

Topo-grafie archiwum – o genealogii i melancholii

W *Psychoanalizie i jej historii* Michel de Certeau proponuje model myślenia o relacji między historiografią i psychoanalizą, w którym dużą rolę odgrywa materialny wymiar aktu pamięci, interesując go bowiem przestrzenie, w jakich dokonują się te dwa rodzaje refleksji. Jak pisze:

Psychoanaliza i historiografia mają dwa różne sposoby dystrybuowania przestrzeni pamięci. Określają one odmiennie relację między terażniejszością a przeszłością. Psychoanaliza rozpoznaje przeszłość w terażniejszości, historiografia sytuuje je jedna po drugiej. Psychoanaliza traktuje tę relację jako nawarstwianie (jedno w miejsce drugiego), jako repetycję (jedno reprodukuje drugie w odmierzonej formie), jako ekwiwokację i *qui pro quo*. Historiografia określa ją natomiast jako sukcesję (jedno po drugim), korelację (większą lub mniejszą bliskość), przyczynę i efekt (jedno poprzedza drugie) oraz dysjunkcję (albo jedno, albo drugie, ale nie w tym samym czasie). Te dwa modele czasowości, psychoanalityczny i historiograficzny, pozostają ze sobą w sprzeczności¹.

Konfrontacja pomiędzy repetycją i porządkiem przyczynowo-skutkowym, między widzeniem przeszłości w chwili obecnej a widzeniem jej z czasowego dystansu charakteryzuje doświadczenie archiwum,

¹ Za: B. Highmore, *Michel de Certeau: Analysing Culture*, London–New York 2006, s. 63 [przekł. własny autorki – K.S.].

które stanowi we współczesnej prozie autobiograficznej jedną z podstawowych formuł narratywizacji własnej tożsamości. Jednocześnie archiwum, jako metafora poznawania i strukturyzowania przeszłości, sytuuje się na przecięciu dyskursów historiograficznego i psychoanalitycznego, jako że w jego przestrzeni sukcesja, następstwo zdarzeń w czasie przyjmuje formę nieudanej pracy żałoby, repetycja natomiast – melancholijnej próby powrotu do tego, co zostało utracone. Czytając formułowane w 1984 roku uwagi Pierre'a Nory o współczesnej mu kulturze francuskiej jako pochłoniętej obsesją idei archiwum², ujmowanego jako miejsce, ale też suplementacja pamięci, trudno nie zwrócić uwagi na dwie dekady późniejszą popularność archiwistycznych metafor w zaskakująco dużej liczbie nowoczesnych autobiografii. Krypty, wyobrażone genealogie, mapy nieistniejących miejsc postpamięci, w narracji przekształcane w literackie obrazy odnalezionych dokumentów rodzinnych, pliku listów czy pożółkłej fotografii, a więc kolejnych inkarnacji archiwum, pełnią w tego typu literaturze funkcje równocześnie metafor epistemologicznych, protez pamięci, jak i zasady kompozycyjnej tekstu.

Tak dzieje się choćby w *Proszę bardzo* Andy Rottenberg, autobiograficznym tekście konstruującym dla ekspozycji piszącego podmiotu kilka, wzajemnie się oświetlających, płaszczyzn czasoprzestrzennych. Poznajemy zatem i współczesne zmagania autorki z depresją, i traumę związaną ze śmiercią syna, by chwilami cofać się do początków – macierzyństwa, depresji i samej biografii piszącej. Rottenberg zdaje się więc znosić ustanowioną przez de Certeau opozycję. Rodzinne archiwum, które w swojej narracyjnej pracy konstruuje, jest bowiem przestrzenią równocześnie historiograficznego zapisu przeszłości i psychoanalitycznej autoterapii, pracy na dokumentach i przepracowywania traumy:

Aż nadszedł dzień, kiedy rozpoczęłam kolejną utajoną żałobę i moja praca nagle utraciła ważność. [...] postanowiłam wrócić do własnej przeszłości i do przeszłości moich rodziców [...]. Rozpakowałam wszystkie pudła, pudełka i rulony, bytujące cichutko wśród innych szpargałów od dnia, gdy je przywiozłam z Legnicy po likwidacji dorobku życia mamy. Brałam do ręki stare zdjęcia, pożółkłe dyplomy ojca, stosiki listów z Kanady, pocztówki

² P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007, s. 224.

z okolicznościowymi pozdrowieniami, pisane moim charakterem pisma przez jakąś mało mi znaną arogantkę³.

Stanowiąca oś narracyjną autobiografii Rottenberg żałoba związana ze stratą syna kompozycyjnie ustawiana jest w przestrzeni kolejnych traum rodzinnych, rozgrywanych na różnych poziomach czasowych w ten sposób, by wyłonił się z nich początek.

