

Politeja

Nr 3(84), 2023, s. 127-137

<https://doi.org/10.12797/Politeja.20.2023.84.10>

Licencja: CC BY-NC-ND 4.0

Marta Anna RACZEK-KARCZ 

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

mraczek-karcz@asp.krakow.pl

W-DRUKOWANE

SPECYFIKA PRACY POSTPAMIĘCI W ARANŻACJI GRAFICZNEJ *NON OMNIS MORIAR* WITOLDA ZARĘBY

ABSTRACT

Im-printed: The Specificity of Post-memory Work in Witold Zaręba's Graphic Composition *Non omnis moriar*

The text provides an analysis of Witold Zaręba's graphic composition *Non omnis moriar*. This artistic project draws upon photographs spanning the years 1860 to 1918, postcards used during wartime, or preserved fragments of Austro-Hungarian army uniforms. Through these elements, the artist weaves a visual narrative about the world extending between a soldier's duty and the compassion exhibited by the nursing sisters attending to the wounded on the World War I fronts. The analysis of Zaręba's project is approached from three perspectives: a particular interpretation of Marianne Hirsch's concept of postmemory, the notion of "memory acts" as proposed by Constantine de Saint-Laurent, and the idea of counter-monument as expounded by James E. Young. The intended outcome of this analysis is to address the question of how an artist assumes the role of an "heir" while simultaneously becoming a "worker of memory." Furthermore, the study seeks to identify an alternative approach to commemoration that deviates from the prevalent forms of monumentalized remembrance observed within public space.

Keywords: postmemory, memory acts, counter-monument, graphic arrangement, The Great War

Słowa kluczowe: postpamięć, akty pamięci, przeciw-pomnik, aranżacja graficzna, Wielka Wojna

Termin „postpamięć” – wprowadzony do badań kulturowych i społecznych przez amerykańską badaczkę o żydowsko-rumuńskich korzeniach, Marianne Hirsch – zdefiniowany został jako ten rodzaj pamięci, który od innych jej postaci *odróżnia pokoleniowy dystans, a od historii głęboka osobista więź*¹. Hirsch kładzie zatem nacisk na postpamięć jako efekt aktywnej relacji pokolenia świadków z pokoleniem spadkobierców oraz na wynikające z tej specyficznej relacji emocjonalne nacechowanie owej pamięci. Znaczna większość badaczy wykorzystujących pojęcie postpamięci, bez względu na to, jak bardzo poszerza jego pierwotne, wyznaczone tematyką Holocaustu ramy, *de facto* trzyma się owej wytworzonej generacyjnie więzi, przekazywanej rodzinnie traumy, relacji osobistej świadków i spadkobierców.

Przypadek, który zamierzam poddać analizie, tj. aranżacja graficzna *Non omnis moriar* Witolda Zaręby powstała w 2017 roku², nie mieści się w tak wyznaczonych schematach transferu kulturowego, gdyż nie opiera się na bezpośredniej relacji „spadkobiercy” ze świadkiem, lecz wynika z aktywnej pracy tego, który „spadkobiercą” świadomie się staje – z materiałem tekstowym i ikonycznym, odziedziczonym po przeszłości, pozbawionym jednak piętna osobistej więzi. Pomimo tego zastrzeżenia wyznaczenie ram analitycznych pozwalających na zrozumienie procesu, który doprowadził Witolda Zarębę do zadzierzgnięcia więzi emocjonalnej z żołnierzami armii austro-węgierskiej walczącymi w okopach Wielkiej Wojny, wymaga przywołania koncepcji postpamięci. Pojęcie to zostanie w niniejszej analizie uzupełnione propozycją aktów pamięci (*memory acts*) – przedstawioną przez badaczkę szwajcarskiego pochodzenia obecnie związaną z University Collage w Dublinie, Constance de Saint-Laurent – oraz ideą przeciw-pomnika³ (*counter-monument*) autorstwa Jamesa E. Younga.

AKTY PAMIĘCI W PROCESIE POSTPAMIĘCIOWYM

Omawiając pojęcie postpamięci Joanna Karbońska określa ją *jako odziedziconą, przy czym w jej ramach znalazłoby się również zobowiązanie do zachowania treści przekazu – własne doświadczenie zostaje wyparte przez naznaczone traumą doświadczenia poprzedniej generacji*⁴. Jednocześnie badaczka zwraca uwagę, że koncepcja postpamięci przydaje

¹ M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Antologia, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254.

² Pracę tę analizowałam z odmiennej perspektywy, związanej z długim trwaniem uwarunkowanych kulturowo schematów służby ojczyźnie i wojny rozumianej w kategoriach uniwersalistycznych w tekście *Graficznie oblicza wojny*, zob. w: W. Zaręba, *Non omnis moriar*, Częstochowa 2017, s. 10-16.

