

Stwarzanie nieobecności. Georges Perec na Ellis Island

Jerzy Franczak*

DOI DOI 10.24425/rl.2024.153205

ruch literacki • R. LXV • 2024 • Z. 6 (387) PL • antropologia procesu twórczego

zeszyt pod red. Anny Łebkowskiej i Iwony Boruszkowskiej

(Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego)

Numer dedykowany Pani Profesor dr hab. Magdalenie Popiel z okazji Jubileuszu

PL ISSN 0035-9602

Pod koniec życia Georges Perec stworzył osobliwe, wielomedialne, wielogatunkowe i wielowariantowe dzieło funkcjonujące pod kilkoma podobnymi, choć nieznacznie różniącymi się od siebie tytułami. Ów zestaw utworów (współ)sygnowanych przez pisarza tworzą w porządku chronologicznym:

[1]. Esej pt. *Ellis Island, opis projektu (Ellis Island, description d'un projet: „Recherches”* 1979, nr 38; przedr.: *Je suis né*, 1990);

[2]. Film pt. *Opowieści z Ellis Island (Récits d'Ellis Island*, autorzy: Robert Bober i Georges Perec, 1980);

[3]. Album pt. *Opowieści z Ellis Island. Historie wędrówki i nadziei (Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, sygnowany „Georges Perec i Robert Bober”, 1980; wznowienie sygnowane „Georges Perec wraz z Robertem Boberem”, 1994);

* Jerzy Franczak – dr hab., Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński, Kraków.

ORCID: 0000-0001-8789-7241



Artykuł jest opublikowany w otwartym dostępie (open access) na warunkach licencji Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

[4]. Książka pt. *Ellis Island* (przypisana wyłącznie Perecowi, edycja pośmiertna z 1995 roku).

W zestawie tym film [2] należałoby uznać za dzieło źródłowe. Poprzezdzający jego pierwszą emisję esej [1] zawiera transkrypcję części tekstu czytanego w dokumencie oraz uwagi dotyczące całego projektu – stanowi rodzaj zapowiedzi i ogólnego opisu produkcji INA (Institut National de l’Audiovisuel), a zarazem macierzy dla późniejszych wariantów tekstowych.

Dokument [2] nakręcony przez Bobera składa się z dwóch części. *Ślady* (*Traces*, 57 min) zawierają materiały wizualne i wykazy danych dotyczących ośrodka recepcyjnego, rejestrację zwiedzania z przewodnikiem muzeum na Ellis Island w 1979 roku, wygłaszane przez Pereca dopowiedzenia i komentarze, a także zainscenizowane sekwencje z udziałem pisarza oraz z archiwalnymi fotografiami. Na *Wspomnienia* (*Mémoires*, 60 min) składa się jedenastce rozmów Pereca z byłymi emigrantami z Europy w wieku od 73 do 96 lat. Autorzy dzieła dążyli – zgodnie z ich publicznymi deklaracjami¹ – do fuzji obrazu i słowa. Tę ambicję oddaje wspólna publikacja książkowa [3]. Otwiera ją *Wyspa lez*, zastępująca filmową opowieść przewodnika, po której następuje transkrypcja tekstu wygłaszanego w dokumencie z *offu* przez Pereca, zatytułowana *Opis drogi*. Za ilustracje służą fotosy z planu i z wywiadów oraz zdjęcia z epoki (głównie autorstwa Lewisa W. Hine’a), których osobny zestaw tworzy część 3 (*Album*). Część 4, *Lokalizacja/ Rozpoznanie terenowe* (*Repérages*) to kilka enumeracji, w których rozpoznajemy temperament pisarski Pereca: są to zestawienia m.in. ludzi spotkanych podczas przygotowywania filmu, odwiedzonych miejsc, restauracji, sklepów, spożytych dań i kupionych rzeczy. Część ostatnia, *Wspomnienia* (*Mémoires*) to zapisy wywiadów z drugiej części filmu, wzbogacone o prezentację sylwetek rozmówców oraz zdjęcia.

Wydana pośmiertnie książka [4] nie wzmiankuje Bobera, operuje skróconym tytułem, a jej zawartość ogranicza się do dwóch znanych partii tekstu: prezentująco-historycznej, pisanej prozą i medytacyjno-poetyckiej, w której tekst został nieco inaczej rozbita na wersy, aniżeli w pierwodruku [3].

Dzieła te [1–4] zajmują w spuściźnie Pereca miejsce marginalne, o czym świadczy relatywnie niewielka liczba opracowań. Film pojawia się najczęściej wewnątrz anegdoty biograficznej albo w opracowaniach dotyczących dokumentu filmowego, literackie manifestacje natomiast bywają klasyfikowane jako utwór narracyjny (*récits*), esej lub poemat. A przecież konstelacja ta mogłaby uchodzić za zwieńczenie Percowskiej – jak nazywa ją jeden z badaczy – polimorficznej, transgenerycznej i transartystycznej hetero-

¹ „Nie chcieliśmy ani ilustracji, ani komentarza. Chcieliśmy, aby tekst i obraz komentowały się wzajem i łączyły w jedno dzieło”. *Le regard et l’absence. Entretien avec Robert Bober*, „Cahiers Georges Perec” 2006, nr 9, s. 248. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady pochodzą od autora.

grafii². W korpusie tekstów, uruchamiających grę podobieństw i różnic, słowo pisarskie wchodzi w relacje z obrazami i rozprasza się w mowie cudzej. Jeśliby wzbogacić ten zbiór o rozmaite przedteksty i parateksty – przedrukowywane w niektórych wydaniach [3] rękopisy, korespondencję pisarza, udzielane przezeń wywiady – a także fotografie jego autorstwa (serię trzydziestu dziewięciu polaroidów zrobionych podczas podróży³), otrzymalibyśmy komplet materiałów niezbędnych do tego, by podjąć badania z zakresu antropologii procesu twórczego.

Magdalena Popiel powtarza za Romanem Jakobsonem (i Georgem Steinerem), że „każde rzetelne dzieło sztuki opowiada historię swego stworzenia”⁴. W przypadku obiektów tak złożonych należałoby odpowiedzieć na szereg pytań dotyczących kreacji artystycznej oraz obecności twórcy. Czy różne tryby historii tworzenia – ta wpisana w dzieła i ta wyrażona dyskursywnie – współdziałają, czy wchodzi w kolizję? Czy z kolejnych gestów wykonywanych w polu sztuki, literatury i mediów, a także tych mniej publicznych lub całkiem prywatnych, wyłania się jakiś zestaw „aktów konstytuowania się podmiotu jako twórcy”⁵? Czy dostępne dokumenty tworzą sekwencję linearną, czy spaja je „ciągłość zaprzeczeń, paradoksów, niekonsekwencji”⁶, czy raczej niekończących się korekt, przemieszczeń i przeformułowań? Czy w toku tych działań Perec dąży do tego, by jego twór osiągnął doskonałość, czy wspomaga przenoszenie aury z dzieła na autora⁷? Nobilituje sztukę jako uprzywilejowane narzędzie ekspresji, a może dąży do przekroczenia jej granic lub uzupełnienia jej o inne (dokumentarne, archiwistyczne itp.) praktyki?

