia przepracowanie niektórych spośród tych figur. W przypadku **Richtera** mamy do czynienia z wieloma technikami tworzenia reprezentacji; żadna nie dominuje, nie zdobywa przewagi, nie staje się dominującym językiem wizualnym. **Richter** maluje pejzaże, portrety, obrazy abstrakcyjne i monochromatyczne, tworzy i rekonstruuje archiwa. Posługuje się gestami krytycznymi wobec medium, manipuluje konwencjami i niszczy ślady podmiotowości w samej materii reprezentacji: używa znalezionych fotografii jako pierwowzorów obrazów malarskich, zaciera ślady nakładania farby, eliminuje samego siebie jako twórcę artefaktu.

W 1968 roku **Richter** namalował pierwsze szare obrazy monochromatyczne. Właśnie w latach 60. XX wieku szarość zaczyna się pojawiać w malarstwie monochromatycznym na szerszą skalę po okresie dominacji żywych barw, zwłaszcza czerwieni i błękitu.⁰⁸ Płótna **Richtera** to najczęściej wielkie powierzchnie, które – oglądane z bliska – zdradzają swoją złożoność, detale faktury, trzeci wymiar. Ich kolor, względnie jednolita szarość, jest paradoksalnie rezultatem rezygnacji z kolorów, wynikiem decyzji, która polega na odrzuceniu tradycji malowania jaskrawych, jednobarwnych obrazów. Ale być może chodzi tu też o wyczerpanie albo blaknięcie koloru, fizyczny, materialny proces, który odsyła do upływu czasu. Należy się tu odnieść do eseju **Georgesa Didi-Hubermana**, który sformułował teorię szarości stanowiącą nieortodoksyjną interpretację tradycyjnej kategorii *grisaille*. Słownikowa, usankcjonowana w ramach instytucji historii sztuki definicja *grisaille* odwołuje się do kategorii monochromatyczności oraz do iluzji trójwymiarowości: *grisaille* ma wytwarzać efekt rzeźby za pomocą szarości rozpostartej

08 | Zob. D. Riout, *La peinture monochrome*, Paris 2006, s. 225.

**W psychoanalizie
relacja
z przeszłością
pojawia
się pod postacią
doświadczenia
nieobecności,
konstytutywnego
dla podmiotu
i zagrażającego
jego integralności.**

na dwuwymiarowej płaszczyźnie. Tymczasem **Didi-Hubermanowi** chodzi o opisanie doświadczenia szarości, które miałyby sens filozoficzny, byłyby także doświadczeniem czasu.

Motywy szarości popiołu i śladu pozwalają mówić o jednoczesnej obecności i nieobecności. Popiół jest śladem nieobecnego przedmiotu, a szarość jest kolorem tego, co przeszłe, bezpośrednio niedostępne. W przypadku **Richtera** szarość może mieć kilka znaczeń; wszystkie jednak odnoszą się do upływu czasu, rozpadu, pewnego rodzaju nieaktualności. Po pierwsze, szarość jest symptomem odrzucenia jaskrawych barw stosowanych wcześniej w malarstwie

