

4. Pamięć/przeciw-historia jako ideologia.

Pozytywy Zbigniewa Libery



Jedną z możliwości analizy mechanizmów ideologizacji przeszłości dokonywanej tym razem w imieniu ofiar i uciśnionych, który to proces ukazują badania historii niekonwencjonalnych, widzę w zwróceniu się ku współczesnej sztuce, która coraz częściej podejmuje tematy historyczne i kontestuje kanoniczne wizje przeszłości. W studium tym będę rozważała cykl fotografii polskiego artysty – Zbigniewa Libery zatytułowany *Pozytywy*. Zastanawiam się, czy skoro marginalizowana ciągle na studiach historycznych rola teorii oraz dominująca historiografia pozytywistyczna nie uczy historyków teoretycznego i krytycznego myślenia, to czy sztuka krytyczna, sztuka, która – jak mówi Libera – jest myśleniem, nie powinna stać się istotnym punktem odniesienia w procesie demitologizacji historii. Sztuka krytyczna może stanowić alternatywną w stosunku do podatnej na oczekiwania władzy historiografię (zarówno Historię, jak i przeciw-historię), arenę zmagania się wizji przeszłości tworzonych czy to w imię legalizacji istniejącego porządku, czy też w imię walki przeciwko niemu. Ale czy sztuka ta przełamuje krąg ideologizacji przeszłości? Czy faktycznie – parafrazując słowa Martina Heideggera – „Libera mógłby nas jeszcze uratować”?

Pamięć jako przeciw-historia

Michel Foucault w „Wykładzie z 28 stycznia 1976” pisze o dwóch rodzajach historii: historii typu rzymskiego i typu biblijnego. Historia typu rzymskiego była dyskursem suwerennej władzy, która chroni poddanych i jednoczy ich wokół siebie. Historia ta uzasadniała, uprawomocniała i wzmac-

niała tę władzę. Definiując historię jako dyskurs władzy, Foucault twierdzi, że dyskurs historyków zawsze związany był z dominującą władzą, którą wspierał, legitymizował i czynił bardziej skuteczną. Na przełomie XVI i XVII wieku pojawiła się jednak inna forma dyskursu, którą Foucault nazwał przeciw-historią (*contre-histoire*) lub historią antyrzymską czy biblijną, bo przypomina historię Żydów. Ten rodzaj historii sytuuje on w ramach dyskursu wojny ras, przy czym Foucault nie definiuje rasy w sensie biologicznym, ale w znaczeniu grup, które często nie mają tego samego pochodzenia, nie mówią tym samym językiem, nie wyznają tej samej religii, a żyją na tym samym obszarze i tworzą jedność polityczną w wyniku przemocy, podboju jednej grupy przez drugą. Przeciw-historia rozbija heterogeniczność historii rzymskiej, wskazując, że wielcy i mali, silni i słabi mają dwie różne historie, w których „to, co dla jednych jest zwycięstwem, dla innych jest klęską”, a triumf jednych znaczy poddaństwo drugich. Przeciw-historia jawi się zatem jako historia zerwania, historia tych, których forowana przez dominującą władzę historia pozbawiła głosu. Opisuje ona dzieje niewoli, wygnania i klęsk w nadziei na przywrócenie im właściwego miejsca w historii i oddania sprawiedliwości przeszłości. Jest to także historia obietnicy i prorocstwa. Piszę Foucault:

W przeciw-historii całkowitej zmianie ulegnie funkcja pamięci. W historii typu rzymskiego rolą pamięci było przede wszystkim zapobieganie zapomnieniu – to znaczy utrzymywanie prawa i wiecznego blasku władzy, dopóki ona trwa. Natomiast zadaniem nowej historii będzie wydobywanie czegoś, co zostało ukryte i co zostało ukryte nie dlatego, że po prostu o tym zapomniano, ale dlatego, że zostało starannie, z rozmysłem, złośliwie przeinaczone i zamaskowane¹.

Zadaniem przeciw-historii jest zatem nie umacnianie władzy, ale jej krytyka. Jest to dyskurs rewindykacyjny

¹ Michel Foucault, „Wykład z 28 stycznia 1976”, w: tegoż, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z Collège de France, 1976*, przekł. Małgorzata Kowalska. Warszawa: KR, 1998, s. 77. O koncepcji historii Foucault pisze Maria Solarzka w: *Historia zrewoltowana. Pisarstwo historyczne Michela Foucaulta jako diagnoza teraźniejszości i projekt przyszłości*. Poznań: IH UAM, 2006.

i insurekcyjny, który ma na celu odzyskanie pamięci wypartej lub zatajonej uciemżonych, a nie upamiętnianie czynów wielkich bohaterów historii. Dyskurs ten widzi społeczeństwo w kategoriach manichejskich: sprawiedliwych i niesprawiedliwych, despotów i ciemżonych, ofiar i katów. Foucault przestrzega jednak przed tak jednoznaczną interpretacją, wskazując, że dyskurs przeciw-historii charakteryzuje „strategiczna dwuznaczność”, że jest on zbyt „ruchliwy”, by mówić, że „dyskurs wojny ras” należy całkowicie do uciśnionych². Jest on bowiem związany z różnymi formami opozycji wobec władzy. Tak czy inaczej, w ujęciu Foucault przeciw-historia jest dyskursem rewolucyjnym; dyskursem, który nie da się oddzielić od rewolucji. W istocie przeciw-historia przygotowuje grunt pod rewolucje i legitymizuje ich praktykę.

Kiedy czyta się teksty Pierra Nory z okresu *Lieux de mémoire*, można zauważyć binarną opozycję, która tkwi w jego ujęciu relacji pomiędzy historią i pamięcią. Pamięć jest przez niego stawiana w opozycji do znajdującej się w rękach władzy historii. Jej celem jest ludowa rewindykacja i protest. Stanowi ona odwet upokorzonych i nieszczęśliwych, jest ona – jak pisze Nora – „historią tych, którzy nie mieli prawa do Historii” (mówi się też, że pamięć jest dyskursem „ludzi bez historii”). Nora stawia po jednej stronie „naukową” prawdę historii, po drugiej prawdę przeżycia i wspomnienia; historia jest domeną zbiorowości, pamięć – prywatności; historia jest jedna, pamięć – mnoga; pamięć jest żywa i ciągle ewoluuje, historia jest niekompletną rekonstrukcją tego, czego już nie ma; pamięć jest zjawiskiem teraźniejszości, historia jest reprezentacją przeszłości. Nora pisze dalej, że „w oczach historii pamięć jest zawsze podejrzana, a prawdziwą misją historii jest «zdemolowanie» pamięci lub jej wyparcie”³. Słowem, to, co Foucault nazwał przeciw-historią, Nora nazywa pamięcią.

² Zob.: tamże, s. 81-82.

³ Pierre Nora, „General Introduction: Between Memory and History”, w: *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, vol. I: Conflict and Divisions, transl. Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press, 1996, s. 3 oraz tegoż, „Czas pamięci”, przekł. Wiktor Dłuski. *Res Publica Nowa*, nr 7, lipiec 2001.

Właśnie w takim rozumieniu pamięci jako przeciw-historii jest ona eksploatowana przez nową humanistykę. Związane z nią studia etniczne, studia postkolonialne, studia nad badaniem płci kulturowej, studia *queerowe*, wykorzystują pamięć w swoich „performatywnych interpretacjach” jako kategorię operacyjną m.in. dla różnie w ich łonie formułowanych teorii zmian. Istnieje bowiem potrzeba „niepodległej przeszłości” (*independent past*), której źródłem staje się literatura świadectwa, przez którą przemawiają głosy uciskanych. Świadectwa, radykalne historie, przeciw-historie stają się narzędziami, którymi ludzie odpowiadają systemowi. Problematyka pamięci i pamięć jako kategoria analiz – obok problematyki tożsamości – pojawia się tam, gdzie rozważania oscylują wokół triady: dyskurs–ideologia–polityka, między którymi często stawia się znak równości. Można zatem powiedzieć, że tym, czym dla dominującego systemu jest historia, tym dla różnych ruchów oporu jest pamięć rozumiana jako przeciw-historia. Oparte na literaturze świadectwa i relacji ofiar opowiadanie o przeszłości z punktu widzenia ucierpiętych destabilizuje prawo do władzy przywłaszczane przez dominujący system.