Tak rozumiana estetyka artysty, badająca relacje i napięcia między artefaktami a dokumentami osobistymi i innymi wypowiedziami oraz świadectwami, pozwoliłaby dookreślić historię dzieł/ ich wariantów oraz spopularyzować migotliwą obecność autora. Ja jednak podejmę się skromniejszego zadania. Skupiając się na ostatniej wersji opowieści o Ellis Island [4], a zarazem starając się nie tracić z oczu wszystkich jej form istnienia, wersji i suplementów, sformułuję kilka hipotez interpretacyjnych oraz garść uwag dotyczących paradoksalnej estetyki obecności w późnym pisarstwie Pereca. O ile bowiem wcześniej, chociażby jako autor *Zniknąć*,

2 M. Sirvent, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam—New York: Rodopi 2007, s. 25–27.

3 Ch. Reggiani, *Perec: une poétique de la photographie*, „Littérature” 2003, nr 129, s. 78–81.

4 M. Popiel, *Wypiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków: Universitas 2008, s. 11.

5 Tamże.

6 M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków: Universitas 2018, s. 37.

7 Tamże, s. 153.

był on – zgodnie ze słynną metaforą Harry’ego Mathewsa – „zegarmistrzem nieobecności”⁸, o tyle tutaj decyduje się mówić wprost o sobie i swojej genealogii. Ale, po pierwsze, te konfesyjne wypowiedzi wikłają się w szereg zapośredniczeń i relacyjnych uwarunkowań; po drugie zaś podporządkowane zostają zadaniu kreowania pustki i stwarzania nieobecności, poprzez które definiuje się pisarz.

wymazane

Drogi twórców skrzyżowały się, tworząc chiazmatyczną figurę: o ile Robert Bober przeszedł drogę od dokumentu do fikcji (w 1994 roku debiutował powieścią *Quoi de neuf sur la guerre?*), o tyle Perec na odwrót, dopiero pod koniec życia zajął się dokumentem. Poznali się w 1976 podczas projekcji obrazu w reżyserii tego pierwszego. Wkrótce potem Bober przedstawił Percecowi projekt osobistego filmu o usytuowanym na Ellis Island ośrodku recepcji i selekcji imigrantów, który funkcjonował tam w latach 1880–1940. W wyborze tematu miały udział pobudki osobiste: jego pra-pradziadek próbował wyemigrować do USA, ale został zawrócony po zdiagnozowaniu jaglicy. Perec odniósł się do pomysłu z rezerwą – nie tylko dlatego, że jego rodzinne ślady nie prowadziły do Nowego Jorku, ale też z racji ogólnego rozczarowania efektami genealogicznych śledztw. W eseju wyznawał:

Od wielu lat piszę, inspirując się wspomnieniami, które przekazała mi ciotka, historią mojej rodziny, usiłując odtworzyć ich losy, ich włączęgę, długą, nieprawdopodobną drogę, która zaprowadziła ich wszędzie i nigdzie, to ciągle rozdarcie, którego ofiary nie mają ze sobą już nic wspólnego, z wyjątkiem tego, że w pewien sposób wszyscy gdzieś zostali pozbawieni własnej historii. Nie mam jednak ochoty przekonywać się, czy duży kwadratowy dom, który wybudował mój dziadek w Lubartowie wciąż stoi. Zresztą, już go tam nie ma: w Lubartowie nie ma już Żydów, podobnie jak w Radomiu, dokąd Robert Bober na próżno pojechał szukać wspomnień o swoim ojcu.⁹

Wbrew tej deklaracji dwa lata później odwiedził miejsca związane z historią rodziny. Podobno po powrocie z wyczerpującej wycieczki do Lubartowa i Puław, w warszawskim hotelu Claude Roy zapytał go, czy znalazł cokolwiek, ten zaś odpowiedział: „Nic. Wszystko wymazane”¹⁰. Nie dziwi zatem, że początkowo pisarz nie przyjął wystosowanej przez reżysera pro-

⁸ H. Mathews, „*Ta rzecz efemeryczna*”, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1995, nr 11–12, s. 139.

⁹ G. Perec, *Ellis Island. Opis pewnego projektu*, przeł. E. Kuniec, [w:] tegoż, *Urodziłem się. Eseje*, red. J. Olczyk, Kraków: Lokator 2012, s. 207.

¹⁰ D. Bellos, *Georges Perec: a Life in Words*, London: Harvill/Harper Collins 1993, s. 40.

pozycji współpracy; nie chciał poruszać nostalgicznego i eksplicytnie żydowskiego tematu.

Zmienił zdanie dopiero wtedy, gdy zapoznał się z historią Ellis Island oraz z aktualnym stanem wyspy. Historia wydała mu się zapewne dobrym materiałem dla narracji o wychodźstwie, o wędrówce i nadziei, decydująca jednak okazała się dokumentacja wyspy. Otworzono ją częściowo (jedynie tzw. Island One) dla zwiedzających w 1976 roku. Bober i Perec po raz pierwszy pojawili się tam w 1978 roku¹¹, a rok później nakręcili cały materiał. W 1980 ruszył trwający dekadę remont, zwieńczony otwarciem funkcjonującego do dziś muzeum. Z punktu widzenia krajobrazu kulturowego był to zatem okres przejściowy: pomiędzy miejscem opuszczonym i zdezaktywowanym (jeśli idzie o jego pierwotną funkcję) a specjalnie zaaranżowanym miejscem pamięci i zorganizowanej turystyki¹². Przed powstaniem The Ellis Island National Museum of Immigration zwiedzający mogli przemierzać widmowy kompleks zdewastowanych budynków, błąkać się po opustoszałych przestrzeniach, podziwiać bezładne składowiska mebli i rzeczy osobistych. Do podjęcia się wyzwania rzuconego przez filmowca przekonała Pereca postapokaliptyczna atmosfera tego miejsca, a także ów pierwiastek nieokreśloności i tymczasowości właściwy przestrzeniom przechodzącym metamorfozę. Był to przy okazji idealny materiał, do kolejnej opowieści o sobie samym.

ja, Georges Perec

Choć autor *Pamiętam*, że... deklarował, iż jego pisarstwo organizują cztery pytania, z których tylko jedno jest autobiograficzne¹³, nieustannie opowiadał o sobie i pisał siebie. Jeśli sięgał po bardziej tradycyjne formuły, poddawał je daleko posuniętym przekształceniom, a jeśli mówił wprost, to w sposób pełen sprzeczności; dość powiedzieć, że swoje dzieciństwo opisał w autobiograficzno-fantastyczno-przygodowej powieści, w której deklarował: „nie mam wspomnień z dzieciństwa”¹⁴. Philippe Lejeune stwierdził, że „zwykły język biografii by mu w pewien sposób wzbroniony”¹⁵, dla-

11 Tamże, s. 902–903.

12 J.T. Stakely, *Cultural Landscape Report for Ellis Island*, New York: National Park Service Olmsted Center for Landscape Preservation 2003, s. 107–112.

13 Pozostałe mają charakter socjologiczny, ludyczny i fabularny (przygodowy). Zob. G. Perec, *Uwagi o tym, czego szukam*, przeł. M. Ławniczak, [w:] tegoż, *Urodziłem się*, s. 11.

14 Tenże, *W albo wspomnienie z dzieciństwa*, przeł. W. Brzozowski, Kraków: Lokator 2014, s. 11.

15 Ph. Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris: P.O.L. 1991, s. 16.

tęgo właśnie wymyślał nowe strategie i poszerzał marginesy gatunku. Unikał centralnej dla niego formuły wyznania, kontynuował natomiast tradycje starożytnych mnemotechnik czy religijnych ćwiczeń duchowych¹⁶. Francuski teoretyk zaproponował nawet (bardzo w duchu autora *Penser/ classer*) prowizoryczną typologię, obejmującą:

- projekty rozpoczęte, niezmodyfikowane i zrealizowane (*Pamiętam*);
- projekty rozpoczęte, zmodyfikowane i zrealizowane (*W albo wspomnienie z dzieciństwa*);
- projekty rozpoczęte i zawieszony (*Arbre; Miejsca, w których spałem*);
- projekty rozpoczęte, niezmodyfikowane i porzucone (*Lieux*);
- projekty rozpoczęte, zmodyfikowane i porzucone (*Les Lieux de la trentaine / L'âge*);
- nie-projekty zrealizowane (*Mroczny sklepik*)¹⁷.

Powyższa klasyfikacja w ogóle nie uwzględnia *Ellis Island*. Książeczka ta lokowałaby się – zgodnie z inną systematyzacją – pod koniec trzeciego i ostatniego okresu twórczego, znaczonego połowicznymi realizacjami jednych projektów autobiograficznych i porażką innych¹⁸. Jedyna uwaga jej dotycząca brzmi: „Niewiele oryginalnych kreacji, w ostatnim okresie jedynie *Miejsca pewnego podstępu* i realizacja pośrednio autobiograficznych *Récits d'Ellis Island*”¹⁹.

