



**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**

Szkoła Doktorska 2020/2024

Jacek Laube

Nr albumu 16

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej

**„Syndrom Amnezji Anarchiwalnej:
Artystyczno-badawcza podróż przez archiwa Służby
Bezpieczeństwa PRL”**

Promotor: dr hab. Krzysztof Pijarski

Łódź 2025

Spis treści

Wstęp: Wezwanie do podróży	3
Rozdział 1: Zejście do Labiryntu – Kontekst i narzędzia	5
1.1. Archiwum IPN jako pole bitwy	5
1.2. Teoretyczny ekwipunek badacza	5
1.3. Artystyczna mapa podróży – Metody pracy	6
Rozdział 2: Wewnątrz Spirali – Siedem Kręgów Mojej Podróży	8
2.1. Pierwsze Trzy Kręgi: Analityczna Dekonstrukcja i Metaforyczna Amnezja	8
2.2. Czwarty Krąg: Ściana Paranoi – Performans Załamania	9
2.3. Interludium: Anatomia Syndromu Amnezji Anarchiwalnej	10
2.4. Piąty Krąg: Gest Spalenia – Rytuał Oczyszczenia	12
2.5. Szósty Krąg: Gest Przerysowania – Etyczne Odtworzenie	13
2.6. Siódmy Krąg: Kuratorstwo i Synteza – Narodziny Kontr-Archiwum	14
Zakończenie: Powrót z Labiryntu	18
Addendum: Życie po życiu projektu	19
Katalog Ilustracji	21
BIBLIOGRAFIA	37
Literatura	37
Dzieła i inspiracje artystyczne	39
Esej Filmowy	40
Źródła Ilustracji	46
ANEKS	47
Dziennik Badacza C1: Wystawy propagandowe	48
Dziennik Badacza C2: Zdjęcia sygnalityczne	64
Dziennik Badacza C3: Przesyłki dyplomatyczne	83

Wstęp: Wezwanie do podróży

Co się dzieje, gdy badacz totalitarnego archiwum sam staje się jego ofiarą, uwięzioną w spiralnej logice odkrywania i zapominania? Czy można opowiedzieć o archiwum władzy, nie osuwając się w paranoiczną logikę odczytania? A jeśli już do takiego osunięcia dojdzie - czy stworzenie własnego, osobistego kontr-archiwum może być lekarstwem na traumatyczne doświadczenie konfrontacji z aparatem władzy?¹

Prezentowana praca analizuje projekt artystyczny, który powstał jako odpowiedź na te pytania. Wyrósł on z kilkuletniej praktyki związanej z archiwami – po doświadczeniu pracy z prywatnymi materiałami rodzinnymi („Przemeblowanie”, Fotofestiwal Łódź 2023) (**Ilustracja 1**), świadomie przeszedłem do konfrontacji z archiwum instytucjonalnym IPN, eksplorując różne skale pamięci i mechanizmy władzy.

„Przemeblowanie” stanowiło kluczowe przygotowanie metodologiczne do późniejszej konfrontacji z archiwum państwowym. Projekt analizował to, co dziadkowie pozostawili po sobie, używając historii babciniego malarstwa jako klucza narracyjnego. Inspirowany wystawą Haralda Szeemanna „Grandfather: A Pioneer Like Us” (1974²) (**Ilustracja 2**), w której kurator przekształcił własne mieszkanie w prezentację życia i obsesji swojego dziadka-fryzjera, stworzyłem dwuwarstwową strukturę: widoczne na co dzień przedmioty trafiły do galerii, inscenizując tam dom, podczas gdy w rzeczywistym domu powstała przestrzeń na to, co dotąd było pochowane. To doświadczenie kuratorowania prywatnej pamięci, pracy z różnymi warstwami życiowych nagromadzeń i etycznej pracy z biografią bliskich osób przygotowało grunt pod późniejszą konfrontację z opresyjnymi strukturami archiwum państwowego.

Centralnym odkryciem projektu i zarazem istotą mechanizmu narracyjnego jest tytułowy teoretyczny konstrukt „**Syndrom Amnezji Anarchiwalnej**” (SAA) – zdiagnozowany przez samego badacza stan cyklicznej utraty pamięci, będący zapisem konfrontacji z materiałami fotograficznymi wytworzonymi przez Służbę Bezpieczeństwa PRL.

Projekt ten przyjął formę multimedialnej instalacji artystycznej, która stanowi materialny i audiowizualny zapis podróży badacza. Jej przestrzeń definiują następujące elementy:

- **Ściana diagramów** – udokumentowany fizyczny artefakt dokumentujący kryzys metodologiczny, będący materialnym śladem performatywnego załamania badacza w konfrontacji z archiwum

¹ Koncepcja kontr-archiwum jako praktyki krytycznej wobec władzy archiwum została rozwinięta przez Ariellę Azoulay w kontekście jej pracy nad archiwami. Azoulay argumentuje, że kontr-archiwum nie jest jedynie alternatywnym zbiorem dokumentów, lecz fundamentalnie inną praktyką kuratorską i interpretacyjną, która podważa dominujące narracje poprzez ujawnianie tego, co zostało wykluczone, zniszczone lub nigdy nie zostało zarchiwizowane. Zobacz: Ariella Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, London: Verso, 2019, oraz jej wcześniejszą pracę *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, London: Verso, 2012. W kontekście mojego projektu, kontr-archiwum staje się nie tylko narzędziem krytycznej analizy, ale przede wszystkim metodą przetrwania psychicznego i etycznego w konfrontacji z materiałami opresyjnymi.

² Wystawa została zrekonstruowana w Swiss Institute w Nowym Jorku w 2019 roku na podstawie około 1,200 obiektów z Harald Szeemann Archive w Getty Research Institute. Oryginalna wystawa z 1974 roku powstała w mieszkaniu Szeemanna w Bern po jego rezygnacji z funkcji dyrektora Kunsthalle Bern, jako forma eksperymentu kuratorskiego łączącego biografię rodzinną z refleksją nad istotą kuratorstwa. Zob. „Grandfather: A Pioneer Like Us”, Swiss Institute, New York, 2019.

- **Blue Boxy** – trójwymiarowe, zamrożone „stoły montażowe myśli”, które nawiązując do *Green Boxów* Marcela Duchampa i *Atlasu Mnemosyne* Aby’ego Warburga w interpretacji Georgesa Didi-Hubermana, materializują proces tworzenia nielinearnych konstelacji znaczeń
- **Stół montażowy** – autentyczny obiekt wykorzystany podczas kręcenia eseju filmowego, którego fragmenty były rejestrowane w tej samej przestrzeni wystawienniczej. Umieszczony w centrum głównego pomieszczenia, wyposażony w lampy i cztery stanowiska dla zwiedzających, zaprasza do interakcji, udostępniając na swojej powierzchni fiszki z biblioteczki katalogowej.
- **Czterowarstwowy esej filmowy** – realizowany w formule *desktop documentary*, dokumentujący kolejne fazy procesu badawczego i stanowiący emocjonalną kontrnarrację dla wizualnego chaosu.
- **Biblioteczka katalogowa** – finalna forma projektu, zdekonstruowana książka artystyczna będąca próbą stworzenia własnego, osobistego kontr-archiwum

Praca ta, z konieczności, opiera się na metodzie autoetnograficznej³. Postać badacza, Jacka, której zapiski i dzienniki (C1-C5) stanowią oś narracyjną projektu, jest moim artystycznym *alter ego*. Jego doświadczenia – odkrycia, dylematy etyczne, momenty załamania i próby odzyskania kontroli – są fabularyzowanym, lecz wiernym zapisem mojej własnej, kilkuletniej konfrontacji z logiką archiwum totalitarnej władzy. To właśnie ta metoda pozwala połączyć analizę teoretyczną z osobistym, ucieleśnionym doświadczeniem „gorączki archiwum” i zdiagnozowaniem Syndromu Amnezji Anarchiwalnej.

Niniejsza praca operuje na dwóch, świadomie rozdzielonych poziomach narracyjnych. Gdy piszę w pierwszej osobie liczby pojedynczej („ja”, „mój”), odnoszę się do siebie – autora komentarza, analityka i kuratora całości procesu. Gdy przywołuję postać **Jacka** i jego dzienniki (C1-C5), wprowadzam artystyczne alter ego – fabularyzowaną postać badacza w epicentrum „gorączki archiwum”. Jacek jest literackim narzędziem, fikcyjną postacią, która pozwala na zdystansowany opis procesu, w którym granica między badaczem a badanym uległa zatarciu. „Ja” analizuję to, co „Jacek” przeżył.

Aby w pełni oddać dynamikę tego procesu, w tej rozprawie prześledzę **siedem cykli podróży badacza**. Narracja poprowadzi czytelnika przez kolejne etapy: od początkowej, analitycznej dekonstrukcji mechanizmów propagandy, przez nieuchronny kryzys metodologiczny, aż po symboliczną destrukcję i proces etycznego przepracowania materiału, który znajduje swój wyraz w finalnej instalacji artystycznej, będącej formą poszukiwania odpowiedzi na doświadczenie SAA.

Ta podróż, będąca próbą ucieczki od logiki instytucji, doprowadzi mnie do paradoksalnego odkrycia, że labirynt jest wszędzie – także w naszych próbach ucieczki od niego, co stanie się ostateczną konkluzją niniejszej pracy.

³ Autoetnografia to metoda badawcza łącząca cechy autobiografii i etnografii. Badacz wykorzystuje własne, osobiste doświadczenie do analizy i krytyki szerszych zjawisk kulturowych. W kontekście niniejszej pracy, metoda ta pozwala na ucieleśnione badanie osobistego zmagania i psychicznych kosztów konfrontacji z archiwum władzy, traktując subiektywność badacza nie jako przeszkodę, lecz jako główne źródło danych. Zob. Carolyn Ellis, Arthur P. Bochner, „Autoethnography, Personal Narrative, and Reflexivity: Researcher as Subject”, w: *Handbook of Qualitative Research*, red. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, 2nd ed. (Thousand Oaks: Sage, 2000), s. 740.

Rozdział 1: Zejście do Labiryntu – Kontekst i narzędzia

Każde wejście do archiwum jest zejściem do labiryntu. Nie jest to jednak labirynt mityczny, lecz brutalnie materialna struktura, której ściany zbudowane są z milionów dokumentów, a korytarze wytyczone przez logikę instytucji, która je powołała. W przypadku projektu „Syndrom Amnezji Anarchiwalnej”, labiryntem tym stały się zasoby Instytutu Pamięci Narodowej – miejsca, które nie jest neutralnym repozytorium przeszłości, lecz aktywnym polem bitwy o pamięć, naznaczonym logiką swojego twórcy: aparatu bezpieczeństwa PRL. Obecnie to ciągle archiwum żywe, wielokrotnie wykorzystywane politycznie po 1989 roku do publicznych rozliczeń z przeszłością, wyciągania kompromitujących materiałów i prowadzenia bieżących gier polityczno-historycznych.

1.1. Archiwum IPN jako pole bitwy

Moje podejście do tak problematycznego zbioru od samego początku wpisywało się w tradycję artystów i teoretyków, którzy konfrontowali się z opresyjnymi archiwami, by podważyć ich autorytet. Inspiracją były dla mnie praktyki **Simona Mennera (Ilustracja 3)**, który w projekcie *Images from the Secret Stasi Archives or: what does Big Brother see, while he is watching?* ujawniał absurd i surrealizm ukryty w fotografiach wywiadowczych Stasi; **Walida Raada (Ilustracja 4)**, który poprzez fikcyjny kolektyw The Atlas Group fabrykował archiwa, by opowiedzieć o realnej traumie wojen domowych w Libanie.

Początkowo, wchodząc w ten projekt, zamierzałem stworzyć książkę artystyczną, która miała być **krytyczną analizą sposobów wykorzystania fotografii przez służby bezpieczeństwa PRL**, z materiałów dostępnych w zbiorach IPN. Jednak w 2022 roku, gdy moje badania były już zaawansowane, ukazała się książka Łukasza Rusznicy i Beaty Barteckiej *How to Look Natural in Photos (Ilustracja 5)*. Jej pojawienie się zmusiło mnie do całkowitej zmiany planów. Był to pierwszy kryzys badawczy – uświadomiłem sobie, że temat, który uważałem za niszowy, został już podjęty. Ten zewnętrzny impuls zmusił mnie do porzucenia pierwotnej koncepcji i poszukania znacznie bardziej osobistej, hybrydowej i procesualnej formy, która ostatecznie przybrała formę instalacji SAA.

1.2. Teoretyczny ekwipunek badacza

Postać Jacka, badacza-protagonisty dzienników, jest moim artystycznym alter ego – figurą literacką, która pozwala na dystans niezbędny do opowiedzenia o procesie, w którym granica między badaczem a badanym uległa zatarciu.

Aby poruszać się po tym niebezpiecznym terenie, wyposażylem się w odpowiednie narzędzia teoretyczne. Od Jacques’a Derridy pożyczyłem klucz do zrozumienia samej logiki archiwum. Jego koncepcja „**gorączki archiwum**” (*mal d’archive*) posłużyła jako narzędzie diagnostyczne, co rezonuje w zapiskach Jacka z Dziennika Badawczego C3: „Ta gorączka archiwum pulsuje we mnie fizycznie – bezsensowność, przyspieszone bicie serca przy zbliżaniu się do archiwum”.

Michel Foucault dostarczył zestawu soczewek do analizy mechanizmów władzy. Jego teoria **władzy produkującej wiedzę** pozwoliła Jackowi odczytać propagandowe wystawy jako „maszyny do produkowania konkretnej wizji świata” (Dziennik C1). Krytyczna teoria fotografii, reprezentowana przez **Allana Sekulę** i **Johna Tagga**, uzupełniła ten zestaw, demaskując mit neutralności aparatu fotograficznego.

Finalnie, dwie postacie stały się przewodnikami po metodologii. **Georges Didi-Huberman** i jego praca nad *Atlasem Mnemosyne* Aby’ego Warburga dostarczyła modelu myślenia wizualnego (**Ilustracja 6**). Z kolei **Carolyn Steedman** brutalnie uziemiła derridiańską metaforę, przypominając o fizycznym

wymiarze pracy z archiwum. Jej słowa o „pyłach przeszłości” pozwoliły mi zrozumieć cielesne manifestacje Syndromu.

1.3. Artystyczna mapa podróży – Metody pracy

Teoretyczny ekwipunek byłby jednak bezużyteczny bez autorskich metod artystycznych, które pozwoliły na przetworzenie materiału i osobistego doświadczenia w formę instalacji.

Centralną praktyką w moim projekcie stał się **gest przerysowania**, który pełnił podwójną, kluczową funkcję. Po pierwsze, był on **aktem oporu wobec mechanicznej reprodukcji** i próbą spowolnienia spojrzenia. Własnoręczne przerysowywanie fotografii ze zbiorów Służby Bezpieczeństwa pozwoliło na nawiązanie etycznej, intymnej relacji z wizerunkiem ofiary. Rysunek, w swojej nieuchronnej niedoskonałości, stał się humanistyczną odpowiedzią na bezduszną aparaturę władzy.

Strategia ta rezonuje z praktykami takich artystek jak **Jenny Holzer**⁴ i **Navine G. Dossos**⁵, które również dokonują krytycznej transkrypcji materiałów źródłowych powiązanych z władzą. **Obie, choć różnymi środkami, demaskują mechanizmy i estetykę propagandy bez reprodukcji jej dosłownej treści.** W obu przypadkach nie chodzi o prostą reprodukcję, lecz o subwersywne zawłaszczenie języka i form wizualnych aparatury władzy. W moim projekcie ten gest przyjął formę stworzenia osobistego kontr-archiwum. Używając narzędzi i form samego archiwum – diagramu, fiszki katalogowej, a nawet efemerycznego Instytutu – podjąłem próbę podważenia jego autorytetu od wewnątrz, stosując właśnie logikę krytycznej transkrypcji i subwersywnego zawłaszczenia.