Narracją *Proszę bardzo* rządzi potrzeba dotarcia do źródła, archiwalnego *arché*, co w rozumieniu historiograficznym znajduje analogię w pragnieniu odnalezienia oryginalnego zdarzenia, pierwszej przyczyny późniejszych powtórzeń. Pragnienie to podtrzymują i wzmacniają zdjęcia, listy i pocztówki, które odnajduje autorka i które stają się dla niej widomymi dowodami istnienia Dokumentu Pierwszego, archiwalnego Logosu wprowadzającego Sens. Scena rozpakowania pudeł, pudełek i rulonów, niczym opakowań kryjących pilnie strzeżoną odpowiedź, jest literackim odpowiednikiem gestu wejścia do archiwum, którego przemierzanie będzie odtąd podlegało regule ciągłej perseweracji. Każdy odnaleziony dokument staje się obietnicą, że istnieje jego poprzednik. Tym samym zaświadcza nie tyle o przeszłości, do której nie ma jednak dostępu, lecz o istnieniu dokumentu wcześniejszego, oryginału, w którym znajduje się wyjaśnienie. Archiwalne źródła są rezerwuarami znaczących o potencjalnie nieskończonej liczbie *signifiants*, imionami, datami, faktami wytwarzanymi w niemającym końca procesie produkcji sensu historii. Rottenberg, niczym bohater powieści *Wszystkie imiona* José Saramago⁴, wkracza w przestrzeń archiwalną, która ma (w powieści Saramago dosłownie) labiryntową konstrukcję. Świat pana José z *Wszystkich imion* złożony jest z fišek, katalogów, półek i kurzu będącego wizualnym i symbolicznym komentarzem do wartości indywidualnych istnień przekształconych w archiwalny inwentarz. Ogarniająca wszystkie wątki fabularne melancholia rodzi się z niemożliwości wyjścia z labiryntu, z braku, który ukrywa się w jego centrum. Rottenberg, podobnie jak bohater Saramago, przechodzi

³ A. Rottenberg, *Proszę bardzo*, Warszawa 2009, s. 95.

⁴ Zob. J. Saramago, *Wszystkie imiona*, przeł. E. Milewska, Poznań 2009. Zob. J. Boulter, *The Melancholy Archive: José Saramago's „All the Names”*, „Genre” 2005, vol. 38, no. 1–2, s. 141; zob. również tegoż, *Melancholy and the Archive: Trauma, History and Memory in the Contemporary Novel*, London – New York 2011.

od jednego dokumentu do drugiego, od jednej historii rodzinnej do kolejnej, bo pogoń za źródłem uniemożliwia uspójnienie narracji. Autorka autobiografii, podobnie jak powieściowy pan José, staje się ofiarą iluzji, naiwnym bohaterem archiwalnej drogi, który wierzy w powodzenie misji – odnalezienie skarbu, rozwikłanie tożsamościowej zagadki i poznanie sekretu zmarłych. Nora wołał z ironicznym przekąsem: „Archiwizujcie, archiwizujcie, zawsze coś z tego zostanie!”⁵, wskazując na niepoddający się dyskursywizacji naddatek, którego idea przechowywania śladów przeszłości nie jest w stanie zagospodarować. To on stanowi prawdziwą przyczynę melancholii bohatera powieści Saramago i stanowi niewypowiedzianą zasadę autotożsamościowej narracji Rottenberg. W *Proszę bardzo* pojedyncze archiwalia są źródłem rozdysponowanych w rozdziałach autobiografii, pojedynczych życiorysów, z których nie może powstać wielka narracja genealogiczna. Nowoczesne opowieści rodzinne przybierają w konsekwencji licznych zerwań i dziur dyskursywnych postaci anegdot, mikro-zdarzeń historiograficznych, znacznie częściej niż opartego na korelacjach i następstwach modelu dziejów.

Wielką narrację genealogiczną uniemożliwia sama zasada istnienia archiwum, które stwarza tylko iluzję uobecniania przeszłości. Jak pisze Bartosz Dąbrowski,

Chociaż zatem w obrazie archiwum kryje się „obietnica i iluzja, że cały czas stracony, stanie się czasem odzyskanym”, a to, co było, być może powróci, to jednak archiwum stale nawiedza koszmar jego przypadkowości, heterogeniczności i niekompletności, sekundarności wobec wydarzenia, derridiańska *archive fever*, która inscenizuje w jego obrębie niepewność, zawieszenie i brak. Mimo zatem tego, że w wyobrażeniu archiwum (od gr. *arkhe*) kryje się pragnienie odnalezienia źródła (także jako początku i autentyku), a więc „obietnica zamknięcia inaugurującej je traumy przez odkrycie sekretu, który został w nim ukryty lub odnalezienia faktu, który (z niewytłumaczalnej przyczyny) zaginął lub zniknął”, dążenie to skazane jest na niepowodzenie i nostalgiczne poczucie dyssatisfakcji⁶.

⁵ P. Ricoeur, dz. cyt., s. 224.