Kiedy badacze umiejscawiają historię w opozycji do pamięci, kiedy Foucault pisze o przeciw-historii jako dyskursie związanym z XIX-wiecznymi rewolucjami i z dyskursem ras, zazwyczaj podają argument, że historia jako dyscyplina wykładana na uniwersytetach legitymizowała formowanie się państw narodowych. W istocie mówi się o historii akademickiej jako o ideologii państwa narodowego. Często zapominamy jednak, że dyskurs pamięci także związany jest z różnymi nacjonalizmami, interesami różnych władz, a obecnie z historią grup tożsamościowych i że zainteresowanie pamięcią może być widziane zarówno jako ruch przeciwko nacjonalizmowi, jak i jako ruch go wspierający. I tak, te same źródła, które dla jednych stanowią podstawę walk przeciwko dominującemu systemowi, dla drugich go legitymizują (i odwrotnie)⁴. Walka historii i przeciw-historii/pamięci stała się

⁴ Pisze o tym Amos Funkenstein w artykule: „History, Counterhistory, Narrative”, w: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the*

tak ostra, że 13 grudnia 2005 roku w paryskiej gazecie *Libération* dwudziestu francuskich historyków (m.in. Marc Ferro, Pierre Nora, Mona Ozouf, Paul Veyne, Pierre Vidal-Naquet) opublikowało petycję „Wolność dla historii” (*Liberté pour l'histoire*), w której domagali się oni zniesienia – „niegodnych ustroju demokratycznego” tzw. „ustaw o pamięci”, ponieważ ograniczają one wolność historyka i utrudniają jego pracę badawczą. Ustawy te dotyczyły tzw. prawa Gaysota z 13 lipca 1990 roku, które dotyczy wypierania aktów rasizmu, antysemityzmu i ksenofobii, aktu z 29 stycznia 2001 roku, które dotyczyło ludobójstwa w Armenii w 1915 roku, tzw. prawa Taubira z 21 maja 2001 roku, które nakazywało ujmować niewolnictwo jako zbrodnię przeciwko ludzkości, oraz prawa z 23 lutego 2005 roku związanego z nauczaniem w szkole pozytywnej roli kolonizacji francuskiej⁵.

„*Final Solution*”, ed. by Saul Friedlander. Cambridge, London: Harvard University Press, 1992.

⁵ Tekst tej petycji brzmi następująco: „Poruszeni coraz częstszymi politycznymi interwencjami w oceny zdarzeń z przeszłości i dotyczącymi historyków i myślicieli procedurami prawnymi, zwracamy uwagę na następujące zasady: Historia nie jest religią. Historyk nie uznaje żadnego dogmatu; nie szanuje żadnego zakazu, nie zna żadnego tabu. Historyk może być niewygodny. Historia nie jest moralnością. Historyk nie odgrywa roli ani pochlebcy, ani oskarżyciela; historyk wyjaśnia. Historia nie jest niewolnicą teraźniejszości. Historyk nie nakłada na przeszłość współczesnych diagramów ideologicznych i nie wprowadza do przeszłych wydarzeń dzisiejszej wrażliwości. Historia nie jest pamięcią. Historyk w naukowy sposób zbiera wspomnienia ludzi, porównuje je ze sobą, konfrontuje je z dokumentami, przedmiotami, śladami i ustanawia fakty. Historia zawiera relacje wspomnieniowe, ale się do nich nie ogranicza. Historia nie jest przedmiotem prawa. W wolnym Państwie, definiując prawdę, historia nie opiera się ani na Parlamencie, ani na legalnej władzy. Polityka Państwa, nawet jeżeli kieruje się dobrymi intencjami, nie jest polityką historii. W sprzeczności z tymi zasadami pozostają artykuły ustaw, a zwłaszcza ustawy z 13 lipca 2003 roku, z 29 stycznia 2001 roku, 21 maja 2001 roku, 23 lutego 2005, które ograniczają wolność historyka, nakazując mu pod groźbą kary, co ma szukać i co musi znaleźć, zalecając metody i narzucając ograniczenia. Prosimy o zniesienie tych niegodnych ustroju demokratycznego prawnych rozporządzeń. Podpisali: Jean Pierre Azéma, Elisabeth Badinter, Jean-Jacques Backer, Françoise Chandernagor, Alain Decaux, Marc Ferro, Jacques Julliard, Jean Leclant, Pierre Milza, Pierre Nora, Mona Ozouf, Jean-Claude Perrot, Antoine Prost, René Rémond, Maurice Vaisse,

Jak się bowiem okazało, dyskurs pamięci jest zideologizowany tak samo (a może i bardziej), jak dyskurs historii, przeciwko któremu występuje. I łatwo sobie wyobrazić sytuację, kiedy wyniki pracy badawczej czy to historyka, czy to badacza pamięci pozostają w sprzeczności z prawem, które kontroluje oficjalne wizje przeszłości, i kwalifikowane są jako przestępstwo. Łatwo też wyobrazić sobie – znaną nam z historii – sytuację, kiedy przestraszeni konsekwencjami badawcze przeszłości podejmują tematy bezpieczne i „politycznie poprawne”.

Kiedy przyglądamy się zmianom, jakim poddają się różne wizje przeszłości w zależności od zmieniających się warunków kulturowych i politycznych, odnosimy wrażenie, że owe modyfikacje można porównać do serii następujących w kształcie spirali przekształceń, gdzie historia, czyli forowana przez dominującą w określonym czasie i miejscu władzę oficjalna wizja przeszłości, mierzy się z przeciw-historią, to jest z wizją przeszłości budowaną przez jednostki i wspólnoty wyparte z dominującego dyskursu i forujące rewindykacyjną i insurrekcyjną wizję przeszłości, która wspiera rewolty, powstania i rewolucje. Następnie przeciw-historia mutuje w różne formy, które – po przejęciu władzy przez różnego typu „ruchy oporu” – stają się legitymizującymi dominującą władzę historiami, a uprzednie historie schodzą do podziemia i stają się podstawą do budowania kolejnych przeciw-historii, które są „przeciw” wizjom, jeszcze do niedawna będącym przeciw-historiami. „W ten sposób – pisze Michel Foucault – ochrypla pieśń ras [...] staje się administracyjną prozą państwa”⁶. Historie buntu – występujące przeciwko oficjalnej władzy rewolucyjne, niekonwencjonalne przeciw-historie, stają się po pewnym czasie konwencjonalnymi Historiami legalizującymi nową władzę.

Jean-Pierre Vernant, Paul Veyne, Pierre Vidal-Naquet i Michel Winock. *Libération*, 13 grudnia 2005 roku. Zob. także: Ewa Bieńkowska, „Demokracja – historia – cenzura. Spór o pamięć i przeszłość”. *Europa*, nr 29/2006, 19 lipca 2006, s. 13.

⁶ Foucault, „Wykład z 28 stycznia 1976”, s. 88.

Teoria ideologii Louisa Althussera

Można zadać pytanie, co stanowi wspólny punkt odniesienia dla Historii, przeciw-historii i pamięci? Wydaje się, że pojęciem, które spina te trzy określenia, jest ideologia/dyskurs. Jak zauważyli Trevor Purvis i Alan Hunt, „jedną z charakterystycznych cech współczesnego postmarksizmu jest zastąpienie pojęcia ideologii pojęciem dyskursu”⁷. Ideologia i dyskurs są formą rozumienia i partycypowania w działaniach; oba odnoszą się do języka czy szerszej systemu znaków, przedstawień, rytuałów, które stanowią rodzaj medium pomiędzy władzą (instytucjami) i jednostkami. Oba pojęcia (ideologii i dyskursu) dzieli przynależność do różnych tradycji myślenia. Ideologie wiąże się przede wszystkim z marksizmem i relacjami dominacji i podporządkowania, zaś dyskurs wywodzi się z różnych koncepcji pochodzących z językoznawstwa i semiotyki; zwraca uwagę, jak język i znaki nie tylko oddają ludzkie doświadczenia, ale je tworzą; konstytuują podmiotowość, tożsamość jednostki i wspólnoty oraz relacje społeczne. Z punktu widzenia prowadzonych tutaj rozważań inspirująca wydaje się teoria ideologii sformułowana przez Louisa Althussera. Według Stuarta Halla to właśnie Althusser manifestuje odwrót od rozumienia ideologii jako fałszywej świadomości i otwiera drogę do dyskursywnej koncepcji ideologii⁸. Jego teoria ideologii ma ponadto wiele wspólnego z rozumieniem dyskursu, który znajdujemy u Foucault.