³ W przeciwieństwie do pojawiającego się w polskim piśmiennictwie naukowym tłumaczenia terminu *counter-monument* jako kontr-pomnik, proponuję jego tłumaczenie jako przeciw-pomnik, aby podkreślić programowy sprzeciw autorów tworzących w tym nurcie wobec klasycznej koncepcji upamiętnienia. Większość projektów opisywanych przez Jamesa E. Younga jest nie tylko alternatywą do tradycyjnego ujęcia komemoratywnego, ale przede wszystkim formą sprzeciwu wobec samej idei upamiętniania, w której miejsce postuluje się raczej postawę nieustannego przypominania.

⁴ J. Karbońska, „Jeśli my zapomnimy, kto będzie pamiętał?” *Dzieło sztuki jako manifestacja postpamięci*, „Politeja” 2015, nr 35, s. 106.

się także wówczas, gdy kolejna generacja (czy jak to można określić – „postpamiętający”) uznaje za własny obraz przeszłości poprzedniego pokolenia; obraz prawdziwy, lecz przez swoje okrucieństwo – niewyobrażalny⁵. Witold Zaręba staje się takim „postpamiętającym”, choć nie sięga do doświadczeń pokolenia bezpośrednio go poprzedzającego, uznając imaginarium przeszłości za własne. Jednocześnie miast zastępować osobiste doświadczenie jego traumatyczną wersją odziedziczoną po przodkach, postanawia pracować osobistą traumę, odwołując się do przeszłości i stwarzając odbiorcy pole do osobistej refleksji. Na taką interpretację przedłużonego trwania koncepcji Hirschowskiej postpamięci pozwala choćby takie jej ujmowanie, jak to zaproponowane przez Annę Wolff-Powęską, zgodnie z którym *to nie zwykłe zapośredniczenie pamięci przez tych, którzy dorastali w cieniu doświadczeń przodków, ale wspomnianie wzbogacone o wyobrażenia i kreację obrazów*⁶.

Witold Zaręba należy do średniego pokolenia polskich grafików i od blisko dwóch dekad testuje granice klasycznej odbitki graficznej na papierze, wykorzystując do tworzenia swoich instalacji odbitki o niestandardowych kształtach wykonane techniką wypukłodruku (linorytu). Tematyka podejmowana przez artystę niemal od początku jego aktywności twórczej dotyka wątków militarnych i paramilitarnych. Bohaterami jego grafik byli m.in. marynarze służący na okrętach podwodnych, pojedyncze postacie pielęgniarzek opatrujących rannych żołnierzy i sylwetki psów służących w armii na odcinkach łącznościowych. Jednak dopiero w 2016 roku te jednostkowe dotychczas przedstawienia przekształciły się w dwie instalacje graficzne, które w najpełniejszy sposób ujawniły to, co dotychczas funkcjonowało jedynie w wyobraźni artysty, tworząc projekt *Non omnis moriar*.

Tworząc zręby tego projektu, artysta wykorzystał fotografie z lat 1860-1918, wysłane z frontów I wojny światowej kartki pocztowe czy zachowane fragmenty umundurowania armii austro-węgierskiej i wytworzył wizualną opowieść o świecie rozpiętym między powinnością żołnierza a miłosierdziem sióstr opatrujących rannych w lazaretach Wielkiej Wojny. W tym projekcie przeszłość, zapisana w opowieściach i utrwalona w obrazach, przede wszystkim fotograficznych, niejako dopada artystę, nie pozwala mu przejść obok siebie obojętnie i nakazuje mierzenie się z tylko pozornie nie swoją historią, która jednak w miarę zagłębiania się w jej meandry okazuje się nadal żywa i równie – choć w inny sposób – istotna dla niego, jak była dla tych, którzy przeżywali ją blisko sto lat temu jako teraźniejszość. Przeszłość ta, której ślady funkcjonowały na marginesie jego dzieciństwa w postaci widocznego z okien domu budynku dawnych koszar, wzmocniona osobistym doświadczeniem z okresu odbywania zasadniczej służby wojskowej, okazała się na tyle mocno wdrukowana w jego wyobraźnię i podświadomość, że domagała się uwolnienia i przedstawienia odbiorcom. Termin „w-drukowane” użyty w tytule niniejszego tekstu, który jest świadomie skonstruowanym neologizmem, odnosi się zarówno do śladów przechowywanych w wyobraźni artysty, jak i do medium artystycznego, poprzez które decyduje się on o nich

⁵ Tamże, s. 107.