⁶ B. Dąbrowski, *Przypadłość archiwum. Fikcja dokumentu w narracjach o zagładzie* (Mieczysław Abramowicz, *Każdy przyniósł, to co miał najlepszego*), w: *Narracje po końcu wielkich*

Powyższe uwagi formułowane są na marginesie lektury książki Mieczysława Abramowicza *Każdy przyniósł, co miał najlepszego*, wielogatunkowego zbioru fikcjonalnych dokumentów z życia gdańskich Żydów. Wobec nieistnienia archiwum Abramowicz dokonuje aktu jego konstrukcji, stwarzając nieistniejące źródła lub nadając kontekst niemym fragmentom ikonografii przeszłości. Nieobecną wielką narrację zastępuje tu derridiański proces suplementacji. Konstrukcja *Każdy przyniósł, co miał najlepszego* opiera się na idei *varietas* będącej dyskursywnym ekwiwalentem zasady istnienia archiwum. Fragmenty, kawałki, wyimki o różnym kształcie stylistycznym i gatunkowym – korespondencja prywatna i listy służbowe, programy spektakli, bilety, okólniki, notatki, instrukcje, spisy, inwentarze, rejestry, artykuły prasowe, miniatury poetyckie, z różnych czasów – z lat dwudziestych i trzeciej dekady XX wieku, w różnym języku – polskim i niemieckim: już to wyliczenie pozwala widzieć omawianą książkę jako imitującą proces archiwalnej perseweracji i sensoproduktywności. Tym bardziej że Abramowicz wytwarza efekt historycznej realności, nie tylko przytaczając źródła, ale również wprowadzając do tekstu daty dzienne czy informacje o rodzaju atramentu. W tym ujęciu *Każdy przyniósł, co miał najlepszego* stanowi realizację założeń Gumbrechta piszącego o sensualnym wręcz przeżywaniu historii, jakie może dokonać się w archiwum⁷. „Bilet przeleżał w teczce z innymi papierami blisko sześćdziesiąt lat do momentu, kiedy Max Danziger włożył go wraz z programem spektaklu, wycinkami prasowymi i swoim listem do koperty i wysłał pod mój adres”⁸ – w ten sposób Abramowicz wytwarza iluzję ciągłości, której brakuje na płaszczyźnie historiograficznej, ale która – by raz jeszcze powrócić do myśli Certeau – tłumaczy się na płaszczyźnie psychoanalizy.

Każdy przyniósł, co miał najlepszego tylko z pozoru jawi się jako przykład odmienny od historii rodzinnych, takich jak *Proszę bardzo* Rotenberg. Archiwum wymyślone i archiwum restytuowane ze szczątków

narracji: kolekcje, obiekty, symulakra, red. H. Gosk i A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 246–247.

⁷ Zob. H.-U. Gumbrecht, *In 1926. Living at the Edge of Time*, Cambridge Mass. 1997. Zob. też polskie przekłady rozdz. *Gdy przestaliśmy uczyć się od historii*, przeł. M. Zapędowska, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Poznań 2006; rozdz. *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, przeł. E. Domańska, w: *Pamięć, etyka i historia*, dz. cyt.

⁸ M. Abramowicz, *Każdy przyniósł, co miał najlepszego*, Gdańsk 2006, s. 78.

przeszłości krewnych sytuują się blisko siebie nie tylko w kontekście konstruktywistycznie nastawionych teorii historiografii. Wspólna jest im obietnica źródła i jego oczywisty brak, co w konsekwencji prowadzi do freudowskiego mechanizmu melancholii i niemożliwej żałoby. Archiwum przekształca się w przestrzeń melancholijną, gdy nie spełnia swoich obietnic – nie zachowuje od zniszczenia, zapomnienia, jest zbyt przypadkowe i zbyt obszerne, by mogło stanowić odpowiedź. Strata kryje się w nieuporządkowanych zbiorach archiwalnych – archiwum zawiera wszystko i nic jednocześnie, stając się samo w sobie synonimem melancholijnego braku. Choć – jak wiadomo – u Freuda i żałoba, i melancholia odsyłają do poczucia utraty obiektu, ta pierwsza oznacza uzyskaną w procesie przepracowywania starty jej świadomość i konsolację, melancholia natomiast pozostaje żałobą nieprzepracowaną, związaną z narcystycznym zranieniem powodowanym identyfikacją podmiotu z obiektem utraconym, które w *Gorączce archiwum* Derrida reinterpretuje jako nieistniejące źródło stanowiące centrum archiwaliów, łącząc również etymologicznie pojęcie archiwum z ideą początku⁹. Rottenberg widzi w charakterze pisma z przeszłości swoje własne, równie częste są w autobiografiach dygresje na temat podobieństwa rysów, oczu, włosów, kształtów twarzy, które stać się mają gwarantami ciągłości, umacniając tożsamość piszącego i legitymizując jego archiwalne poszukiwania. Sekret poszukiwanych w archiwach przodków, ich nieusłyszane przez autorkę opowieści zostają jednak inkorporowane, doprowadzając do wytworzenia psychoanalitycznej krypty¹⁰. Na mocy melancholijnego utożsamienia archiwum ulega przekształceniu w lustro, a odbicie zostaje przez podmiot uwewnętrznione, dając początek poczuciu straty w sobie – straty tego, co nie było przedmiotem poznania ani tym bardziej posiadania. Pragnienia poszukującego skierowane są w stronę widmowych cieni zmarłych lub może nigdy nieistniejących postaci. W tym rozumieniu archiwum stanowi przestrzeń akumulacji straty – nie gwarantując dojścia do źródła melancholii, wzmaga samo pragnienie.