Odwrotną stroną tego rodzaju marginalizacji wydaje się czynienie z *Ellis Island* podstawowego punktu odniesienia dla rozmaitych odczytań. Liczne interpretacje zadowolają się jako punktem dojścia biografią, traumatycznym doświadczeniem utraty rodziców, przygodą utraconej i odnalezionej żydowskości. Narracje o *Ellis Island* zdają się tworzyć klamrę z najwcześniejszymi utworami – nigdzie indziej, wyjąwszy nieukończony projekt *Drzewo (L'arbre)*, nie mówił on tak otwarcie o swoich polsko-żydowskich korzeniach – i w efekcie zostają uznane za ostatnie słowo pisarza. W efekcie – ironizuje Michel Sirvent –

Perec-autobiograf, etnograf, lipograf, żartowniś, semiotyk, oulipijczyk, hiperrealista, strukturalista, letrysta, krzyżówkowiec i parodysta, wraz z całym wielopostaciowym pluralizmem przygody dostaje się w tryby monologicznej, biocentrycznej maszyny.²⁰

¹⁶ Tamże, s. 39.

¹⁷ Tamże, s. 18.

¹⁸ Lejeune wyróżnia okres klasycznej pracy autobiograficznej pisarza, który wyraża się poprzez fikcje (do roku 1966, kiedy to zredagował *Człowieka, który śpi*), okres dominacji fikcji, w którym projekt autobiograficzny rozwija się w ramach szerszego projektu dwudziestoletniego (1966–1975), oraz właśnie okres ostatni (1975–1982), którego parametry definiują specyfika *W albo wspomnienia z dzieciństwa* oraz porzucenie *Lieux*. Zob. Tamże, s. 38.

¹⁹ Tamże.

²⁰ M. Sirvent, dz. cyt., s. 52–53.

Jej praca pozwala odetchnąć z ulgą: pod zwodniczą heterografią odsłania się utajona jedność i tożsamość. Tego rodzaju redukcyjne odczytania chętnie posiłkują się cytatami wyrwanymi z *Ellis Island*, traktowanymi jako fragmenty z dawna oczekiwanego prawdomównego wyznania. Okazuje się wówczas, że to „poemat-manifest”, który „brzmi niczym zakończenie jego własnej autobiograficznej tułaczki”²¹.

Przystając na realizację projektu, Perec był w pełni świadom swojej specyficznej motywacji, wyraźnie odmiennej od tej, do której przyznawał się Bober. Nie kierowała nim nostalgia, nie dążył do odtworzenia utraconej przeszłości – wręcz przeciwnie: zamierzał skonfrontować się z pustką. Dre czyła go obsesyjna fascynacja przestrzenią, będącą wątplieniem i znikaniem; jak czytamy w zakończeniu *Espèces d’espaces*, wzięła się ona stąd, że nie istniały „miejsca, które by były odniesieniami, punktami wyjścia, źródłami: mój kraj ojczysty, kolebka mojej rodziny, dom, w którym bym się urodził”²². Poczucie utraty i wybrakowania podlegało projekcji i obejmowało wszelkie aspekty bycia w świecie, wszystkie relacje między (piszącym) podmiotem a miejscem. Szczególne upodobanie Perec żywił do przestrzeni insularnych (*W*) oraz pustych i niejednoznacznych (*Przestrzenie*). Na przełomie siódmej i ósmej dekady XX wieku Ellis Island spełniało oba warunki²³. Stanowiło idealny punkt wyjścia dla opowieści o nieprzystawaniu i nieprzynależności:

ja, Georges Perec, przybyłem tu
z badać błędzenie, rozproszenie,
diasporę.²⁴

przywłaszczanie sobie

W dokumencie obserwujemy zwiedzanie budynków ośrodka recepcyjnego. Orowadzający grupę przewodnik opowiada o historii placówki, a jego wypowiedzi stają się punktem odniesienia dla wygłaszanych z *offu* komen-

21 C. Burgelin, *Georges Perec*, przeł. W. Brzozowski, Kraków: Lokator 2014, s. 242.

22 G. Perec, *Przestrzenie*, przeł. A. Daniłowicz-Grudzińska, Kraków: Lokator 2019, s. 172.

23 O ile Małgorzata Szejnert w swojej reporterskiej książce posługuje się metaforą „wyspy klucza”, mającą oddać niepewność i zdanie na łut szczęścia („klucz może otworzyć świat i może go zamknąć”), o tyle francuski pisarz wybrał inną metonimię: „Wyspa łez”. I powtórzył ją w siedmiu językach, aby uzyskać lamentacyjną inkantację. M. Szejnert, *Wyspa klucz*, Kraków: „Znak” 2009, s. 11.

24 G. Perec, *Ellis Island*, przeł. J. Franczak, Kraków: Lokator 2024, s. 42. Dalej jako „EI” z podaniem strony.

tarzy Pereca. Książkowym odpowiednikiem tej części filmu jest wprowadzenie, którego retoryczna sztywność tyleż sugeruje dokumentalną genezę, co buduje efekt obcości względem zwyczajowego trybu pracy języka i pamięci²⁵. Z kolei ekscentryczności tekstu wydają się próbami szukania dystansu do bezosobowego i beznamiętnego dyskursu.

Tekst rozwija dwie powiązane ze sobą historie. Pierwsza z nich ma charakter oficjalno-instytucjonalny: to dzieje imigracyjnego prawa, zmian w regulacjach, nasilających się restrykcji, a także metamorfozy instytucji, czyli przemiany ośrodka recepcyjnego w ośrodek detencyjny dla emigrantów o nieuregulowanym statusie, potem, zgodnie z jego „ukrytym przeznaczeniem” (EI 13), w więzienie dla podejrzewanych o działalność antyamerykańską, wreszcie w muzeum. Druga opowieść przybiera postać *historii oddolnej* (*l’histoire vue d’en bas*²⁶ czy *people’s history*): przedstawia zbiorowe nadzieje, skłania do przyjęcia perspektywy najbiedniejszych, skazanych na „przeprawę morską, która najczęściej odbywała się w okropnych warunkach” (EI 12), a następnie na pospieszne oględziny lekarskie i arbitralną decyzję urzędników. Percec powtarza związane z tym procederem anegdota – choćby te o przyjmowaniu nowej tożsamości, o nazwiskach przekreślonych z racji niewiedzy, nieznamomości języka lub urzędniczych pomyłek – ale z pary pojęć widocznych w podtytule filmu i pierwszej edycji książki zdecydowanie wybiera *l’errance*, czyli wędrówkę lub błądzenie: skupia się na tych, którzy nie przeszli procedury migracyjnej i musieli wyruszyć w podróż powrotną. Słowo „nadzieja” pojawia się co prawda w kluczowych miejscach tekstu (aż pięć razy), ale obraz przechodzenia przez Golden Gate, przekraczania progu nowego życia, zostaje zastąpiony metaforą taśmowej produkcji nowych obywateli:

W sumie Ellis Island będzie niczym innym, jak fabryką produkującą Amerykanów, przetwarzającą emigrantów w imigrantów, fabryką w iście amerykańskim stylu, równie szybką i sprawną, co masarnie w Chicago: na początku taśmy produkcyjnej stawia się Irlandczyka, ukraińskiego Żyda lub Włocha z Apulii, a na jej końcu – po badaniu wzroku, przeszukaniu, szczepieniu, dezynfekcji – wychodzi Amerykanin. (EI 12–13)

W obrazie legalnej przemocy i masowej homogenizacji streszcza się makrohistoria imigracji. Projekt *Ellis Island* miał na celu uzupełnianie jej o perspektywę oddolną oraz o głosy ludzi dotąd skazanych na milczenie (wywiady), a zatem o perspektywę i opowieść zanikających podmiotów –

²⁵ Zob. J. Roumette, *Les vies multiples d’„Ellis Island” de Georges Perec*, [w:] „La revue des lettres modernes” 2019, nr 6.

²⁶ Pierwsze określenie należy do Georges’a Lefebvra, którego wpływ na Pereca wydaje się nie do przecenienia. Drugie spopularyzowała. Zob. M.C. Laval, *Georges Lefebvre: L’historien Et Le Peuple*, „Annales historiques de la Révolution française”, 1979, nr 237, s. 357–373.

owych Irlandczyków, Żydów czy Włochów, którzy stali się Amerykanami. To pierwszy rodzaj apropiacji wielkich narracji historycznych. Drugi zasada się na wprowadzeniu „ja” na przekór dominującym dyskursom:

te obrazy mnie dotyczą, fascynują,
 angażują, jakby moje poszukiwanie
 tożsamości prowadziło przez przywłaszczanie sobie
 tego miejsca-wysypiska gdzie utrudzeni urzędnicy
 chrztili Amerykanów na pęczki (EI 60).