⁶ A. Wolff-Powęska, *Pamięć wyzwolona. Pamięć zniewolona. Kultura historyczna w procesie transformacji*, „Politeja” 2017, nr 47, s. 8.

opowiedzieć, tj. grafiki warsztatowej, której fundamentalną cechą jest relacja zachodząca pomiędzy matrycą a odbitką, w tym przypadku ujawniającą ślady pierwotnie wycięte w płachcie linoleum. Wyobraźnia artysty wypełniona jest obrazami zbudowanymi z kolekcjonowanych od dłuższego czasu zdjęć obrazujących rzeczywistość okopową i pozaokopową – w tym zwłaszcza wizualnej dokumentacji medycznej, obrazującej bezmiar fizycznego kalectwa będącego konsekwencją użycia broni masowego rażenia np. w postaci gazów bojowych – połączonych z treściami zawartymi w pocztówkach wysyłanych przez żołnierzy z frontów Wielkiej Wojny. Splatają się one w jedno z osobistymi wspomnieniami porannych pobudek, padów i powstań w błocie poligonu oraz reżimu narzucanego młodym rezerwistom w imię mglistej idei przyszłego zwycięstwa. Pracując z archiwalnymi zdjęciami i pocztówkami, Witold Zaręba staje się tym, kogo Dorota Sieroń-Galusek i Łukasz Galusek określili mianem pracownika pamięci. Zdaniem przywołanych autorów zastępuje on *artystę czy badacza zaspakajającego własną próżność aplauzem publiczności [i] niczym archeolog wydobywa pamiątki-okruchy, odczytuje zapomniane imiona, zatarte symbole, zaniechane tradycje. Swoją pracą oswaja miejsce i odkrywa, że nie jest tam sam [gdyż są tam również ci], co pozostawili po sobie jedynie ślady, za których ocalenie nikt inny poza nimi nie jest już odpowiedzialny*⁷. Ten typ działań wpisuje się w ten aspekt postpamięci, w którym realizuje się jej postulat oparty na żmudnej pracy przywracającej przeszłość i jednocześnie kontekstualizującej minione doświadczenia w odświeżonej ramie terażniejszości. Dla Witolda Zaręby ramą tą stały się osobiste przeżycia wynikające z konieczności odbycia zasadniczej służby wojskowej w 2001 roku. Choć sam proces kolekcjonowania starych fotografii i frontowych pocztówek przez artystę sięga 1998 roku, to dopiero trauma związana z swoistym odgrywaniem rzeczywistości frontowej w ramach obowiązkowego szkolenia wojskowego aktywizowała w nim ten poziom utożsamienia z przeszłością, który skutkowałam koniecznością twórczego przetworzenia własnych doświadczeń, a także obrazów i słów wydobytych z przeszłości. Dodatkowym katalizatorem było również usytuowanie rodzinnego domu, w którym artysta czuł się wpisany w obszar Wielkiej Wojny jako mieszkaniec Tarnowskich Gór – miasta granicznego. Z okien jego domu od północnej strony rozciąga się widok na dawne budynki ceglanych stajni 11 Pułku Strzelców Konnych Jego Cesarskiej Mości Wilhelma II. Zrzędzeniem losu w pułku tym służył żołnierz, którego śmierć została odnotowana w annałach I wojny światowej jako pierwszy oficjalny zgon wojenny.

Podjęte przez Zarębę działania artystyczne wpisują się zarówno w koncepcję aktów pamięci, jak również w opisaną przez Jamesa E. Younga ewolucję kulturowych i estetycznych form pomnika wywołaną rewoltą artystyczną XX wieku, która skutkowałam *przekształceniem pomnika z heroicznej napuszonej figuratywnej ikony końca XIX wieku opiewającej ideały i zwycięstwa narodowe w antybohaterską, nierzadko ironiczną skromną instalację konceptualną podkreślającą narodową ambiwalencję i niepewność postmodernizmu końca XX wieku*⁸.

⁷ D. Sieroń-Galusek, Ł. Galusek, *Pogranicze. O odradzaniu się kultury*, Wrocław 2012, s. 88.

⁸ J.E. Young, *Memory and Counter-Memory*, „Harvard Design Magazine” 1999, nr 9, s. 1-2.

Sięgając do koncepcji przedstawionej przez Constance de Saint-Laurent w 2017 roku, należy zaznaczyć, że jej autorka zajmuje się aktami pamięci, uwzględniając w swoich badaniach wyłącznie te z nich, które dzieją się z perspektywy pamiętającego, a nie tego, dla którego owa pamięć jest już elementem procesu dziedziczenia. Jednak, jak postaram się udowodnić w dalszej części rozważań, fakt ten nie ma zasadniczego wpływu na możliwość wykorzystania propozycji de Saint-Laurent do analizy projektu *Non omnis moriar* Witolda Zaręby.