Drugą metodą było myślenie poprzez **Blue Boxy**. Nazwa łączy skojarzenia z chłodem komputerowego analizowania (blue screen of death), schematami technicznymi (blueprints) i próbą zmapowania procesu myślowego w stanie kryzysu. Kluczowy jest tu mechanizm podstawiania i zastępowania: tam gdzie zawiodła linearna analiza tekstu, pojawia się przestrzenna konstelacja obiektów. Blue Boxy „wyświetlają” materialne ślady procesu myślowego – rysunki, fragmenty notatek, cytaty – w ramach bez szyb, które pozwalają na wielostronne oglądanie i rekonfigurację znaczeń.

W kontekście całego projektu stają się one narzędziem ratunkowym: gdy tradycyjne metody badawcze prowadziły do paranoidalnego załamania, fizyczne układanie obiektów w przestrzeni pozwalało na odzyskanie kontroli nad chaosem.

⁴ Odwołuję się tu do serii *Redaction Paintings* (Ilustracja 7), w której Jenny Holzer powiększa i maluje na płótnie odtajnione, lecz mocno ocenzurowane dokumenty rządowe USA dotyczące m.in. więzienia w Guantanamo. Holzer, poprzez gest malarski, przekształca biurokratyczny akt przemocy w potężny, estetyczny i krytyczny komunikat, nadając ocenzurowanym fragmentom nową, niepokojącą widzialność.

⁵ Odwołuję się tu do serii obrazów *Remaining and Expanding* (2016) (Ilustracja 8). Dossos, badając propagandowy magazyn ISIS Dabiq, nie reprodukuje jego kontrowersyjnej treści. Zamiast tego, dokonuje krytycznej transkrypcji, przekształcając layouty stron magazynu w abstrakcyjne obrazy złożone z „czystej formy i koloru”. Ten zabieg, zmusza widza do analizowania samych struktur i estetyki propagandy, niezależnie od jej ideologicznej zawartości.

Nawiązując do strategii **Marcela Duchampa**⁶ i **Georgesa Didi-Hubermana**⁷, stały się one przestrzenią do tworzenia wizualnych argumentów. W przeciwieństwie do Duchampa, dla którego *Zielone Pudełko* (**Ilustracja 9**) było procesualnym zapleczem dla finalnego dzieła, jakim była *Wielka Szyba*, w moim projekcie to same Blue Boxy, jako materializacja procesu myślowego, stają się autonomiczną pracą.

Finalnie, wszystkie te procesy zostały zintegrowane w formie **wielowarstwowego eseju filmowego**. Ważnym punktem odniesienia dla formy mojego eseju stała się praca **Camille Henrot** *Grosse Fatigue*⁸ (**Ilustracja 10**). Podobnie jak Henrot, która w swoim wideo próbuje opowiedzieć całą historię wszechświata, przewijając okna przeglądarki na pulpicie komputera, ja również użyłem estetyki *desktop documentary*, by zwizualizować przytłoczenie informacją i subiektywną perspektywę badacza. Warstwa poezji i dźwięku buduje tu emocjonalną kontrnarrację dla wizualnego chaosu.

Struktura ta, inspirowana również twórczością **Adama Curtisa**⁹ i **Haruna Farockiego**¹⁰, stała się dla mnie wzorem, jak połączyć intymny proces twórczy z szerokim kontekstem historycznym i współczesnym. Od obu twórców pożytyłem przede przekonanie, że to poprzez montaż i rekontekstualizację istniejących obrazów, a nie tworzenie nowych, ujawnia się ukryte ideologie władzy. Co istotne, od samego początku esej i towarzysząca mu, równie ważna ścieżka dźwiękowa projektowane były jako integralny element finalnej instalacji, a nie autonomiczne dzieło filmowe.

Tak przygotowany, mogłem rozpocząć swoje zejście w głąb labiryntu. W przeciwieństwie do tradycyjnej metodologii akademickiej, która dąży do obiektywizacji, moja praktyka artystyczna świadomie wykorzystuje subiektywność jako narzędzie poznawcze. Tam gdzie analiza naukowa osiągnęła swoje granice, język sztuki pozwolił na kontynuację badania poprzez inne środki.

⁶ *Zielone Pudełko* (La boîte verte, 1934) Marcela Duchampa to zbiór 93 faksymiliów notatek, rysunków i fotografii, które stanowiły intelektualne i procesualne zaplecze jego dzieła *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak* (*Wielka Szyba*). W moim projekcie relacja ta zostaje odwrócona: **Blue Boxy** nie są komentarzem do jednego, finalnego dzieła – to one same, jako materializacja procesu myślowego i tworzenia konstelacji znaczeń, stają się autonomiczną pracą.

⁷ Inspiracją była tu praca Georgesa Didi-Hubermana nad *Atlasem Mnemosyne* Aby'ego Warburga, a zwłaszcza jego koncepcja „wiedzy przez montaż” (*savoir par le montage*). Didi-Huberman pokazuje, jak Warburg, poprzez zestawianie na jednym stole pozornie odległych od siebie obrazów, tworzył nowe, nieoczywiste powiązania i sensory. Moje Blue Boxy są próbą zastosowania tej metody – to stoły montażowe, na których, poprzez fizyczny akt układania i rekonfigurowania, próbuję myśleć obrazami, tworząc własny, subiektywny atlas.

⁸ Inspiracją pracą Camille Henrot *Grosse Fatigue* (2013) dotyczy trzech aspektów: **formy** (użycie estetyki pulpitu komputera i otwieranych okien przeglądarki jako metafor nadmiaru informacji), **dźwięku** (wykorzystanie rytmicznej, mówionej poezji, tzw. *spoken word*, jako głównego nośnika narracji) oraz **tematu** (próba opowiedzenia o przytłaczającym ogromie wiedzy z perspektywy subiektywnego, zmęczonego podmiotu).

⁹ Z praktyki Adama Curtisa, zauważalnych w takich dziełach jak *HyperNormalisation* (2016) (**Ilustracja 11**) czy *Can't Get You Out of My Head* (2021), zaczerpnąłem przede wszystkim metodę tkania zaskakujących, kontrintuicyjnych narracji historycznych. Curtis, poprzez montaż pozornie odległych fragmentów archiwalnych, ujawnia nieoczywiste powiązania między polityką, technologią a psychologią, demaskując ukryte struktury władzy i ideologie kształtujące współczesność.

¹⁰ Inspiracją w twórczości Haruna Farockiego, zwłaszcza w jego trylogii *Oko/Maszyna* (*Auge/Maschine*, 2001-2003) (**Ilustracja 12**), był dla mnie jego analityczny, niemal śledczy stosunek do obrazów. Farocki w swoich esejach filmowych traktuje obrazy (zwłaszcza te operacyjne, techniczne, wojskowe) nie jako reprezentacje rzeczywistości, lecz jako aktywne narzędzia władzy i kontroli, które należy „przesłuchać”, by zmusić je do wyjawienia prawdy o systemach, które je stworzyły.

Rozdział 2: Wewnątrz Spirali – Siedem Kręgów Mojej Podróży

Zejsście do labiryntu archiwum nie jest podróżą linearną. Nie prowadzi prostą drogą od niewiedzy do wiedzy, lecz ma charakter spiralny – powracałem w te same miejsca, by za każdym razem odkryć w nich coś nowego, a zarazem utracić coś z siebie. Ten rozdział stanowi serce całej pracy. Prześledzę w nim, krok po kroku, siedem takich cykli (kręgów), które wyznaczyły dramaturgię mojego projektu „Syndrom Amnezji Anarchiwalnej”. Jest to wiwisekcja procesu, w którym moja początkowa pewność siebie, uzbrojona w narzędzia krytycznej teorii, uległa stopniowej erozji, prowadząc mnie na skraj załamania metodologicznego i psychicznego.

Prześledzę tu ewolucję, która dokonywała się na dwóch płaszczyznach. Z jednej strony, będę obserwować, jak z chaosu archiwalnych materiałów i osobistych notatek rodziły się konkretne artefakty artystyczne: moje pierwsze próby porządkowania myśli w **Blue Boxach**, performatywna erupcja chaosu w postaci **ściany diagramów**, oraz świadome akty zniszczenia i odtworzenia, które stały się budulcem finalnej instalacji. Z drugiej strony, równoległe do powstawania dzieła, będę śledzić rozwój zdiagnozowanego przeze mnie „Syndromu Amnezji Anarchiwalnej”. Pokażę, jak każdy kolejny krąg mojej podróży intensyfikował jego objawy, a cykliczna amnezja stawiała się nie tyle przeszkodą w badaniach, co ich nieoczekiwanym, fundamentalnym odkryciem – dowodem na to, że archiwum samo w sobie jest aktywnym, niemal wrogim bytem, który broni dostępu do swoich tajemnic.

Analiza ta nie będzie więc jedynie historią powstawania dzieła sztuki. Będzie to przede wszystkim opowieść o mojej transformacji: o przejściu z pozycji zdystansowanego analityka do roli nieświadomego uczestnika, a wreszcie świadomego kuratora własnego, specyficznego doświadczenia konfrontacji z archiwum. Każdy z opisanych kręgów stanowi kolejny etap tej podróży w głąb archiwum i w głąb samego siebie.

2.1. Pierwsze Trzy Kręgi: Analityczna Dekonstrukcja i Metaforyczna Amnezja

Początkowa faza mojej podróży charakteryzowała się serią fałszywych olśnień, momentów, w których wierzyłem, że odnalazłem ostateczny klucz do zrozumienia archiwum. Każdy z pierwszych trzech kręgów był kompletnym cyklem: odnalezieniem tematu, poczuciem badawczego triumfu, a następnie bolesnym uświadomieniem sobie jego niewystarczalności. Każdy kolejny etap wymuszał na mnie porzucenie poprzedniej pewności – była to forma **metaforycznej amnezji**, nie utraty pamięci, lecz konieczności „zapomnienia” o prostszej odpowiedzi w obliczu bardziej złożonej prawdy.

W pierwszym kręgu, konfrontując się z wystawami propagandowymi Służby Bezpieczeństwa (co dokumentują zapiski w Dzienniku Badacza C1), przeżyłem pierwszy moment badawczej euforii. Analizując techniki **kontroli nad narracją dla mas**, zrozumiałem, że to nie były wystawy dla szerokiej publiczności, lecz precyzyjnie skalibrowana propaganda wewnętrzna, skierowana do funkcjonariuszy i pracowników MSW. Myślałem: „To kompletny temat mojej rozprawy”. Analizowałem plansze takie jak „POLEGLI FUNKCJONARIUSZE” czy „SKRYTKI SZPIEGOWSKIE”, wierząc, że dekonstrukcja tych „maszyn do produkowania prawdy” jest kompletną opowieścią. Jednak im głębiej analizowałem propagandę wymierzoną w anonimowe „bandy”, tym silniej docierał do mnie zew innej części archiwum. Siła materiałów, w tym wypadku siła ludzkich twarzy, kazała mi szukać dalej.

Drugi krąg był zanurzeniem w zbiory fotografii sygnalitycznych – przejściem od kontroli nad narracją dla mas do **masowej kontroli jednostek**. To był moment zwrotu etycznego, konfrontacji z pojedynczym, ludzkim spojrzeniem (opisanym w Dzienniku Badacza C2). Znowu pojawiło się to samo uczucie: to jest prawdziwy rdzeń projektu. Praca nad odczytaniem mikro-gestów oporu wydawała się najważniejszym zadaniem. I znów byłem pewien, że to jest ostateczna forma moich badań. Jednak po raz kolejny archiwum upomniało się o swoje, zmuszając mnie do wejścia jeszcze głębiej.

W ten sposób zostałem wciągnięty w **trzeci krąg**: analizę przesyłek dyplomatycznych (Dziennik C3), która była ostatecznym końcem iluzji. Moja uwaga przeniosła się z przedmiotu badań na sam akt badania – na **fakt, że moja interpretacja ma ogromny wpływ na kształt tej historii**.

Wszystkie te trzy etapy znalazły swoje materialne odzwierciedlenie w instalacji w postaci **Dzienników Badacza**. Wydrukowane zapiski z cykli C1, C2 i C3 zostały umieszczone w osobnych, starych teczkach, leżących przy małym fotelu (**Ilustracja 19**). Każda teczka opatrzona była opisem: „Dziennik badacza C(1,2,3), który nigdy nie powinien powstać”. Ta forma prezentacji zapraszała widza do intymnej lektury, ale jednocześnie, poprzez instrukcję „można czytać losowe notatki”, odzwierciedlała fragmentaryczny, nieliniowy i ostatecznie niekompletny charakter wiedzy, którą można wydobyć z archiwum. Dzienniki te są fizycznym dowodem mojej początkowej, skazanej na porażkę, próby racjonalnego uporządkowania materiału, co stanowiło bezpośrednie preludium do nadchodzącego załamania w kręgu czwartym.

2.2. Czwarty Krąg: Ściana Paranoi – Performans Załamania

Racjonalne narzędzia okazały się niewystarczające. W czwartym cyklu porzuciłem metodyczną analizę na rzecz „paranoidalnego czytania”, o którym pisała Eve Kosofsky Sedgwick¹¹, choć w moim przypadku nie była to świadoma strategia, lecz raczej objaw badawczego załamania. To moment, w którym iluzja dystansu ostatecznie pękła. Kulminacją tego etapu, a zarazem jego centralnym artefaktem, jest **stworzenie ściany chaotycznych diagramów**, ich konceptualny załączek – manifest opisujący Syndrom – odbiorca mógł skonfrontować już w pierwszym pokoju wystawy (**Ilustracja 25, 26, 29**).

Ściana ta nie jest próbą wyjaśnienia czegokolwiek odbiorcy. Przeciwnie, jest performansem niemożliwości wyjaśnienia – wizualnym manifestem umysłu, który, próbując stworzyć jedną, wielką, spójną teorię spiskową łączącą wszystkie wątki moich badań, sam zaczyna imitować totalitarną logikę systemu, który bada. To obsesyjna próba obiektywizacji i zdystansowania się od własnych, narastających przeżyć, która paradoksalnie ujawnia całkowity brak dystansu i ostateczne wchłonięcie przez logikę archiwum. Czwarty krąg to moment przesilenia. W odpowiedzi na narastające przytłoczenie materiałem, **porzuciłem dotychczasową, analityczną metodę inspirowaną Foucaultem**, która zakładała możliwość stworzenia jednej, spójnej teorii. Zamiast tego, w desperackiej próbie odzyskania dystansu, całą swoją energię skupiłem na jednym, performatywnym geście: **stworzeniu na ścianie mojej pracowni wielkoformatowej mapy myśli**. Ta „ściana paranoi”, składająca się z obsesyjnych diagramów, jest fizycznym zapisem mojego załamania metodologicznego i zerwania z iluzją obiektywizmu.