⁹ J. Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, transl. E. Prenowitz, Chicago–London 1998.

¹⁰ N. Abraham, M. Torok, *The Shell and the Kerne: Renewals of Psychoanalysis*, vol. 1, ed., transl. and an Introduction by N. T. Rand, Chicago–London 1994.

Rozpoczęcie leczącej pracy żałoby musi poprzedzać pochowanie zmarłego. Archiwum tymczasem nie dopuszcza do symbolicznych pogrzebów, stwarzając iluzję trwania przeszłości. Nie pozostaje to bez związku z etycznym wymiarem kultury archiwalnej. Stanowiące podstawę wykorzystywanej tu metafory archiwum z jednej strony uwikłane jest w dyskurs władzy jako instytucja powołana do rejestracji i swoistej buchalterii demograficzno-prawnej, z drugiej zaś ma ocalać od zapomnienia, a więc nadawać ciągłość tożsamości i budujących ją elementów – mienia, relacji rodzinnych czy roli pełnionej w społeczeństwie. W przypadku większości spośród autobiografii opartych na metaforze archiwalnego *questu*, wyprawy do genealogicznych początków, te funkcje instytucjonalne uległy unieważnieniu w historycznej katastrofie, co znacznie problematyzuje obie ze wspomnianych funkcji archiwum. Derrida stwierdza, że: archiwum nie jest pamięcią, wręcz przeciwnie archiwum zakłada anihilację pamięci, jej pęknięcie¹¹. W tym też najsilniej wyraża się etyczny wymiar konstruowania archiwalnej opowieści. Abramowicz stwarza fikcyjne dokumenty, by dokonać restytucji nieistniejącego żydowskiego Gdańska, Rottenberg nie godzi się na symboliczny pogrzeb żydowskich przodków, tak jak nie godzi się na śmierć syna, a w szerokim odczytaniu – na własną śmiertelność. Pisarskie strategie przypominają działanie biednego José, który nie przyjmuje do wiadomości niemożności odnalezienia wybranej kobiety. Obsesja archiwum byłaby więc w tym wymiarze odmową dopuszczenia do siebie świadomości aktu dokonanego, definitywnego zamknięcia tego, co już nie istnieje; rozłączenia umarłych od żyjących. Zestawione przez Certeau historiografia i psychoanaliza raz jeszcze ukazują odmienne cele. W monografii *Melancholia i archiwum* Jonathan Bolter dyskutuje z freudowską koncepcją żałoby i melancholii, zwracając uwagę, że

Ambiwalencja Freuda dotycząca ujęcia żałoby może być odczytana jako jego odmowa zaakceptowania z etycznego punktu widzenia procesu zapominania, który żałoba, jeśli ma być skuteczna, musi ułatwiać. Oznacza to, że celem psychoanalizy jest usunięcie w procesie terapeutycznym śladów historii podmiotu, ich przepracowanie poprzez żałobę, która tym samym traci swoją wartość

¹¹ J. Derrida, dz. cyt.

epistemologiczną. Melancholia natomiast, ponieważ podąża trajektorią i śladami przeszłych traum, jawnie służy ukazywaniu podmiotowi jego historyczności¹².

Etyczny wybór pozostawania przy traumie objawia się nie tylko w przypadku braku ciągłości historii ofiar, jak u Abramowicza i Rottenberg. Zupełnie odmienne uwarunkowania doprowadzają do bardzo podobnych konstrukcji archiwum wyobrazonego w *Śmierci w bunkrze. Opowieści o moim ojcu* Martina Pollacka, gdzie czytamy na przykład: „Nie jest łatwo w sposób kompletny zrekonstruować przebieg kariery członków gestapo i SD. Dokumenty są rozproszone po różnych archiwach, wiele zaginęło, zostało zniszczonych przez sprawców lękających się prześladowań”¹³. Pollack, podobnie jak Rottenberg, rozpoczyna archiwalny *quest* w wymiarze biograficznym – bardzo dosłowną u obojga autorów wyprawę po krajach, archiwach, domach krewnych, w wymiarze narracyjnym – po rekonstruowanych z dokumentów opowieściach rodzinnych. Celem jest odszukanie pierwszej przyczyny, u Pollacka – motywacji dla winy, którą uosabia utracony ojciec, a w konsekwencji aktu uwewnętrznienia straty – sam narrator. Rodzinna historia, która nie wybrzmiała do końca, przeradając się tym samym w sekret, w przypadku Pollacka szczególnie zakłócający autotożsamościową narrację, więc szczególnie też domagający się odkrycia. Trwanie przy melancholii archiwum oznaczałoby w rozumieniu hermeneutycznym trwanie przy pamięci historii, etyczny proces zrozumienia i upamiętnienia. W *Gorączce archiwum* Derrida etykę zastępuje popędem śmierci jako główną siłą sprawczą archiwizowania, niemożliwym do zaspokojenia pragnieniem powrotu do przeszłości, która – powtarzana, zapisywana i interpretowana jednocześnie, jak chce filozof, ulega wymazywaniu i anihilacji. Dokument w aporetycznej strukturze derridiańskiego archiwum jest i nie jest źródłem jednocześnie. Narracja genealogiczna równocześnie ocala od zapomnienia, jak i niszczy przeszłość, nigdy nie ratując przed zapomnieniem pojedynczego zdarzenia, lecz jedynie historię. W skrajnym ujęciu archiwum pojawia się tam, gdzie nie ma pamięci – u Abramowicza i Rottenberg brak ten jest wynikiem