Podsumowując swoje rozważania dotyczące istoty aktów pamięci, de Saint-Laurent zauważa, że składają one do przyjrzenia się dyskursywnym ujęciom przeszłości przede wszystkim jako *aktywności społecznej wykonywanej z innymi i dla innych w kontekście, który jest zarówno konstytutywny, jak i konstytuowany przez odbywające się w jego ramach dyskursy*⁹. Sam akt pamięci zdefiniowany zostaje jako *akt przedstawienia osobistych dyskursów jako narracji, opisu lub interpretacji czegoś, co wydarzyło się w przeszłości lub jako odniesienie do czegoś, co powszechnie uważa się, że się wydarzyło*¹⁰. Z kolei akty pamięci zbiorowej są *podkategorią aktów pamięci odnoszących się specyficznie do przeszłości zbiorowej – tego, co ogólnie można rozumieć jako należące do historii, niezależnie od tego, czy jest to historia najnowsza, czy też dotyczy wydarzeń sprzed stu lat*¹¹. Zdaniem de Saint-Laurent już samo użycie słowa „akt” *implikuje zdefiniowanie pamięci zbiorowej jako ulotnej chwili, w której zbiorowa przeszłość jest „odtworzana” w dyskursach i praktykach w terażniejszości*¹².

Istotą jej teorii jest odwrócenie postrzegania pamięci zbiorowej, która przestaje być produktem pamiętania (*remembering*) wywołującym rozmaite procesy, a staje się *konkretnym działaniem – odwołującym się do przeszłości – wytwarzanym przez różne procesy*¹³. To odwrócenie pozwala uznać artystyczny projekt Witolda Zaręby za manifestację aktu pamięci. Artysta bowiem podejmuje określone działanie – w tym wypadku polegające na graficznym przetworzeniu obrazów i tekstów z przeszłości w instalację, z którą konfrontowany jest odbiorca – dla którego punktem wyjścia są kolekcjonerskie obsesje artysty, usytuowanie jego domu rodzinnego, jak i przeżycia z okresu odbywania zasadniczej służby wojskowej w progu XXI wieku. To splot wymienionych elementów doprowadził Zarębę do odkrycia swojego powinowactwa z przeszłością, której staje się spadkobiercą z wyboru i jednocześnie na rzecz której podejmuje się roli pracownika pamięci.

W kontekście działań Witolda Zaręby najistotniejszym postulatem wynikającym z koncepcji aktów pamięci jest podkreślenie roli, jaką w narracjach dotyczących przeszłości odgrywa nie tyle opisywanie tego, co się wydarzyło, ile „performowanie pamięci” (*performing a memory*), zdaniem szwajcarskiej badaczki równoważne z mocą, jaką

⁹ C. de Saint-Laurent, *Memory Acts : A Theory for the Study of Collective Memory in Everyday Life*, „Journal of Constructivist Psychology” 2017, vol. 31, no. 2, s. 160.

¹⁰ *Tamże*, s. 152.

¹¹ *Tamże*.

¹² *Tamże*, s. 153.

¹³ *Tamże*.

obdarzone są akty mowy w teorii Austina. Performowanie pamięci staje się aktem dyskursywnym skonstruowanym poprzez użycie określonych znaków i symboli. W przypadku aranżacji graficznej¹⁴ Witolda Zaręby uniwersum to tworzą motywy zaczerpnięte z oryginalnych zdjęć frontowych, stylizowane fragmenty umundurowania żołnierzy armii cesarskiej oraz elementy wykreowane w oparciu o wyobraźnię artysty. Choć na pierwszym planie nie pojawia się ten, który rzeczywiście przeżył koszmar okopowy i który pamięta, to bez jego choćby zapośredniczonej obecności sam proces perforowania pamięci nie byłby możliwy. W przypadku projektu Witolda Zaręby mamy do czynienia z obecnością zapośredniczoną zarówno w materiale ikonograficznym (zdjęcia), jak i tekstowym (pocztówki z frontu) pozwalającym na przedstawienie i sportretowanie tych, którzy wzięli udział w Wielkiej Wojnie. Artysta mówi do nas jednocześnie z dwóch pozycji: tego, który coś pamięta (swój pobyt w wojsku), i tego, który przywołuje pamięć cudzą (zdjęcia, fragmenty pamiętników), przekształcając swoje osobiste doświadczenie w narrację przeszłościową.

NIE WSZYSTEK UMRE – W-DRUKOWANA PAMIĘĆ WIELKIEJ WOJNY

Jak zauważyła cytowana już uprzednio Joanna Karbońska: *dzieło sztuki wiąże osobiste doświadczenia artysty ze społecznym kontekstem, w jakim powstaje. Jednocześnie dzieło wrzucone w społeczną rzeczywistość oddziałuje na nią, współtworząc nowe konteksty, nowe modele recepcji pamięci, wreszcie – nowe społeczne ramy pamięci*¹⁵. A przywoływany powyżej James E. Young zauważa ponadto, że najistotniejszą „przestrzenią pamięci” dla tych twórców, którzy pragnęli w żywy – a zatem proformatywny – sposób przywołać przeszłość, *nie było to, co znajdowało się w ziemi lub ponad nią, lecz przestrzeń pomiędzy pomnikiem a odbiorcą, odbiorcą a jego lub jej własną pamięcią*, co należy rozumieć, jak podpowiada Young, jako *usytuowanie pomnika w umyśle, sercu i sumieniu odbiorcy*¹⁶.

