

Piszę, lecz nie opisuję.

Pamięciotwórcza

funkcja pisma w pracach

Hanne Darboven

dr, historyczka i krytyczka sztuki, studiowała historię sztuki na UJ i Humboldt-Universität w Berlinie oraz wiedzę o teatrze na berlińskim Freie Universität. W Berlinie współpracowała z Centrum Badań Historycznych PAN. Doktorat uzyskała w Instytucie Historii Sztuki UJ. Publikowała m.in. w „Przeglądzie Zachodnim”, niemieckojęzycznym „Roczniku Centrum Badań Historycznych PAN”, w katalogach wystaw (*O powstawaniu i ginięciu*, 2014), jest współautorką tomu: *Display. Strategie wystawiania* (2012) oraz *Leksykonu kultury pamięci Modi Memorandi* (2014) i kilkudziesięciu tekstów krytycznych w czasopiśmie, takich jak: „Arteon”, „Obieg”, „Szum”, „Fragile”. Zajmuje się głównie sztuką niemiecką, recepcją historii w sztuce współczesnej, medialnymi uwarunkowaniami pamięci i ich konsekwencjami dla sztuki oraz badaniem możliwości aplikacji kulturoznawczych teorii pamięci zbiorowej na polu sztuk wizualnych. Pracuje na stanowisku adiunkta w Zakładzie Historii Sztuki i Kultury Nowoczesnej Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi także zajęcia na Wydziale Polonistyki UJ (kierunek: kulturoznawstwo).

*Czas terażniejszy i czas przeszły
Są być może razem w czasie przyszłym,
A czas przyszły zawiera się w czasie przeszłym.*

T.S. Eliot, *Burnt Norton*

Przy pierwszym oglądzie monumentalne montaż Hanne Darboven¹ onieśmielają skalą, niepoddającą się łatwej syntezie wielowątkowością i żelazną konsekwencją w budowaniu ich bezlitośnie logicznej struktury.

Konfuzję potęguje spostrzeżenie, że pomimo bezprzykładnej spójności jej *œuvre*, artystka ta wymyka się oczywistemu przyporządkowaniu

» 1 Hanne Darboven (ur. w 1941 w Monachium, zm. w 2009 w Hamburgu) pochodziła ze znanej hamburskiej rodziny przedsiębiorców, która zasłynęła założoną w drugiej połowie XIX wieku przez Johanna Joachima Darbovena palarnią kawy. Tradycję tę kontynuował ojciec artystki. Od wczesnego dzieciństwa uczęszczała na lekcje rysunku oraz gry na pianinie. W 1962 roku rozpoczęła studia na Hochschule für bildende Künste Hamburg. W 1966 roku zamieszkała w Nowym Jorku, gdzie nawiązała kontakt ze środowiskiem artystów konceptualnych: Josephem Kosuthem, Solem LeWitem, Carlem Andre i Melem Bochnerem. W tamtym czasie zaczyna tworzyć swoje pierwsze rysunki na papierze milimetrowym będące przedstawieniami abstrakcyjnych ciągów cyfr – rodzaj osobistego kalendarza artystki oraz bierze udział w pierwszych wystawach. Po śmierci ojca w 1969 roku powraca na zawsze do rodzinnego Hamburga, jednak do końca życia będzie utrzymywać żywy kontakt z nowojorską sceną artystyczną. Przez kolejne lata rozwijała niestrudzenie swoją autorską koncepcję unaoczniania przebiegu czasu (początkowo posługując się w tym celu piórem ręcznym, a następnie integrując w prace zdjęcia bądź większe obiekty przestrzenne), a jej kolejne odsłony pokazywane były w renomowanych galeriach w Europie (m.in. Galeria Konrada Fischera w Düsseldorfie) i w Ameryce (galeria Leo Castellego w Nowym Jorku) czy na legendarnych już wystawach zbiorowych (*When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969). Kilkakrotnie brała udział w weneckim Biennale oraz w Documentach w Kassel. Por. <http://www.hanne-darboven.org/> (21.01.2017).

do konkretnego nurtu. Po drodze jej wprowadzie ze sztuką konceptualną (zarówno formalnie, jak i czasowo), lecz na poziomie ideowym prace jej zupełnie nie korelują z postulowaną przez „klasyczny” konceptualizm beznamiętą klasyfikacją i strategiami quasi-urzędowej „estetyki administracji”². Darboven bowiem umieszcza w nich cytaty trochę tak, jakby gromadziła nabyte pod wpływem impulsu czy wręcz porwy serca bibeloty, po czym stara się z ich rozmaitych konfiguracji wyłuskać okruchy wiedzy o przeszłości³.

Ostrożnym należy być również z włączaniem jej prac w szeregi sztuki feministycznej, która odnalazła swego czasu w konceptualizmie sprzymierzeńca, jednocześnie modyfikując w istotny sposób jego założenia poprzez wyjście z zakłętą kręgu językowych szarad i autopojetycznych komunikatów. Sztuka feministyczna uczyniła tym samym z konceptualizmu narzędzie do badania wpływu kontekstu na konstrukcje płciowej tożsamości⁴. Porzućmy jednak i ten trop interpretacyjny – prace Darboven zdają się bowiem nie mieć wiele wspólnego z poszukiwaniem fundującego płciową tożsamość *écriture féminine*.