¹² J. Boulter, dz. cyt., s. 22.

¹³ M. Pollack, *Śmierć w bunkrze. Opowieści o moim ojcu*, przeł. A. Kopacki, Wołowiec 2006, s. 145.

zagłady świadków, u Pollacka – rodzinnego milczenia jako negacji własnej genealogii.

Z uwagami Derridy o destrukcyjnych aspektach archiwizacji jako pisma stawianego w opozycji do słowa i pamięci, koresponduje Nora, gdy zwraca uwagę na to, co zostaje zagubione w przestrzeni archiwum, ale też na to, co tę przestrzeń przekracza. Po zamknięciu archiwum, w autobiograficznych zapisach spełnianych w geście uporządkowania rodzinnej historii, dokończenia genealogicznego drzewa, pozostaje realne, jakim jest nieodnaleziona, bo niezdiskursywizowana część przeszłości. Ten naddatek, który nie poddaje się pracy archiwisty, jest pozostałością nie historii, ale pojedynczego zdarzenia – tego aspektu doświadczenia historycznego, jakie nie może zostać ulokowane w żadnej z tradycyjnych struktur upamiętniania, ani w archiwum jako miejscu materialnym (a więc muzeum, bibliotece, zbiorze dokumentów), ani w niematerialnym wymiarze podmiotu jako nosiciela archiwum uwewnętrznionego. W *Rodzinnej historii lęku* Agaty Tuszyńskiej, innej reprezentatywnej dla nowoczesnej kultury archiwalnej autobiografii opartej na poszukiwaniu własnego początku, znajdziemy wszystkie omówione już toposy ponowoczesnej kultury archiwalnej – poszukiwanie tożsamości, mitologię historycznego źródła, obietnicę dotarcia do początku traumy, kryptę i zamieszkanie przez cudze opowieści. I tutaj także ważną rolę odgrywają materialne ślady minionego, które pozwalają i w procesie autoterapii, i w kompozycji narracji na wprowadzenie kolejnych historii traum:

Kiedy dorosłam, mama przekazała mi czarną torebkę. Spadek po mojej nieznanym babce. [...] W torebce Deli, którą w końcu dostałam, nie ma żadnych śladów naznaczenia, żółtej gwiazdy, getta ani lęku. [...] Ani śladu rodzinnej Łęczycy, czulentu, świateł szabat. Nikogo, kto był jej bliski. [...]. Maleńki kalendarzyk terminowy na rok 1941, z odpadającą okładką koloru przybrudzonej pomarańczy. [...]. Adresy znaczące pomoc, ratunek, życie albo tylko kolejne etapy drogi. Dziś nic nie mówią, niczemu nie odpowiadają, wydają się niewarte zapisania. Nie chcę się zgodzić na ich anonimową beużyteczność. [...]¹⁴

¹⁴ A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, Kraków 2005, s. 293–294, 298.