Witold Zaręba dokonuje swoistego zawłaszczenia i subwersywnego przetworzenia fotografii datowanych na okres od lat 60. XIX wieku do roku 1918, drzeworytów z kieszonkowego niemieckiego atlasu anatomicznego i ilustracji z leksykonów wydanych przed 1900 rokiem, kartek pocztowych produkowanych na potrzeby frontowe oraz znaczków pocztowych o charakterze propagandowym przedstawiających Franciszka Józefa I – który stał się monarchą-ikoną I wojny światowej, choć zmarł w trakcie jej trwania – a także fragmentów mundurów (przede wszystkim guziki i czapki), orderów i odznaczeń. To bogactwo wizualne służy nie tylko jako materiał ikonograficzny. Włączenie we własne prace historycznych odbitek drzeworytniczych to także punkt wyjścia do graficznej gry śladów – tych zapisanych w reprodukowanych drzeworytach, przeniesionych metodą cyfrowego zapisu na papier, z oryginalnym śladem

¹⁴ Terminu tego celowo używam zamiast pojęcia *environment*, które w przypadku projektu artystycznego *Non omnis moriar* nie wydaje się adekwatne.

¹⁵ J. Karbońska, „Jeśli my...”, s. 108.

¹⁶ J.E. Young, *Memory and...*, s. 12.

wypukłodrukowym, których źródłem są linorytnicze matryce autorstwa Witolda Zaręby. Artysta ogranicza ingerencję w materiał archiwalny do minimum, jego celem nie jest bowiem dekonstrukcja oryginalnego zapisu, lecz jego subwersywne wykorzystanie we własnych pracach, w których to, co minione, splata się z tym, co sam artysta chce opowiedzieć. Estetyka większości prac przypomina zarówno wizualne eksperymenty rodem z rysunkowych plansz stworzonych na potrzeby Latającego Cyrku Monty Pythona, jak i obrazowanie komiksowe.

Metoda wielokrotnej pracy z jedną matrycą, do której dodawane są nowe elementy, stanowi podstawową procedurę techniczną cyklu zatytułowanego *Rekonwaleszent*, czyli *Ozdrowieniec*, będącego główną częścią aranżacji graficznej *Non omnis moriar*. Składa się nań 57 męskich półpostaci uzupełnionych sześcioma pełnopostaciowymi przedstawieniami *Sióstr miłosierdzia*. Całość zostaje dopełniona przez obiekty sprzyjające rekonwalescencji: 8 łóżek oraz parę kul ułatwiających poruszanie się po urazach kończyn. Olbrzymi zastęp ozdrowieńców różni się mniej lub bardziej widocznymi detalami. Każda z postaci zostaje przez artystę niejako ubrana, jednak odmienne szczegóły stroju czy doczepionych odznaczeń nie są w stanie zatrzeć wrażenia anonimowości i umasowienia tych, którzy starają się powrócić do zdrowia. To armia odbijająca niczym w krzywym zwierciadle tę pierwszą, zaludniającą okopy i pola bitew. Armia tych, którzy przeżyli, choć zdekompletowani, okaleczeni, oszpeceni i – pomimo odznaczeń – odrzuceni jak niepotrzebny produkt przemiany wojennej. Na tym tle pielęgniarki jawią się niczym flanki trzymające zastępy ozdrowieńców w karykaturalnym bojowym szyku, na który z dobrotliwą miną z przeciwległej ściany spogląda cesarz Franciszek Józef I, spoczywający na figlarnej chmurce i górujący nad zastępem łóżek. To instalacja zatytułowana *Castrum Doloris* – ironiczna forma wojennych katafalków ukazujących stopy poległych wystające spod śnieżnobiałych prześcieradeł przykrywających drewniane łóżka-nosze. Po jednej stronie armia tych, którzy przeżyli, po drugiej – niewielki oddział poległych.