Na filmie i w albumie widzimy twórców oddalających się od grupy. Indywidualna ścieżka pozwala tyleż na krytyczne badanie amerykańskiego snu²⁷, co na włączanie do opowieści własnych historii, odblokowanie emocji, oddanie subiektywnego doświadczenia i powierzenie się metaforze. Tytuł drugiej części książki (*Opis drogi*) odnosi się do trasy przemierzanej przez przychodźców, ale daje się też rozumieć jako formuła „przywłaszczania sobie”, określająca oryginalną trajektorię myśli, wyobraźni i języka.

etc.

Wizualnym znakiem początku tej trajektorii jest przejście od prozy do białego wiersza o nieregularnym toku – wyjątkowego w twórczości Pereca, który pisał głównie krótkie teksty wierszowane poddane wyśrubowanym przymusom (na przykład wydane w tym samym 1980 roku *La Clôture et autres poèmes* zawiera heterogramy, palindromy i humorystyczne utwory pisane po frangielsku). Nieumotywowana ani metrycznie, ani syntaktycznie pauza wersyfikacyjna wprowadza element niespodzianki, rozrywa składniowy podział wypowiedzi, pozostawia kluczowe słowa w zawieszeniu i kreuje pustą przestrzeń strony²⁸. Takie ukształtowanie wypowiedzi może naprowadzać na trop nieromantycznej i nielirycznej „białej melancholii”²⁹, która, będąc funkcją niemożliwej ekspresji, na pierwszy plan wysuwa trudności artykulacyjne oraz przeczcucie nieuniknionej porażki.

Na początku drugiej części utworu pojawiają się wyliczenia toponimów – cztery sekwencje obejmujące kraje pochodzenia, ilość przybyłych imigran-

27 D. Schnitzer Daphné, *Le rêve américain revisité par Georges Perec et Robert Bober*, [w:] *De Perec etc., derechef. Textes, lettres, règles et sens. Mélanges offerts à Bernard Magné*, red. Joseph K., Nantes: Ed. Joseph K 2005, s. 378–389.

28 E. Cagnan, *Ellis Island: récit sans frontières*, „Cabinet d’amateur. Revue d’études perecquiennes” 2015, https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/e_cagnan-2.pdf, s. 31.

29 M. Heck, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris: Éditions José Corti 2006, s. 248. Cyt. za: E. Cagnan, dz. cyt., s. 32.

tów, nazwy statków i armatorów. Współtworzą one sugestię, jakoby Ellis Island było miejscem, w którym zbiegają się wszystkie drogi. Jednocześnie kumulują w nich paradoksy właściwe enumeracjom: „gorączka melancholii”, powiązanie totalizacji z poczuciem niewystarczalności, wymykania się i utraty, ujawnianie się niewysłowionego w „szaleństwie katalogowania”, będącym pochodną niemożliwej reprezentacji³⁰ (co potęguje typografia – puste przestrzenie między członami wyliczeń). Fakt, że niemożliwa „próba wyczerpania” Ellis Island³¹ zostaje jednak podjęta, rozumieć jednak można jako próbę użycia i unieważnienia nieskutecznych formuł opisowych³².

Jeśli przyjrzeć się owym enumeracjom bliżej, okazują się one nieco kłopotliwe. Ambicja taksonomiczna skutkuje wyprodukowaniem czterech list, które stosują różne – niekiedy niejasne – kryteria (o kolejności elementów nie decyduje ani geografia, ani chronologia, ani alfabet) i które nie pokrywają się ze zróżnicowaniem (etnicznym, narodowym, kulturowym) imigrantów. Wątpliwość, czy aby są kompletne, potęguje ich otwartość – żadna nie kończy się kropką, a niektóre z późniejszych wyliczeń wieńczy „etc.”, melancholijny znak nadmiaru³³, szczególnie niepokojący w tekście, który zwraca się przeciwko wielkim liczbom w imię tego, co jednostkowe. Wyliczenia te zapośredniczają się ponadto w intertekstach, z których najważniejszym pozostaje katalog okrętów z *Iliady*³⁴. To skojarzenie skłania do porównań: w obu przypadkach chodzi o mit założycielski narodu, ale w tekście Pereca (gdzie nazwom własnym nie towarzyszą żadne przydawki)

30 M. Bienczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa: Świat Książki 2012, s. 40–41; U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, Poznań: Rebis 2009, przeł. T. Kwiecień, s. 49–50; L. Manea, *Pratiques de la liste de lieux et effets de style perecquiens*, [w:] *Georges Perec artisan de la langue*, red. V. Montémont, Ch. Reggiani, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2012, s. 175–184.

31 Nawiązuję w tym miejscu do słynnej próby „wyczerpania pewnego miejsca w Paryżu”. Zob. G. Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris: Christian Bourgois 1982.

32 Tak sugeruje Paweł Mościcki: „Chodzi w niej o dotarcie do realnego doświadczenia nie-miejsca za pomocą wyczerpywania środków poznawczych służących do jego opisu, lecz zawsze nieadekwatnych”. P. Mościcki, *Obrazy wykorzystane: Georges Perec*, [w:] tegoż, *Migawki z tradycji uciśnionych*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa 2017, s. 112–113.

33 Zob. M. Tabaczyński, *Melancholia tej osobliwej anatomii*, [w:] R. Burton, *Anatomia melancholii*, przeł. M. Tabaczyński, Kraków: Korporacja Ha!art 2020, s. 75–76. Dodajmy do tego wzmiankowane już enumeracje z publikacji albumowej: *Ludzie, których spotkaliśmy; Ludzie, których nie spotkaliśmy, choć powinniśmy, moglibyśmy lub chcielibyśmy ich spotkać; Miejsca; Różne manifestacje; Restauracje, kawiarnie, bary, etc.; Jedzenie; Sklepy, Rzeczy kupione (niektóre)*. Ostatnie wyliczenie również wieńczy „etc.”, G. Perec, R. Bober, *Récit d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, Paryż: P.O.L. 1995, s. 95–99.

34 E. Cagnan, dz. cyt., s. 16–18.

nie idzie o wielkość armii, wzniosłość podboju i chwałę herosów, lecz o samą abstrakcyjność formuł oraz o pustkę, jaką pozostawiły po sobie anonimowe masy (ich miarowe pływy na Ellis Island rejestrowały już filmy Thomasa Edisona z początku wieku³⁵). „Etc.” staje się ponurą koniecznością ery przemysłowej.

Dodajmy, że ten wątek rozwija się w dalszej partii tekstu, a kluczową rolę pełnią tu inne interteksty, tym razem przywołane wprost, w oznaczonych cytatach. Nicowanie uniwersalizmu demokratycznej obietnicy odbywa się poprzez przywoływanie i parafrazowanie wzniosłych wersów wiersza Emmy Lazarus, wyrytych na cokole Statuy Wolności. Z kolei inicjalny akapit *Ameryki/Zaginionego* Franza Kafki³⁶, przytoczony w całości, pozwala przemienić sławetną omyłkę protagonisty powieści, Karla Rossmanna, w uogólnioną metaforę kondycji wygnańców:

być emigrantem to prawdopodobnie
właśnie to: zobaczyć miecz tam, gdzie
rzeźbiarz chciał, w dobrej wierze, umieścić
pochodnię
i nie być całkowicie w błędzie (EI 49)

czas próby

Opis ośrodka recepcyjnego budzi niepokój: to panoptyczna przestrzeń, w której wszystko zostało podporządkowane nadzorowi, inspekcji i zarządzaniu. To miejsce planowej selekcji, z pozoru posługującej się równymi i obiektywnymi miarami (nie przyjmowano m.in. chorych umysłowo, biedaków, poligamistów, skazanych i niemoralnych³⁷), ale w istocie prowadzącej do dyskryminacji pewnych grup w oparciu o dyskursy prozdrowotne i higienistyczne (medycyna i nauka wykorzystywane były do uzasadnienia deportacji imigrantów z Europy Południowej i Wschodniej, których uważano za rasowo różniących się od Europejczyków i Amerykanów z północy³⁸). Główna hala, którą widzimy na filmie oraz w albumie, podzielona jest na

35 *Emigrants Landing at Ellis Island* (1903; 2 min) oraz *Arrival of Emigrants at Ellis Island* (1906; 3 min). Zob. hasło *Films and Documentaries* [w:] B. Moreno, *Encyclopedia of Ellis Island*, Westport-London: Greenwood Press 2004, s. 85.