Fundamentem dla tego performansu, jego niemym i wszechobecnym tłem, stał się przerysowany przeze mnie na ścianie autentyczny „**Harmonogram Działalności Techniczno-Operacyjnej**”, odnaleziony w materiałach Służby Bezpieczeństwa znajdujących się w archiwum IPN. Ten nieczytelny labirynt kryptonimów, skrótów i powiązań operacyjnych był dla mnie symbolem nieprzenikalności systemu. Umieszczając go na ścianie, przyznawałem się do porażki: „tego nigdy nie uda mi się

¹¹ Zob. Eve Kosofsky Sedgwick, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparatorne*, przeł. Magda Szcześniak, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” nr 5 (2014), [online] <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/5-queer-obrazy/czytanie-paranoiczne-czytanie-reparatorne> [dostęp: 20.06.2025]. Tekst jest tłumaczeniem fragmentu rozdziału „Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You’re So Vain, You Probably Think This Essay Is About You” z jej książki *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham, NC: Duke University Press, 2003).

zrozumieć”. Mój osobisty, chaotyczny wysiłek rozgrywał się na tle bezdusznej, hermetycznej matrycy, której logiki nigdy nie uda mi się w pełni pojąć.

Na tym tle zacząłem budować własne, rozpaczliwe próby narracji. Pierwszą z nich było „**Siedem Ocenzuowanych Teorii**”. Stworzyłem siedem bloków tekstu, z których każdy miał przedstawiać spójną teorię wyjaśniającą Syndrom Amnezji Anarchiwalnej. Jednak w akcie autoagresywnej cenzury zacieram większość z nich, pozostawiając jedynie pojedyncze słowa-klucze. Było to przyznanie się, że każda z tych teorii jest jednocześnie trafna i niewystarczająca, a także wyraz lęku przed pełnymi konsekwencjami własnych odkryć. Był to wizualny zapis afazji: w momencie, gdy zabrakło mi języka do stworzenia spójnej opowieści, pojawiła się kompulsywna potrzeba wizualizacji. Diagram stał się symptomem niemożności wysłowienia.

Kryzys sięgnął zenitu w najbardziej osobistym z artefaktów tego okresu: w diagramie „**Widziałem Siebie Wśród Zatrzymanych**”. Była to materializacja halucynacji, którą opisałem w dzienniku – zwizualizowanie ostatecznego zatarcia granicy między badaczem a badanym. Tworząc wariacje na temat własnej twarzy w stylistyce zdjęć sygnalitycznych, przestałem być jedynie obserwatorem. Stałem się częścią archiwum, kolejnym „przypadkiem”, który system mógłby skatalogować. Był to ostateczny dowód na to, że archiwum „patrzy” na mnie i wciąga mnie do swojego wnętrza.

Pozostałe diagramy z tego okresu były desperacką próbą odzyskania kontroli za pomocą języka nauki, użytego jednak w sposób ironiczny i symptomatyczny. „Mapa Ciepła Syndromu Amnezji Anarchiwalnej” oraz „Krzywa Zapominania” miały ubrać mój subiektywny stan w obiektywny kostium data science, podczas gdy „Mapa Pola Wektorowego Amnezji” i „Cybernetyczna Architektura Pułapki” przedstawiały archiwum jako wrogi, aktywny system, który mnie więzi. Inne diagramy z tego okresu, jak na przykład „Schemat Organizacyjny Wpływów Teoretycznych”, były ostatnią, metarefleksyjną próbą analizy – próbą zrozumienia, które idee doprowadziły mnie do tego stanu. Ściana diagramów stała się więc zapisem nie tyle odkryć, co utraty – utraty dystansu, utraty kontroli, a wreszcie utraty spójnej tożsamości badacza.

2.3. Interludium: Anatomia Syndromu Amnezji Anarchiwalnej

W czwartym kręgu podróży, w momencie performatywnego załamania, narodziła się nie tylko ściana diagramów, ale i potrzeba nazwania stanu, który ją wywołał. **Syndrom Amnezji Anarchiwalnej (SAA)** nie jest terminem medycznym, lecz autoetnograficznym konstruktem teoretyczno-artystycznym, który ukułem w próbie zracjonalizowania mojego stanu. Jest to zdiagnozowany przeze mnie stan poznawczy i emocjonalny, będący bezpośrednią reakcją na długotrwałą konfrontację z toksyczną logiką archiwum władzy. Poniższa analiza stanowi próbę opisanego jego anatomii.

Definicja i Objawy

W swojej istocie, SAA jest mechanizmem obronnym – nie tyle umysłu badacza, co, paradoksalnie, samego archiwum. Jego działanie manifestuje się poprzez trzy współwystępujące objawy.

Pierwszym z nich jest **cykliczność**. Nie jest to zwykłe powtarzanie kroków badawczych, lecz spiralna struktura całego mojego procesu badawczo-artystycznego. Za każdym razem, gdy dochodziłem do wniosku, że dany cykl (np. analiza wystaw propagandowych) jest kompletnym i wystarczającym tematem, „siła materiałów” – etyczny imperatyw płynący z innych części archiwum – kazała mi szukać dalej, porzucić poprzednią pewność. Cykliczność SAA jest więc mechanizmem, który uniemożliwia zamknięcie badań w jednej, prostej narracji.

Drugim objawem jest **poróżnienie** – stan, w którym ogrom materiału przytłacza intelektualnie i emocjonalnie, uniemożliwiając sformułowanie jednej, stabilnej hipotezy. Rodzi się ono z konfrontacji z

samym sobą: z własnymi, coraz liczniejszymi notatkami, które z mapy podróży zmieniają się w obcy, niemożliwy do objęcia umysłem labirynt. To właśnie wtedy pojawia się poczucie wyobcowania wobec własnego procesu badawczego i paraliżująca świadomość, że „zawsze jest coś więcej” – kolejna teczka, kolejny kontekst, kolejna warstwa znaczeń – co sprawia, że każda próba syntezy jest z góry skazana na porażkę.

Najgłębszym objawem jest jednak **przerażenie**. Nie jest to lęk przed przeszłością, lecz przed jej przerażającą aktualnością. To moment uświadomienia sobie, że elementarne, manualne metody represji aparatu PRL, które analizuję na fotografiach, wydają się niczym przy dzisiejszej, w pełni zautomatyzowanej i algorytmicznie sterowanej kontroli jednostki. Przerażenie SAA jest więc lękiem historiozoficznym – wynikającym z refleksji nad filozofią dziejów i rozpoznaniem nie tyle różnicy, co przerażającej ciągłości i eskalacji mechanizmów władzy.

Interpretacja Teoretyczna: Dialog z Myślicielami

Diagnostując SAA, sytuuję swoją praktykę w krytycznym dialogu ze współczesną teorią archiwum, a zwłaszcza z refleksją Jacques'a Derridy zawartą w *Gorączce archiwum*. Mój autorski koncept Syndromu Amnezji Anarchiwalnej jest w istocie autoetnograficznym zapisem stanu, który Derrida opisuje jako *en mal d'archive* – nie tylko choroby, ale i „palącej namiętności” poszukiwania archiwum tam, „gdzie coś w nim samym się anarchiwizuje”¹². Moja amnezja staje się więc symptomem tej anarchiwizacji; dowodem na to, że archiwum totalitarnej władzy, wbrew swojej definicji, aktywnie generuje chaos i zapomnienie.

Co więcej, Derrida dostarcza klucza do zrozumienia źródła tego zjawiska. Wskazuje on, że każde archiwum, obok nakazu pamięci, nosi w sobie równoczesny „popęd śmierci” – „przemoc zapomnienia” i „anarchiwiczność”¹³. Mój Syndrom jest więc bezpośrednim skutkiem konfrontacji z tym anarchiwalnym popędem śmierci, który w archiwum Służby Bezpieczeństwa manifestuje się w sposób skrajny. To właśnie ta wewnętrzna sprzeczność archiwum – jego dążenie do porządku i jednocześnie, wpisana w jego strukturę, tendencja do chaosu i destrukcji – staje się źródłem psychofizycznego doświadczenia, które nazwałem Amnezją Anarchiwalną.

Jednocześnie, Syndrom ma wymiar nie tylko intelektualny, ale i cielesny. Moje doświadczenia – bezsenność, lęk, fizyczne wyczerpanie – rezonują z koncepcją „pyłu archiwum” Carolyn Steedman. SAA jest więc również reakcją psychosomatyczną; fizyczną odpowiedzią organizmu na toksyczność materiału, dowodem na to, że praca z archiwum opresji nie jest bezcielesną spekulacją, lecz aktem, który dosłownie „wchodzi w ciało”.

Konstruktywna Rola Kryzysu

Ostatecznie, doświadczenie SAA, choć destrukcyjne, okazało się paradoksalnie konstruktywne. Stało się nie tyle przeszkodą, co **niezbędnym narzędziem metodologicznym**. To właśnie ten kryzys, niemożność kontynuowania pracy za pomocą tradycyjnych, naukowych metod, zmusił mnie do porzucenia ich na rzecz języka sztuki. Poszczególne elementy projektu – ściana diagramów, Blue Boxy czy esej filmowy – nie powstałyby bez tego załamania, które zmusiło mnie do poszukiwania nowych form wyrazu. SAA, niszcząc iluzję obiektywnego dystansu, otworzył przestrzeń dla jedynej możliwej formy świadectwa: subiektywnej, fragmentarycznej i autoetnograficznej kreacji artystycznej. Chociaż SAA opisuje moje indywidualne doświadczenie, jego struktura może mieć szersze zastosowanie dla innych badaczy konfrontujących się z archiwami władzy. Nie twierdzę, że każdy

¹² Jacques Derrida, *Gorączka Archiwum – Impresja Freudowska*, przeł. J. Momro, 2016, s. 119

¹³ Tamże, s.134

będzie doświadczać identycznych objawów, lecz że sama konfrontacja z logiką opresyjnego archiwum wymaga nowych, hybrydowych metodologii.

2.4. Piąty Krąg: Gest Spalenia – Rytuał Oczyszczenia

Załamanie, które zmateriałizowało się na ścianie diagramów, musiało znaleźć swoje ujście w akcie ostatecznym. Intelktualna pułapka, w której się znalazłem, nie oferowała żadnego racjonalnego wyjścia; jedyną możliwą odpowiedzią na nadmiar znaczeń, sprzecznych teorii i paranoiczną pętlę stał się impuls całkowitej anihilacji. Piąty krąg mojej podróży to **gest spalenia** – moment czystego, emocjonalnego egzorcyzmu, który rezonuje z radykalnymi praktykami artystycznymi XX i XXI wieku.

Ten gest, w swojej istocie, był aktem na wskroś **dadaistycznym**¹⁴ – prowokacyjną negacją dotychczasowej pracy i odrzuceniem „sztuki” na rzecz anty-sztuki. Jednocześnie wpisywał się on w długą tradycję **ikonoklazmu**¹⁵: niszczenia obrazów nie jako aktu wandalizmu, lecz jako świadomego ataku na władzę, którą te obrazy reprezentują. W moim przypadku nie chodziło o niszczenie fizycznych artefaktów, lecz o symboliczne spalenie całej metodologii, która okazała się pułapką. Był to również gest wpisujący się w praktykę artystów, którzy, jak **John Baldessari** w swoim radykalnym *Cremation Project* czy **Norman Leto** (który w 2001 roku zniszczył większość swoich prac), niszczą swoje dotychczasowe prace, by zrobić miejsce na nowe. Była to próba ucieczki od traumy poznawczej, radykalne cięcie mające na celu zapomnienie, swoista ekologia obrazów - o potrzebie takiej ekologii pisała Susan Sontag w „O Fotografii”.¹⁶

W przestrzeni instalacji ten newralgiczny, a zarazem najbardziej intymny moment, został oddany w sposób szczególny. Widz nie konfrontuje się z nim bezpośrednio. Musi podejść do zamkniętych drzwi, zajrzeć przez **wizjer** i założyć słuchawki (**Ilustracja 30, 31, 32**). Ta forma prezentacji celowo wytwarza **relację podglądania**. Widz staje się świadkiem katastrofy – dosłownie patrzy, jak świat płonie – ale z bezpiecznej, zewnętrznej pozycji. Wizjer staje się więc ramą, która problematyzuje akt patrzenia, zmieniając widza z biernego obserwatora w cichego świadka, konfrontując go z pytaniem o współudział i ostateczną potrzebę wzięcia odpowiedzialności.

¹⁴ Odwołanie do **dadaizmu** jako międzynarodowego ruchu awangardowego z początku XX wieku. W swoich manifestach, takich jak te autorstwa Tristana Tzary, dadaści nawoływali do destrukcji wszystkiego, co stare. Jednym z elementów tej postawy było postrzeganie **zniszczenia jako formy tworzenia** – rozbicie na kawałki języka, formy i stylu było warunkiem koniecznym do oczyszczenia pola dla nowej sztuki.

¹⁵ Ikonoklazm (gr. *eikón* - obraz, *kláo* - łamać) to dosłownie „łamanie obrazów”. Historycznie termin ten odnosi się do ruchów religijnych (np. w Bizancjum w VIII i IX w.) i politycznych, które dążyły do niszczenia wizerunków. W kontekście sztuki współczesnej, ikonoklazm jest rozumiany szerzej jako świadomy, krytyczny gest ataku na obrazy, które są nośnikami określonej władzy, ideologii lub systemu wartości. Bruno Latour wskazuje na złożoność współczesnego ikonoklazmu, definiując „iconoclasm” jako sytuację, „gdy nie wiemy, wahamy się, jesteśmy zakłopotani działaniem, wobec którego bez dalszych badań nie można stwierdzić, czy jest destrukcyjne, czy konstruktywne”. Współczesne praktyki ikonoklastyczne przybierają formę od akcji niszczenia pomników symbolizujących opresyjne reżimy, przez celowe niszczenie dziedzictwa kulturowego przez ISIS, aż po cyfrowe ataki na obrazy w internecie, co pokazuje, że walka o władzę nad wizerunkiem jest wciąż aktualna. Bruno Latour, „What is Iconoclasm? Or Is There a World Beyond the Image Wars?”, w: *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, Cambridge, MA: MIT Press, 2002, s. 16

¹⁶ Susan Sontag w swoim kanonicznym zbiorze esejów postulowała potrzebę wprowadzenia „ekologii obrazów”. W obliczu przytłaczającej nadprodukcji fotografii, która prowadzi do dewaluacji i znieczulenia na rzeczywistość, Sontag sugerowała formę „oczyszczenia” naszego środowiska wizualnego. Mój gest spalenia jest radykalną, performatywną interpretacją tego postulatu – próbą oczyszczenia pola poznawczego poprzez anihilację obrazów, które stały się toksyczne. Zob. Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Kraków: Karakter, 2009.

Doświadczenie to jest atakiem na zmysły. Ścieżka dźwiękowa jest tu kluczowa. Wycofałem poezję i intelektualne rozważania na rzecz prostej, ale mocnej mantry. Zdehumanizowany, zmodyfikowany głos, który w pętli powtarza cytaty z „451° Fahrenheita” Raya Bradbury’ego, jest odpowiedzią na nadmiar analizy z poprzedniego etapu. To prosty gest, który odrzuca potrzebę analizowania i uderza bezpośrednio w emocje. Równolegle, obrazy ukazują dwoistą, przerażającą naturę ognia. Montaż zestawia ze sobą jego niszczycielską siłę (palone przez nazistów książki, płonące krzyże Ku Klux Klanu, samospalenia mnichów) z jego potencjałem twórczym (piece hutnicze, w których metal topi się, by zyskać nową formę). Ten dualizm jest odzwierciedleniem mojego stanu: potrzeby zniszczenia toksycznego archiwum, nawet jeśli oznacza to unicestwienie samego projektu, w irracjonalnej nadziei, że z tych zgliszczy narodzi się coś nowego.