Nie ulega z kolei wątpliwości, że stanowią one nade wszystko śmiałą próbę arbitralnej rekonstrukcji zawiłych ścieżek *écriture historique*. Jest to rekonstrukcja dokonywana z pozycji silnie zakorzonego we własnej czasoprzestrzennej egzystencji, lecz dążącego do uniwersalizacji owego indywidualnego doświadczenia historycznego podmiotu⁵. To także podmiot piszący, świadomy fundamentalnego wpływu pisma zarówno w jego warstwie znaczeniowej, jak i (co równie istotnie) wizualnej – na postrzeganie, konstruowanie, a wreszcie na interpretację (dosłownie: odczytywanie) przeszłości.

Czas pisania

Tysiące kartek o standardowym wymiarze DIN A4 Darboven wypełnia odniesieniami nie tylko do historii, ale także do terażniejszości. Skojarzenia artystki łączą w ten sposób różne poziomy temporalne, ujawniając

ich podskórne związki i wydobywając na jaw nieoczywiste analogie. Do sztandarowych prac, którymi rządzi owa zasada, należą: *Schreibzeit* (Czas pisania)⁶, *Für Rainer Werner Fassbinder* (Dla Rainera Wernera Fassbindera)⁷ oraz *Die Bismarckzeit* (Czasy Bismarcka)⁸.

Schreibzeit wypełniają ręcznie przepisane wyimki z tekstów klasyków niemieckiej oraz francuskiej literatury oraz obszernie passusy z aktualnych wydań opiniotwórczego tygodnika „Der Spiegel”; na stronach *Für Rainer Werner Fassbinder* zaś odnajdziemy przede wszystkim linie odnoszące się wprawdzie – z racji swojej formy – do pisania, acz pozbawione zupełnie warstwy znaczeniowej. Tej monotonnej pisaninie towarzyszy zawsze precyzyjne odliczanie czasu w stworzonym przez Darboven systemie, które stało się znakiem rozpoznawczym twórczości artystki.

Współcześni badacze pisma, tacy jak Eric A. Havelock czy Jack Goody, zwracają uwagę na wpływ alfabetyzacji na „udomowienie ducha”: zdyscyplinowanie intelektu i narodzenie się filozofii. Graficzne przedstawienie języka w sposób decydujący wpłynęło na rozwój logiki, to właśnie wraz z pismem powstają nowe formy organizacji myślenia, takie jak: tabele, listy, matryce i inne naukowe sposoby grupowania informacji⁹. W ten oto sposób pismo umożliwiło dekontekstualizację wydarzeń, co finalnie pociągnęło za sobą diametralną zmianę w postrzeganiu miejsca, czasu, przeszłości i co za tym idzie – samej historii¹⁰.

Darboven zdaje się sugerować, że doskonale jest tej zależności wraz z jej implikacjami świadoma: podczas gdy na niektórych kartkach widnieje napis *datentext* (tekst danych), na innych pojawia się słowo *geschichtsarbeit* (praca historii), są też i takie, na których dostrzegamy przekreślone pewnym gestem słowo *heute* (dziś). Mamy zatem do czynienia z odbywającym się tu i teraz gromadzeniem i przetwarzaniem danych.

» 2 B. Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, „October” 55/1990, s. 105–143.

» 3 To zderzenie ascezy z nadmiarem, cechujące w pewnej mierze również same prace Darboven, uderza szczególnie wówczas, gdy zestawimy jej dzieła z hamburską pracownią i mieszkaniem artystki, będącymi swoistą *Wunderkammer*, którą rządzi zasada *horror vacui*. Można zatem założyć, że u podstaw kolekcjonowania przedmiotów oraz cytatów legł w jej wypadku podobny, Benjaminowski z ducha, impuls. Por. *The Order of Time and Things: The Home-studio of Hanne Darboven*, katalog wystawy, Sofia 2014.

» 4 Por. G. Dziamski, *Dlaczego w sztuce konceptualnej było tak niewiele kobiet artystek?*, [w:] idem, *Przełom konceptualny*, Poznań 2010, s. 193–202.

» 5 C. Meier, *Kunst und Gedächtnis. Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher*, München 2002, s. 102.

» 6 B. Jussen (red.), *Hanne Darboven – Schreibzeit*, Köln 2000.

» 7 H. Darboven, H. Dickel, Ch. Tacke, *Hanne Darboven: Für Rainer Werner Fassbinder*, katalog wystawy, München 1988. Praca powstała w latach 1982–1983, a impulsem do jej realizacji była śmierć reżysera 10.06.1982 roku i nowa fala dyskusji o narodowym socjalizmie, która przetoczyła się wówczas przez niemieckie media. Artystka skupia się w niej głównie na poszukiwaniu źródeł niemieckiego faszyzmu.