36 F. Kafka, *Zaginiony*, przeł. J. Kydryński, Kraków: Lokator 2017, s. 5.

37 M. Szejnert, dz. cyt., s. 36.

38 Tak zwane „choroby imigrantów”, jak grzybica, kiła, a w szczególności jaglica (taką diagnozę otrzymał pra-pradziadek Bobera), kojarzono z warunkami życia kategorizowanymi rasowo lub/i postrzegano je jako symbole złego stanu imigrantów, większej podatności na choroby i wrodzonej nieznamośności zasad hi-

proporcjonalne, równomiernie wypełnione przybyszami boksy. W tej geometrycznej przestrzeni władza zapewnia sobie doskonały dostęp do bezbronnych jednostek, pozbawionych tymczasowo praw i przywilejów. To również ilustracja stygmatyzujących operacji przestrzennych zwanych *quadrillage* lub *îlotage*³⁹, a więc uwypowieniem: ów system grodzenia, udoskonalany przez francuskie służby mundurowe aż do wojny w Algierii, służył przymusowej ekspropriacji, przesiedleniu i kontroli całych grup społecznych. W przypadku Ellis Island dochodzi do selekcji:

na niektórych u kresu
wyczerpującej podróży czekał spowity mgłą
Manhattan, ale nawet oni wiedzieli,
że nie skończył się jeszcze czas
próby (EI 24)

Jedni mogą przekroczyć próg i przez Golden Door przedostać się do wymarzonej Ameryki. Wkrótce dane im będzie odkryć, że ziemia wolności nie jest ziemią równości – tę gorzką wiedzę antycypuje zakończenie książki: „Pieczone gołąbki nie leciały same do gąbki, a ulice Nowego Jorku nie były wybrukowane złotem. Najczęściej w ogóle nie były brukowane. I wtedy do nich docierało, że sprowadzono ich właśnie po to, żeby je brukowali” (EI 51). Niewidzialne linie demarkacyjne niweczą egalitarną obietnicę. Nowy świat okazuje się archipelagiem, według reguł klasowo-ekonomicznego uwypowienia.

A co z tymi, których postanowiono odesłać do ich dawnych ojczyzn? Przed wydaleniem przebywają oni w obozie przejściowym. Jego pozostałości są fotografowane przez Bobera, Perec zaś je kataloguje:

stoły, biurka, garderoby
i zardzewiałe szafki na akta,
stelaże łóżek, kawałki drewna,
ławki, rolki pokrycia
dachowego, nie wiadomo co
kawałki mebli, sterty materaców (EI 39)
i zardzewiałych łóżek, zwały
rozprutych poduszek (EI 40)

gieny. A.C. Jackson, *Islands, camps, zones: Towards a nissological reading of Perec*, [w:] *Georges Perec's Geographies. Material, Performative and Textual Spaces*, red. Ch. Forsdick, A. Leak, R. Phillips, London: UCL Press 2019, s. 102. Autorka artykułu powołuje się na: E. Yew, *Medical Inspection of Immigrants at Ellis Island, 1891-1924*, „Bulletin of the New York Academy of Medicine” 1980, nr 56, s. 488-510.

³⁹ A.C. Jackson, dz. cyt., s. 103.

Wyliczenia zniszczonych przedmiotów codziennego użytku, ich stosów i spiętrzeń, aktywizują skojarzenia z obiegowymi opisami obozów zagłady⁴⁰ – Perec z premedytacją wprawiał je w ruch pod koniec W..., gdzie odśłania się podziemny wymiar wyspy atletów („stosy złotych zębów, obrączek, okularów, sterty z tysięcy ubrań, zakurzone kartoteki i zapasy podłej jakości mydła”⁴¹). Jednocześnie trudno zapomnieć o tym, że Ellis Island było miejscem krótkotrwałego przetrzymywania, po którym w najgorszym razie następowało wydalenie. Zagładowe asocjacje równoważone są opisami (dość abstrakcyjnymi) pozytywnych emocji:

ile gromadziło się tutaj
nadziei, oczekiwań,
ryzyka, entuzjazmu, energii. (EI 38)

Ellis Island to nade wszystko miejsce tranzytu, w którym przygodne i obce sobie grupy przybyszów przebywają przez krótki czas w zawieszeniu pomiędzy światami, pozbawione zbiorowej tożsamości. Jako takie pozostaje ono figurą braku lub utraty wspólnotowej więzi.

znikoma oczywistość

Opuszczone, zdewastowane przestrzenie odnoszą się nie tyle do uniwersum koncentracyjnego, co do społecznej atomizacji i zerwania kulturowej ciągłości. Pozostają symbolem wygnania – już nawet nie z Izraela, ale z samej diaspory, czyli wspólnoty geograficznie rozproszonej, ale scementowanej tradycją, religią i pamięcią. W osobistej narracji Pereca Wyspa Łez staje się miejscem oplakiwania niemożliwej przynależności do narodu żydowskiego, owego „ludu bez ziemi,/ niemal od zawsze skazanego na wygnanie” (EI 47), a jednak zachowującego spoistość i żywotność:

tym, co tu odnajduję
nie są w żaden sposób punkty orientacyjne, korzenie
lub ślady,
ale przeciwnie: coś bezkształtnego,
na granicy wyrażalności,
coś, co mogę nazwać zamknięciem,
albo podziałem, albo cięciem

⁴⁰ M. Soussan, *La mémoire vivante des lieux: Georges Perec et Robert Bober*, „Le Cabinet d’amateur”, grudzień 2000, www.cabinetperec.org; A. Chauvin, M. Madini, *La remontée des images (sur les „Récits d’Ellis Island”)*, „Le Cabinet d’amateur” 1997, nr 6, s. 67.

⁴¹ G. Perec, *W albo wspomnienie z dzieciństwa*, s. 198.

i co jest dla mnie w sposób bardzo intymny i
niejasny powiązane z faktem bycia Żydem

nie wiem zbyt dokładnie czym jest
bycie Żydem
co dla mnie znaczy być Żydem

to oczywistość, być może, ale
znikoma oczywistość, która nie wiąże mnie
z niczym;
nie jest to znak przynależności,
nie łączy się z wiarą, z
religią, praktyką, folklorem, z
językiem;
to raczej cisza, nieobecność,
pytanie, wątplenie,
niepewność, niepokój,

niespokojna pewność,
za którą rysuje się inna pewność,
abstrakcyjna, ciężka, nie do zniesienia:
że jest się zdefiniowanym jako Żyd,
a zatem jako ofiara,
i że zawdzięcza się życie przypadkowi i wygnaniu. (EI 42–43)

Żydowska tożsamość okazuje się złożona i paradoksalna. Jawi się ona, po pierwsze, jako czysta negatywność, i to podwójna (samej śmierci i pustki po umarłych), a jednocześnie pozostaje siłą napędową pisarstwa, a więc mocą produktywną i potencjalną pozytywnością⁴². Po drugie, stanowi domenę losu, czyli – zgodnie z paradoksalną polisemią tego słowa – zarówno fatum, jak i przypadek. To stygmat bardzo konkretnego przeznaczenia – „na śmierć” czy „na rzeź” – któremu umknąć można tylko dzięki zbiegowi okoliczności lub za cenę wygnania. Ledwie zasugerowany wątek Zagłady – czystej przygodności ocalenia, które jest „nieprawdopodobne, ale nie niemożliwe”⁴³ – kształtuje pośrednio całą opowieść o perypetiach (niekoniecznie żydowskich) imigrantów. Na Ellis Island ich przyszłość zależy z pozoru od stanu aktualnego prawodawstwa USA, a w rzeczywistości – od nierzadko arbitralnej decyzji lekarzy i urzędników stanu cywilnego. W tym miejscu

⁴² A.S. Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam–New York: Rodopi 2008, s. 312.