Według Althussera ideologia istnieje jako pewien system czy struktura i poszczególne ideologie, jak: chrześcijaństwo, humanizm, nacjonalizm. Ideologia jako struktura nie ma historii, jest wszechobecna i transhistoryczna. Althusser pojmuje ideologię jako sposób bycia w świecie. Jego rozumienie łączy ją nie tyle ze sferą świadomości i myślenia, ile ze sferą

⁷ Trevor Purvis and Alan Hunt, „Discourse, Ideology, Discourse, Ideology, Discourse, Ideology ...”. *The British Journal of Sociology*, vol. 44, nr 3, September 1993, s. 491.

⁸ Stuart Hall, „The Problem of Ideology”, w: *Marx 100 Years On*, ed. by Betty Matthews. London: Lawrence & Wishart, 1983, s. 64.

praktyki i działania⁹. W takim ujęciu ideologia nie jest niczym złym, lecz jest czymś, co nas aktywizuje i motywuje. Ideologia ma egzystencję materialną – powiada Althusser; zawsze jest już wcielona, istnieje w aparatach państwowych, w jednostkach i ujawnia się w ich praktykach.

Ludzie – pisze Althusser – *przeżywają* swe działania [...] w ideologii, *poprzez i przez ideologię*, krótko mówiąc, «przeżywany» stosunek ludzi do świata, w tym również do Historii [...] przechodzi przez ideologię, więcej – jest *ideologią samą*. [...] Ideologia dotyczy *przeżywanego* stosunku ludzi do ich świata¹⁰.

Przy tym ów stosunek jest zarazem rzeczywisty i urojony, świadomy i nieświadomy. Ideologia jest jednością rzeczywistego i urojonego stosunku jednostek do rzeczywistych warunków egzystencji. W tym sensie pamięć jako przeciw-historia staje się sposobem istnienia jednostek i grup w teraźniejszości; określa ich działania i determinuje sposób przeżywania przez nich rzeczywistości. Jako dyskurs rewolucyjny przeciw-historia buduje takie wizje przeszłości, które przygotowują podłoże dla zmian. Zaś kiedy te nastąpią, będzie je legitymizować. Przekształcenie przeciw-historii w historię odbywa się zatem w momencie przejścia dominującej władzy przez dotychczasowych rebeliantów. Wtedy to uprzednia historia dominująca zostaje wyparta, schodzi do podziemia i to z niej wyrastają kolejne przeciw-historie¹¹. Chodzi przy tym

⁹ Althusser w różnych okresach życia podawał różne definicje ideologii i modyfikował je. Niejednokrotnie też były one poddawane krytyce. Zob. na przykład: Paul Ricoeur, „Althusser's Theory of Ideology”, w: *Althusser. A Critical Reader*, ed. by Gregory Elliott. Oxford and Cambridge: Blackwell, 1994.

¹⁰ Louis Althusser, „Marksizm a humanizm”, przekł. Wiktor Dłuski, w: *Drogi współczesnej filozofii*, wybrał i wstępem opatrzył Marek J. Sieniek. Warszawa: Czytelnik, 1978, s. 358.

¹¹ Foucault opisuje to w ten sposób: „Wielka gra historii dotyczy tych, którzy posiadają prawidła, którzy zajmą miejsce tych, co się nimi posługują, którzy będą w ukryciu je deprawować, korzystać z nich na opak i odwracać przeciw tym, którzy je narzucili; którzy przenikając w złożony układ, każą mu funkcjonować tak, że dominujący zostaną zdominowani przez własne prawidła”. Michel Foucault, „Nietzsche,

o to, że – upraszczając – historia toczy się, przechodząc z rąk jednego systemu dominacji w ręce drugiego. Zatem, podczas gdy pamięć staje się przeciw-historią, przeciw-historia przechowuje pamięć historii (w sensie oficjalnej wizji przeszłości). Jedna nie może istnieć bez drugiej, budowanie bowiem ich tożsamości odbywa się na zasadzie opozycyjnego określania się jednej wobec drugiej.

Pamięć stała się rodzajem moralności. Oceniana jestem ze względu na to, co i jak pamiętam, jaką wartość dla danego systemu władzy ma owa pamięć oraz jak wyrażam swoje zaangażowanie w transmisję pamięci. Proces ten potwierdza to, co Althusser pisał o interpelacji, która – jego zdaniem – jest pierwotna wobec wszelkiej innej identyfikacji¹². Jak pisze francuski marksista, ideologia działa w ten sposób, że wzywa jednostki i „przekształca” je w podmioty za pomocą operacji, którą określa on mianem interpelacji¹³, np. interpelacji policyjnej. Kiedy na ulicy policjant woła: „hej, ty tam!”, wywoływany – w większości przypadków ten, kogo wołano – odwraca się. Poprzez ten obrót o 180 stopni staje się podmiotem. Rozpoznał bowiem, że to właśnie on był interpelowany, a nie ktoś inny. Wezwany akceptuje sytuację, następuje ideologiczna identyfikacja – podmiot zajmuje miejsce w ideologii. Sytuacja ta ma miejsce nie „na ulicy”, ale w samej przestrzeni ideologii, choć jednostki myślą, że znajdują się poza nią.

genealogia, historia”, w: tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przekł. i wstęp Damian Leszczyński i Lotar Rosiński. Warszawa-Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, s. 123.

¹² Louis Althusser, „Ideologie i aparaty ideologiczne państwa”, przekł. Andrzej Staroń. *Nowa Krytyka* on line: http://www.nowakrytyka.phg.pl/article.php3?id_article=279, fragment 10-11.

¹³ Andrzej Staroń – tłumacz „Ideologii i aparatów ideologicznych państwa” – robi przypis do pojęcia interpelacji i wskazuje, że: „Althusser posługuje się terminem «interpellator», które ma we francuskim następujące znaczenia: 1. Zwracać się do kogoś gwałtownie z żądaniem czegoś; 2. Wypytywać o tożsamość; 3. Wzbudzać w kimś echo; oraz oczywiście 4. Składać interpelację do kogoś lub czegoś. Pozostawiam termin w brzmieniu zbliżonym do oryginalnego, ponieważ pełni on funkcję pewnej kategorii teoretycznej, której znaczenie wynika z kontekstu”, przypis 1, fragment 10.

Althusser uważa, że „jednostki zawsze są już podmiotami”; stają się podmiotami jeszcze przed urodzeniem. Urodzeniu towarzyszą rytuały związane z ideologią rodziny (np. noszenie nazwiska ojca nadaje dziecku pewną tożsamość, płęci waży na tożsamości, itd.). W istocie jednostki są abstraktami, wokół bowiem istnieją zawsze już podmioty.

W przypadku pamięci/przeciw-historii/ideologii dzieje się właśnie tak, że różne ideologiczne aparaty państwa interpe-lują nas: szkoła foruje pamięć przymuszoną (np. w postaci obchodzenia świąt państwowych, które dla dzieci są pustą formułą); Kościół foruje ideologię przebaczenia i pojednania, kontestująca martyrologiczną przeszłość sztuka krytycz-na jest „sztuką legalizowanego buntu”, która nieświadomie wspiera politykę zagraniczną dążącą do ułożenia dobrosą-siedzkich stosunków z państwami ościennymi, a instytucje naukowe łożą na setki konferencji i publikacji dotyczących problematyki pamięci. Dzięki ideologii pamięci badacze sta-li się troszczącymi się o przyszłość zaangażowanymi intelek-tualistami i obywatelami. I tak, pamięć, która miała być przeciw-historią, wspiera dominujący system władzy.