monochromatycznym. Malarstwo monochromatyczne poddaje się upływowi czasu; szare obrazy **Richtera** pojawiły się wtedy, gdy – jak sam powiedział – nie wiedział już, co malować. Po drugie, szarość tych obrazów doskonale odpowiada szarościom, które **Richter** stosuje wtedy, gdy maluje obrazy na podstawie fotografii. Obraz zatytułowany *Pogrzeb*, pochodzący z 1988 roku, jest obrazem niemal monochromatycznym. Przedstawione tu przeszłe zdarzenie nie jest czymś integralnym; tracimy do niego dostęp nie tylko dlatego, że ta reprezentacja została wytworzona na podstawie innej, jeszcze wcześniejszej reprezentacji, ale też dlatego, że została ona zdominowana przez szarość, która jest tu oznaką upływu czasu: jednocześnie śladem tego, co było wcześniej (przedstawione postacie są widzialne, ponieważ są szare) i symptomem rozpadu reprezentacji (szarość rozlewa się po powierzchni wizualnej, tworzy nieczytelne plamy, uniemożliwia odczytanie). Po trzecie, szarość jest znakiem rozpadu konwencji, zgodnie z którą obraz malarski ma być oknem umożliwiającym widzenia świata rzeczywistego czy idealnego. Monochromy **Richtera** nie mają wytwarzać iluzji rzeczywistości, tworzą konkretną, dwuwymiarową powierzchnię, przypominającą raczej kawałek muru, nie okno. Również dzięki szarości ta powierzchnia do niczego się nie odnosi, nie wywołuje skojarzeń, nie może zostać odszyfrowana. Możemy jedynie w tym przypadku śledzić samą pracę szarości, mówić o obrazie jako symptomie rozpadu obrazu.

Nieco inaczej jest w przypadku *Acht Grau*, ośmiu tafli pomalowanych błyszczącą, szarą farbą. Tutaj iluzja działa, w obręb obrazu wchodzi sami widzowie, ich odbicia, a malowidło balansuje pomiędzy radykalną odmową reprezentacji (gdyż niczego nie przedstawia) i wiernym przedstawieniem (ponieważ przedstawia wszystko, co znajduje się przed obrazem). Widzowie, którzy wchodzi

w obręb obrazu, są tu odzwierciedleni, tworzą przypadkowe kompozycje przypominające kompozycje malowane przez **Richtera** na podstawie fotografii. Są one jednak nietrwałe; nieustannie się zmieniają. Powierzchnia pozostaje nieczytelna.

W psychoanalizie relacja z przeszłością pojawia się pod postacią doświadczenia nieobecności, konstytutywnego dla podmiotu i zagrażającego jego integralności. Podmiot jest odseparowany od upragnionego obiektu, przeżywa żalobę, usiłuje przepracować nieobecność i zgodzić się na nią. W ten sposób funkcjonuje doświadczenie archiwum, w ten sposób również można mówić o figurach dyskursu organizujących myślenie o archiwum. Popiół, szarość i kurz są właśnie symptomami oddzielenia od źródłowego zdarzenia, zapisanego, a więc jednocześnie utrwalonego i utraconego w archiwum. Kiedy pracujemy w archiwum, mamy do czynienia z relikwiami albo relikwiami tego, co przeszłe, ze szczątkami, które mają umożliwić nam pogodzenie się z nieobecnością. W *L'absence*, swoim najważniejszym dziele, francuski psychoanalityk **Pierre Fédida** mówi o tym, że relikwie pozostają w dialektycznym związku z nieobecnym, przeszłym ciałem.⁰⁹

W perspektywie **Fédidy** relikwie, a więc fragmenty archiwum, pozostałości historii, umożliwiają nam pogodzenie się z utratą upragnionego obiektu, oddzielenie się od niego i jednoczesne zachowanie fragmentu przeszłości. W tym sensie psychoanaliza (i figury jej dyskursu) umożliwia nam myślenie o archiwum, o konstytuującej je zależności pomiędzy całością i pojedynczą wypowiedzią, przeszłością i jej relikwem. Archiwum jest strukturą, której zagraża pojedyncza wypowiedź; archiwum istnieje tylko jako relikwia. ✕

ANDRZEJ LEŚNIAK

filozof, historyk sztuki, wykładowca Uniwersytetu Warszawskiego. Autor książek *Topografie doświadczenia. Jacques Derrida i Maurice Blanchot* (Kraków 2003) oraz *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki* (w druku, Universitas).

09 | Zob. P. Fédida, *Relikwia i praca żałoby*, przeł. P. Mościcki, [w:] *Tytuł roboczy: archiwum*, pod red. M. Ziółkowska, A. Leśniak, t. 3, Muzeum Sztuki w Łodzi 2009.