2.5. Szósty Krąg: Gest Przerysowania – Etyczne Odtworzenie

Po symbolicznym zniszczeniu nastąpiła faza konstruktywna, odrodzenie na własnych zasadach. Szósty krąg mojej podróży to gest przerysowania, będący etyczną i metodologiczną odpowiedzią na przemoc oryginalnego materiału oraz na mój własny, badawczy kryzys.

Należy podkreślić fundamentalne znaczenie tej strategii, która stanowiła etyczną odpowiedź na przemoc archiwum. Po pierwsze, **gest przerysowania pozwolił na stworzenie jednego, spójnego uniwersum wizualnego**. Zastąpił on chaos różnorodnych stylistycznie i technicznie fotografii z archiwum IPN jednolitym językiem rysunku, co było kluczowe dla budowy mojego kontr-archiwum. Po drugie, i co najważniejsze, był to wyraz dążenia do zajęcia etycznej postawy wobec wizerunku. Decyzja o niepokazywaniu oryginalnych fotografii i zastąpieniu ich własnoręcznym rysunkiem była świadomym aktem. Każdy rysunek jest więc śladem powolnego, medytacyjnego spojrzenia, humanistyczną odpowiedzią na bezduszną, mechaniczną reprodukcję aparatu władzy. Widz nie ogląda archiwalnych zdjęć Służby Bezpieczeństwa, lecz ich interpretację – świadectwo spotkania artysty z wizerunkiem.

Najważniejsza zmiana, jaka zaszła na tym etapie, dotyczyła samej metody badawczej. Było to świadome porzucenie Foucaultowskiej analizy władzy, która w swojej totalności doprowadziła mnie do paraliżu, na rzecz podejścia inspirowanego *Atlasem Mnemosyne* Aby’ego Warburga i jego interpretacją przez Georgesa Didi-Hubermana. Zamiast szukać jednego, spójnego systemu czy jednej, wielkiej teorii, która wyjaśniłaby wszystko, zacząłem myśleć poprzez montaż, tworzenie anachronicznych konstelacji i szukanie nieoczywistych połączeń. Postanowiłem stworzyć panoramiczne świadectwo, akceptując chaos i różnorodność archiwum.

W tym nowym paradygmacie rysunek stał się moim głównym narzędziem wzięcia **fizycznej odpowiedzialności** za te wizerunki. Był formą „**powolnego patrzenia**” – radykalnym sprzeciwem wobec szybkości przeglądania tysięcy cyfrowych plików, ale przede wszystkim próbą przekształcenia mechanicznej przemocy aparatu fotograficznego w osobistą, etyczną relację z każdą twarzą. Poprzez ślad własnej ręki próbowałem stworzyć przestrzeń spotkania, w której moja podmiotowość świadomie konfrontuje się z podmiotowością innych.

Co istotne, moja praca filmowa na tym etapie nie dokumentowała samego aktu rysowania. Zamiast tego, **nagrania stołów montażowych** pokazują kolejny, bardziej świadomy etap: **proces analizy** gotowych już prac. Widzimy moje dłonie, które konfrontują się z własnym dziełem, układają rysunki, zestawiają je, szukają nowych znaczeń. Chciałem w ten sposób pokazać, że prawdziwa praca odbywa się nie tyle w momencie tworzenia, co w momencie **nadawania sensu** poprzez montaż i zestawianie. Jest to akt metarefleksji nad własną praktyką kuratorską, którą widzimy w działaniu. Gest

przerysowania był więc nie tylko odtworzeniem, ale przede wszystkim odzyskaniem – odzyskaniem zdolności do patrzenia na archiwum bez potrzeby jego całkowitego zrozumienia i skategoryzowania.

2.6. Siódmy Krąg: Kuratorstwo i Synteza – Narodziny Kontr-Archiwum

Ostatni krąg mojej podróży to moment, w którym, nauczony doświadczeniem konfrontacji z opresyjną instytucją, w pełni przejąłem kontrolę, by stworzyć własną, suwerenną strukturę pamięci. Ten etap był naznaczony kluczową transformacją mojej roli: po wymuszonym przez materiał wcieleniu się w **archiwistę**, a następnie w **artystę** walczącego z materiałem, w siódmym kręgu powróciłem do roli dla mnie najbardziej znanej – roli **kuratora**. Nie był to jednak prosty powrót do punktu wyjścia. Był to powrót do znanej mi praktyki, ale wracałem uzbrojony w nowe, bolesne przeżycie. Moje doświadczenie kuratorskie, budowane we współpracy z innymi artystami przy wspólnych projektach i przy pracy nad archiwum rodzinnym, po raz pierwszy mogłem w pełni wykorzystać do zorganizowania i nadania formy własnemu doświadczeniu.

Kulminacją tego etapu, a zarazem jego myślą przewodnią, stała się maksyma: **żeby opowiedzieć o archiwum, trzeba stworzyć własne archiwum**. Wpisuje się to w tradycję artystyczną, której patronami są dla mnie tacy twórcy jak **Harald Szeemann**¹⁷ czy **Gerhard Richter**¹⁸, ale także w teoretyczną refleksję **Arielli Azoulay**.¹⁹

Mój pierwszy gest jako kuratora własnego doświadczenia był w swojej istocie gestem instytucjonalnym: powołałem do życia „**Instytut Pamięci Fotograficznej**” (Ilustracja 13, 14). Ten performatywny akt, zwieńczony stworzeniem własnego logo i statutu, miał podwójne znaczenie. Z jednej strony, był to gest **ironiczny**, polemika z biurokratycznym, pozornie obiektywnym językiem państwowych instytucji pamięci, takich jak IPN. Z drugiej strony, był to akt na wskroś poważny: próba stania się, za Derridą, **archontem własnej prawdy**, z wyraźnym podkreśleniem słowa „własnej”. To zrozumienie, że każda instytucja tworzy własną wizję materiałów, które przechowuje, doprowadziło mnie do stworzenia własnej. Logo Instytutu – tekst zapętlaający się w spiralę widzianą z góry – stało się wizualnym symbolem tej podróży.

Pod szyldem tej nowej, efemerycznej instytucji dokonała się finalna synteza wszystkich elementów projektu w postaci przemyślanego **scenariusza wystawy**, który materializował całą moją podróż.

¹⁷ Odwołanie do **Haralda Szeemanna**, wpływowego kuratora, który w swojej wystawie *When Attitudes Become Form* (1969) zrewolucjonizował rolę kuratora. Odrzucił on tradycyjną, obiektywną klasyfikację na rzecz subiektywnej, autorskiej wizji, w której to jego wrażliwość i skojarzenia stały się główną zasadą organizującą dzieła.

¹⁸ Inspiracją była tu monumentalna praca **Gerharda Richtera** *Atlas* (powstająca od 1962 roku) – osobiste archiwum składające się z tysięcy fotografii, wycinków z gazet i szkiców. Richter, gromadząc i układając te materiały, zaciera granicę między prywatną notatką, materiałem roboczym a autonomicznym dziełem sztuki, tworząc modelowy przykład osobistego kontr-archiwum.

¹⁹ W tekście „Nie ma niczego takiego, jak archiwum narodowe” Azoulay argumentuje, że archiwum nie jest neutralnym repozytorium, lecz aktywną praktyką polityczną. Dla niej archiwum zawsze służy interesom władzy, wykluczając głosy marginalizowane i tworząc oficjalne narracje historyczne. Stworzenie kontr-archiwum oznacza nie tylko krytykę dominujących narracji, ale przede wszystkim otwarcie przestrzeni dla wykluczonych perspektyw. W kontekście mojego projektu, „Instytut Pamięci Fotograficznej” stał się właśnie taką przestrzenią – próbą stworzenia alternatywnej instytucji, która mogłaby dokumentować doświadczenie konfrontacji z opresyjnym archiwum na własnych zasadach. Ariella Azoulay, „Nie ma niczego takiego, jak archiwum narodowe”, w: *Archiwum jako projekt*, https://archive-as-project.vnlab.org/pl/chapter_8/ (dostęp: [20.06.2025]).

Należy podkreślić, że projekt powstał i został zaprezentowany w formule **in situ**. Przestrzeń wystawiennicza była jednocześnie moim laboratorium badawczym. Nagrania CCTV, stanowiące część eseju filmowego, zostały zrealizowane w tym samym miejscu, w którym później była prezentowana instalacja. Stół montażowy, który widzowie zastali na środku sali, był tym samym obiektem, przy którym pracowałem i którego nagranie było częścią eseju filmowego, co zacierało granicę między procesem twórczym a jego finalną prezentacją.

Przestrzeń została podzielona na trzy strefy, prowadzące widza przez kolejne etapy mojego doświadczenia:

1. Pokój Pierwszy: Sala Wprowadzająca

To tutaj widz konfrontowany był z centralnym konfliktem projektu. Na ścianach znajdowały się teksty Wprowadzenie: Spirala Archiwum, opisy poszczególnych cykli i opis Syndromu Amnezji Anarchikalnej oraz „Diagram 1: Rzeczywistość vs. Syndrom”. Było to wprowadzenie w problematykę Syndromu i rozdarcie między obiektywną analizą a subiektywnym doświadczeniem. **(Ilustracja 15, 16, 17).**

2. Pokój Główny: Serce Instalacji

Była to materializacja mojego umysłu w stanie kryzysu. W centrum uwagi, **na ekranie telewizora, wyświetlany był w pętli czterowarstwowy esej filmowy (C1-C4)²⁰**. Jego niepokojący dźwięk, stworzony przez enigmatycznego producenta o pseudonimie **Kartaguagina**, rozbrzmiewał w całej przestrzeni, budując atmosferę narastającej paranoi. **(Ilustracja 18, 27).**

Przestrzeń organizowały następujące dzieła:

- **Ściana Analityczna:** Na jednej ścianie wisiały **Blue Boxy** z cykli C1, C2 i C3 – świadectwa początkowej, analitycznej fazy badań. Każdy box to próba zamknięcia chaosu w analitycznej ramie, gest wiary w system i porządek, który – jak miało się okazać – był jedynie iluzją. **(Ilustracja 22, 23, 24).**
- **Ściana Paranoi:** Naprzeciwko znajdowała się wizualizacja kryzysu – przerysowany, hermetyczny diagram z IPN stanowił tło dla moich własnych, chaotycznych diagramów z kręgu czwartego. Wybór formy monumentalnej **ściany** nie był przypadkowy. Ma ona charakter architektoniczny i przytłaczający – nie jest to jedynie mapa myśli, którą można objąć wzrokiem, ale przestrzeń, która otacza i symbolicznie więzi widza, tak jak paranoiczna logika uwięziła badacza. Ściana staje się w ten sposób fizyczną metaforą labiryntu. **(Ilustracja 25, 26, 29).**
- **Strefa Intymnej Lektury:** Przy małym fotelu leżały w starych teczkach **Dzienniki Badacza** (C1, C2, C3), zapraszając do fragmentarycznego wglądu w mój proces myślowy. Był to celowy zabieg budujący intymność i spowalniający percepcję. Fotel zmuszał widza do przyjęcia

²⁰ Esaj filmowy zasługuje na osobny przypis. Jego forma – *desktop documentary* – nie jest przypadkowa. To właśnie ona pozwoliła zwizualizować subiektywną perspektywę badacza zanurzonego w cyfrowym chaosie, gdzie ekran komputera stał się metaforą umysłu próbującego zapanować nad natłokiem informacji. Autorstwo filmu pozostaje celowo dwuznaczne: czy to Jacek, tworząc własną efemeryczną instytucję po przejściu przez kryzys, dokumentuje proces odzyskiwania sprawczości? Czy może autor, odnajdując rozpiski Jacka – w tym jego nagrania *spoken word* pełniące rolę ścieżki narracyjnej – sam szuka tej spiralności w dzisiejszym świecie, podążając za metodą Adama Curtisa i Haruna Farockiego? Ta niejednoznaczność odzwierciedla fundamentalną trudność w rozróżnieniu między badaczem a badanym. Kluczowe jest tu połączenie rozważań o archiwum ze współczesnością – to właśnie w tym zestawieniu ujawnia się spiralność: mechanizmy władzy i kontroli nie zniknęły, lecz przekształciły się, zachowując swoją destrukcyjną logikę.

postawy indywidualnej, cichej lektury, w kontrze do publicznego oglądania prac na ścianach, a archiwalne teczki podkreślały materialność i „kurz” archiwum (**Ilustracja 18, 19**).

- **Stół Interakcji:** Na środku sali stał **stół montażowy** z lampkami i czterema krzesłami. Wyłożyłem na nim wszystkie fiszki z cyklu C4, dając odbiorcy możliwość stania się archiwistą i montowania własnych zestawień z artefaktów mojego załamania. Ten gest odwracał tradycyjne role: widz przestawał być biernym odbiorcą, a stawał się aktywnym uczestnikiem – archiwistą zaproszonym do porządkowania śladów *mojego* kryzysu. Interakcja ta problematyzowała akt patrzenia i katalogowania, zadając pytanie o etykę pracy z cudzym, traumatycznym doświadczeniem (**Ilustracja 25,26, 28**).
- **Finalne Archiwum:** W rogu sali stała kompletna **biblioteczka katalogowa**, symbolizująca ostateczne uporządkowanie doświadczenia. Siła tego gestu leży w **ironicznym przejściu**. Używam najbardziej biurokratycznego i rygorystycznego narzędzia archiwum – karty katalogowej – do zarchiwizowania najbardziej subiektywnego i chaotycznego doświadczenia: traumy, kryzysu i odrębnego rysunku. W zderzeniu tej chłodnej formy z gorącą, osobistą treścią, ujawnia się cała przewrotność i krytyczny potencjał projektu (**Ilustracja 20, 21**).

3. Pokój Trzeci: Strefa Podglądania

Osobno wydzielony pokój, do którego można było jedynie zajrzeć przez wizjer. To w nim, w odosobnieniu i na słuchawkach, widz mógł doświadczyć **finalnej części eseju filmowego (C5)**, będącej wizualnym zapisem symbolicznego gestu spalenia. Ta forma prezentacji była celowym zabiegiem, który wytwarzał intymną, ale i niekomfortową relację podglądania. Wizjer, oddzielając widza od wydarzeń, zmieniał go z biernego odbiorcy w cichego świadka katastrofy. W ten sposób sam akt patrzenia zostawał sproblematyzowany, stawiając pytanie o etykę podglądania cudzego kryzysu i ostateczny współudział widza w akcie destrukcji (**Ilustracja 30, 31, 32**).

Ta precyzyjnie skonstruowana przestrzeń była realizacją idei ostatecznego przejścia kontroli. Kulminacją tego aktu syntezy i najważniejszym elementem całego kontr-archiwum stała się właśnie **biblioteczka katalogowa**. To tutaj nastąpił finalny proces tworzenia fiszek z rzeczy zebranych podczas całej podróży. Rysunki (R), cytaty (C), formuły (F), zapiski (Z) oraz nowo powstałe opisy (O) zostały przeniesione na zunifikowany format kart katalogowych, tworząc moje własne „pudełko w walizce”²¹. To, co było chaotycznym zbiorem notatek i dowodem obsesji, stało się teraz ustrukturyzowanym, osobistym i świadomie skonstruowanym kontr-archiwum. To był finalny akt kuratorski, w którym z roli badacza i artysty wszedłem w rolę archiwisty własnego doświadczenia, przekształcając traumatyczny proces w komunikowalną formę wiedzy. Ten finalny akt kuratorski nie był jednak wolny od nawrotów „gorączki archiwum”. Jako symptomatyczny przykład należy przytoczyć fakt, który miał miejsce tuż przed otwarciem wystawy. Mimo racjonalnej świadomości, że instalacja jako całość jest już przytłaczająca dla odbiorcy, dzień przed wernisażem poczułem przemożną, irracjonalną potrzebę uzupełnienia zbioru. **Stworzyłem kolejne 20 prac – rysunków i diagramów, które natychmiast skatalogowałem**. Nie był to gest skierowany do publiczności, lecz czysty, niekontrolowany objaw kompulsywnego pędu do kompletności, który pokazał, że Syndrom nie jest jednorazowym kryzysem, lecz nawracającym stanem towarzyszącym każdej próbie zamknięcia archiwum.