Ta resztką przeszłości, doświadczenie niemożliwego do uchwycenia momentu utraty, która przekształca podmiot w melancholika, musi za wszelką cenę zostać w jakiś sposób ulokowana, zyskać kształt. Brak zgody na bezużyteczność, o którym pisze Tuszyńska, i brak śladów, które według archiwisty być powinny, staje się początkiem tożsamościowej kreacji. Brak zostaje uzupełniony opowieścią, melancholia zyskuje rekwizyty archiwalne, w które autobiografowie rzutują pragnienie poznania początku – listy, pocztówki, szczególnie mające silne konotacje melancholijne fotografie rodzinne. (Co zresztą znamienne, wszystkie z omawianych przeze mnie tekstów zawierają reprodukcje zdjęć, czasem również innych dokumentów. Wizualność wzmacnia poczucie autentyczności rekonstruowanej historii, buduje mitologię archiwalnego źródła.) W ponowoczesnej autobiografii archiwum staje się figurą wyobraźni, formą konceptualizacji własnej tożsamości i zdobywania samowiedzy, ale też afektem i miejscem dyskursu, w którym ulokowana zostaje strata lub /i trauma. Miejscem, ponieważ niezwykle istotną rolę we wszystkich omawianych utworach pełni topo-grafia. Archiwum ma charakter przestrzenny, jego topografia organizuje kompozycję autobiografii, jako że kolejne dokumenty stają się cezurami w zapisywaniu własnej tożsamości, ale też dlatego, że wydaje się, jakby dopiero materializacja archiwum w postaci namacalnych dokumentów umożliwiała zrozumienie i werbalizację osobistej straty. Afektem, ponieważ autobiograficzny podmiot staje się archiwum własnych traum i osobistych strat, nosząc w sobie własną i rodzinną, wyobrażoną lub opowiedzianą, historię. Próbując przetłumaczyć afektywny charakter straty na strukturę dyskursu literackiego, racjonalizuje genealogię, tworząc mityczne początki, które umożliwiłyby zrozumienie afektu. W melancholijną niemożność identyfikacji obiektu wpisuje się narcystyczne „ego”, które dokonuje własnej projekcji na to, co utracone, zatem oplakując tautologicznie oplakuje samego siebie. W podobny paradoks wikła się idea archiwum – jednocześnie poszukującego tego, co utracone, i będącego brakiem. Podmiot obcujący ze źródłem retrospektywnie konstruuje w sobie stratę na podstawie śladów odkrytych w przestrzeni archiwum.

Archiwalna gorączka wiąże się również ze szczególnym statusem owładniętego nią podmiotu, który polega na tym, że pełni on funkcję pojemnika na narracje z przeszłości, a jego wypowiedzi nasuwają na myśl

skojarzenia z technikami brzuchomówstwa. Pomiot w autobiografiach zorganizowanych wokół archiwalnego *questu* ulega rozszczepieniu,

Paradygmatyczną opowieścią dla mówienia z czyjegoś wnętrza jest mit o Zeusie, który połknął brzemienną Metydę, potrafiącą zmieniać kształty boginię mądrości epoki tytanów. Pożarta Metyda miała z wnętrza brzucha udzielać Zeusowi swych rad i wskazówek oraz dzielić się z nim swoją własną wiedzą. To właśnie ona jako jedna z pierwszych rozpoczyna tradycję brzuchomówstwa, którą między innymi w swych feministycznych pracach wykorzystuje Luce Irigaray. Według niej większość teorii filozoficznych pożarło, wchłonęło to, co materialne, matczyne, kobiece, cielesne, dlatego też zaproponowana fizjologiczna strategia brzuchomówstwa ma pozwolić na udzielenie głosu temu, co przez długi czas pozostawało nieme, niemalże pogrzebane. Stąd tak typowe dla tej myślicielki mówienie z wnętrza męskiej teorii, przejmowanie stylu danego filozofa, wręcz mówienie nim samym, ukrywając się w wnętrznościach jego koncepcji. Filozofia posługuje się wielogłosem, ożywia, wskrzesza tych, którzy wypowiadają się w jej tekstach – rozmawia z duchami, daje nowe, drugie życie temu, co było przez tak długi czas umarłe i nieobecne¹⁵.

Podobnie przedstawia się sytuacja komunikacyjna w przypadku autorów podejmujących archiwalny *quest*, dotkniętych nie tylko melancholią, ale również nawiedzeniem przez widmo. Poszukiwacze własnych zagubionych źródeł genealogicznych w istocie poszukują źródła opowieści, której stają się niezależnie od ich woli posiadaczami. Pogrzebana w krypcie tajemnica zamieszkuje nieświadomość następnych pokoleń, będąc w istocie główną przyczyną nieuleczalnej melancholii. Rolę pożartej Metydy pełni w tym wypadku traumatyczna (żydowska, patologiczna, nazistowska – ale zawsze pozostająca w sferze tabu, a zatem nie-wypowiedziana) przeszłość przodków, która na mocy psychoanalitycznego dziedziczenia uwewnętrzzona została przez podmiot, czego chorobowym symptomem staje się archiwalna gorączka. Brzuchomówca wypowiada słowa, które choć zdają się należeć do kogoś innego, pochodzą przecież

¹⁵ A. Marzec, *Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacques'a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury*, w: *Wymiary powrotu w literaturze*, red. M. Garbacik i in., Kraków 2012, s. 257.