Jako wynik tych rozważań można by postawić tezę, że nie tyle jest tak, że pamięć jako przeciw-historia wspiera róż-ne ideologie nacjonalizmu, feminizmu czy postkolonializmu, ale odwrotnie, że praktyka polityczna, społeczna, ekono-miczna sterowana przez określone grupy interesów powo-łała do życia problem badawczy, jakim jest pamięć, żeby za-legalizować i legitymować swoje działania często *ex-post*. Postawienie tego problemu badawczego jawi się zatem jako „mistyfikacja”, ponieważ jego rozwiązanie nie ma nic wspól-nego z poznaniem i nie znajdziemy go w dyskursie nauko-wym, lecz ma swoje uzasadnienie praktyczne, tzn. jest wy-razem różnego rodzaju interesów czy to politycznych, czy to etycznych bądź religijnych¹⁴. Odpowiedzi na postawiony

¹⁴ Althusser pisze tak: „sformułowanie problemu badawczego jest tylko teoretycznym wyrazem warunków pozwalających rozwiązaniu już wytworzonemu poza procesem poznania – ponieważ narzuconemu przez instancje i wymagania pozateoretyczne («interesy» religijne, mo-ralne, polityczne, czy inne) – rozpoznać się w problemie sztucznie stworzonym po to, by służyć owemu rozwiązaniu jednocześnie za zwier-

w tym tekście problem o rozumienie pamięci jako przeciw-historii należy szukać, obserwując przejawy działalności różnych aparatów ideologicznych państwa, które forują różne ideologie pamięci na potrzeby realizacji własnych interesów.

Poddając analizie cykl zdjęć Zbigniewa Libery zatytułowany *Pozytywy*, postaram się ukazać, jak jego sztuka krytyczna, tj. sztuka kontestującej rzeczywistość kultury współczesnej, stanowi część jej systemu, a wykorzystując owo usytuowanie „w”, prowadzi z nim grę, która nie polega na walce, ale na tropieniu i ujawnianiu mechanizmów jego funkcjonowania.

Pozytywy Zbigniewa Libery

13 lutego 2004 roku w prywatnej galerii „Atlas Sztuki” w Łodzi została otwarta indywidualna wystawa prac polskiego artysty Zbigniewa Libery pod tytułem *Mistrzowie i Pozytywy*¹⁵. Zbigniew Libera (ur. 1959) przez wielu krytyków sztuki uważany jest za jednego z najciekawszych współczesnych artystów polskich reprezentujących nurt sztuki krytycznej. Sztuka ta analizuje i komentuje otaczającą nas rzeczywistość, problematyzuje utarte schematy myślenia, odsłania społeczne, polityczne i ideologiczne mechanizmy tworzące otoczenie i rządzące nim, słowem – jak napisał Piotr Piotrowski „sztuka krytyczna to sztuka, która wytrąca nas z automatyzmu widzenia i myślenia, ujawnia ukryte struktury i relacje, w jakich nie zawsze świadomie funkcjonujemy”¹⁶. Międzyna-

ciadło teoretyczne, jak i uzasadnienie praktyczne. [...] Cała historia filozofii zachodniej jest zdominowana nie przez «problem poznania», tylko przez rozwiązanie ideologiczne – to znaczy z góry narzucone przez «interesy» praktyczne, religijne, moralne czy polityczne, nie mające nic wspólnego z faktem poznania, które ten «problem» miał przynieść. Jak powiedział – jakże głęboko – Marks już w *Ideologii niemieckiej* – «nie tylko w jej odpowiedziach, ale już w samych pytaniach tkwiła mistyfikacja». Louis Althusser, Étienne Balibar, *Czytanie „Kapitału”*, przekł. Wiktor Dłuski. Warszawa: PIW, 1968, s. 86-87.

¹⁵ Zob. katalog z wystawy: *Atlas Sztuki*, nr 3, luty-kwiecień 2004.

¹⁶ Piotr Piotrowski, „O «sztuce dziś», a więc «tu i teraz» ...”, w: *Sztuka dzisiaj*, pod red. Marii Poprzęckiej. Warszawa: SHS, 2002, s. 17-18. Por.

rodową sławę przyniosło Liberze kontrowersyjne dzieło *Lego. Obóz koncentracyjny* (1997). Obiekt ten przysporzył mu w Polsce wiele problemów (pod presją polskiego kuratora Jana S. Wojciechowskiego Libera wycofał pracę w Biennale Sztuki w Wenecji w 1997 roku). *Lego* zostało zakupione przez Muzeum Żydowskie w Nowym Jorku i stało się często dyskutowanym tematem w kontekście wystawy zorganizowanej przez to muzeum pod tytułem *Mirroring Evil* (2002)¹⁷.

W Łodzi Libera wystawił cykl ośmiu wielkoformatowych prac fotograficznych, który zatytułował *Pozytywy*¹⁸. Zdjęcia te należą do rodzaju „fotografii inscenizowanej” a odnoszą się do fotografii reportażowej, dokumentalnej i wojennej. Artysta odwołał się w nich do funkcjonujących w pamięci zbiorowej obrazowych symboli, ikon, kulturowych i historycznych toposów, które przez lata były powielane i utrwalane w świadomości społecznej przez ich stałe reprodukowanie w encyklopediach, podręcznikach, prasie, filmie, itd. To przez te właśnie ikony społeczeństwo widzi przeszłość; one to stanowią „pamięciowe markery”, które przywoływane przez media natychmiast odnoszą nas do konkretnych wydarzeń i zjawisk historycznych takich jak początek II wojny światowej, groza wojny na froncie wschodnim, wyzwolenie obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu, śmierć Che Guevary, wojna w Wietnamie, uruchamiając mechanizmy emocjonalnego ich wartościowania. Zdjęcia te mają charakter negatywny, kreują

także: Jacek Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*. Warszawa: Instytut Adama Mickiewicza 2005 oraz Izabela Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*. Warszawa: Sic!, 2002.

¹⁷ Ernst van Alphen, „Zabawa w Holocaust”, przekł. Katarzyna Bojarska. *Literatura na Świecie*, nr 1-2, 2004; Katarzyna Bojarska, „Obóz koncentracyjny jako zabawka. Zbigniew Libera *Urządzenia korekcyjne; Lego – obóz koncentracyjny*”. *Teksty Drugie*, nr 5, 2004.

¹⁸ W tekście tym nie zajmuję się drugą częścią projektu, tj. cyklem zatytułowanym „Mistrzowie”. Libera opublikował obszernie materiały prasowe na temat twórczości artystów, których historia sztuki skazała na niepamięć (m.in. Andrzej Partum, Jan Świdziński, Zofia Kulik). Układ tekstów naśladuje ramówki *Gazety Wyborczej*, *Polityki* i *Trybuny Ludu*. W kontekście prowadzonych tutaj rozważań *Pozytywy* są ważniejsze i mają potencjał dla ciekawszych interpretacji.

wizję przeszłości jako rzeźni (by posłużyć się metaforą Hegla), tworzą manichejską wizję przeszłości, w której istnieje klarowny podział na dobrych i złych, katów i ofiary, na wielką Historię, która tworzona jest przez polityków i wojskowych i toczy się poza kadrem, oraz na ujawnianą przez te zdjęcia przeciw-historię, której bohaterowie są jedynie przedmiotami egzekwowanej przez nich władzy. Jest to historia ciemna i mroczna, naznaczona bólem, cierpieniem, traumą i śmiercią.

W swych obiektach fotograficznych, które do złudzenia przypominają uchwycone niegdyś sytuacje, Libera przerabia negatywną wizję przeszłości w pozytywną (stąd m.in. tytuł cyklu *Pozytywy*, który nawiązuje także do pojęć z dziedziny fotografii – negatyw – pozytyw), a piekło przeszłości w idylliczną teraźniejszość. I tak, zamiast żołnierzy Wermachtu przełamujących szlaban na granicy polsko-niemieckiej 1 września 1939 roku na inscenizowanym zdjęciu Libery pod tytułem *Kolarze* (2002) widzimy młodych, zadowolonych sportowców w kaskach, którzy mocują się ze szlabanem – przeszkodą na ich drodze; zamiast wygłodzonych, chorych i przestraszonych więźniów Auschwitz, patrzących zza drutu kolczastego na radzieckich wyzwolicielei, widzimy grono zadowolonych, uśmiechniętych *Mieszkańców* (tytuł fotografii, 2002), których odgradza od fotografa sznurek [il. 1 i 2]; zamiast szukających wśród rozkładających się w roztopach śniegu ciał bliskich (zdjęcie Dmitri Baltermansa z 1942 przedstawiające trupy zabitych przez Niemców na Krymie Rosjan) widzimy odpoczywających biegaczy, którzy nie wytrzymali trudów biegu przełajowego (*Porażka w przełaju*, 2003); zamiast martwego ciała Che Guevary oraz wojskowego wskazującego na śmiertelną ranę w okolicach serca (Freddy Alborta, *Muerte de Guevara*, 1967), widzimy Che palącego cygaro, w stronę którego przyjaźnie wyciąga rękę oficer (*Che. Następny kadr*, 2003), w końcu zamiast poparzonej napalmem wietnamskiej dziewczynki (Nick Ut, *Kim Phuck, napal girl*, 1972), widzimy roześmianą golaszkę (*Nepal*, 2003)¹⁹.