Obejmując po raz pierwszy wzrokiem aranżację graficzną *Non omnis moriar*, możemy odnieść wrażenie swoistego komizmu, ironii czy wizualnej gry na wielu kliszach. Intensywne kolory, zwłaszcza sprejowe błękity, dodatkowo sugerują pogodny nastrój, może nawet zbytnią lekkość obrazowania najbardziej tragicznych aspektów wojny. Odrzucenie pierwszego wrażenia i wejście głębiej w świat stworzony przez Witolda Zarębę wymaga pewnego wysiłku. Można ten typ wizualnego języka uznać za infantyлизację koszmaru, można go jednak także potraktować jako próbę uchwycenia traumy – zgodnie z postulatem Younga – bez wspinania się na pomnikowe cokoly, przemów *ex cathedra*, zakładania koturnów powagi, przybierania stosownych min-masek, wreszcie rezygnacji z tworzenia obrazu wojny przy pomocy grozy, dydaktyzmu lub mentorsko zabarwionego pacyfizmu. *Non omnis moriar* Witolda Zaręby nie jest obrazem wojny rodem z propagandowych ulotek unurzanych w anturazę przygody, wspólnoty i braterstwa, nie jest to również koturnowy pomnik heroicznym czynów, lecz mozaika złożona z fragmentów, strzępów, odpadów, utkana z rąk na temblakach, kul ortopedycznych, jednookich twarzy, pośmiertnie zszarzałych stóp.

Dwa najważniejsze zabiegi formalne, konsekwentnie stosowane przez Zarębę, to izolacja i fragmentaryzacja.

Linoryty stanowiące powtórzenie oryginalnych fotografii skonstruowane zostały tak, że ich bohaterowie, odtworzeni z drobiazgową pieczołowitością, zostali wyjęci z przestrzeni, w której pierwotnie się znajdowali. Miejsce okopów, zasieków, gniazd obserwacyjnych zajęło neutralne tło, czasem tylko ożywione abstrakcyjnym wzorem. Żołnierze są jednocześnie wszędzie i nigdzie.

Fragmentaryzację w sztukach wizualnych najczęściej kojarzy się z fetysyzacją, seksualnością, pożądaniem. Stanowi ona jeden z najpopularniejszych środków stylistycznych nurtów, takich jak surrealizm, i dotyczy przede wszystkim ciała kobiecego. Witold Zaręba dokonuje dekonstrukcji tego popularnego kodu wizualnego, który z obszaru malarstwa i rzeźby przeniósł się do języka reklamy. To nie wzbudzające pożądanie piersi, usta czy dłonie zapełniają kolejne grafiki. Ich miejsce zajmują głowy w ujęciu anatomicznym z zaznaczonymi nerwami, systemem ukrwienia i kośćcem. To, co na zdjęciach przedstawiających rannych i zmarłych przenoszonych z pola bitwy do lazaretu lub kostnicy pozostaje zakryte neutralną bielą prześcieradeł, w grafikach Witolda Zaręby ukazuje się naszym oczom jako ciało precyzyjnie rozłożone na poszczególne partie. Żołnierz to płuca, serce, kręgosłup, wątroba. Żołnierz to także nogi obute w przepisowo wyglącowane obuwie. To wypięta pierś, na której przy odrobinie szczęścia zawisnie medal za odwagę, niezłomność i poświęcenie ku chwale Boga, Kaisera i Ojczyzny. Żołnierz to łyżka czy fotografie przywiezione z domu, zastępujące coraz bardziej rozmywający się obraz bliskich, którzy już nigdy nie będą naprawdę bliscy, od których żołnierza – po powrocie z frontu – oddzielał będzie mur niezrozumienia. Żołnierz to: jego wierny koń, to broń, czapka lub hełm. Żołnierz to zawsze pozbawiony indywidualnych cech fragment większej całości – maszyny wojennej, precyzyjnego mechanizmu poddawanego nieustannej musztrze, przed którym stoi jasny cel.

Armia mężczyzn zapełniających okopy ma swój żeński odpowiednik w zastępach sióstr miłosierdzia, pielęgniarek zapełniających lazarety i asystujących w prowizorycznych salach operacyjnych. Cykl *Siostry miłosierdzia* stworzony przez Witolda Zarębę w latach 2012-2013 jest naturalnym dopełnieniem „wielkowiejny” opowieści. Siostry zdają się mniej anonimowe od zastępów żołnierzy. Różnią się fryzurami i strojem, jednak większość ma podobny wyraz twarzy – pełen miłosiernej surowości, stanowiącej synonim odpowiedzialności za życie, które zostało powierzone ich opiece. Uzbrojeniem sióstr są ampułki z lekami, rzędy tabletek ułożonych na tacach, szklanki wody, strzykawki i igły – cały ten arsenał, który przynieść ma, jeśli nie ukojenie i ulgę, to przynajmniej chwilowe uśmierzenie bólu. Jednocześnie prace z tego cyklu wprowadzają nas w nowy obszar poszukiwań twórczych samego artysty – dążenie do uprzestrzennienia obrazu graficznego, nadania mu pełnowartościowej trójwymiarowości przy zachowaniu cech klasycznego druku na płaskiej powierzchni. Mamy tu do czynienia z myśleniem kolażowym, w ramach którego odbitka łączy się z różnymi przedmiotami – zarówno innymi odbitkami, jak i obiektami stworzonymi przez artystę przy użyciu np. zadrukowanego filcu. *Siostry* nie są płaskim obrazem przeniesionym z matrycy na papier. Odbitce nadany zostaje kształt poszczególnych pielęgniarek, co umożliwia budowanie z nich wielopostaciowych aranżacji w przestrzeni.