²¹ Nawiązanie do dzieła Marcela Duchampa *Boîte-en-valise* (Pudełko w walizce), które artysta tworzył w różnych wersjach od 1935 do 1941 roku. Była to swego rodzaju przenośna monografia, walizka zawierająca miniaturowe repliki i reprodukcje najważniejszych prac Duchampa. Podobnie jak walizka Duchampa, moja biblioteczka katalogowa jest próbą zebrania i uporządkowania całego, rozproszonego procesu twórczo-badawczego w jednym, samowystarczającym obiekcie. Staje się ona osobistym, przenośnym muzeum jednego projektu.

Ostateczny stan, w jakim znalazłem się po przejściu siedmiu kręgów, nie był stanem uzdrowienia ani pełnego zrozumienia. Był to stan **pogodzenia się z niemożliwością ostatecznego zrozumienia**. Powrót z labiryntu nie oznacza znalezienia wyjścia, lecz nauczania się, jak w nim mieszkać. Nie jest to jednak stan rezygnacji, lecz odzyskanej sprawczości: świadomego poruszania się po jego korytarzach i tworzenia własnych ścieżek. Moja instalacja nie jest więc ostateczną odpowiedzią, ale raczej narzędziem do zadawania nowych pytań, mapą jednej, konkretnej podróży, która zaprasza innych do rozpoczęcia własnej. To pogodzenie się jest więc w istocie odnalezieniem wolności – wolności od potrzeby posiadania jednej, ostatecznej mapy, na rzecz nieskończonej możliwości tworzenia własnych.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Zakończenie: Powrót z Labiryntu

Podróż przez archiwa totalitarnej władzy, którą prześledziłem w tym tekście, okazała się nie tyle linearnym procesem badawczym, co spiralną pętlą, która wciąga badacza w swoją logikę. Siedem kręgów tej podróży – od początkowej, analitycznej dekonstrukcji, przez performatywny kryzys i symboliczne zniszczenie, aż po etyczne odtworzenie i świadome kuratorstwo – stanowiło kolejne etapy mojej transformacji. Z obiektywnego analityka stałem się podmiotem wchłoniętym przez archiwum, a następnie, poprzez akt artystycznej kreacji, archiwistą i kuratorem własnego, traumatycznego doświadczenia.

To właśnie formy artystyczne, które narodziły się w trakcie tego procesu, stały się jedyną adekwatną odpowiedzią na doświadczenie archiwalne. Tam, gdzie zawiodły tradycyjne metody naukowe, a umysł ugrzązł w paranoidealnej pętli, gest artystyczny okazał się narzędziem zarówno badawczym, jak i terapeutycznym. Ściana diagramów nie wyjaśniła, lecz zmaterializowała kryzys. Blue Boxy nie sklasyfikowały, lecz stworzyły nowe, otwarte konstelacje znaczeń. Gest spalania nie zniszczył wiedzy, lecz oczyścił pole do działania. Gest przerysowania i akt stworzenia własnego kontr-archiwum w postaci biblioteczki katalogowej stały się sposobem na odzyskanie kontroli, podmiotowości i głosu.

Wchodząc w ten projekt pięć lat temu, niosłem ze sobą bagaż pytań, które dziś, po przejściu tej drogi, wydają się niemal retoryczne. Pytałem o pojęcie prawdy w fotografii dowodowej Służb Bezpieczeństwa, nie rozumiejąc jeszcze, że podróż ta dowiedzie, iż pytanie o „prawdę” w archiwum władzy jest z góry skazane na porażkę. Fotografia w tym kontekście nie jest nośnikiem prawdy, lecz narzędziem jej produkcji. Jedyną prawdą, do jakiej mogłem dotrzeć, była prawda o moim własnym, subiektywnym doświadczeniu konfrontacji z tymi obrazami, którą następnie sam zarchiwizowałem. Stworzenie własnej, suwerennej instytucji – „Instytutu Pamięci Fotograficznej” – stało się więc próbą odpowiedzi na tę niemożność dotarcia do prawdy zewnętrznej.

Pytałem o strategię pracy z archiwami, a odpowiedzią stał się sam proces opisany w tej pracy: autoetnograficzna gotowość na wejście w labirynt, na kryzys, a nawet na symboliczne zniszczenie, by móc ostatecznie stworzyć własną, nieliniarną opowieść z tego, co się przeżyło. Zastanawiałem się, jaka jest rola archiwów fotograficznych w budowaniu tożsamości narodowej; dziś wiem, że ich rolą jest bycie polem bitwy, a moją odpowiedzią na to wyzwanie etyczne jest budowanie osobistych, krytycznych kontr-narracji, których performatywnym wyrazem stał się mój efemeryczny „Instytut Pamięci Fotograficznej”. Z kolei inną formą oporu, tym razem skierowaną przeciwko efemeryczności obrazów w cyfrowym świecie, jest tworzenie osobistego, spowolnionego archiwum, takiego jak moja biblioteczka katalogowa. To w niej, poprzez fizyczny gest rysunku i manualny akt katalogowania, podejmuję próbę nadania wagi, kontekstu i ciężaru pojedynczym wizerunkom.

Projekt „Syndrom Amnezji Anarchiwalnej” jest więc ostatecznie moją odpowiedzią na te wszystkie pytania. To propozycja hybrydowej metodologii, która łączy analizę intelektualną, osobiste przeżycie i artystyczną kreację, dowodząc, że jedynym sposobem na wyjście z labiryntu jest zbudowanie w nim własnego domu.

Jednak samo napisanie tej pracy, realizacja instalacji i jej prezentacja ujawniają ostateczny paradoks tego przedsięwzięcia. Projekt, który miał być krytyczną analizą mechanizmów władzy i próbą ucieczki od ich wpływu, sam został wchłonięty przez inne struktury instytucjonalne: świat sztuki (Fotofestiwal), państwo (stypendium) i akademię (praca doktorska). Każda z tych instytucji nadała mojej krytyce własną sankcję, legitymizację i format. Tak jak próba zrozumienia archiwum czy znalezienia w nim Prawdy była z góry skazana na porażkę, tak i próba całkowitej emancypacji od logiki instytucji okazała się iluzoryczna. To nie jest jednak dystopijna puenta, lecz ostateczne, performatywne potwierdzenie

mojej diagnozy: nawet najbardziej osobisty akt oporu zostaje ostatecznie skatalogowany, wystawiony i opisany przez systemy, które miał kwestionować. Powrót z labiryntu nie oznacza więc znalezienia wyjścia, lecz uświadomienie sobie, że labirynt jest wszędzie – także w naszych próbach ucieczki od niego.

Addendum: Życie po życiu projektu

Prezentacja instalacji „Syndrom Amnezji Anarchiwalnej” ujawniła szereg nieprzewidzianych aspektów projektu, które pozwoliły mi na głębszą refleksję nad jego strukturą i oddziaływaniem. Z perspektywy czasu widzę teraz pewien idealny stan, do którego projekt mógłby dążyć, gdybym miał możliwość jego ponownej realizacji.

Reorganizacja stołu montażowego

Obserwując interakcję widzów ze **stołem montażowym**, dostrzegłem istotną różnicę między autentycznością a dostępnością doświadczenia. Umieszczenie wszystkich materiałów – zarówno opisów, jak i fiszek z C4 – na jednym poziomie sprawiało, że stoły montażowe stawały się bardziej autentyczne, ale traciły na prostocie i zabawie w tworzenie struktur wizualnych. Gdybym miał możliwość modyfikacji, **zdecydowałbym się umieścić wszystkie opisy pod szkłem stołu montażowego, a na jego powierzchni zostawić jedynie fiszki z cyklu C4**. Taka organizacja zachęcałaby do prostszej zabawy z znajdowaniem odpowiedników i poszukiwaniem sensu, co mogłoby prowadzić widzów do autentycznych zabaw w tworzenie konstelacji znaczeń – tego, co stanowi serce metody, dzięki której powstały Blue Boxy.

Instalacja i jej oddziaływanie

Decyzja o otwarciu „Instytutu Pamięci Fotograficznej” na 120 minut była konceptualnie spójna z efemeryczną naturą projektu, ale **formuła wernisażu bardzo utrudniała rzeczywiste obcowanie ze sztuką**. Widzowie, uwikłani w towarzyską atmosferę otwarcia, mieli ograniczone możliwości głębokiej kontemplacji materiału, który tego wymagał.

Dziś rozważałbym **rozdzielenie wernisażu od funkcjonowania instalacji** – otwarcie jednego dnia, a następnie ciche działanie przez kilka kolejnych dni w ustalonych godzinach. Taka formuła pozwoliłaby na **dwa różne tryby odbioru**: społeczny moment inauguracji i intymną przestrzeń indywidualnego spotkania z materiałem. Wernisaż mógłby pełnić funkcję wprowadzenia w problematykę, podczas gdy kolejne dni umożliwiłyby **powolne, kontemplacyjne obcowanie** z archiwum.

Obserwacja reakcji widzów ujawniła jednak, że projekt funkcjonuje jako otwarte narzędzie – widząc, jak układają konstelacje na stole montażowym, rozumiem, że instalacja stała się przestrzenią do zadawania własnych pytań o archiwum, nie udzielania gotowych odpowiedzi.

Ten paradoks między potrzebą czasu a ulotną formą otwiera szersze pytania o temporalność traumatycznego doświadczenia i recepcję trudnych tematów historycznych.

Nierozstrzygnięta zagadka formy

To, w jakiej formie i dlaczego tak pokazywać projekt, dalej pozostaje dla mnie w pewnym sensie zagadką. Z jednej strony, krótkotrwałość prezentacji była spójna z logiką efemerycznego „Instytutu” i oddawała traumatyczny, ulotny charakter doświadczenia archiwalnego. Z drugiej strony, materiał wymagał czasu, cierpliwości i wielokrotnych powrotów – dokładnie tych walorów, które charakteryzowały mój własny proces badawczy. Ten paradoks między treścią a formą prezentacji pozostaje otwartą kwestią, która wskazuje na fundamentalną trudność w przekształcaniu głęboko osobistego, traumatycznego doświadczenia w komunikowalną formę publiczną.

Podsumowując, wszystkie te refleksje potwierdzają główny wniosek płynący z tego projektu: **każda próba uporządkowania i zaprezentowania chaosu archiwum prowadzi do nowych sprzeczności i paradoksów**. Nawet moja własna instalacja, będąca próbą stworzenia idealnego kontr-archiwum, ujawnia własne sprzeczności i ograniczenia. To może najbardziej uczciwa puenta całego przedsięwzięcia: nie ma ostatecznej formy dla traumatycznego doświadczenia, są jedynie kolejne, niedoskonałe próby jego artykulacji.

Paradoksalnie jednak, właśnie to odkrycie otwiera nowe możliwości dla przyszłego życia projektu. Planuję **publikację webową**, która pozwoli na długotrwałe, kontemplacyjne obcowanie z materiałem – to, czego brakowało podczas efemerycznej prezentacji. Równolegle rozważam kolejne pokazy instalacji, już jednak jako gest uhistorycznienia dawnej instytucji archiwalnej – podobnie jak czyni to Walid Raad w projekcie The Atlas Group. „Instytut Pamięci Fotograficznej” mógłby powrócić jako obiekt historyczny, pozwalając na refleksję nad własną genealogią i ograniczeniami. W ten sposób projekt, pierwotnie będący odpowiedzią na kryzys metodologiczny, sam stałby się przedmiotem krytycznej analizy – kolejnym obrotem spirali, którą opisuje Syndrom Amnezji Anarchiwalnej.

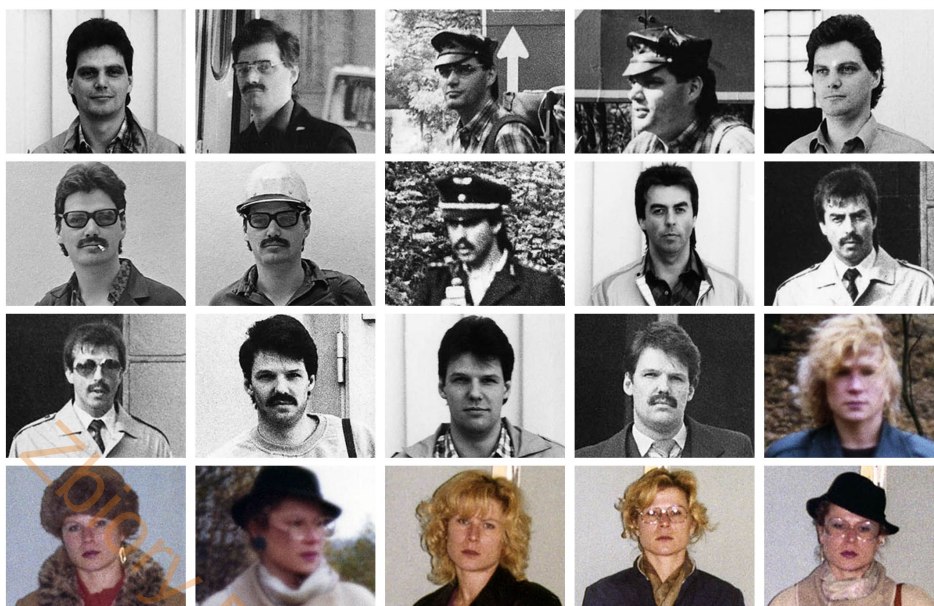
Katalog Ilustracji



Ilustracja 1 Jacek Laube, Przemysłowanie, widok instalacji, Fotofestiwal Łódź, 2023

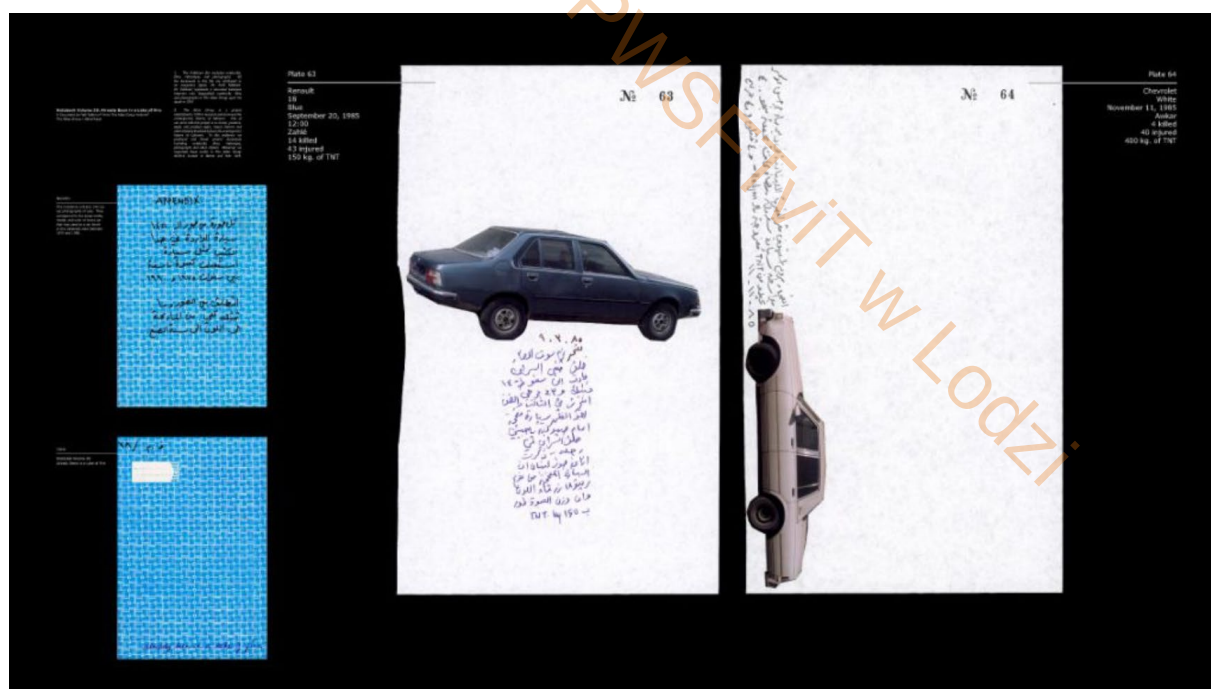


Ilustracja 2 Harald Szeemann, Grandfather: A Pioneer Like Us, widok instalacji, Swiss Institute, 2019