» 8 K. Honnef, *Bismarckzeit*, katalog wystawy, Köln 1979.

» 9 J. Goody, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, tłum. G. Godlewski, Warszawa 2005, s. 31.

» 10 J. Goody, *Pismo i jego następstwa*, [w:] idem, *Człowiek, pismo, śmierć. Rozmowy z Pierrem Emmanuelem Dauzat*, tłum. A. Karpowicz, Warszawa 2012, s. 169–193.

Opus¹¹ *Schreibzeit*, na którego przykładzie omówię metodę pracy Darboven, to bodaj najambitniejsze dzieło artystki. Powstawało ono etapami od stycznia 1975 roku, pierwotnie jako zbiór luźnych kartek z cytatami zaczerpniętymi z *Les Mots* Jean-Paula Sartre'a oraz wywiadami z tymże i Simone de Beauvoir publikowanymi na łamach „Der Spiegel”.

Od kwietnia do października 1976 roku powstało kolejnych 2 tysiące stron. W 1978 roku Darboven „pisze” wspomniany tu już *Bismarckzeit* (900 stron), który początkowo funkcjonuje jako osobna praca, a z czasem zostaje włączony jako integralna część do *Schreibzeit*. W latach 90. artystka uzupełnia całość o prolog (1993) oraz epilog (1995). Koniec pracy wieńczy monumentalna publikacja wydana w 1999 roku przez Max Planck Institute¹².

Ernst A. Busche w niezwykle pomocnym artykule, pozwalającym usystematyzować przepastny zakres motywów i problemów poruszanych w *Schreibzeit*, wyodrębnia następujące kręgi tematyczne¹³: historia (zarówno w wymiarze autobiograficznym, jak i historiograficznym), technika (wiara w postęp i wynikające z niej zagrożenia, takie jak bomba atomowa), natura oraz Bóg (tu pojawiają się cytaty z Heideggera i Bismarcka, jak choćby słynne: „My, Niemcy, boimy się tylko Boga, który pozwala nam miłować i pielęgnować pokój”¹⁴), arкана (pod tym hasłem kryją się mistyka i jej niebezpieczeństwa), stosunki francusko-niemieckie (Napoleon III jako przeciwnik Bismarcka, Rilke i Heine – niemieccy poeci mieszkający w Paryżu) i wreszcie – Żydzi oraz Holocaust.

Tematy te są często zderzane ze sobą i zestawiane na zasadzie dopełniającego się kontrastu. Obok cytatów z dzieł takich klasyków, jak Lichtenberg, Hölderlin, Valéry, Rilke, Brecht i Sartre, pojawiają się daty aktualnych wydarzeń: śmierci Ulrike Meinhof (9 maja 1976) czy Rudiego Dutschke (24 grudnia 1979). Jak zauważa Klaus Honnef: „Zarówno pod względem treści, jak i formalnie praca Hanne Darboven jest pełna antynomii, przy czym owe antynomie pod żadnym względem nie dają się rozwiązać jako znaczeniowe czy formalne bieguny”¹⁵.

Już to zdawkowe naszkicowanie tematów pozwala dostrzec, że *Schreibzeit* silnie dotyka niemieckich spraw, powracając w nim nieustannie pytania o przeszłość. Darboven próbuje uchwycić atmosferę duchowo-polityczną, której klimat doprowadził do tragedii drugiej wojny światowej. W komentarzu do *Schreibzeit*, zawartym w *Werkverzeichnis* (wykaz prac artystki), czytamy: „Teksty i notatki odzwierciedlają nieustannie rysy w niemieckiej historii, rysy, której przyczyną jest narodowy socjalizm”¹⁶.

Druga wojna światowa jako punkt ogniskowania się refleksji pojawia się przykładowo w starannie wyselekcjonowanych przez artystkę cytatach przepisanych z „Der Spiegel”. W czerwcu 1976 roku Hans Magnus Enzensberger na jego łamach daje wyraz swoim obawom wobec polityki zbrojeniowej, ograniczania praw obywatelskich czy prób ingerowania państwa w polityczne przekonania obywateli. Enzensberger nie waha się scharakteryzować owych niepokojących nastrojów społeczno-politycznych w RFN jako „strukturalny terroryzm”¹⁷.

Krytyka pojawia się również w wypowiedzi pisarza i dziennikarza Klause Harpprechta z kwietnia 1976 roku, w której zauważa on: „anty-amerykanizm młodej generacji wykazuje przygnębiające podobieństwa z antysemityzmem oswojonego, mieszczańskiego rodzaju... To raczej abstrakcyjna nienawiść, która jest odbiciem autonienawiści, późna reperkusja 1945 roku i następstwo utraty tożsamości”¹⁸.

Znajdziemy tu również głośny wywiad z Martinem Heideggerem z 30 maja 1976 roku zatytułowany *Nur noch ein Gott kann uns retten* (Tylko Bóg może nas uratować), w którym filozof wymijająco i dość zdawkowo wypowiada się na temat swojego (powszechnie znanego) uwikłania w nazizm¹⁹. Heidegger udzielił tego wywiadu z zastrzeżeniem, że może być on opublikowany dopiero po jego śmierci.