¹⁹ Na etyczną problematyczność takiego rodzaju przedstawień wskazuje Paweł Leszkowicz, który, krytykując „Łaźnię” Katarzyny Kozyry,

Marcel Andino Velez podaje, że inspiracją dla *Pozytywów* były wiersze prekursora nadrealizmu, francuskiego poety i pisarza hrabiego de Lautréamonta (właśc. Isidore Lucien Ducasse, 1846-1870), a zwłaszcza jego *Pieśni Maldorora*²⁰, które słynne były z pesymizmu i fantastyczno-sadystycznych wizji. „Najbardziej prawdziwe, cyniczne sentencje, Lautréamont pozamieniał w stwierdzenia patetyczne i dobre, tyle, że całkowicie nieprawdziwe – wyjaśnia Libera. – W ten sposób powstała trawestacja powiedzenia Hobbesa sugerująca, że człowiek człowiekowi [...] bratem”²¹. Przez analogię do tytułów jednego z *Pozytywów*, powiedziałabym zaś – mieszkańcem. Przy tym ironią jest, że niepoprawne – a często spotykane szczególnie na stronach internetowych – tłumaczenie tego tytułu to *Neighbours* („Sąsiedzi”)²², co nasuwa skojarzenia z książką Jana T. Grossa, dla którego „sąsiad sąsiadowi wilkiem”, a nie bratem. Tłumaczenie takie wskazywałoby na jednoznacznie negatywny wydźwięk tej pracy Libery, którą można w tym kontekście odczytać jako celowe zamazywanie „prawdziwego” obrazu przeszłości, które prowadzi do jej fałszowania w imię podtrzymania dobrego samopoczucia Polaków wobec zła, które wyrządzali „innym”. Nawet jednak jeżeli oskarżymy Liberę o „opiewanie zła”, to można go bronić, właśnie odwołując się do przesłania, które stało za drastycznym i bluźnierczym pisarstwem Lautréamonta. Francuski poeta tłumaczy swoje *Pieśni* w następujący sposób:

„80064” Artura Żmijewskiego i „Nepal” Libery, apeluje o poszanowanie w sztuce praw człowieka. Paweł Leszkowicz, „Czy Twój umysł jest pełen dobroci?” *Obieg*, 18.07.2006 [http://www.obieg.pl/text/pl_dobroc.php].

²⁰ Hr. Lautréamont [właśc. I. Ducasse], *Pieśni Maldorora i Poezje*, przekł., wstęp i przypisy Maciej Żurowski. Warszawa: PIW, 1976.

²¹ Wypowiedź Zbigniewa Libery przytoczona w: Marcela Andino Veleza, „Libera szarga z uśmiechem”. *Przekrój*, nr 35/2984, 1 września 2002 roku, s. 43. Wbrew zapatrywaniom historyków sztuki, którzy każą analizować dzieło artysty, a nie jego deklaracje, poważnie – choć, rzecz jasna, nie bezkrytycznie i zdając sobie sprawę z gry, którą prowadzi artysta z widzem – traktują wypowiedzi Libery, szczególnie te, które pokazują go nie tylko jako twórcę opowiadającego o swoich dziełach, lecz także jako przenikliwego intelektualistę. Stąd często w tym tekście przywoływane są cytaty z przeprowadzonych z nim wywiadów.

²² Poprawne tłumaczenie tytułu „Mieszkańców” to „Residents”.

Opiewałem zło [...] . Naturalnie trochę przesadziłem, podnosząc ton, aby zdziałać coś nowego w duchu tej wzniosłej literatury, która opiewa rozpacz jedynie po to, by przygnębić czytelnika i wzbudzić w nim pragnienie dobra jako lekarstwa. To znaczy, że w gruncie rzeczy zawsze się opiewa dobro, tylko za pomocą metody mniej naiwnej niż stara szkoła²³.

Wydaje się zatem, że podobnie jak „poezja buntu” Lautréamonta „sztuka buntu” Libery ma potrząsnąć widzom. Zamiast wpadać w konwencję i sublimować traumę w postaci martyrologicznych obrazów, Libera wskazuje na niebezpieczną ich banalizację. Zatem, idąc śladem Foucault, nie tworzy on nowych dyskursów, ale ujawnia mechanizmy ich powstawania; Libera nie jest „artystą wyznania”, ale artystą, który wskazuje na sposoby „ujarzmiania” podmiotu i interesuje się tym, jak się ono dokonuje. Nie na darmo zatem jego sztuka nie tylko jest przedstawiana w galeriach i muzeach, a jej odbiór ograniczony jest do odwiedzających te instytucje widzów, ale jest sztuką upublicznią. *Pozytywy* Libery były przecież publikowane w popularnych pismach (*Gazeta Wyborcza* – Duży Format; *Przekrój*), rozwieszane w formie plakatów, a tym samym docierały do przeciętnego odbiorcy, prowokując do reakcji i zachęcając do myślenia.

Pozytywy Libery są niezwykle bogate w treści i domagają się wielowymiarowej interpretacji. Z jednej strony można je czytać w kategoriach możliwości manipulowania tym, co uważamy za dokumenty, źródła wiedzy o przeszłości. Można też za ich pomocą pokazać, jak owe obrazowe toposy, reprodukowane w mediach, przeistaczają się w zbanalizowane obrazki, które nie wywierają już większego wrażenia²⁴; zostają niejako udomowione; wchodzą w kanon i dopiero drastyczna manipulacja tymi obrazami może poruszyć opinię publiczną

²³ List Lautréamonta do jego wydawcy z 23 października 1869 roku. Cytowany za: Maciej Żurowski, „Wstęp”, w: Hr. Lautréamont, *Pieśni Maldorora*, s. 12.

²⁴ Zob.: Jarosław Lubiak, „Sztuka medialnych sztuczek”. *Obieg*, nr 1, 2004 oraz Izabela Kowalczyk, „Pozytywne?” *Artmix*, nr 7, grudzień 2003-październik 2004.

i przypomnieć to, do czego owe oryginały się odnoszą. Nie taki jest jednak cel artysty, który ze swoistą sobie ironią mówi: „zrozumiałem, że ludzie od prawdy wolą rzeczywistość pokolorowaną, więc postanowiłem dać im to, czego pragną. Świat dobry i poukładany, i pozytywny właśnie”. Wyjaśnienie takie jest zbyt proste, by przyjąć je na wiarę, zwłaszcza że za chwilę artysta przyznaje: „te zdjęcia to gra. Zaczyna się, gdy widz zrozumie, do czego się odnoszą. Kiedy zastanowi się nad negatywem tego, na co patrzy”²⁵. Libera zdaje sobie sprawę, że – jak pisze Susan Sontag – problem leży w tym, że ludzie pamiętają nie dzięki fotografii, ale same fotografie. Zatem pamiętać coraz częściej znaczy przypomnieć sobie zdjęcie²⁶. Można zadać pytanie, o czym przypominają zdjęcia Libery? Czy mają przypomnieć społeczeństwu konsumpcyjnemu, że kiedyś była wojna? Nie jest to takie proste.