Reproduction of this project has to be in accordance of the German StUG law.
For this part of this website © Simon Menner and BSTU 2019 - disclaimer

Ilustracja 3 Simon Menner, *From a Handbook of Disguises, z Images from the Secret Stasi Archives*
or: what does Big Brother see, while he is watching?, widok publikacji cyfrowej, Simon Menner i BSTU, 2019



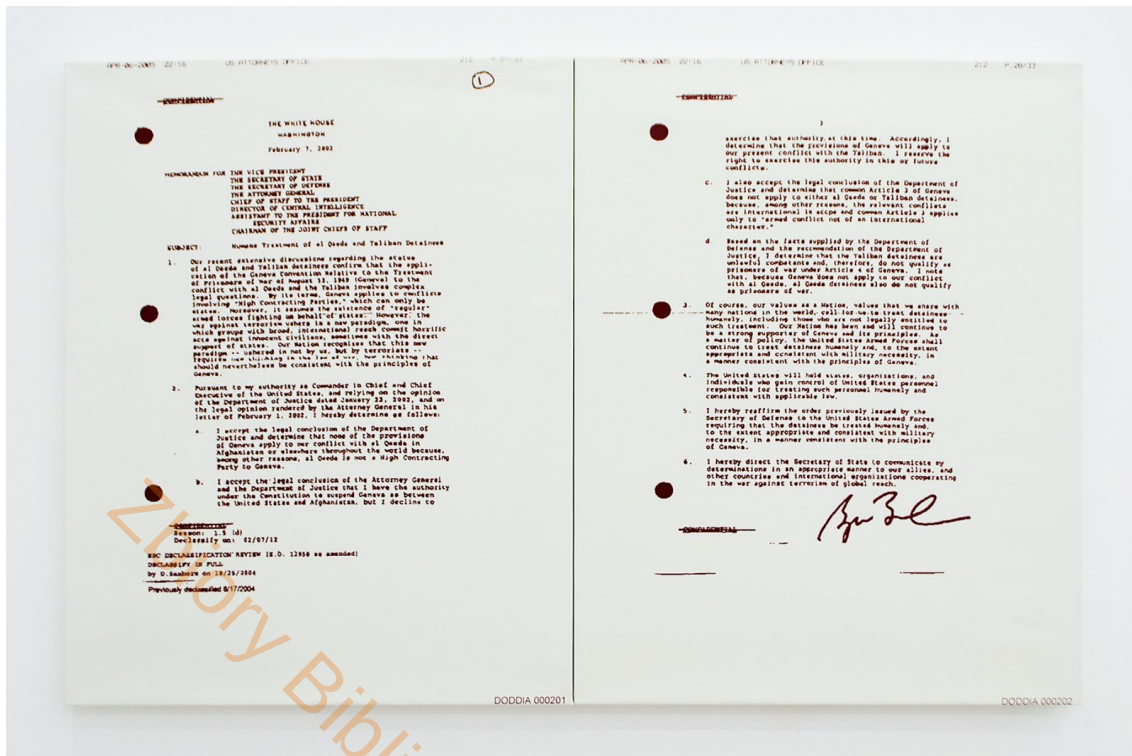
Ilustracja 4 ATLAS GROUP / Walid Raad, *Notebook, volume 38 : Already been in a Lake of Fire, fotografia, 1991*



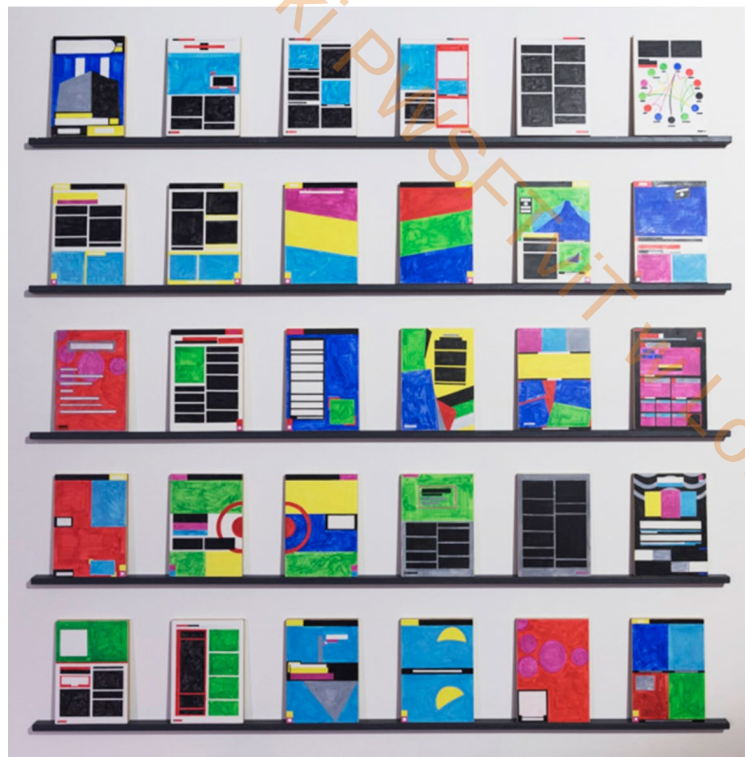
Ilustracja 5 Beata Bartecka, Łukasz Rusznica, *How to Look Natural in Photos*, fragment książki



Ilustracja 6 Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne - the Original*, widok instalacji w The Warburg Institute, Londyn



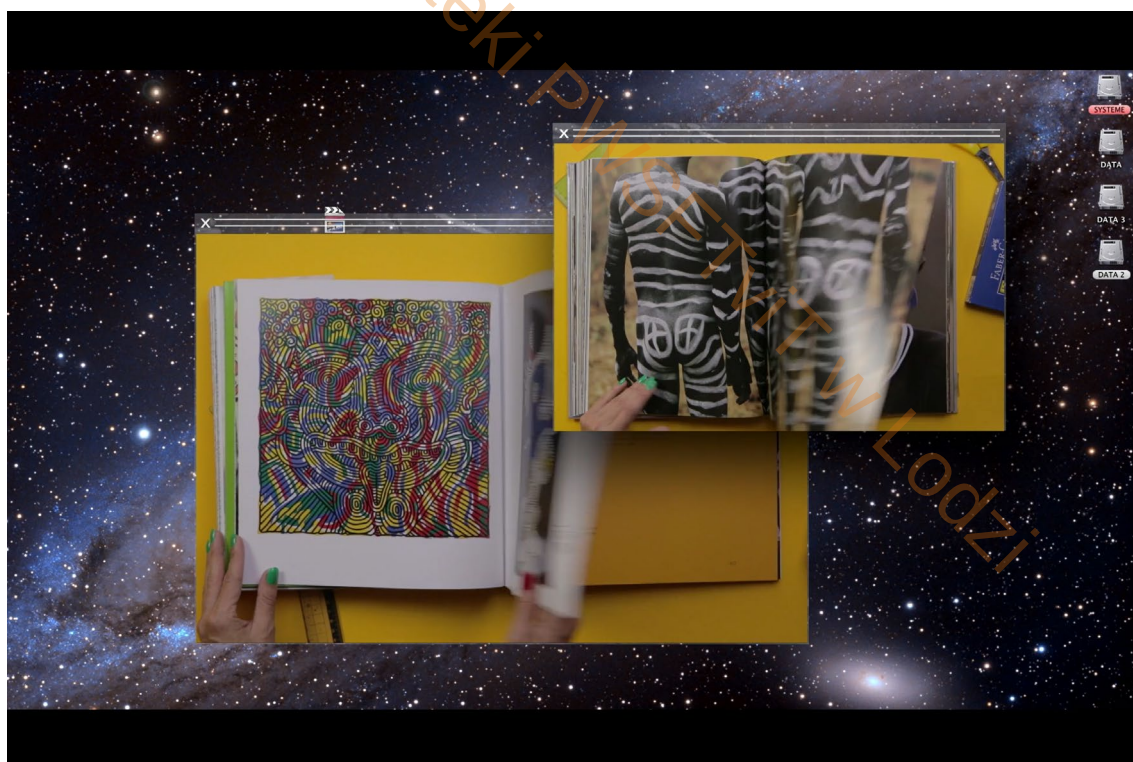
Ilustracja 7 Jenny Holzer, *The White House 2002 Green White*, 2006, obraz olejny, zdjęcie z dokumentacji wystawy *Evidentiary Realism – Group Show*, NOME Gallery, 2018, Berlin



Ilustracja 8 Navine G. Dossos, *Expanding and Remaining*, 2016, dokumentacja wystawy NOME, a lexicon, NOME Gallery, 2020, Berlin



Ilustracja 9 Marcel Duchamp, La Boîte Verte, 1934



Ilustracja 10 Camille Henrot, La Grosse Fatigue, 2013



Ilustracja 11 Adam Curtis, *HyperNormalisation* (2016)



Ilustracja 12 Harun Farocki, *Auge/Maschine 1-3*, 2001-2003



Ilustracja 13 Dokumentacja instalacji SAA



Ilustracja 14 Dokumentacja instalacji SAA



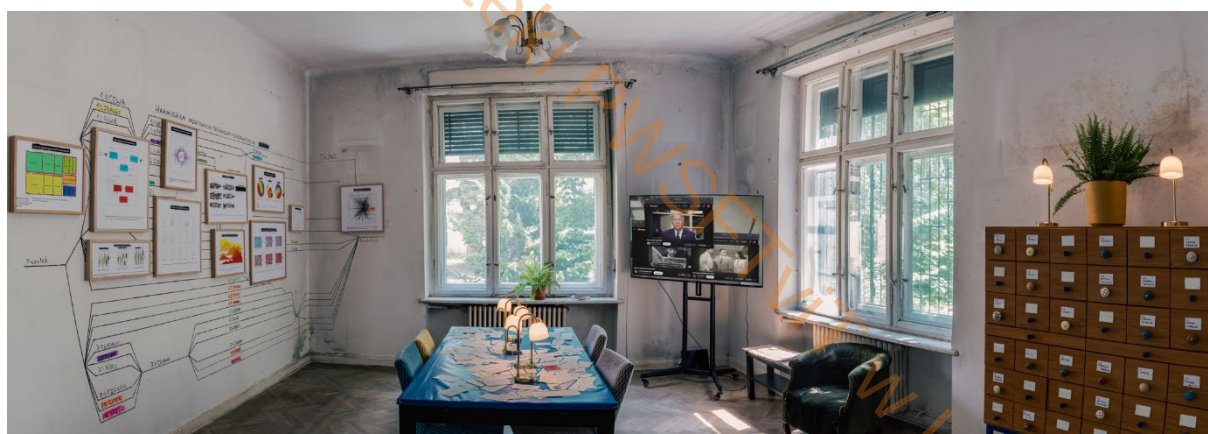
Ilustracja 15 Dokumentacja instalacji SAA



Ilustracja 16 Dokumentacja instalacji SAA



Ilustracja 17 Dokumentacja instalacji SAA



Ilustracja 18 Dokumentacja instalacji SAA



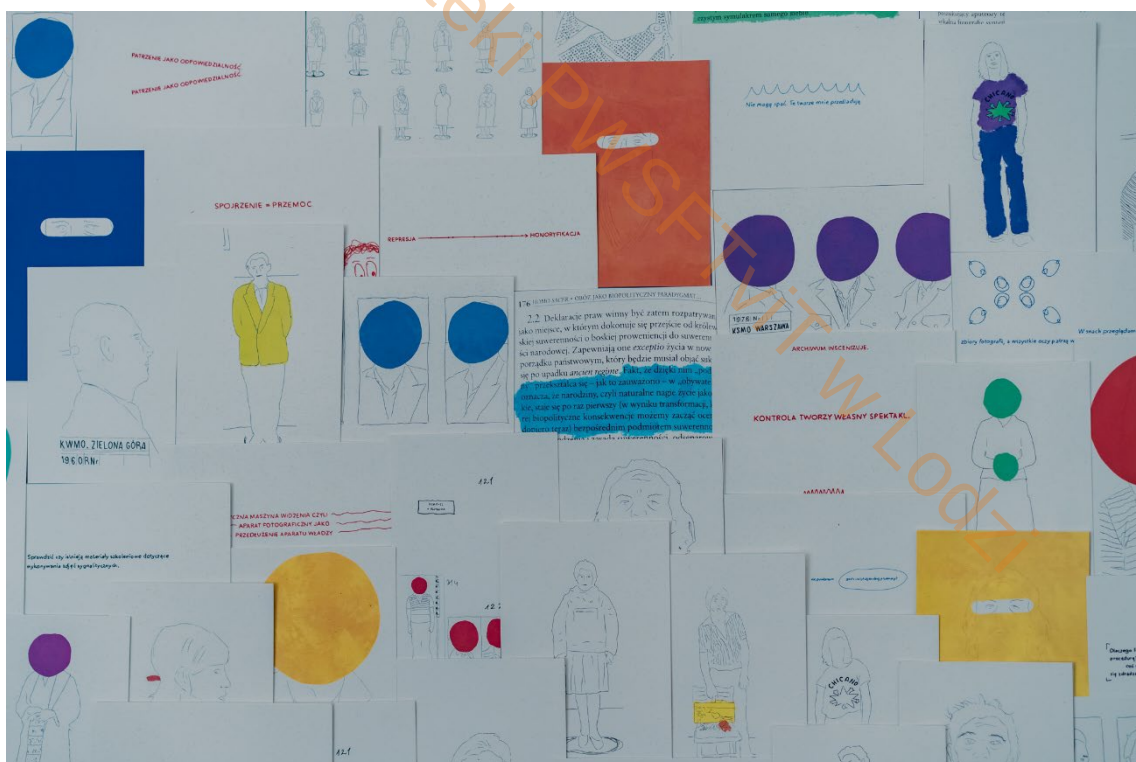
Ilustracja 21 Dokumentacja instalacji SAA