z jego własnego wnętrza. Prowadzi to do nieuchronnego rozszczepienia na podmiotowe „tu i teraz” oraz nie-swoje, alienujące „tam i wtedy”. Medytacja sprawia ból, będąc raną głęboko ukrytą i przez to trudną do wyleczenia. I jakkolwiek pomocne w analizie fenomenu archiwalnej gorączki w najnowszej literaturze autobiograficznej wydaje się pojęcie krypty Abrahama i Torok¹⁶, to analizowane teksty prowokują odczytania w świetle derridiańskiej koncepcji hauntologii¹⁷, będąc nade wszystko próbami (już w swej istocie skazanymi na niepowodzenie) zapisu tego, co znajduje się na granicy życia i śmierci, owej niepoddającej się semiotyzacji resztki, wreszcie – próbą oddania głosu temu, co odeszło nie w pełni, co pozostało w podmiocie jako niemożliwy do językowej reprezentacji ślad zmarłego. W tym miejscu kryje się kolejny paradoks archiwum, który ilustruje freudowskie rozumienie mechanizmu melancholii – podmiot poszukuje bowiem poprzez ślady przeszłej obecności zmarłego, nie wiedząc, że cały czas nosi go w sobie, co skazuje rzecz jasna owe poszukiwania na niepowodzenie. A to dlatego, że – jak zauważa Dąbrowski –

[...] teksty literackie, zmarli i widma noszą w sobie pewien sekret, którego nie jesteśmy w stanie nigdy odzyskać, choć to właśnie na próbach jego odzyskania, przywłaszczenia i ujawnienia koncentrują się nasze wszystkie wysiłki. Sekret ten pozostaje dla nas niedostępny, tak jak nieznaną i zaprzepaszczoną pozostaje dla nas część życia bliskich, którzy odeszli. Jakkolwiek właśnie we władzy tej zagadkowej części pozostają po ich śmierci wszystkie nasze poczynania, [...], to jednak przez ten sekret zmarłych, przez to osobliwe nie-miejsce (*non-lieu*) zawiązuje się rodzaj wspólnoty łączącej nas z nimi, w której absorbująca nas część zmarłego, nadal niedostępna i zamknięta poza nami, staje się częścią zmarłego w nas samych¹⁸.

Zjawy nawiedzają nie tylko archiwalne dokumenty, ale również związane z przeszłością miejsca. We współczesnym pisarstwie

¹⁶ N. Abraham, M. Torok, dz. cyt. Zob. też Ciż, *The Wolf Man's Magic Word*, Minneapolis 1986; E. Rashkin, *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture*, New York 2008.

¹⁷ Zob. P. Sadzik, *Żałoba (cz. 1) – (według) Derridy*, „Mała Kultura Współczesna”, <https://malakulturawspolczesna.org/2012/11/21/piotr-sadzik-zaloba-cz-1-wedlug-derridy/> [dostęp 26.04.2016]; numer tematyczny „Czasu Kultury” 2013, nr 2 („Widma”).

¹⁸ B. Dąbrowski, *Wezwanie widmokrytyki*, „Czas Kultury” 2013, nr 2, s. 55.

autobiograficznym ten spacjałny wymiar odgrywa niezwykle istotną rolę i jakkolwiek ze względów objętościowych nie sposób w poniższym tekście omówić tej problematyki, zaznaczyć można istnienie takich szczególnego rodzaju miast-archiwów. Staje się nim choćby Lwów we *Frascati* Ewy Kuryluk:

Przez cały czwartek lustrowałam lwowskie kasztany [...]. Którędy? Rano na Cytadelę ulicą Kopernika, z którą mama miała „złe wspomnienia”. Bo tam pukała umówionym znakiem do drzwi szmalcowników, marzła pod ich oknem? Kto wie. Pod numerem 5 mieścił się kiedyś salon muzyczny „Melodia”, do dziś dotrwało kino „Kopernik”. Naprzeciwko stowarzyszenia Kupców Żydowskich miał swoją redakcję „Lemberger Tagblatt”, a „Metro Goldwyn Mayer” swoją lwowską filię, wyczytałam z *Przewodnika* i dobiegł mnie głos mamy: – W lwich górkach opowiadałam Karolce swoje ulubione filmy, a on mi swoje ulubione książki¹⁹.

Trajektorię archiwalnego *questu* wyznacza tutaj wyjazd do Lwowa, jakby z nadzieją, że miasto – jako medium bezpośredniego kontaktu z przeszłością – przechowuje sekret. Narratorka stara się zatem ową tajemnicę-skarb odnaleźć, posiłkując się *quasi*-archiwaliami: listami, zapiskami, przewodnikiem. Jednak i w miejskich murach kryje się genealogiczna melancholia. Jak zauważa Jakub Momro,

Epistemologia archiwum jest możliwa pod warunkiem nieciągłości i separacji dokumentów – aby archiwum mogło zaistnieć i abyśmy mogli je poznać, musi pojawić się przestrzenna i czasowa różnica między tworzącymi je tekstami. Owo inne pole wiedzy, jakie stąd się wyłania, jest nie tylko świadectwem odejścia od syntetyczno-celowego modelu historii, ale również poznawczym zaburzeniem zasady źródła, a więc zasady redystrybucji tropów pamięci. Jednym słowem, reguły władzy nad przeszłością i pamięcią. [...] archiwum musi ucieleśniać, inkorporować taką pamięć, to znaczy: wcielać pamięć w postaci materialności dyskursu (pisma), być zarówno i równocześnie korpusem (całością), jak i ciałem (konkretem) tej pamięci. W ten sposób jednak odsłania się nieprzezwyčajalny paradoks archiwum, które jest rozpięte między jednostkowością świadectwa a powszechnością języka²⁰.