Przywołajmy jeszcze raz Althussera i jego teorię interpelacji. Purvis i Hunt twierdzą, że

kluczową kwestią w interpelacji jest nie tylko „wezwanie” przez potężnego „innego” („hej, ty tam!” woła za przechodniem policjant, w znanym przykładzie Althussera), lecz także równie ważny jest proces rozpoznania przez interpelowany podmiot; rozpoznania, które poświadcza podwójny proces upodmiotowienia [w sensie ujarzmienia – dop. ED] i tworzenia podmiotowości²⁷.

Uwaga ta wskazuje na problemy, które tkwią w Althusserowskiej koncepcji interpelacji: po pierwsze, kwestia rozpoznawania podmiotowości wspiera się na założeniu, że podmiot ma poznawcze możliwości i umiejętność takiego rozpoznania; po drugie, interpelacja – jak to określają badaczki płci kulturowej – jest nacechowana płciowo. Zdaje się bowiem, że Althusser nie bierze pod uwagę, że kobiety, za którymi woła się (czy gwizdże) na ulicy, zazwyczaj nie

²⁵ Wypowiedź Zbigniewa Libery cytowana przez Veleza, w: „Libera szarga z uśmiechem”, s. 43.

²⁶ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003, s. 89.

²⁷ Purvis and Hunt, „Discourse, Ideology”, s. 482.

reagują, ignorując w ten sposób męskie zaczepki, tzn. czują się interpelowane, ale nie odpowiadają na wezwanie, w ten sposób stawiając opór systemowi²⁸. Z tym zaś wiąże się trzeci i najważniejszy problem: co się dzieje, kiedy podmiot nie reaguje na wezwanie, kiedy nie czuje się interpelowany? Ta kwestia jest ważna w interpretacji fotografii Libery. To, czy jednostka, oglądając te fotografie, czuje się zobowiązana czy nie, by zareagować, jest sprawą zarówno generacyjną, jak i światopoglądową. Konserwatyści i starsi ludzie, którzy przeżyli wojnę, widzą je jako zamach na tabu, młodzi albo reagują, albo nie. A co jeżeli jednostka nie czuje wezwania, które tkwi w prowokacji Libery; jeżeli nie poruszają jej ani negatywy, ani pozytywy? A czy musi czuć takie wezwanie? Jaka bowiem podmiotowość ustanawia takie rozpoznanie i kto właściwie woła? Czy przywołują nas szukające sprawiedliwości widma? Czy wzywa nas artysta, zwracając uwagę na banalizację zła?

Pomocne w odpowiedzi na to pytanie będzie założenie, że *Pozytywy* Libery należy interpretować bardziej w perspektywie tych aspektów koncepcji Foucault, które dotyczą relacji władzy-wiedzy, konstruowania podmiotowości i represyjności systemu, niż Baudrillarda, która ogranicza je do budowania kolejnego „procesu symulaków” i symulowania fałszywej rzeczywistości. Język samego Libery, który zresztą zna Foucault, jest pełny typowych dla francuskiego badacza zwrotów, takich jak: represyjność, ujarzmianie, dyscyplinowanie, transgresja, system, itd. Potwierdza to Velez, który pisze, że „bliski filozofii Michela Foucault artysta bezustannie próbuje uświadomić widzowi, że rzeczywistość jest konstruktem tworzoną przez ideologię i władzę”²⁹. Zaś zadaniem artysty jest ujawnianie mechanizmów funkcjonowania systemu opartego na bliskich związkach władzy i wiedzy (i sztuki). „Czy myślisz – zapytała Liberę w wywiadzie Bogna Burska – że robienie prac,

²⁸ Zwraca na to uwagę Michèle Barrett, „Althusser's Marx, Althusser's Lacan”, w: *The Althusserian Legacy*, ed. by E. Ann Kaplan and Michael Sprinker. London, New York: Verso, 1993, s. 174.

²⁹ Velez, „Libera szarga z uśmiechem”, s. 42 i 41.

które uderzają w system, może go osłabić?” – „Tak może – odpowiedział artysta. – Chodzi o to, by uświadomić ludziom, co się dzieje. Żeby otwierać im oczy, budować świadomość i potrzebę aktywnego uczestnictwa w – w końcu – ich własnym życiu”³⁰. Nie chodzi jednak o destrukcję systemu, ale o to, by działając z jego wnętrza i w jego ramach, wpływać na jego zmiany, naruszać sztywną strukturę systemu i czynić go bardziej elastycznym³¹. Libera bowiem nie chce być poza systemem.

Można żyć „out”, ale przecież my nie chcemy być w ten sposób, nawet za cenę wolności, która zresztą na „outcie” traci blask. [...] [N]ie jestem przekonany, że to, co zazwyczaj nazywamy represyjnością kultury i wychowania, jest złe, alternatywą jest właśnie to „poza”, które jednak nie może istnieć samodzielnie. „Poza” jest nieme³².

Mówiąc o swoich fotografiach, Libera używa stosowanego przez Władysława Strzemińskiego określenia „powidoków pamięci”. W istocie jest to określenie pomocne, kieruje bowiem uwagę na fizjologię oka. Po zarejestrowaniu obrazu oko utrzymuje go po ustaniu działania bodźca, które go wywołało, przy czym rejestruje ów obraz nie w całości, a jedynie jego

³⁰ „Jak ustrzec się bycia idiotą. Zbigniew Libera w rozmowie z Bogną Burską”, w: *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, pod red. Izabeli Kowalczyk. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2002, s. 96. O relacjach między sztuką i władzą pisze Piotr Piotrowski w „Sztuka według polityki”, w: *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości/Negotiators of Art Facing Reality*, pod red. Bożeny Czubak. Gdańsk: Centrum Sztuki „Łaźnia”, 2000.

³¹ Podobnie komentuje strategię Libery Jacek Zydorowicz, pisząc, że artysta proponuje grę „nie obumarłymi formami sztuki, lecz jak najbardziej aktualnymi i czytelnymi dla wszystkich kodami kultury masowej. Nie jest to zatem program destrukcji jakiegoś «wroga» w postaci takiego czy innego systemu. Libera nie podejmuje walki czy aktu destrukcji, lecz gra z kulturą konsumencką, gra jej regułami, jej językiem i jej strategiami. [...] Taktyki artyści pokazują więc, że toczy się dzięki nim jednocześnie *gra w systemie* i *gra z systemem*. Prace Libery nie są zatem atakiem wprost, lecz *demaskowaniem «spomiedzy»*”. Zydorowicz, *Artystyczny wirus*, s. 113

³² „Jak ustrzec się bycia idiotą”, s. 99-100.

najbardziej jaskrawe szczegóły³³. Libera interesuje się właśnie relacją pomiędzy widzeniem i pamiętaniem raz już zobaczonych obrazów w kontekście traumy i jej przedstawienia. Według Łukasza Rondudy artysta uważa, że nie można w całości przedstawić efektów traumy, mogą one ujawnić się jedynie w postaci „powidoków”³⁴.

Rozważmy *Mieszkańców*. Osoby na tym zdjęciu Libery są „powidokami”. Rozpoznajemy charakterystyczne cechy ich postaci, ustawienie, ale zamazane w pamięci szczegóły nie pozwalają na całkowitą identyfikację. To są cienie tamtych ludzi; widma osób ze zdjęć, do których się odnoszą. Jednak w tym wypadku „powrót trupów” nie ma charakteru rewindykacyjnego. Widma nie szukają sprawiedliwości, nie domagają się właściwego pochówku, nie straszą prześladowców, wręcz przeciwnie, są one niejako „antywidmami” – zadowolonymi ze swojego losu postaciami, sugerującymi, że dług wobec martwych został już spłacony, że ich trauma nie musi już prześladować naszej pamięci. W istocie Libera bawi się jednocześnie w dziennikarza, fotografa i historyka i buduje fantazmatyczną wizję teraźniejszości pozbawionej manicheizmu kata i ofiary; teraźniejszości, która nie jest prześladowana poczuciem winy i długu i jest antymartyrologiczna. Sam Libera mówi tak:

Wydaje mi się, że w dzisiejszych czasach nie chcemy wiedzieć, jaka jest rzeczywistość, bardzo chcemy odbierać ją pozytywnie. Dlatego więźniowie stali się mieszkańcami, tamci byli smutni, ci są zadowoleni. Inna sprawa, czy to nie jest mechanizm działania propagandy nazistowskiej czy sowieckiej, która przerabiała rzeczywistość na zestaw optymistycznych haseł³⁵.