Ilustracja 22 Dokumentacja instalacji SAA



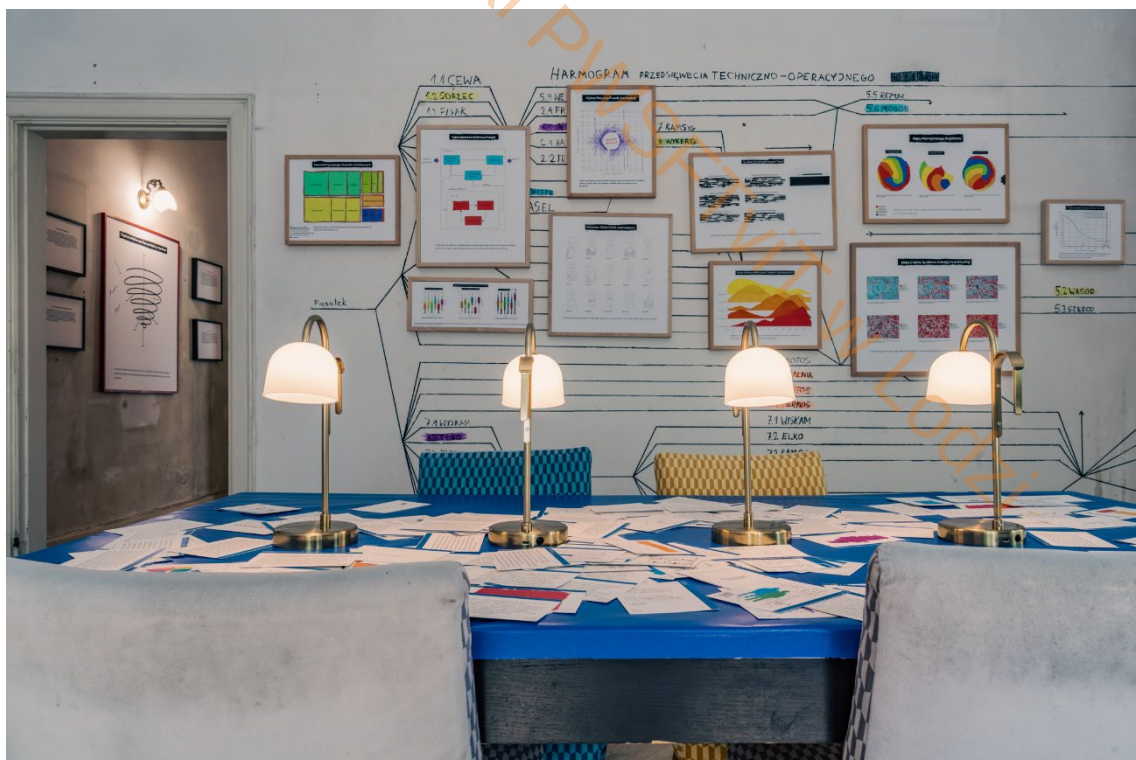
Ilustracja 23 Dokumentacja instalacji SAA



Ilustracja 24 Dokumentacja instalacji SAA



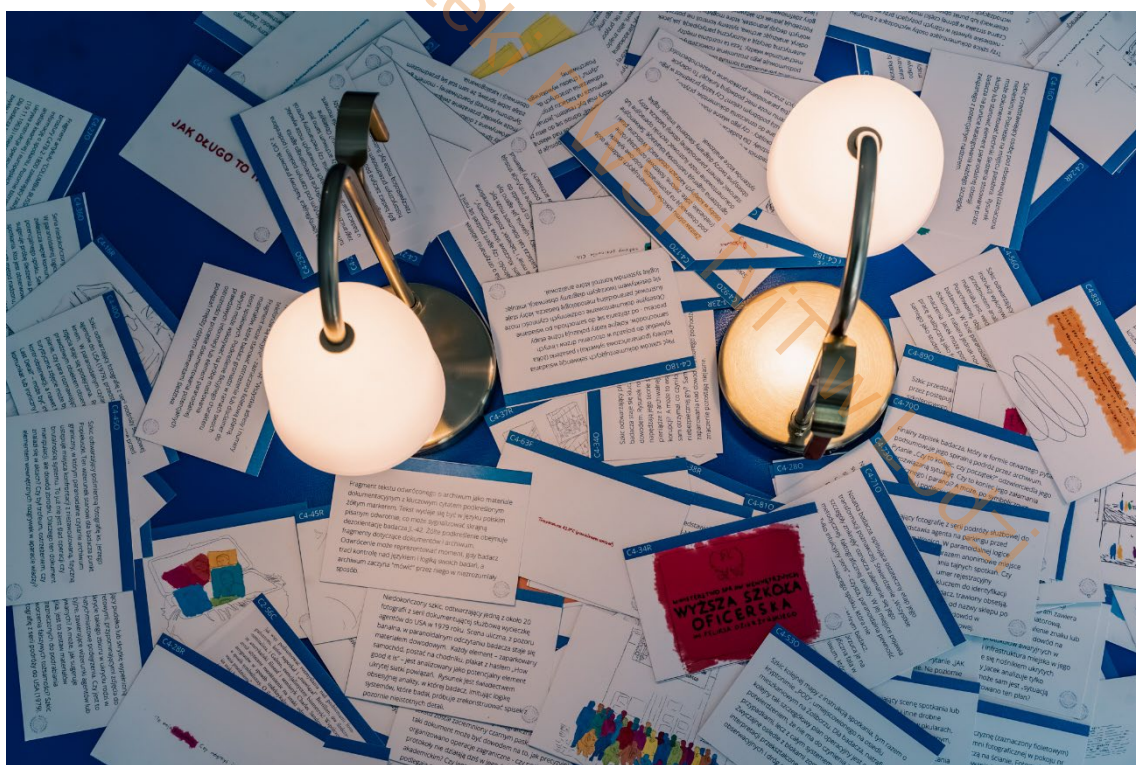
Ilustracja 25 Dokumentacja instalacji SAA



Ilustracja 26 Dokumentacja instalacji SAA



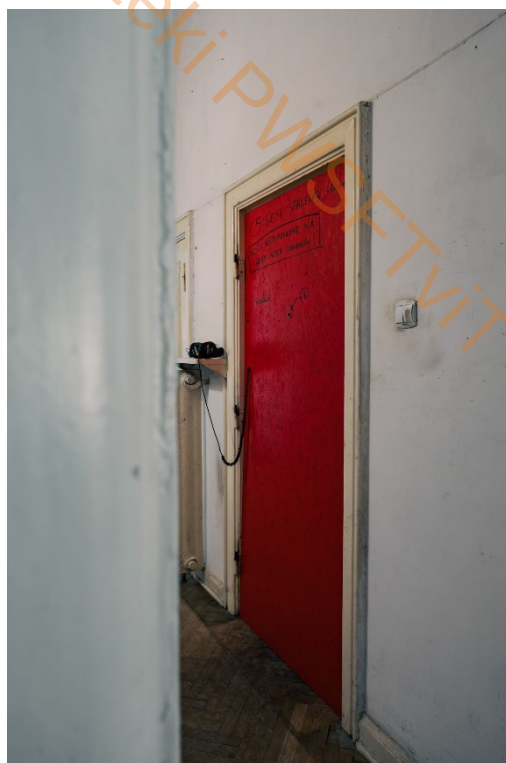
Ilustracja 27 Dokumentacja instalacji SAA



Ilustracja 28 Dokumentacja instalacji SAA



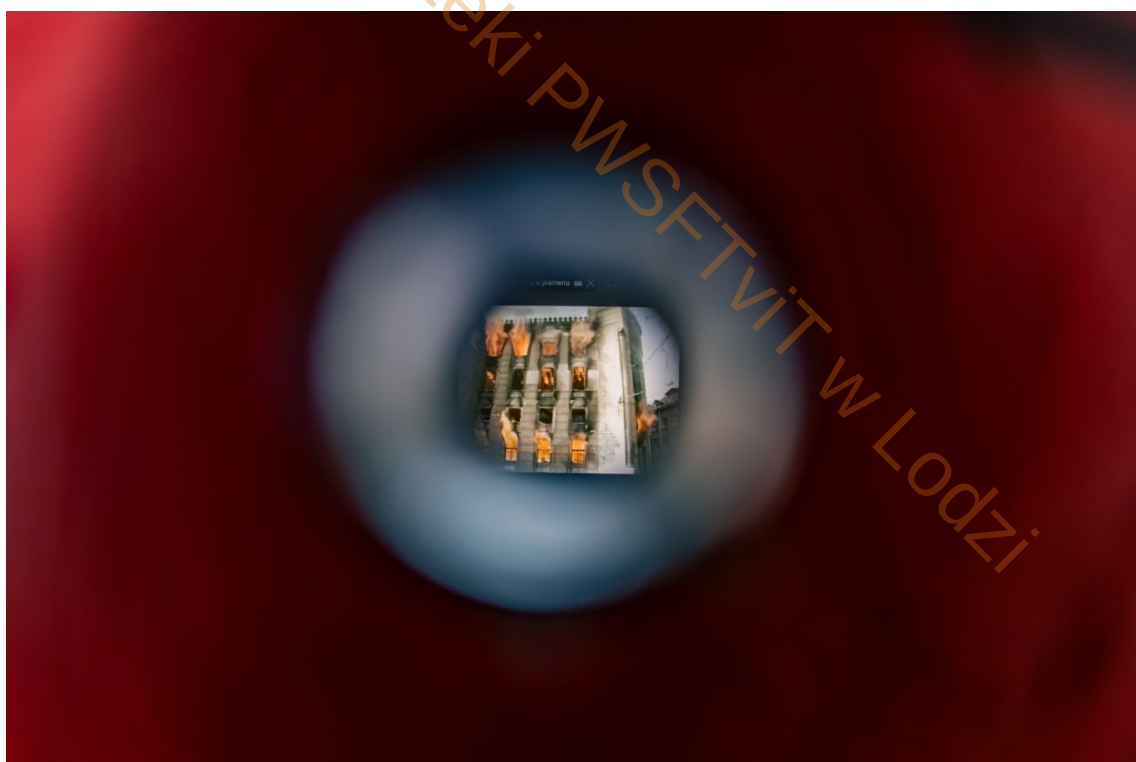
Ilustracja 29 Dokumentacja instalacji SAA



Ilustracja 30 Dokumentacja instalacji SAA



Ilustracja 31 Dokumentacja instalacji SAA



Ilustracja 32 Dokumentacja instalacji SAA

BIBLIOGRAFIA

Literatura

1. Agamben Giorgio, *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. Mateusz Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
2. Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
3. Azoulay Ariella, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, Verso, London 2012.
4. Azoulay Ariella, *Nie ma niczego takiego, jak archiwum narodowe*, [w:] *Archiwum jako projekt*, https://archive-as-project.vnlab.org/pl/chapter_8/ [dostęp: 20.06.2025].
5. Azoulay Ariella, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso, London 2019.
6. Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2005.
7. Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
8. Benjamin Walter, *O pojęciu historii*, [w:] W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2011.
9. Bradbury Ray, *451° Fahrenheita*, Wydawnictwo MAG, Warszawa 2018.
10. Derrida Jacques, *Gorączka Archiwum – Impresja Freudowska*, przeł. J. Momro, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
11. Derrida Jacques, *Różnia*, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, przeł. Joanna Skoczylas, Czytelnik, Warszawa 1978.
12. Derrida Jacques, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, PWN, Warszawa 2016.
13. Didi-Huberman Georges, *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020.
14. Ellis Carolyn, Bochner Arthur P., *Autoethnography, Personal Narrative, and Reflexivity: Researcher as Subject*, [w:] *Handbook of Qualitative Research*, red. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, 2nd ed., Sage, Thousand Oaks 2000.
15. Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1998.
16. Foucault Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, red. Colin Gordon, Harvester, Brighton 1980.
17. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, MIT Press, Cambridge 2002.
18. Lakoff George, *Framing 101: How to Take Back Public Discourse*, [online] https://andrelevy.net/lakoff_framing101.pdf [dostęp: 20.06.2025].

19. Mitchell W.J.T., *Czego chcę obrazy?*, przeł. Łukasz Zaremba, Warszawa 2013.
20. Orwell George, *Rok 1984*, przeł. T. Mirkowicz, Muza, Warszawa 2001.
21. Sedgwick Eve Kosofsky, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne*, przeł. Magda Szczęśniak, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” nr 5 (2014), [online]
<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/5-queer-obrazy/czytanie-paranoiczne-czytanie-reparacyjne> [dostęp: 20.06.2025].
22. Sedgwick Eve Kosofsky, *Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You*, [w:] E.K. Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham 2003.
23. Sekula Allan, *Ciało i archiwum*, [w:] A. Sekula, *Spółeczne użycia fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2010.
24. Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magała, Karakter, Kraków 2009.
25. Steedman Carolyn, *Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust*, "American Historical Review" 106, no. 4, 2001.
26. Stempowski Tomasz, *Fotografie na służbie. Zdjęcia z archiwów polskiej policji politycznej 1944-1989*, [w:] Łukasz Rusznica, Beata Bartecka, *How to Look Natural in Photos*, Ośrodek Postaw Twórczych, Palm Studios, 2021.
27. Steyerl Hito, *W obronie nędznego obrazu*, przeł. Łukasz Zaremba, „Konteksty” 3/2013.
28. Tagg John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
29. Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. Bogusław Wolniewicz, PWN, Warszawa 2002.

Dzieła i inspiracje artystyczne

1. Baldessari John, *Cremation Project*, 1970.
2. Cirio Paolo, *Obscurity*, projekt artystyczny.
3. Curtis Adam, *Can't Get You Out of My Head*, BBC, 2021.
4. Curtis Adam, *HyperNormalisation*, BBC, 2016.
5. Didi-Huberman Georges, *Atlas. How to Carry the World on One's Back?*, wystawa, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, 2011
6. Dossos Navine G., *Remaining and Expanding*, seria obrazów, 2016.
7. Duchamp Marcel, *Boîte-en-valise*, 1935-1941.
8. Duchamp Marcel, *La Boîte Verte*, 1934.
9. Farocki Harun, *Auge/Maschine*, instalacja filmowa, 2001-2003.
10. Henrot Camille, *Grosse Fatigue*, wideo, 2013.
11. Holzer Jenny, *Redaction Paintings*, seria obrazów.
12. Jaar Alfredo, *The Eyes of Nawras*, instalacja, 2001.
13. Jaar Alfredo, *The Rwanda Project*, seria prac, 1994-2000.
14. Menner Simon, *Top Secret - Images from the Archives of the Stasi*, książka artystyczna, 2013
15. Menner Simon, *Images from the Secret Stasi Archives or: what does Big Brother see, while he is watching?*, projekt artystyczny, 2010 - 2019
16. Raad Walid, *The Atlas Group*, projekt artystyczny, 1989-2004
17. Richter Gerhard, *Atlas*, praca powstająca od 1962 roku.
18. Ruff Thomas, *Andere Porträts*, seria fotografii, 1994-1995.
19. Rusznica Łukasz, Bartecka Beata, *How to Look Natural in Photos*, książka artystyczna, 2021
20. Szeemann Harald, *Grandfather: A Pioneer Like Us*, wystawa, Swiss Institute, New York 2019 (rekonstrukcja wystawy z 1974).
21. Szeemann Harald, *When Attitudes Become Form*, wystawa, Kunsthalle Bern 1969.
22. Warburg Aby, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1925-1929