Filcowe torby zawieszane na szyjach niektórych spośród *Sióstr* czy maski gazowe nałożone na twarze części z pielęgniarek nie tylko natychmiast identyfikują miejsce ich służby, lecz stanowią także przenikanie się tego, co dwuwymiarowe, z trójwymiarową rzeczywistością.

Nie wszystkim umrę, pisał Horacy, wierząc, że choć zniknie jego ziemską powłoka, przetrwają jego pieśni, przeżyje krucha materia poetyckiej frazy. Modris Eksteins w *Święcie wiosny* pisał z kolei o twórczości tzw. żołnierzy-artystów, którzy przy pomocy środków malarskich i graficznych starali się oddać grozę tego, co przeżyli, a tym samym ocalić choćby cząstkę samych siebie. Artyści, którzy wrócili z frontu, próbowali uwolnić się od wspomnień i wpełzających pod zamknięte powieki obrazów, podzielić się swoim doświadczeniem. Bo jak słusznie zauważa Eksteins: *sztuka stała się, faktycznie, jedynym dostępnym odpowiednikiem wojny; naturalnie nie ta stworzona według poprzednich zasad, lecz ta, w której porzucono reguły kompozycji, a której celem stała się prowokacja, wydarzenie, doświadczenie. Gdy wojna utraciła znaczenie zewnętrzne, stała się przede wszystkim doświadczeniem. W tym procesie życie i sztuka zbliżyły się do siebie*¹⁷.

Choć słowo „wojna” zapisane jest w tekście Eksteinsa jako zwykły rzeczownik, to jednak kontekst jego użycia wskazuje na Wielką Wojnę, to bowiem jej weterani i artyści w jednym pozostawili po sobie świadectwo, o którym wspomina Eksteins i które wykorzystuje Zaręba.

Non omnis moriar nie epatuje wizerunkiem postrzępionych ran, nadmiarem krwi ani bohaterską chwałą. Wykorzystując zrozumiały dla młodej generacji język wizualny, potrafi stworzyć przejmujący obraz strachu, kalectwa i beznadziei towarzyszących na co dzień żołnierzom. Statyczność kompozycji i minimalizm użytych środków odzwierciedlają wojskową unifikację, porządek i brak miejsca na indywidualną ekspresję. Szablonowe sylwety rekonwalescentów przekształcają się w ciąg powtarzalnych znaków, zderzając odbiorcę z bezmiarem anonimowej śmierci i kalectwa. Spod płaszczyka Monty Pythonowskiej zgrywy przebija smutna refleksja nad losem człowieka wtłoczonego w ramy wojennej narracji, w której już na zawsze pozostanie on tylko przedmiotem, numerem statystycznym, nazwiskiem z nieśmiertelnika, tracącym swoją podmiotowość na rzecz samonapędzającej się maszyny służącej abstrakcyjnym celom. Bo, jak zauważa Eksteins, to: *Co się zaczęło jako idealizm, skończyło się jako nihilizm. Co zaczęło się jako świętowanie, skończyło się jako kara boża. Co zaczęło się jako życie, skończyło się jako śmierć*¹⁸.

W kontekście polskich narracji wielkwojennych, w których przeważają te związane z radością wynikającą z odzyskania niepodległości i suwerenności państwowej, praca Witolda Zaręby staje się też bardzo istotnym punktem odniesienia dla tych, których przodkowie nie służyli w legionach Piłsudskiego, tylko przymusowo wcieleni do armii austriackiej, stawali z bronią w rękę przeciwko swoim braciom, kuzynom i przyjaciom. To ich przeciw-pomnik pozwalający pamiętać, że okres 1914-1918 nie był tylko

¹⁷ M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, Warszawa 1996, s. 242.

¹⁸ *Tamże*, s. 325.

drogą wiodącą ku II Rzeczypospolitej, lecz także ostatnim aktem rozbiorowej rzeczywistości, w której całe pokolenia Polaków żyły przeszło wiek. Jak mogłaby tę aranżację graficzną podsumować de Saint-Laurent: *przeszłość nabiera znaczenia, gdy jest opowiedziana właśnie dlatego, że pozwala na jednoczesne rozważenie subiektywnego doświadczenia związanego z przeszłością oraz pozycji innych osób w niej i w jej obrębie*¹⁹.