⁴³ A. James, *Constraining a Chance. Georges Perec and the Oulipo*, Evanston: Northwestern University Press 2009, s. 64.

pojawia się legenda o Golemie, a następnie opis znakowania kredą tych przychodźców, których podejrzewa się o jakąś chorobę albo ułomność (każda litera symbolizuje inną z domniemanych przypadłości). „Na Ellis Island los [*le destin*] również przybrał postać/ alfabetu” (EI 36) – w ten oto sposób pisarz wycofuje na drugi plan wątek sprawczości i odpolitycznia cały obraz poprzez wprowadzenie mitologicznej matrycy. Zamiast tego snuje medytacje o konieczności przebranej za przypadek i o przypadku, który ukazuje nam się w masce nieuniknionego. Skrócenie perspektywy czasowej pozwala mu przywrócić na chwilę stan nierozstrzygnięcia i otwartości na możliwość, odskok czasowy przywraca natomiast fatalistyczną perspektywę.

Żydowskość jest w tym utworze również obiektem zdystansowanej kontemplacji – tam, gdzie staje się odwrotnością ciszy, nieobecności, pytania i niepewności. Taki model pozbawionej wątpliwości, naturalnej przynależności ucieleśnia Robert Bober:

dla niego być Żydem to wpisywać się
w tradycję, język, kulturę,
we wspólnotę, której ani stulecia
ani diaspora ani systematyczne ludobójstwo
„ostatecznego rozwiązania” nie zdołały
całkowicie zmiążyć;

dla niego być Żydem to otrzymać i w swoim
czasie przekazać dalej cały zestaw
zwyczajów, sposobów jedzenia,
tańczenia i śpiewania, słów, upodobań,
nawyków (EI 44)

To, co nazwałem „zdystansowaną kontemplacją” jest też w istocie poszukiwaniem czy generowaniem dystansu i kontemplowaniem własnego oddalenia. Perec, który unikał sytuacji związanych z obrzędami judaistycznymi i niezręcznie czuł się pośród Żydów („I don't like being entre Juifs”⁴⁴ – wyznawał) nie budował wcale nostalgicznego obrazu utraconej ojczyzny duchowej i nie tęsknił do stabilnej tożsamości, sprawiającej, „że jest zarazem sobą i kimś/ innym” (EI 45). Przeciwnie, z upodobaniem sytuował się poza granicami wspólnoty. Mnożył zapośredniczenia, które budowały strefę buforową i zapewniały mu pożądaną osobność.

⁴⁴ D. Bellos, dz. cyt., s. 903.

zmusić obrazy do mówienia

Pełną dwuznaczności figurą zapośredniczenia pozostaje fotografia – odcięte od prawdy egzystencji odwzorowanie pozorów:

jak opowiadać?
 jak patrzeć?
 [...] pod udawanym spokojem tych fotografii,
 zastygłych raz na zawsze w złudnej oczywistości
 czerni i bieli (EI 30).

Perec rozwija charakterystyczną (znaną z innych jego dzieł⁴⁵) wątpliwość: czy to, co jawi się jako znaczące, nie odtwarza w sposób konieczny porządku symbolicznego i społecznego? Jak wymknąć się władzy wielkich narracji, usytuować poniżej dyskursów historycznych i muzealnych, na poziomie „podzwyczajności” (*infra-ordinaire*⁴⁶)? Fotografia pojawia się zrazu jako *pars pro toto* „złudnej oczywistości” oficjalnych reprezentacji, potem jednak powraca w odmiennej roli. Żydowska tożsamość Roberta Bobera

to przede wszystkim poczucie, że
 dzieli się te gesty i obrzędy z innymi,
 ponad granicami i narodowościami,
 że dzieli się rzeczy, które stanowią o korzeniach,
 w pełnej świadomości, że są
 jednocześnie kruche i najważniejsze,
 zagrożone przez czas i przez ludzi:
 fragmenty pamięci i zapomnienia, gesty, które
 odnajdujemy,
 nigdy naprawdę się ich nie ucząc, słowa
 które powracają,
 wspomnienia kołysanek,
 pieczołowicie przechowywane zdjęcia. (EI 44)

⁴⁵ B. Highmore, *Georges Perec and the Significance of the Insignificant*, [w:] *The Afterlives of Georges Perec*, red. R. Wilken, J. Clemen, Edinburgh: Edinburgh University Press 2017, s. 106 i nast.; D. Schilling, *Mémoires du quotidien: les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion 2006, s. 9–27.

⁴⁶ G. Perec, *Przybliżenia czego?*, przeł. M. Ławniczak, [w:] tegoż, *Urodziłem się*, s. 107. O tym, czy skupienie się na podzwyczajności może być gestem podpolitycznym, pisze M. Heck w: *Pour un Perec politique*, [w:] *Relire Perec. Colloque de Cerisy*, red. Ch. Reggiani, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2017, s. 73–88.

W relacji z żywą pamięcią fotografia okazuje się nie tyle muzealnym „cennym obrazem” (EI 30), konserwującym oficjalną pamięć, lecz bezcennym znakiem bliskości, ciągłości i przynależności⁴⁷. W początkowych rozdziałach *W...* Perec opisuje zachowane fotografie rodzinne, aby wywieść z nich autobiograficzną opowieść; tutaj definiuje się wyłącznie poprzez nieufność wobec utrwalonych na kliszy obrazów. Na filmie widzimy, jak kartkuje album fotograficzny – w pewnym momencie przygląda się nawet podobnie pra-pradziadka Roberta Bobera. Do końca – również jako autor omawianego tekstu – utrzymuje pozycję wyalienowanego widza.

Film i album jeszcze inaczej grają tym motywem, wykorzystując na szeroką skalę zdjęcia amerykańskiego socjologa, aktywisty i fotografa Lewisa Hine’a (1874–1940), wykonane na wyspie początkiem XX wieku. W epoce, gdy dominowały uprzedmiotawiające imigrantów idee oraz odpowiadające im techniki zdystansowanej percepcji/ prezentacji – w których przychodzący przedstawiani byli jako zagrożenie, zbiegowie z marginesów cywilizacji lub obiekt nauk społecznych – Hine usiłował zbudować wizję pluralistyczną, zredukował dystans (zezwalając na patrzenie w obiektyw), prowokował u odbiorców empatyczne nastawienie⁴⁸. Portretował podobnych im żywych ludzi, którzy powinni stać się podmiotem obywatelskich praw. W albumie zdjęcia te skontrastowane są z fotografiami Bobera, przedstawiającymi puste miejsca, pozostałości po ośrodku, ślady krótkiego pobytu przyszłych lub niedoszłych Amerykanów⁴⁹. W filmie natomiast archiwalne fotografie umieszczane są w miejscu ich wykonania: za sprawą takiej inscenizacji (czy oryginalnego „sytuowania archiwum”⁵⁰) dochodzi do spotkania przeszłości i terażniejszości, różnych epok i właściwych im mediów (czarno-białe zdjęcia w kolorowym filmie), pamięci zbiorowej i indywidualnej, a także dokumentu i kreacji. Postrzegam te gesty jako reprodukcję dystansu, który amerykański fotograf usiłował zniwelować.

47 Ch. Reggiani, *L'éternel et l'éphémère: Temporalités dans l'oeuvre de Georges Perec*, Amsterdam–New York: Editions Rodopi 2010, s. 130–131.

48 N. Tekin, *Ellis Island as a Memory Place according to Lewis Hine, Georges Perec and JR*, „European Journal of Literature, Language and Linguistics Studies” 2022, vol. 5, nr 4.

49 Nt. dialogu starych i nowych fotografii oraz tekstu zob. M.P. Huglo, *Mémoires de la disparition: Récits d'Ellis Island, l'album*, „Protée” 2004, vol. 32, nr 1, s. 7–14.

50 P. Mościcki, dz. cyt., s. 120. Zob. też: C. Tourneur, *Les dispositifs de fiction cinématographique au sein du documentaire „Récits d'Ellis Island”, de Georges Perec et Robert Bober (1980)*, „Conserveries mémorielles” 2009, nr 6, <http://journals.openedition.org/cm/357>; P. Wagstaff, *Photography and the Representation of History in Georges Perec's „Ellis Island: Tales of Vagrancy and Hope”*, „Modernism/modernity” 2013, vol. 20, nr 1, s. 33–43.