Szczególnego znaczenia nabiera wkomponowana w *Schreibzeit* część poświęcona postaci Bismarcka, który dla Darboven stanowi ucieleśnienie dwuznacznego wieku XIX. Pojawiają się opinie z epoki, w których Bismarck postrzegany jest jako strażnik pokoju, ale także alarmujące diagnozy doszukujące się w nim uosobienia „niemieckiego ducha”

» 11 Określenie *opus* uzasadnione jest nie tylko dlatego, że trafnie oddaje monumentalny charakter prac artystki. Darboven komponowała również muzykę – stworzyła w tym celu własny system, przekształcając właściwy sobie sposób numeracji na zapis nutowy (konkretnym liczbom odpowiadały poszczególne dźwięki) i nazywając powstałe w ten sposób kompozycje „muzyką matematyczną”. Do najbardziej znanych kompozycji powstałych wedle tych zasad zaliczyć należy *Wunschkonzert* z 1984 roku – utwór zaprezentowany w formie 1008 stron luźnych notatek na 11. Documentach w Kassel w 2002 roku.

» 12 B. Jussen (red.), *Hanne Darboven – Schreibzeit*, Köln 2000.

» 13 E.A. Busche, *Hanne Darboven. Themen und Struktur der „Schreibzeit“*, [w:] Z. Felix (red.), *Hanne Darboven. Ein Rader. Texte zum Werk*, Köln 1999, s. 146–156. Jest to zbiór tekstów towarzyszących wystawie *Hanne Darboven – Hommage à Picasso*, Hamburg 2000.

» 14 Ibidem, s. 150.

» 15 K. Honnef, *Hanne Darboven – Bismarckzeit (1979)*, [w:] *Hanne Darboven. Ein Reader...*, s. 38.

» 16 B. Jussen, *Geschichte schreiben als Formproblem: Zur Edition der „Schreibzeit“*, [w:] *Hanne Darboven – Schreibzeit...*, s. 15.

» 17 E.A. Busche, *Hanne Darboven...*, s. 147. Artykuł: H.M. Enzensberger, *Traktat von Trampeln*, „Der Spiegel” 25/1976, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41170769.html> (20.07.2016).

» 18 Ibidem.

» 19 Por. V. Farias, *Heidegger i narodowy socjalizm*, tłum. P. Lisicki, R. Marszałek, Warszawa 1997; J. Young, *Heidegger, filozofia, nazizm*, tłum. H. Szłapka, Warszawa / Wrocław 2000; J. Kaube, *Martin Heideggers „Schwarze Hefte“*. *Der Deutsche nur kann das Sein neu sagen*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 20.02.2014, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/martin-heideggers-schwarze-hefte-der-deutsche-nur-kann-das-sein-neu-sagen-12810625.html> (20.07.2016). Wspomniany artykuł: M. Heidegger, *Nur noch ein Gott kann uns retten*, „Der Spiegel”, 31.05.1976, s. 193–219.

– kultu władzy politycznej, a zatem źródła późniejszego upadku Niemiec. Darboven przytacza cytaty traktujące o politycznej moralności z biografii Bismarcka pióra niejakiego Ludwiga Reinersa²⁰ oraz passusy z kulturowo-histerycznego fresku obrazującego czasy „żelaznego kanclerza” autorstwa Rudolfa Malscha²¹.

Przez cały *Schreibzeit* przewijają się również fragmenty hasel zaczerpniętych z Encyklopedii Brockhausa, między innymi te, w których artystka śledzi z uwagą losy postaci o żydowskich nazwiskach Oppenheim i Oppenheimer. Odnajduje pośród nich wielu lekarzy, naukowców, przedsiębiorców i artystów odgrywających diametralnie różne role w historii. Są to między innymi Julius Robert Oppenheimer – „ojciec bomby atomowej” oraz Joseph Süß Oppenheimer znany jako „Żyd Süß”, który stał się prototypową postacią występującą w jawnie antysemitycznych pismach Ludwiga Feuchtwangera. W cytowanej dalej przez Darboven satyrze Bertolda Brechta *Der Jude, ein Unglück für das Volk* [Żyd nieszczęściem dla narodu] zostaje „logicznie” dowiedzione, że Żydzi są źródłem wszelkiego nieszczęścia, z samym reżimem nazistowskim włącznie. Pokazuje to, jak za pomocą moralnej demagogii ofiary czyni się winnymi własnego losu. Darboven parafrazuje jednak ów slogan, zasiewając tym samym we współczesnych ziarno niepokoju: słowo „Żyd” zastępuje słowem „pieniądz”, natomiast słowo „reżim” przyrównaniem „anonimowości” do „władzy strachu”²².

Darboven uzmysławia nam, że zarówno to, co z gruntu irracjonalne, jak i to, co radykalnie racjonalne może – w sprzyjających warunkach – stać się pożywką dla fanatyzmów i dyktatur wszelkiego autoramentu.