³³ Zob.: Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1958. Por. także: Andrzej Turowski, „Fizjologia oka”, w: *Władysław Strzemiński 1893-1952. W setną rocznicę urodzin*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1994.

³⁴ Łukasz Ronduda, „Duchowość zenuje. Urządzenia kondycyjne. Rzecz o życiu i twórczości Zbigniewa Libery w latach 1981-2005”. *Obieg*, nr 1 (73), 2006 s. 018.

³⁵ „Przy artyście nikt nie jest bezpieczny”. Ze Zbigniewem Liberą rozmawia Katarzyna Bielas i Dorota Jarecka. *Gazeta Wyborcza* (Duży Format), 9 lutego 2004, s. 12.

Artysta naprowadza nas tutaj na podwójne dno stworzonego przez siebie obrazu: być może bowiem nie jest tak, że „mieszkańcy” (antywidma więźniów Auschwitz) są zadowoleni, ale że tak właśnie mieli wyglądać na zdjęciu. Być może jest to zdjęcie propagandowe, które przedstawia pożądaný obraz rzeczywistości.

Libere interesują mechanizmy pracy pamięci i jej zmienianie. Dla badaczy przeszłości ważne wydaje się to, że przerabiając wybrane z archiwum pamięci zbiorowej wizerunki, artysta ingeruje w żywe jej struktury. „Zbigniew Libera. Skandal wymierzony w pamięć” – głosi duży nagłówek widniejący na okładce *Przekroju*, który opublikował *Pozytywy* artysty. „Libera śmieje się z historii” pisze, w zamieszczonym tam artykule Marcel Andino Velez. Jeden z artykułów omawiających wystawę Libery nosi tytuł „Pamięć genetycznie zmodyfikowana”. Przywoływana jest tam następująca wypowiedź artysty:

Kultura staje się naturalnym środowiskiem człowieka. W przyrodzie trwa ewolucja. Mnie interesuje, jak ewoluują pewne stałe elementy kultury, na przykład te słynne zdjęcia. Genetycy ingerują w żywe organizmy. Ja się zabawiłem w kogoś, kto ingeruje w żywe struktury pamięci. Zostałem „memetykiem”³⁶.

Fakt, że Libera porównuje swoją pracę do pracy genetyka, który modyfikuje łańcuch DNA, a robiąc omawiane wyżej fotografie, ingeruje w żywe struktury pamięci, kieruje moje rozważania ku memoremom³⁷, które są dla pamięci tym, czym geny dla genetyki. Można zatem powiedzieć, że zdjęcia Libery są dla genetyki pamięci zbiorowej takimi memoremami, które ingerują w jej ewolucję, powodując pewne mutacje pamięci. Można także powiedzieć, że owa ingerencja ma charakter naprawczy. Doświadczenia traumy zdegenerowały pamięć, która nabrała cech patologii, teraz zaś

³⁶ Cytowane za: Marcel Andino Velez, „Pamięć genetycznie zmanipulowana”. *Przekrój*, nr 7/3060, 15 luty 2004, s. 73.

³⁷ Zob.: „Hermeneutyka przejścia. Wspomnienia z Rosji Jana Żarno” – w tym tomie, s. 131 i nast.

chodzi o taką ingerencję w pamięć, by stworzyć jej lepszą wersję – pamięci ulepszonej, która z negatywnych obrazów przeszłości robi pozytywne. Rzecz jasna, Libera proces ten pokazuje w przerysowanej formie, wskazując na najbardziej pożądane obrazy, które jednak są obrazami utopijnymi. Wymaga to tylko przyjęcia, że na zdjęciach Libery też mamy do czynienia z więźniami, choć „przymuszonymi” (inscenizacja) do uśmiechania się. Tworzy się zatem dwupoziomowa struktura: na pierwszym poziomie mamy zdjęcie z 1942 roku przedstawiające więźniów obozu zaraz po wyzwoleniu; na drugim mamy zdjęcie Libery, które na pierwszy rzut oka przedstawia antywidma owych więźniów jako „duchów z przeszłości”, które nie powracają, by się mścić i domagać się sprawiedliwości, lecz raczej funkcjonować jako „dobre duchy” pamięci reparacyjnej, pracującej w imię pojednania i przebaczenia. W istocie zamiana „negatywu” w „pozytyw”, ingerencja w pamięć poprzez manipulację przedstawieniami, nie jest taka łatwa, jak mogłoby się początkowo wydawać. Nie wystarczy bowiem – jak robi to w swoich pracach Libera – bawić się w nauczyciela historii i ukazywać, jak można manipulować różnymi wizjami przeszłości, zastępując jedną mitologię (negatywną) inną (pozytywną). Pod powierzchnią bowiem tych zmian tkwi matryca: pamięć-ideologia.

Na obu zdjęciach (więźniowie Auschwitz i „mieszkańcy” Libery) mamy do czynienia z hiperbolicznym przedstawieniem postaci. Ich cierpienie bądź radość jest wyolbrzymiona, a postaci jawią się jako przejaskrawione i niemal nierealne. Jest to efekt manipulacji tymi scenami, które są inscenizowane (bądź przez operatora radzieckiego, bądź przez Libere). Zdjęcia te pokazują zatem postaci „wbite w formę”, by odnieść ten efekt do *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. Owa forma to w naszym przypadku ideologia, tak jak o niej pisał Louis Althusser.

Nie jest zatem tak, że sztuka krytyczna (w wydaniu Libery na przykład) demitologizuje wizję przeszłości, roszcząc sobie pretensje do kreowania bardziej obiektywnego obrazu przeszłości (jak chcieliby historycy). Sztuka ta jednak boleśnie identyfikuje mity, ostro wypowiada się na temat manipulacji

wiedzą o przeszłości i proponuje jej kontrinterpretacje. Libera wie, że poza ideologią pamięci martyrologicznej istnieje inna ideologia pamięci skomercjalizowanej; zdaje sobie sprawę, że nie ma wyjścia poza ideologię jako taką, ponieważ jest ona zakorzeniona w społecznej rzeczywistości. Krytykuje więc obydwie – nie chcemy już dłużej być postrzegani jako ofiary – zdaje się mówić, portretując „mieszkańców”, ale jestem też przeciwko kulturze konsumpcyjnej, która pożera najważniejsze i najpoważniejsze obrazowe ikony naszych czasów, zamieniając je w zbanalizowane obrazy przemocy, którymi epatowani jesteśmy na co dzień. Libera prawdopodobnie wie też, że gdyby dodał do skomercjonalizowanych obrazów przemocy jeszcze jeden przedstawiający martwe ciała czy gwałt, nie wywołałby oczekiwanego efektu. Musiał zatem odejść od wszechogarniających nas obrazów grozy (ataki terrorystyczne, wojny, morderstwa, klęski żywiołowe) i przedstawić ludzi zadowolonych, zamieniając tym samym kulturę cierpienia na kulturę przyjemności, ale nie do końca. *Mieszkańcy* są przecieć odgradzeni od świata fotografa sznurkiem do prania i też są zniewoleni i „wbici w formę”; istnieją w stworzonej przez artystę rzeczywistości, zniewoleni negatywnym odniesieniem („negatyw” zdjęcia Libery, tj. zdjęcie więźniów), z którego nie sposób się uwolnić, ponieważ ideologia pamięci jest obecnie matrycą, formą naszego widzenia przeszłości.