W tekście poematu również dominują dystans i poczucie bezsiły: odcięte od żywej pamięci obrazy, które próbujemy „zmusić do mówienia” (EI 32), trwale przynależą do martwego języka anonimowej niedoli.

nie-miejsce, nigdzie

Tekst staje się raz za razem autorefleksyjny, samozwrotny, a nawet autofagiczny⁵¹: metakomentarz unicestwienia mozołną pracą przedstawienia. Ale działa on też w ten sposób, że blokuje narzucające się strategię narracyjne, takie jak uniwersalizacja wygnania⁵², rozwija się w kontrze wobec uniwersalizmu mitu⁵³. Zwróćmy uwagę na kulminację poetycznego i patetycznego nurtu poematu:

pozwoliliśmy wybrzmieć dwóm słowom, które
były w samym sercu tej długiej przygody:
tym dwóm łagodnym słowom, niewymiernym, niestałym
i niepochwytnym, które nieustannie wysyłają do siebie
migoczące światła, a które brzmią
błądzenie i nadzieja. (EI 47)

Nawet ten *passus* zaświadcza o osłabianiu mitologicznej matrycy, skoro w poprzedzającym książkę eseju „niestałymi i ulotnymi pojęciami” były „Ziemia ojczysta i Ziemia obiecana”⁵⁴. Poza tym nie jest to wcale – wbrew temu, co podpowiada czytelnicza intuicja – *pointa*, bo zaraz potem pojawia się cytat z powieści Kafki i z całą siłą powraca wątek klasowo-ekonomiczny, w świetle którego trudno uznać Stany Zjednoczone za Ziemię Obiecaną. Tytułowa wyspa natomiast to odporny na mitologizację punkt przejścia: wszyscy, którzy przez nią przechodzą, znajdują się w stanie zawieszenia i przejściowego ogołocenia. Jeżeli ruch przychodźców prowadzący od ojczyzny dawnej do nowej można podzielić na pięć etapów – emigracja; wpuszczenie; obywatelska, ekonomiczna i kulturowa absorpcja; inkorporacja (na pobyt długotrwały); naturalizacja (uzyskanie obywatelstwa)⁵⁵ – to

⁵¹ E. Cagnan, dz. cyt., s. 8–9.

⁵² Jej działanie ilustruje dobrze książka Jarosława Mikołajewskiego o *Lampdeusie*, gdzie wyspa to scena, na której toczy się „życie żywe i archaiczne, w jakimś teraz i w jakimś zawsze”, a imigranci to Jazonowie i Odysusze, którzy „przesiedli się na pontony”. J. Mikołajewski, *Wielki przybływ*, Warszawa: Dowody na Istnienie 2021, s. 7, 11.

⁵³ C. Maury, *Pas d'Ulysse à Ellis*, „La Revue des lettres modernes” 2019, nr 6, s. 215–221.

⁵⁴ G. Perce, *Ellis Island. Opis pewnego projektu*, s. 208.

⁵⁵ S. Benhabib, *Prawa Innych. Przybysze, rezydenci i obywatele*, przeł. M. Filipczuk, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2015, s. 146.

Ellis Island jest zaledwie przygodną nazwą stanu zawieszenia pomiędzy jednym a drugim statusem przejściowym. Skutkuje to specyficzną widmością tej przestrzeni:

Ellis Island jest dla mnie miejscem samego
wyznania,
to znaczy
miejscem braku miejsca, nie-miejscem,
nigdzie. (EI 42)

Termin „nie-miejsce” kojarzymy współcześnie z antropologią Marca Augégo, który stosował to pojęcie w odniesieniu do przestrzeni niedających się oswoić, uczynić domem (jak lotniska, dworce, poczekalnie), a także z pamięciologicznym dyskursem o „nie-miejscach pamięci”⁵⁶. Perec używa go wcześniej od tych badaczy (ich książki pochodzą odpowiednio z 1992 i 1984 roku), choć pojęcie to krążyło już w dyskursie humanistycznym pod koniec lat 70. Zwiedzane przezeń Ellis Island jest zarazem przestrzenią niczyją i obszarem braku upamiętnienia doświadczeń historycznych (dopiero przekształcanym w miejsce pamięci). Na to nakłada się zastanawiające podwojenie; miejsce, które zwiedzają turyści, nie pokrywa się z miejscem, przez które przeszli ich przodkowie, a ich poszukiwanie sensu i adekwatnej symbolizacji kontrastuje z rzeczywistością ośrodka recepcyjnego i przejściowego.

Perec nie posiada takich zasobów pamięci indywidualnej czy rodzinnej, które mogłyby na wyspie uruchomić, problematyzuje więc ślady pamięci zbiorowej, przynależące do porządków archiwum i muzeum. Równocześnie oddaje się wymyślaniu jeszcze innego rodzaju pamięci.

pamięć fikcyjna

Widać, że szuka dla niej stosownej nazwy. W wywiadzie mówi na przykład:

Chcemy zrobić film przypominający ten ruch, którego ani Robert, ani ja nigdy nie poznaliśmy (ponieważ zostaliśmy we Francji), a który mogliśmy poznać, w którym potencjalnie mogliśmy uczestniczyć, ponieważ Robert pochodzi z Berlina, a moi rodzice z niewielkiego miasteczka pod Warszawą. Jest to więc praca nad pamięcią, pamięcią, która dotyczy nas, choć nie jest nasza, ale która, jak by to ująć, sytuuje się obok naszej i określa nas niemal tak samo, jak nasza własna historia.⁵⁷

⁵⁶ *Nie-miejsca pamięci. Elementarz*, Kraków: Ośrodek Badań nad Kulturami Pamięci 2017; R. Sendyka, *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Warszawa: IBL PAN 2021.

⁵⁷ G. Perec, *Praca pamięci (rozmowa z Frankiem Venaille'em)*, przeł. E. Kuniec, [w:] tegoż, *Urodziłem się*, s. 201.

W innym miejscu mówi o „pamięci fikcyjnej”⁵⁸, przedłużającej rzeczywistość biografie w przyszłość wzdłuż swobodnie nakreślonych linii. Jeszcze inaczej nazywa to w *Ellis Island*:

to miejsce
stanowi część naszej pamięci potencjalnej,
autobiografii prawdopodobnej,
nasi rodzice lub dziadkowie mogli byli
znaleźć się tutaj
przypadek zdecydował o tym,
czy zostali w Polsce, czy nie, albo czy przerwali
podróż gdzieś po drodze, w Niemczech
Austrii, Anglii lub Francji (EI 41)

Pamięć obok pamięci, pamięć fikcyjna, pamięć potencjalna, prawdopodobna autobiografia. Wyrażenia te nie tylko opisują pracę fantazji i rodzaj zabawy (z gatunku „co by było, gdyby”), ale odnoszą się do czegoś, co podzielne, „nasze” – i definiujące nas w nieoczywisty sposób. Określają możliwą wspólnotę losu, łączącą ludzi, których rzeczywiste biografie nie mają punktów stycznych. Takie ujęcie umożliwia zwrócenie uwagi na kluczową rolę wyobraźni politycznej.

Owszem, *Ellis Island* – jak pisze trafnie Paweł Mościcki – to zarówno historyczny symptom zapowiadający dwudziestowieczne katastrofy, jak i model interpretacyjny zdolny oświetlić dzisiejsze wydarzenia⁵⁹. Poprzez zderzenie uniwersalizmu demokratycznej obietnicy (której symbolem są wiersz Łazarus i statua Wolności) z rzeczywistością *Ellis Island* i doświadczeniem szesnastu milionów imigrantów, którzy przez nią przeszli, Perec stawia z całą mocą pytania o legalizm granic, ekskluzywność praw obywatelskich i paradoksy „demokratycznego zamknięcia”⁶⁰. Ale w tym samym ruchu szkicuje nowy rodzaj dostępnego dla wszystkich zasobu: wskazuje na fikcję jako domenę empatycznej wrażliwości (pozwalającej postawić się na miejscu innego i zobaczyć w nim podobnego sobie), jako źródło potencjalnej wspólnoty, szerszej niż te etniczne, narodowe czy religijne.