Kolekcjonerka cytatów

To utrzymywanie napięcia między potencjalami *ratio* i arbitralności jest charakterystyczne dla sposobu pracy artystki. Twarda systematyzacja (szkielet konstrukcyjny *Schreibzeit* stanowią daty, do czego jeszcze wróć) wydaje się podporządkowana zasadom logiki, jednak jest ona skontrapunktowana „mrugnięciem oka”. Polityczne miesza się tu z prywatnym, wysokie z niskim, patos z banałem (przykładem tego ostatniego mogą być pojawiające się również w pracy cytaty z „ludowymi mądrościami” przepisane z porcelanowych talerzy).

Darboven wierzy ponadto w sprawczą moc imaginacji (i co za tym idzie: sztuki), w to, że na rzeczywistość składa się nie tylko empiria z jej

» 20 L. Reiners, *Bismarck 1815–1871*, München 1970.

» 21 K. Honnef, *Hanne Darboven – Bismarckzeit...*, s. 37–38., E.A. Busche, *Hanne Darboven...*, s. 148.

» 22 E.A. Busche, *Hanne Darboven...*, s. 151.

naukowo dowiedzionymi faktami, lecz również to, co pomyślimy i wykreujemy, albowiem „coś takiego jak spójny obraz rzeczywistości nie istnieje. To, co określamy jej mianem jest konglomeratem widzialnego oraz różnorodnych, nie mniej realnych form istnienia – tych wyobrażonych, upragnionych czy pomyślanych, które w ludzkiej świadomości ponad widzialnym, zasiała sztuka”²³.

Prowokowanie nietypowych, dialektycznych zderzeń sensów jest charakterystyczne dla techniki montażu, w której napędzane siłą wyobraźni konfrontowanie ze sobą pozornie rozłącznych obrazów tworzy zupełnie nowy sens.

Metoda Darboven przypomina nieco tę stosowaną przez Brechta w jego antywojennych komentarzach zatytułowanych *Kriegsfibel*. Totalne i skojarzeniowe próby uchwycenia w locie paraleli różnych zjawisk i zdarzeń, dostrzeganie refleksów przeszłości w dniu dzisiejszym, unaocznienie poprzez fragmentaryczność faktu, że to, co mamy do dyspozycji, jest jedynie niepełnym aspektem większej całości – to nic innego jak próba konceptualizacji nieuchwytniej w swej wielowymiarowości pamięci. Georges Didi-Huberman nie bez powodu nazywa *Kriegsfibel* Brechta: „Płaszczynami inskrypcyjnymi dla skomplikowanych procesów pamięciowych”²⁴.

Podczas gdy u Brechta ów zapładniający dialog prowadzą ze sobą obrazy, Darboven przesuwa zdecydowanie akcent z interobrazowości na intertekstualność. Teksty, „między którymi” czytamy, stanowią co prawda cytaty z rezerwuaru lektur, stojącej zasadniczo na bardzo osobnej artystycznej pozycji, artystki, lecz – jak zauważa Klaus Krüger – w ich doborze „zobaczyć można dokument ówczesnego dyskursywnego głównego nurtu”. Same w sobie zaświadczenia o pewnej modzie intelektualnej, są dokumentem „lektur obowiązkowych”, które stwarzały w tamtych czasach polityczny, teoretyczny i literacki profil lewicowego intelektualisty²⁵. Zatem praca byłaby w tym ujęciu mapą czy też „zdjęciem” aktualnego stanu pamięci zbiorowej pewnego intelektualnego *milieu* w Niemczech Zachodnich.

Historyk Bernhard Jussen widzi w twórczości Darboven nade wszystko artystyczną wizualizację nurtującego historyków ważkiego problemu metodologicznego: w jaki sposób pogodzić ze sobą wymiary makro- i mikrohistorii? Darboven, zdaniem Jussena, poprzez polifoniczne zestawienie cytatów, pracę przy historycznym stole montażowym, nietypowe porównywanie poszczególnych fragmentów i detali, by podjąć następnie bra

» 23 K. Honnef, *Hanne Darboven – „Bismarckzeit”...*, s. 35.

» 24 G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, tłum. J. Margański, Kraków 2011, s. 35.

» 25 K. Krüger, *Die Zeit der Schrift. Medium und Metapher in der „Schreibzeit”*, [w:] *Hanne Darboven – Schreibzeit...*, s. 48.

wurową próbę ujęcia „całości”, wyprzedziła w pewnej mierze myślenie współczesnych historyków²⁶.

Według Jussena, Darboven problematyzuje (czy też dokładniej: wizualizuje) pewien *modus* historiografii, stawiający pytanie o sposoby i możliwości poznawania przeszłości, a także o źródła i status historycznej wiedzy²⁷.