Annie Ernaux, laureatka Literackiej Nagrody Nobla w 2022 roku, pisząc o swoim pokoleniu, scharakteryzowała je jako tych, którzy *będą uparcie żałować tamtego nieprzeżytego czasu*²⁰ i którym *pamięć innych przekazała [...] tajemną tęsknotę za epoką, na którą o mały włos się nie żałowały i nadzieję, że pewnego dnia jej doświadczą*²¹. Witold Zaręba nie „żałował się” ani na I, ani na II wojnę światową, a jednak przypomina pokolenie opisane przez Ernaux – dzieci, które słuchając opowieści dorosłych, chłonęły nie swoją historię i przekształcały ją we własne, choć nieprzeżyte osobiście, doświadczenie. W tym procesie, w ramach którego w pamięć wdrukowane zostaje to, co nie było udziałem własnym jednostki, przejawia się metafizyka postpamięci, jej tajemnicze oddziaływanie i siła, która domaga się uwolnienia. Witold Zaręba dokonuje go poprzez ekspresję artystyczną, wpisując się w szereg postaci bezpośrednio doświadczających traumy wojennej i mierzących się z jej konsekwencjami przy pomocy narzędzi graficznych, jak Jacques Callot w *Wielkich nieszczęściach wojny*, Francisco José de Goya y Lucientes w *Okropnościach wojny* czy Otto Dix w cyklu *Wojna*, stanowiącym wizualny odpowiednik powieści *Na Zachodzie bez zmian* Ericha Marii Remarque’a i podobnie jak ona będący twórczą próbą zmierzenia się niemieckiego grafika z okopową traumą. Ze względu na swoją genezę postpamięć Witolda Zaręby w nieoczywisty być może sposób przyjmuje wielokierunkową postać, którą postulował Michael Rothberg. Rodzi się bowiem w obrębie odbywającej się tu i teraz w XXI wieku negocjacji opartej na zapożyczeniu z przeszłości obrazu traumy wojennej, która może posłużyć do opowiedzenia o wciąż od nowa powracającej traumie każdej wojny, także tej o charakterze czysto ćwiczebnym, odbywającej się w pozornie bezpiecznych warunkach szkolenia wojskowego. Choć Zaręba przywołuje konkretne symbole nierozłącznie związane z Wielką Wojną, tworząc swoją instalację, to jego opowieść może się każdorazowo aktualizować jako *interakcja różnych pamięci historycznych*²², którą każdy z odbiorców może wciąż od nowa wypełniać istotnymi dla siebie odwołaniami i znaczeniami. W ten sposób to, co pierwotnie zostało wdrukowane w podświadomość Witolda Zaręby, w-drukowuje się teraz w przestrzeń wystawienniczą i podlega renegocjacji ze strony odbiorcy.

¹⁹ C. de Saint-Laurent, *Memory Acts...*, s. 158.

²⁰ A. Ernaux, *Lata*, przekł. K. Jarosz, M. Budzińska, Wołowiec 2022, s. 21.

²¹ *Tamże*.

²² M. Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford (CA) 2009, s. 3.

BIBLIOGRAFIA

- Eksteins M., *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Warszawa 1996.
- Hirsch M., *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254.
- Karbońska J., „Jeśli my zapomnimy, kto będzie pamiętał?” *Dzielo sztuki jako manifestacja postpamięci*, „Politeja” 2015, nr 35, s. 106-108.
- Rothberg M., *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford (CA) 2009.
- de Saint-Laurent C., *Memory Acts: A Theory for the Study of Collective Memory in Everyday Life*, „Journal of Constructivist Psychology” 2017, vol. 31, no. 2, s. 160, <https://doi.org/10.1080/10720537.2016.1271375>.
- Sieroń-Galusek D., Galusek Ł., *Pogranicze. O odradzaniu się kultury*, Wrocław 2012.
- Wolff-Powęska A., *Pamięć wyzwolona. Pamięć zniewolona. Kultura historyczna w procesie transformacji*, „Politeja” 2017, nr 47, s. 8.
- Young J.E., *Memory and Counter-Memory*, „Harvard Design Magazine” 1999, no. 9, s. 1-2.
- Zaręba W., *Non omnis moriar*, Częstochowa 2017.

Marta Anna RACZEK-KARCZ – historyczka sztuki i medioznawczyni. Obszar jej badań naukowych obejmuje współczesną grafikę i projektowanie graficzne, antropologię kultury, historię filmu, teorię sztuki oraz studia kulturowe, medioznawcze i groznawstwo. Członkini Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, członkini Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Autorka ponad 20 artykułów naukowych i rozdziałów w monografiach oraz ponad 50 tekstów katalogowych dotyczących sztuki współczesnej, filmu i nowych mediów.