Czyni to zaś z wysoce nieoczywistej perspektywy: z wnętrza własnego subiektywnego nie-doświadczenia. Owszem, „artysta jest obecny”⁶¹, ale w taki sposób, że uobecnia się poprzez ponawiany akt stwarzania nieobecności.

⁵⁸ Tamże, s. 200.

⁵⁹ P. Mościcki, dz. cyt., s. 115–117.

⁶⁰ S. Benhabib, *Prawa Innych*, s. 30.

⁶¹ M. Popiel, *Świat artysty*, s. 11–13.

Jerzy Franczak

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-8789-7241](https://orcid.org/0000-0001-8789-7241)

The creation of absence: Georges Perec on Ellis Island

Summary

This article presents an interpretation of Georges Perec's *Ellis Island and the People of America* from the perspective of the anthropology of the creative process. While in the centre of this study is the last version of *Récits d'Ellis Island*, reprinted in the second volume of his *Ouvres complètes* (Gallimard, 2017), it reaches out to the earlier album, the film documentary and the essay in pursuit of their interconnections. The aim is, first, to gain insight into the complex creative history of the work as it mutates, combining with media like photography or film, to produce new versions of itself; and second, to formulate questions – in the spirit of the artist's aesthetics – about the key issues of co-authorship (with Robert Bober), signature (as defined by Jacques Derrida), intertextuality and autobiography. Finally, the article argues, a closer look at the intricacies of his creative process allows us to gain a better understanding of the dimensions of memory and politics in Perec's late work.

Key words

French literature of the 20th century – remediation – genetic criticism – anthropology of the creative process – authorship – signature – Ellis Island in New York Harbor – migration and identity – Georges Perec (1936–1982)

Słowa kluczowe

Georges Perec, Ellis Island, autobiografizm, migracja

Bibliografia

- Bellos D., 1993, *Georges Perec: a Life in Words*, London: Harvill/Harper Collins.
- Benhabib S., 2015, *Prawa Innych. Przybysze, rezydenci i obywatele*, przeł. M. Filipczuk, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Bieńczyk M., 2012, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa: Świat Książki.
- Burgelin C., 2014, *Georges Perec*, przeł. W. Brzozowski, Kraków: Lokator.
- Cagnan E., 2015, *Ellis Island: récit sans frontières*, „Cabinet d’amateur. Revue d’études perecquiennes”; https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/e_cagnan-2.pdf.
- Chauvin A., Madini M., 1997, *La remontée des images (sur les „Récits d’Ellis Island”)*, „Le Cabinet d’amateur”, nr 6.
- Eco U., 2009, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań: Rebis.
- Heck M., 2006, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris: Éditions José Corti.
- Heck M., 2017, *Pour un Perec politique*, [w:] *Relire Perec. Colloque de Cerisy*, red. Ch. Reggiani, Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Highmore B., 2017, *Georges Perec and the Significance of the Insignificant*, [w:] *The Afterlives of Georges Perec*, red. R. Wilken, J. Clemen, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Huglo M.P., 2004, *Mémoires de la disparition: Récits d’Ellis Island, l’album*, „Protée”, vol. 32, nr 1.
- Jackson A.C., 2019, *Islands, camps, zones: Towards a nissological reading of Perec*, [w:] *Georges Perec’s Geographies. Material, Performative and Textual Spaces*, red. Ch. Forsdick, A. Leak, R. Phillips, London: UCL Press.
- James A., 2009, *Constraining a Chance. Georges Perec and the Oulipo*, Evanston Northwestern University Press.
- Kafka F., 2017, *Zaginiony*, przeł. J. Kydryński, Kraków: Lokator.
- Laval M.C., 1979, *Georges Lefebvre: L’historien Et Le Peuple*, „Annales historiques de la Révolution française”, nr 237.
- Lejeune Ph., 1991, *La mémoire et l’oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris: P.O.L.
- —, 2006, *Le regard et l’absence. Entretien avec Robert Bober*, „Cahiers Georges Perec”, nr 9.
- Manea L., 2012, *Pratiques de la liste de lieux et effets de style perecquiens*, [w:] *Georges Perec artisan de la langue*, red. V. Montémont, Ch. Reggiani, Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Mathews H., 1995, „*Ta rzecz efemeryczna*”, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie”, nr 11–12.
- Maury C., 2019, *Pas d’Ulysse à Ellis*, „La Revue des lettres modernes”, nr 6.

- Mikołajewski J., 2021, *Wielki przyptyw*, Warszawa: Dowody na Istnienie.
- Moreno B., 2004, *Encyclopedia of Ellis Island*, Westport–London: Greenwood Press.
- Mościcki P., 2017, *Obrazy wykorzenione: Georges Perec*, [w:] tegoż, *Migawki z tradycji uciśnionych*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- —, 2017, *Nie-miejsca pamięci. Elementarz*, Kraków: Ośrodek Badań nad Kulturami Pamięci.
- Nordholt A.S., 2019, *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Rodopi, Amsterdam–New York 2008. Perec G., *Przestrzenie*, przeł. A. Daniłowicz-Grudzińska, Kraków: Lokator.
- Perec G., 2019, *Ellis Island*, Paryż: P.O.L.
- Perec G., 1982, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris: Christian Bourgois.
- Perec G., 2012, *Urodziłem się. Eseje*, red. J. Olczyk, przeł. J. Gondowicz i in., Kraków: Lokator.
- Perec G., 2014, *W albo wspomnienie z dzieciństwa*, przeł. W. Brzozowski, Kraków: Lokator.
- Perec G., Bober R., 1995, *Récit d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, Paryż: P.O.L.
- Popiel M., 2018, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków: Universitas.
- Popiel M., 2008, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków: Universitas.
- Reggiani Ch., 2010, *L'éternel et l'éphémère: Temporalités dans l'oeuvre de Georges Perec*, Amsterdam–New York: Editions Rodopi.
- Reggiani Ch., 2003, *Perec: une poétique de la photographie*, „Littérature”, nr 129.
- Roumette J., 2019, *Les vies multiples d'„Ellis Island” de Georges Perec*, [w:] „La revue des lettres modernes”, nr 6.
- Schnitzer Daphné D., 2005, *Le rêve américain revisité par Georges Perec et Robert Bober*, [w:] *De Perec etc., derechef. Textes, lettres, règles et sens. Mélanges offerts à Bernard Magné*, red. Joseph K., Nantes: Ed. Joseph K.
- Schilling D., 2006, *Mémoires du quotidien: les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Sendyka R., 2021, *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Warszawa: IBL PAN.
- Sirvent M., 2007, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam–New York: Rodopi.
- Soussan M., 2000, *La mémoire vivante des lieux: Georges Perec et Robert Bober*, „Le Cabinet d'amateur”, grudzień 2000, www.cabinetperec.org
- Stakely J.T., 2003, *Cultural Landscape Report for Ellis Island*, New York: National Park Service Olmsted Center for Landscape Preservation.
- Szejnert M., 2009, *Wyspa klucz*, Kraków: Znak.

- Tabaczyński M., 2020, *Melancholia tej osobliwej anatomii*, [w:] R. Burton, *Anatomia melancholii*, przeł. M. Tabaczyński, Kraków: Korporacja Ha!art.
- Tekin N., 2022, *Ellis Island as a Memory Place according to Lewis Hine, Georges Perec and JR*, „European Journal of Literature, Language and Linguistics Studies”, vol. 5, nr 4.
- Tourneur C., 2009, *Les dispositifs de fiction cinématographique au sein du documentaire „Récits d’Ellis Island”, de Georges Perec et Robert Bober (1980)*, „Conserveries mémorielles”, nr 6, <http://journals.openedition.org/cm/357>.
- Wagstaff P., 2013, *Photography and the Representation of History in Georges Perec’s „Ellis Island: Tales of Vagrancy and Hope*, „Modernism/modernity”, vol. 20, nr 1.
- Yew E., 1980, *Medical Inspection of Immigrants at Ellis Island, 1891–1924*, „Bulletin of the New York Academy of Medicine”, nr 56.