Wspomniany tu już Didi-Huberman dostrzega w technice montażu, która zmusza nas do zrewidowania spojrzenia na przeszłość, spadek po spustoszeniach, jakich dokonały dwie wojny światowe: „Wygląda na to, że – historycznie rzecz ujmując – okopy wytyczone w całej Europie okresu wojny światowej sprowokowały w dziedzinie estetyki, podobnie jak w dziedzinie humanistyki – mamy na myśli Georga Simmela, Sigmunda Freuda, Aby’ego Warburga, Marca Blocha – decyzję, że metodą pokazywania będzie montaż, to znaczy przemieszczanie, rekonstruowanie wszystkiego. Montaż byłby więc metodą poznania oraz chwytem formalnym zrodzonym z wojny, uznającym „nieład świata”²⁸.

Montaż – czytamy dalej u Didi-Hubermana – oznacza przedstawianie prawdy poprzez rozkładanie, a więc wikłanie i implikowanie, a nie wyjaśnianie rzeczy²⁹.

Takie podejście zgadza się z tym, co konsekwentnie powtarzała – niezwykle zresztą lakoniczna w swoich wypowiedziach – sama artystka. Motto jej pracy stanowiła maksyma: „ich schreibe, aber beschreibe nicht” (piszę, lecz nie opisuję). Darboven podkreśla tym samym, że sens i wymiar krytyczny w jej pracach powstają poprzez nadwyżkę tego, co rodzi się w wyniku osadzenia w nieoczekiwanym kontekście i rekompozycji gotowego materiału literackiego. Zestawianie wyimków i heterogenicznych fragmentów tekstu przez artystkę bliskie jest temu, co praktykowali lubujący się w cytatach Walter Benjamin czy rozsmakowany w formie fragmentu Roland Barthes deklarujący, że: „niespójność jest lepsza od formy, która zniekształca”³⁰.

Interpretacja, różne wariacje tego samego tematu i wyłączenie konkretnych treści z kontekstu to również typowa cecha kultur piśmiennych. Być może dziś nie zdajemy już sobie z tego sprawy, lecz to dopiero zapis

umożliwił mieszanie różnych rejestrów językowych i znaczeniowych, pozwalając na – uwidaczniający się także w sposób szczególny w pracach Darboven – dystans i eksperyment intelektualny³¹.

Afirmacja „śladów ducha”

Darboven interesuje przy tym w równiej mierze, co treść sam tekst jako medium i samo pisanie jako pewien proces rozgrywający się w czasie.

Wydają się to poświadczać kartki, na których na próżno będziemy dopatrywać się konkretnych słów, zastępuje je natomiast starannie naniezione lekko pochylonym pismem ciąg połączonych ze sobą liter „u”, przekreślony każdorazowo poziomą linią. Ewentualny przekaz zostaje w ten sposób zupełnie wyzerowany. Faliste linie niczego nam nie wyjaśniają, nie kryje się za nimi żadne hermeneutyczne pragnienie, są po to, aby wskazywać na same siebie, nic więcej. Znamienne, że to od takiej właśnie kartki zaczyna się *Schreibzeit*.

Jest to czysta afirmacja gestu pisania, mniesiej cierpliwości, której wymaga ręczny zapis oraz niezbędnego do starannego przepisywania kolejnych cytatów czasu, którego przebieg zostaje niejako unaoczniony za pomocą tego abstrakcyjnego pisma, a dokładnie – tej czystej idei pisma. Jak trafnie zauważa Aleida Assmann: „Szekspir ugruntował swoją nieśmiertelność nie tylko w samych wierszach, ale także w ich materialności, w śladach czarnego atramentu na papierze”³².

W nawiązaniu do przepisanej przez Darboven znanego cytatu z Gertrude Stein o róży Krüger notuje: „Przepisany Baudelaire jest przede wszystkim przepisany Baudelairem, trywialny cytat jest przede wszystkim trywialnym cytatem, tak jak linia falista jest linią falistą”³³. Owe „linie faliste” są także kluczem interpretacyjnym do pracy Darboven, do swobodnego „podwójnego kodowania” *Schreibzeit* – jako obrazu i jako tekstu. Falista linia uwolniona od referencyjności, będąca „pustym znakiem”, zdaje się wskazywać na, bądź „podpowiadać” znaczenie, jakie dla pamięci mają konkret tekstu, tekst sam w sobie i jego czysto materialna, a także estetyczna obecność.

Assmann swoje przemyślenia na temat związków pisma z pamięcią zaczyna od wyjaśnienia, czym są litery – łacińskie *litterae* – dla literaturoznawcy Stephena Greenblatta. Pismo interesuje go mianowicie wyłącznie jako medium, Greenblatt analizuje jego aspekt techniczny, posługując się

» 26 B. Jussen, *Geschichte schreiben...*, s. 29–31.

» 27 Ibidem, s. 13.

» 28 G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów...*, s. 91.

» 29 Ibidem, s. 99.

» 30 R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 34.

» 31 W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2015, s. 82–83.

» 32 A. Assmann, *Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory*, „Representations” 56/1996, s. 124.