Kiedy Libera pokazuje swoje *Pozytywy*, wiele osób czuje się wywołanych tak, jakby wskazywały one na nas, mówiąc: „hej Ty”. Althusser powiedziałby, że ta interpelacja nigdy nie jest nieskuteczna, nie zdarza się, żeby nie trafiała do adresata. Interpelowany zawsze rozpoznaje, że wezwanie dotyczy właśnie jego. Owa ideologiczna identyfikacja bowiem następuje natychmiast. A jednak tak nie jest, o czym świadczy różna reakcja na prace Libery. W odbiorze jego zdjęć zauważalna jest – jak wspomniałam wyżej – istotna różnica generacyjna. Pokolenie ocalonych widzi w nich pogwałcenie świętości traumatycznej przeszłości, co odnosi ich do martyrologicznej pamięci zbiorowej; pokolenie samego Libery (urodzone w latach sześćdziesiątych) wczytuje w nie ideologię pamięci zmanipulowanej i komercjalizację ikonicznych obrazów przeszłości, które ze świętości stają się banałem,

natomiast pokolenie urodzone w latach osiemdziesiątych widzi w bohaterach fotografii Libery ofiary pamięci martyrologicznej i ofiary mrocznej rzeczywistości, którą stworzyła forowana przez nią wizja przeszłości. Dla niego zdjęcia te należą do ideologii pamięci reparatornej. Trzeba bowiem pamiętać, że w *Mieszkańcach* Libera nie fałszuje przeszłości (zdjęcie jest inscenizowane), ale tworzy ją niejako od nowa, nadając jej nowy sens i wydźwięk³⁸. Jest jednak wielu takich, których – jak pisałam wyżej – ani negatywy, ani pozytywy nie poruszają.

Althusser pisze, że „ideologia (jako system masowych przedstawień) jest niezbędna wszelkiemu społeczeństwu po to, by kształtować ludzi, przekształcać ich i doprowadzać do stanu, w którym mogliby spełniać wymogi swych warunków egzystencji”, jednak ideologia jest urojonym „przedstawieniem” stosunku jednostek do ich realnych warunków bytowych. W ideologii zatem ludzie nie reprezentują swoich realnych warunków egzystencji, ich realnego świata, ale swoje relacje do tych warunków i świata³⁹. To owa relacja znajduje się w centrum ideologii. To ona zawiera przyczynę, która wyjaśnia zniekształcenie ideologicznej reprezentacji realnego świata. *Mieszkańcy* Libery nie ujawniają zatem rzeczywistego stosunku artysty, związanego przecież z różnymi aparatami ideologicznymi państwa (muzea, galerie), do zdominowanej pamięcią martyrologiczną wizji przeszłości. Ujawniają oni natomiast stosunek wyobrażeniowy, który odsyła nas do jego „horyzontu oczekiwań”, nadziei, pragnień wobec przyszłości. Nie jest to jednak wizja tak „pozytywna” i idylliczna, jakby mogło się wydawać, patrząc na twarze uśmiechniętych postaci. Są to bowiem tylko statysci, a nie realni ludzie; „ideologiczne podmioty”, które choć nieodgradzone od nas drutem kolczastym, to jednak cały czas odseparowane banalnym sznurkiem do prania; zamknięci w sztucznej

³⁸ Ponadto jest to przedsięwzięcie nie jednego człowieka (fotografa), ale całej grupy (fotograf, statysci i, być może, inni, pomagający w inscenizowaniu tego obrazu).

³⁹ Althusser, „Marksizm a humanizm”, s. 361-362.

rzeczywistości stworzonej przez fotografa uśmiechają się na życzenie. Z punktu widzenia systemu, struktury wydaje się, że są równie zniewoleni, jak więźniowie Auschwitz. Libera zdaje sobie sprawę, że zastąpienie pamięci martyrologicznej pamięcią skomercjalizowaną nie czyni nas szczęśliwsiymi. Być może pamięć reparacyjna, którą wyczytują w zdjęciach Libery młodsze pokolenia, wskaże nam lepszą drogę. „Jakie treści przekazują nam postaci ze zdjęcia Zbigniewa Libery *Mieszkańcy?*” – zapytałam niedawno studentów I roku historii. „Nie chcemy już być ofiarami” – odpowiedzieli.

Różne aparaty ideologiczne państwa (ośrodki naukowe, szkoły, archiwa, galerie, muzea, kościoły) reprezentują formę, poprzez którą realizuje się ideologie określonych grup interesu. Dzięki nim też system się utrzymuje i reprodukuje. Dominującymi ideologiami pamięci są te, które służą interesom grup sprawujących władzę. Ideologia pamięci Libery przegrywa z rewindykacyjną ideologią pamięci Instytutu Pamięci Narodowej, martyrologiczną ideologią pamięci Kościoła i Państwa i uniwersyteckim „naukowym dyskursem pamięci”. Rację ma Bożena Czubak, która w rozmowie z Liberą zasugerowała, że sztuka jest dla niego obszarem legalizowania buntu⁴⁰. W *Pozytywach* Libera buntuje się wobec ideologii pamięci martyrologicznej, ale robi to w ramach systemu, którego sam jest częścią; jego bunt jest zatem „legalny”, poddany kontroli, a reakcje na niego przewidywalne. Zresztą artysta jest tego absolutnie świadomy i umiejętnie wykorzystuje tę sytuację: „Przyznaję – mówi – że jestem rzecznikiem krytycznego zaangażowania sztuki. Pamiętać jednak należy, że taka krytyczność jest także elementem składowym systemu władzy”⁴¹. Ponownie natykamy się tutaj na zbieżność działalności artystycznej Libery z myślą Foucaulta. Opór wobec systemu jest wprawdzie wmontowany w jego istnienie, a nawet jest niezbędny dla jego przetrwania,

⁴⁰ W rozmowie tej Libera dopowiedział, że „sztuka okazała się dziedziną, w której można było sobie pozwolić na swobodę”. „Sztuka legalizowanego buntu. Zbigniew Libera w rozmowie z Bożeną Czubak”. *Magazyn Sztuki*, nr 15-16, 1997, s. 36.

⁴¹ Wypowiedź Libery cytowana w: „Sztuka legalizowanego buntu”, s. 40.

jednak ma on sens, m.in. bowiem przez odsłanianie mechanizmów działania władzy, przez badanie granic systemu i wskazywanie jego słabości oraz dzięki próbom transgresji system się uelastycznia, a nacisk zmniejsza.

Można zatem powiedzieć, że proponowana przez Libere „nowa pamięć” wspiera te tendencje w tworzeniu wizji przeszłości, które kontestują postrzeganie Polaków wyłącznie jako ofiar i martyrologiczne podejście do naszej historii. Pokazuje także, jak budowanie takiej wizji staje się możliwe m.in. dzięki interwencji artystów. Jak wskazywałam wyżej, nie chodzi o to, by nastąpiła prosta zmiana znaków – by udręczeni więźniowie (negatyw) stali się uśmiechniętymi mieszkańcami (pozytyw), ale by sztuka wyrobiła w widzach umiejętność odpowiedzi na interpelację; ujawniła w nich możliwość identyfikacji nie tylko z ujarzmiającym dyskursem władzy, lecz także z wolnościowym dyskursem odrzucenia wołania władzy. Sztuka krytyczna uświadamia zatem, że mam wybór, że na wezwanie władzy nie muszę reagować; nie muszę się odwrócić, słysząc wołanie policjanta. Owa reakcja bowiem natychmiast czyni ze mnie podmiot władzy, której uwaga nie musi przecież być skierowana właśnie na mnie. Wzrost potęgi władzy zależy zatem od autodyscyplinowania samych potencjalnych jej podmiotów, która przejawia się w myśleniu: „obejrzę się, bo a nuż wołanie skierowane jest do mnie”.

Libera twierdzi, że „nie wie, do czego naszemu społeczeństwu mogłaby się przydać sztuka. Ale nie sztuka jako dekoracja, tylko sztuka jako myślenie”⁴². Mówiąc to jednak, wskazuje odpowiedź na problem użyteczności sztuki krytycznej w kulturze współczesnej: ta sztuka jest potrzebna właśnie jako myślenie. Ona może nas uratować, ujawniając mechanizmy kolejnych prób narzucania jedynie właściwych wizji przeszłości, skłaniając do myślenia i ucząc krytycznego spojrzenia. Być może bowiem – jak pisze Sontag – „zbyt wiele wagi przypisujemy pamięci, a zbyt mało myśleniu”⁴³.

⁴² Wypowiedź Libery cytowana w: „Przy artyście nikt nie jest bezpieczny”, s. 12.

⁴³ Sontag, *Regarding the Pain of Others*, s. 115.



Il. 1. Więźniowie KL Auschwitz po wyzwoleniu, 1945. Kadr z filmu dokumentalnego *Kronika Wyzwolenia KL Auschwitz*, reż. Alezander Woroncow (1945)



Il. 2. Zbigniew Libera, „Mieszkańcy”, z cyklu *Pożytywy*, 2002