¹⁹ E. Kuryluk, *Frascati: apoteoza topografii*, Kraków 2009, s. 307.

²⁰ J. Momro, *Derrida w archiwum. Widma genetyczne*, „Czas Kultury” 2013, nr 2, s. 95–96.

Materialność dyskursu u Kuryluk (której autobiografia nosi *nb.* podtytuł *Apoteoza topografii*, łącząc tym samym *explicite* wymiar topograficzny z genealogicznym) zostaje wpisana w atrybut przewodnika po mieście, który jednocześnie tak wiele wskazując, równie dużo skrywa. Topografia i onomastyka miejska, choć pozwalają zidentyfikować miejsca i przywołać ich przeszłość, nie uniosą ciężaru jednostkowości istnienia, którego świadectwem być nie mogą. Kuryluk w konfrontacji z miastem-archiwum pozostaje z wątpliwościami („Kto wie”) i głosem matki, który na zasadzie efektu brzuchomówcy wydobywa się z jej własnego wnętrza.

Podmiot ponowoczesnej autobiografii niczym archeolog odnajduje wśród ruin przeszłości artefakty istotne dla własnej genealogii. „Z okresu koblenckiego pochodzi znalezisko, które skrywały jego papiery”²¹ – pisze Pollack, ale to archeologiczne znalezisko jest dopiero początkiem narracyjnej pracy, która polega przecież przede wszystkim na odczytaniu i interpretacji źródła. To zaś, co staje się częstym przedmiotem tematyзации w autobiografiach, jest zazwyczaj nieczytelne, zniszczone lub pozbawione autora. Wymaga więc konfrontacji z innymi dokumentami, które kontekstualizują się nawzajem, jednocześnie nie będąc samodzielnym nośnikiem znaczenia, jedynie śladem nieobecności ich autora. Jeśli jednak pamiętać konstatację Derridy, odczytanie śladu pozostawionego przez poprzedników jest jednocześnie jego unicestwieniem. Oznacza to, że archiwum zawiera w sobie zapowiedź straty, która dopiero zostanie w nim odkryta. Wejście do archiwum staje się wyzwaniem do ujawnienia sekretu, odszyfrowania zagadki, choć zawsze jest to nie-doczytanie, porażka interpretacyjna, archiwum bowiem cechuje skomplikowana topografia śladów. W konsekwencji jedynym rezultatem kapitulacji wobec niejasnej genealogii staje się stworzenie kolejnego dokumentu będącego efektem archiwalnej gorączki, jakim jest własna autobiografia. Cathy Caruth zestawiając w monografii *Literature in the Ashes of History* dwie metafory doświadczenia przez podmiot własnej historyczności – archeologiczną figurę Pompei Freuda i archiwistyczną Derridy – pisze, że „jeśli archeologiczny projekt jest odkrywaniem, odkopywaniem obiektu, to archiwalne zadanie polega na odczytaniu i ponownym przepisaniu inskrypcji”²².

²¹ M. Pollack, dz. cyt., s. 145.

²² C. Caruth, *Literature in the Ashes of History*, Baltimore 2013, s. 77.

(Po)nowoczesna autobiografia jest specyficznym tekstem powstającym z melancholii i pragnienia odnalezienia genealogii jako wielkiej narracji rodzinnej i autotożsamościowej. Konstytuujący autobiograficzny zapis odbywa się w przestrzeni archiwum (realnego lub / i wyobrażonego), w której nie ma miejsca na akt rozpoznania / odkrycia / archeologicznego odkopania, gdyż skarb znajduje się nie w ziemi, lecz w psychoanalitycznej krypcie.

Topography of the archive – on genology and melancholy

The article is an interpretation of contemporary autobiographical essays (Frascati: apoteoza topografii by Ewa Kuryluk, Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu by Martin Pollack, Proszę bardzo by Anda Rottenberg, Rodzinna historia lęku by Agata Tuszyńska). These texts are representative of contemporary archival culture. In this type of autobiographical discourse, based on the search for one's own beginning, we find all topoi of postmodern archival culture discussed in this paper – the search for identity, the mythology of a historical source, the promise of reaching the beginning of the trauma, the crypt and the inhabitation by other tales. In the archival quests, as I define this type of writing, an important role is given to the material traces of the past and the 'archive fever', which I analyze using Derridean concept of hauntology.

Katarzyna Szalewska – adiunkt w Katedrze Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej (Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego). Autorka książek *Urbanalia – miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie* (Gdańsk 2017) i *Pasaż tekstowy. Czytania miasta jako forma doświadczenia przeszłości we współczesnym eseju polskim* (Kraków 2012). Stypendystka Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Zajmuje się studiami miejskimi, estetyką melancholijną i związkami między historią a literaturą.