» 33 K. Krüger, *Die Zeit der Schrift...*, s. 62.

przy tym metaforą „śladów tekstowych”. W „śladach tekstowych” ukrywa się i krąży – zupełnie w duchu „formuł patosu” Aby’ego Warburga³⁴ – społeczna energia, dlatego litery umożliwiają nam wejście na trop przeszłości i rozpoczęcie „rozmowy z duchami”³⁵.

Assmann opisuje dalej wzlot i upadek wiary w pismo jako sprzymierzeńca pamięci na przestrzeni epok. Od czasów starożytnego Egiptu aż do renesansu wierzone, że pismo przetrwa wszystkie, pozornie trwalsze, ślady materialne epoki. Dopiero epoka upowszechnienia druku zwieńczona zalewem rynku wydawniczego przypadkowymi publikacjami, kazała wprowadzić pewną poprawkę do postrzegania pisma jako antidotum na demona społecznej śmierci, jaką jest utrata pamięci zbiorowej.

Pomimo, że Assmann zdaje się przedstawiać losy pisma jako historię stopniowej utraty zaufania wobec tego stającego się z wolna „przeżytkiem” medium, podkreśla ona, iż sam akt zapisywania to najstarsza i nadal jak najbardziej nośna metafora pamięci³⁶. Assmann stawia finalnie tezę, że „skoro medium ma znaczenie, litery w sensie formalnym mogą być «odczytywane» jako klucze do ważnych przemian historycznych w strukturze pamięci zbiorowej”³⁷.

Rozpowszechnienie druku i utowarowienie pisma na dobre oderwało je również od ciała i wyniosło na piedestał Autora – jego „odcieśnione” imię, które od tego czasu zawiera w sobie symbolicznie prawdę zawartą w książkach wiedzy³⁸. W opublikowanym w 1972 roku, klasycznym dziś *Porządku dyskursu* Michel Foucault zauważa, że autor nie jest autonomicznie tworzącym podmiotem i jedynym twórcą tekstu, że sam w równej mierze jest determinowany władzą krążących w społeczeństwie dyskursów³⁹. Każdy zatem, chcąc nie chcąc, nie tyle pisze od nowa, ile kontynuuje tekst, który inni zaczęli pisać już przed nim.

Praca Darboven zdaje się mocno osadzona w kontekście tego paradygmatu „śmierci autora” lat 70. XX wieku. Artystka chce „wpisać się w tradycję” (*sich-hineinschreiben*), przywłaszcza sobie istniejące teksty, odnajduje powinowactwa z wyboru, aby w akcie żmudnego przepisywania, swoistego aktu powtórzenia zakotwiczyć własną egzystencję w czasie⁴⁰.

» 34 A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, tłum. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Warszawa 2015.

» 35 A. Assmann, *Schrift als Erinnerungskategorie*, [w:] *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2016, s. 197.

» 36 Ibidem., s. 185.

» 37 A. Assmann, *Text, Traces, Trash...*, s. 124.

» 38 A. Assmann, *Exkarnation. Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift*, [w:] A.M. Müller, J. Huber (red.), *Raum und Verfahren*, Basel 1993, s. 139.

» 39 M. Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.

» 40 T. Wagner, *Schreibe hinauf und schreibe hinunter, schreibe nach wie vor. Bewegung durch Schrift in der „Schreibzeit“*, [w:] Hanne Darboven – *Schreibzeit...*, s. 90.

Hanne Darboven jest zarówno niepoprawną romantyczką z piórem w rękę, jak i spadkobierczynią epoki Oświecenia. Czerpie bowiem garściami z Encyklopedii Brockhousa i gazet codziennych. Te ostatnie są zarazem znakiem naszych czasów – podają informacje, o których często za kilka dni nikt już nie pamięta, należąc tym samym prędzej do porządku epoki znikania niż do tradycji *longue durée*.

Jednakże to, co reprodukowane w milionach egzemplarzy, staje się w dziele artystki niepowtarzalne. Nie bez powodu *Schreibzeit* wydane zostało przez Max Planck Institute w formie faksymile. Jussen pokusił się nawet o porównanie pracy Darboven z praktykami średniowiecznych kronikarzy i annalistów⁴¹.

Również Jan Assmann zwraca uwagę na szczególną rolę szkół kopiistów w kształtowaniu się pisemnego kanonu, tworzącego podwaliny pamięci kulturowej opartej na tekstach kanonicznych. Nie wystarczy bowiem samo wyłonienie się zbioru takich kluczowych tekstów; aby spełniały one swoją funkcję w tworzeniu „struktury konktywnej”, muszą być czytane, przypominane, interpretowane, konieczny jest zatem przepływ zawartych w nich treści, w przeciwnym wypadku nawet najwybitniejszy tekst „staje się raczej grobem niż skarbnicą sensu”⁴².

Wyłonienie się owego skodyfikowanego zbioru pism wpłynęło również na bardziej świadome postrzeganie czasu, w następstwie czego pojawił się podział na teraźniejszość i przeszłość, na starożytność i nowożytność. W efekcie mamy do czynienia z obudzeniem się świadomości historycznej i zwiększoną atencją wobec wszelkich relikwów przeszłości⁴³.

Zgodnie z zasadą głoszącą, że ten, który sobie przypomina, myśli o przeszłości, natomiast ten, który pisze, czyni to dla potomnych – Darboven łączy w *Schreibzeit* retrospekcję z prospekcją. Jest przekonana, że pamięć przeszłości umożliwia nam kształtowanie dnia dzisiejszego i przyszłego, albowiem historia może (powinna) być nauczycielką życia (dodając przy tym, że uczniów ma niestety niewielu).

W tym świetle swingowane, abstrakcyjne pismo postrzegane być może jako wyraz dążenia artystki do namacalnej konkretyzacji przebiegu czasu, czasu ujarzmionego dzięki pismu, czasu linearnego z jego podziałem na kolejne odcinki⁴⁴. Taki „linalny intelektualizm”, to – jak już zostało wspomniane – podzwonne przekształcenia się kultury z oralnej w cyrograficzną.

» 41 B. Jussen, *Geschichte schreiben...*, s. 18–23.

» 42 J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 106.

» 43 Ibidem., s. 107–108.

» 44 W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 128.

Darboven nie tylko pisze (przepisuje), ale także precyzyjnie nanosi na poszczególne kartki zarówno daty kolejnych dni, w których owych zapisów dokonuje (w opatentowanym przez siebie systemie rozkładania dat na liczby pierwsze i następnie sumowania ich), jak i daty opisywanych w tekstach wydarzeń. W ten sposób synchronizuje dwa poziomy czasowe, a łącznikiem staje się powolne, cierpliwe, ręczne cyzelowanie tekstu będące kontemplacją czasu minionego i teraźniejszego, czyli niczym innym jak osobistą pracą na polu zbiorowej pamięci, która: „działa w obu kierunkach: wstecz i w przód. Nie tylko rekonstruuje przeszłość, lecz organizuje doświadczenie teraźniejszości i przyszłości”⁴⁵.

Jak pisze trafnie o dziele Darboven Thomas Wagner:

W ten oto sposób czytelnik zostaje stopniowo uwikłany w produkcję historii i jej opowieści. Zmieniają się one z historii „zdarzeniowej”⁴⁶, która zbiera dane w nawarstwiający się czasie, na historię przywłaszczania, która powstaje dopiero wówczas, gdy przeszłość aktualizuje się i uwierzytelnia w cielesnym odczuciu czasu⁴⁷.

Tym samym – konkluduje autor – przeszłość jawi się tu nie jako neutralny, zdepersonalizowany zbiór faktów, lecz jako ewokacja. Dzięki aktywności ciała w bardzo osobistym, skupionym momencie przepisywania, sukcesywnie wyłaniają się znaczenia⁴⁸.

Rola ciała jako źródła i nośnika sensu zostaje na nowo odkryta dzięki dokonaniu świadomego wyboru pisma ręcznego. Darboven pozwala odżyć drukowanym literom, co pomaga przywrócić pierwotny związek nie tylko między pismem i pamięcią, lecz także między pismem i ciałem, a zatem jednostkową egzystencją.

Vilém Flusser określa pisanie jako „gest archaiczny”, zaś ludzi, którzy kurczowo trzymają się tej formy komunikacji w dobie rozwoju nowych technologii, doskonale zdających sobie przy tym sprawę, że ręczna pisanina to (z czysto komunikacyjnego, utylitarne punktu widzenia) gra niewarta świeczki, nazywa „egzystencjami archaicznymi”. Dla „egzystencji archaicznych” pisanie jest nie tyle fanaberią, ile synonimem życia. Dla takich ludzi bez pisania także samo „życiopisanie” nie byłoby możliwe⁴⁹.

Poprzez pieczołowite przepisywanie Darboven wczytuje się uważnie, litera po literze, w teksty przeróżnej proveniencji, próbując złożyć z tej

mozaiki obraz zbiorowej pamięci. Podejmując się ręcznego przepisywania pierwotnie drukowanych tekstów, uwypukla wagę pisma jako „ślądu ducha” i uzmysławia, jaką potężną rolę odgrywa ono w transponowaniu pamięci zbiorowej.

Człowiek współczesny, współczesny *homo communicans*, nadal bowiem pozostał człowiekiem pisma, to w piśmie zakorzeniona jest jego pamięć kulturowa. Wyparcie pisma ręcznego, a następnie druku przez zapis elektroniczny skutkowało w przypadku artystów tym większym uwrażliwieniem na doniosłą rolę, jaką pismo odgrywa w rozwoju cywilizacji i kultury. ●

» 45 J. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, s. 58.

» 46 Chodzi tu o termin ukuty przez Fernanda Braudela (redaktora czasopisma „Annales d’Histoire Economique et Sociale”), którego ambicją było stworzenie „historii totalnej”.

» 47 T. Wagner, *Schreibe hinauf...*, s. 91.

» 48 Ibidem, s. 96.

» 49 V. Flusser, *Die Geste des Schreibens*, [w:] idem, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main 1994, s. 39–40.