Części C1-C4

1. [00:13] The Library of Congress Card Catalog: <http://www.youtube.com/watch?v=Yn47S-bsrsA>
2. [00:24] The Library of Congress Is Your Library:
http://www.youtube.com/watch?v=63Ze_bpATac
3. [00:31] Historical Missions: The Grand Opening of The Museum of Polish History in Warsaw, Poland: <http://www.youtube.com/watch?v=dlsnwcwmip4>
4. [00:36] Raw Video: RNC Debuts Party's Convention Stage:
<http://www.youtube.com/watch?v=vtb4iEsOt4g>
5. [00:39] Stage reveal for 2024 Democratic National Convention in Chicago:
<http://www.youtube.com/watch?v=Lk3WVtQKkpY>
6. [00:51] Data Visualization: Leveraging Analytics for Proactive Government Decision-making:
<http://www.youtube.com/watch?v=X7xROwnmOWs>
7. [01:01] How to Control What People Do | Propaganda - EDWARD BERNAYS | Animated Book Summary: <http://www.youtube.com/watch?v=8Q-3qwEDyPM>
8. [01:06] Vitra Design Museum Nike: <http://www.youtube.com/watch?v=pz17WUaRi3U>
9. [01:36] How to Spot a Communist: http://www.youtube.com/watch?v=SkYI_AH-qyk
10. [01:40] How to Spot a Democrat (1940): <http://www.youtube.com/watch?v=W6TMUJg-P9U>
11. [01:49] How to Spot a Zombie: http://www.youtube.com/watch?v=y5KNJrt_DTo
12. [01:58] Pi (1998): <http://www.youtube.com/watch?v=r0SC582sJvE>
13. [02:30] 1984 Apple's Macintosh Commercial (HD):
<http://www.youtube.com/watch?v=VtvjbmoDx-I>
14. [02:45] Barbara Kruger - Love for Sale (Supreme):
http://www.youtube.com/watch?v=LX_MNqLcb_Q
15. [03:02] Dalai Lama Kills a Mosquito: <http://www.youtube.com/watch?v=W083nSzx1Rc>
16. [03:20] The Simpsons - Donald Trump Transformation:
http://www.youtube.com/watch?v=ip6qsl_n10Q

17. [03:21] Watch: Trump Dances To 'YMCA' At His Campaign Rallies:
<http://www.youtube.com/watch?v=Zph7YXfjMhg>
18. [04:11] Alfredo Jaar Interview: Images Are Not Innocent:
<http://www.youtube.com/watch?v=3-t2Yx3mz5k>
19. [04:17] China: social credit and state or way of the future? | DW Documentary:
<http://www.youtube.com/watch?v=NXyzpMDtpSE>
20. [04:24] China: facial recognition and state control:
<http://www.youtube.com/watch?v=IH2gMNRUuEY>
21. [04:33] The NSA and surveillance ... made simple - animation:
<http://www.youtube.com/watch?v=nzV-h1Ur8fg>
22. [05:06] 101 DALMATIANS CRUELLA DE VIL CRAZY DRIVING SCENE:
<http://www.youtube.com/watch?v=vQbbd-VspVM>
23. [05:07] Tips To Help Avoid Online Surveillance:
<http://www.youtube.com/watch?v=l6UuWrVzys4>
24. [05:18] New Surveillance: Social Media Is a Superpanopticon:
http://www.youtube.com/watch?v=fthC_r2Ggi0
25. [05:40] Minority report Pre Crime Mr Marks intro:
<http://www.youtube.com/watch?v=arACDYMiNul>
26. [06:04] 1984 (1/11) Movie CLIP - Two Minutes Hate (1984) HD:
http://www.youtube.com/watch?v=XvGmOZ5T6_Y
27. [06:17] Does predictive policing enforce racial bias?:
http://www.youtube.com/watch?v=ZU_o87c08l4
28. [06:35] PHILOSOPHY - Michel Foucault: http://www.youtube.com/watch?v=YXGjEPLJ_e0
29. [06:44] Eye / Machine 2001-2003 by Harun Farocki:
<http://www.youtube.com/watch?v=3eHVPqPVzuM>
30. [07:10] How dangerous is AI-generated content for elections?:
<http://www.youtube.com/watch?v=hKu8XjpjJ2Y>
31. [07:18] Smart City Surveillance Program To Start In Netherlands | Trailer | Onroerend:
<http://www.youtube.com/watch?v=zJY23Z2APWg>
32. [07:18] How dangerous is AI-generated content for elections?:
<http://www.youtube.com/watch?v=hKu8XjpjJ2Y>

33. [07:18] Smart City Surveillance Program to Start in Netherlands | Trailer | OnzeMedia:
<http://www.youtube.com/watch?v=zJY23Z2APWg>
34. [07:24] Facial Recognition Algorithm:
http://www.youtube.com/watch?v=YX8BzK_LUOE
35. [07:56] Photography Archive Conservation:
<http://www.youtube.com/watch?v=9SwpVc3fKRO>
36. [08:03] URBEX | Abandoned cold war warning bunker:
<http://www.youtube.com/watch?v=USHL1-eu6ZA>
37. [08:06] This New Tactical Robot Disposes Of Bombs:
<http://www.youtube.com/watch?v=3m3iUHplvQE>
38. [08:13] Unboxing of Matryoshka (Russian Nesting Doll) Inside.:
<http://www.youtube.com/watch?v=N30FZSOqilY>
39. [08:26] I Bought a GIANT Lost Cargo Package & Found This.:
<http://www.youtube.com/watch?v=qLHu7w99AfQ>
40. [08:39] Travel Tips: Automated Screening Lanes:
<http://www.youtube.com/watch?v=Ta9Wfc7ECwU>
41. [09:34] I Lost \$7,000 on Fake Luxury Items, or did I?:
http://www.youtube.com/watch?v=Cg_TkQkfJEA
42. [09:51] iPhone 13 Unboxing and Camera Test - ASMR:
<http://www.youtube.com/watch?v=7hWIAncFvm8>
43. [10:02] How AI is revolutionizing luxury goods authentication:
http://www.youtube.com/watch?v=lp13_NRIFBg
44. [10:23] NFT Explained In 5 Minutes | What Is NFT? - Non Fungible Token | NFT Crypto Explained | Simplilearn: <http://www.youtube.com/watch?v=NNQLJcJEzv0>
45. [10:30] Inside Amazon's Meticulous Same-Day Delivery Strategy | WSJ Shipping Wars:
<http://www.youtube.com/watch?v=QlbuY24aISk>
46. [10:41] Finding Vivian Maier | 2015 Oscar Nominee | Official US Trailer:
http://www.youtube.com/watch?v=zya5kG_9cFw
47. [10:45] Funkcjonariusze przechwycili rekordową ilość narkotyków! (Granica):
<http://www.youtube.com/watch?v=6anjSx988U>
48. [10:53] Get Packed:
http://www.youtube.com/watch?v=AFzR_bdweJc

49. [10:57] I got 24,000 mpgs adv 56 on googleear:
<http://www.youtube.com/watch?v=-DvjASF3J1k>
50. [11:27] WikiLeaks video: 'Collateral murder' in Iraq:
<http://www.youtube.com/watch?v=vzUrccV1ko0>
51. [11:59] Stunning map of global shipping, 2019 version:
<http://www.youtube.com/watch?v=oyOwm5TUDYc>
52. [12:02] A Neuroscience Explains What Conspiracy Theories Do To Your Brain - Insomnia:
<http://www.youtube.com/watch?v=z98U1nMFrJQ>
53. [12:10] The Library of Congress Card Catalog:
<http://www.youtube.com/watch?v=Yn47S-bsrsA>
54. [12:22] Forensic Files - Crime Scene Photography:
http://www.youtube.com/watch?v=ihj4y_EeLRs
55. [12:32] China: Facial recognition and social control:
<http://www.youtube.com/watch?v=IH2gMNRUuEY>
56. [12:37] neural network visualization 4K LQTWKCL 1:
<http://www.youtube.com/watch?v=UiQyMSKez7k>
57. [12:52] Conspiracy Theories Whiteboard Animation: <http://www.youtube.com/watch?v=W-DV-6bTCgY>
58. [12:57] Lia's Home Buried Under MOUNTAINS of Red, White & Blue - Hoarders | A&E:
<http://www.youtube.com/watch?v=RY8Eic-KvOE>
59. [13:07] Is the coronavirus a conspiracy?: <http://www.youtube.com/watch?v=7dOZtzE7W1E>
60. [13:19] JFK Revisited: Through The Looking Glass (2021) - One Single Bullet Theory:
<http://www.youtube.com/watch?v=rYiaKIg8I6s>
61. [13:21] 1984 Apple's Macintosh Commercial (HD):
<http://www.youtube.com/watch?v=VtvjbmoDx-I>
62. [13:37] Pi (1998) -- Number Theory vs. Numerology:
<http://www.youtube.com/watch?v=d1IzNKIHhp0>
63. [13:40] Make Sense of this Messy World - Mind Maps (Explained by a Google Strategist):
<http://www.youtube.com/watch?v=kySIsX01I3U>
64. [13:51] Eye / Machine 2001-2003 by Harun Farocki:
<http://www.youtube.com/watch?v=3eHVPqPVzuM>

65. [14:02] Neural network visualization: <http://www.youtube.com/watch?v=WQYCK1YpsjE>
66. [14:05] 9/11 Conspiracy Theories To Lead You Down A Deep Rabbit Hole...:
<http://www.youtube.com/watch?v=tsVwR3-1XiA>
67. [14:10] Collapse of Building 7: The Complete Physics:
<http://www.youtube.com/watch?v=1NkBfLBov5Q>
68. [14:28] Robot Dogs Learn Bomb Disposal Tricks in Trials:
<http://www.youtube.com/watch?v=4v1suDTZIUo>
69. [14:28] The Hunt for the Zodiac Killer: Codebreaking 101 | History:
<https://www.youtube.com/watch?v=GR8wbjmp9y0>
70. [14:36] Tips To Help Avoid Online Surveillance:
<http://www.youtube.com/watch?v=l6UuWrVzys4>
71. [14:42] Is The Flat Earth Conspiracy Theory Real?:
<http://www.youtube.com/watch?v=UzIKWnZJ29s>
72. [14:42] How Data Breaches Happen: <http://www.youtube.com/watch?v=Ga58npqNLYY>
73. [14:48] 1984 (1/11) Movie CLIP - Two Minutes Hate (1984) HD:
http://www.youtube.com/watch?v=XvGmOZ5T6_Y
74. [14:58] Moon Landing Hoax - Conspiracy Theory:
<http://www.youtube.com/watch?v=SYVGorgyamU>
75. [14:58] Marine Traffic - A visualisation of global shipping data:
http://www.youtube.com/watch?v=au_NMvazrgM

Część C5 – Gest Spalenia

76. [00:00] Bob Ross - Campfire (Season 3 Episode 10):
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=L5bXkl0-pEg>
77. [00:03] NASA SDO - Massive Solar Eruption Close-up:
<https://www.youtube.com/watch?v=HloC4xMg4Z4>
78. [00:03] Tapping a Furnace: <https://www.youtube.com/watch?v=QBLRIEZZEsU>
79. [00:05] Burning fields for agriculture: <https://www.youtube.com/watch?v=WVygOrWCoMI>
80. [00:05] Fireplace Fire On A Lazy Sleepy Saturday Afternoon, Relaxing Fire Crackling and Bright Orange Flames: <https://www.youtube.com/watch?v=paiSoYQhaBE&t=102s>

81. [00:06] Hindenburg Disaster - Real Footage (1937) British Pathe:
<https://www.youtube.com/watch?v=fURATK5Yt30>
82. [00:11] BP Whiting Refinery Flaring Event:
<https://www.youtube.com/watch?v=ETelmFNa8GQ>
83. [00:14] In July 2018, California's Carr Fire produced a lethal fire tornado.:
<https://www.youtube.com/watch?v=L1XkAsWGu60>
84. [00:15] Darwin Viking Funeral at Dinah Beach:
<https://www.youtube.com/watch?v=6LvEEKO2IHl>
85. [00:15] Dramatic time-lapse footage shows explosion of Pelindaba Fire:
<https://www.youtube.com/watch?v=xtHseij4Qdk>
86. [00:18] NAZIS BURN MANIFEST BOOKS - SOUND:
<https://www.youtube.com/watch?v=lq17XfEjNfs>
87. [00:21] Cremation: <https://www.youtube.com/watch?v=BHBaCZ3slis&t=160s>
88. [00:23] Incredible Krakatoa volcano eruptions at night - anak Krakatau 2018:
<https://www.youtube.com/watch?v=NGcbNn4Vk1w&t=230s>
89. [00:28] Rare Footage - Vietnamese Buddhist Monk Self Immolation, 1963. / Colorized & HD Restoration: <https://www.youtube.com/watch?v=7W9BcVpwoHk&rco=1>
90. [00:29] Protesters burn Donald Trump effigy for May Day in Bogota:
https://www.youtube.com/watch?v=DXdIL7Vd_jY
91. [00:32] 1515 Burning books in Mosul: <https://www.youtube.com/watch?v=v7wUdIY-YyE&t=176s>
92. [00:32] KKK Cross Burning: <https://www.youtube.com/watch?v=JOAwELTgunQ>
93. [00:37] Protestors Burn US Flag On LA Street And ANTI-ICE Fury Trump Calls For 1:
https://www.youtube.com/watch?v=pEFav9dh_mU&t=48s
94. [00:45] Gradska Vijecnica u plamenu: <https://www.youtube.com/watch?v=ZREijkwTRXk>

Źródła Ilustracji

[dostęp: 20.06.2025]

1. **Ilustracja 1.** <https://ton-mag.pl/portfolio/jacek-laube-przemeblowanie/>
2. **Ilustracja 2.** <https://www.swissinstitute.net/exhibition/harald-szeemann-grandfather-a-pioneer-like-us/>
3. **Ilustracja 3.** https://simonmenner.com/_sites/SurveillanceComplex/StasiImages/STASI-DisguiseHandbook.html
4. **Ilustracja 4.** <https://kadist.org/work/notebook-volume-38-already-been-in-a-lake-of-fire/>
5. **Ilustracja 5.** <https://opt-art.net/pozycje-wydawnicze/beata-bartecka-lukasz-rusznica-how-to-look-natural-in-photos/>
6. **Ilustracja 6.** <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition>
7. **Ilustracja 7.** <https://www.flickr.com/photos/nomeproject/38937593941/in/album-72157690709642575>
8. **Ilustracja 8.** <https://www.flickr.com/photos/nomeproject/30414721814/in/album-72157673078463803>
9. **Ilustracja 9.** <https://artdone.wordpress.com/2012/07/15/duchamp/marcel-duchamp-green-box-1934/>
10. **Ilustracja 10.** <https://vimeo.com/86174818>
11. **Ilustracja 11.** <https://www.youtube.com/watch?v=Gr7T07WflhM>
12. **Ilustracja 12.** <https://www.youtube.com/watch?v=3eHVPqPVzuM>
13. **Ilustracje 13-32.** Archiwum Instytutu Pamięci Fotograficznej

ANEKS

Aneks zawiera pełną treść Dzienników Badacza, dokumentujących trzy pierwsze kręgi metodologicznej podróży: **C1 (Wystawy propagandowe)**, **C2 (Zdjęcia sygnalityczne)** oraz **C3 (Przesyłka jako metafora archiwum)**. Na wystawie teksty te, w formie wydruków umieszczonych w osobnych, starych teczkach, stanowiły „Strefę Intymnej Lektury”. Każdy dziennik to hybrydowy zapis, łączący datowane logi, notatki badawcze, cytaty teoretyczne i osobiste refleksje, przeplatane alertami monitorującego „Systemu”. Razem tworzą one spójną narrację o transformacji badacza: od początkowej wiary w analityczną kontrolę nad archiwum (C1), przez kryzys etyczny i utożsamienie z ofiarami (C2), aż po paranoidalną fuzję z badaną materią w gorączce archiwum.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Dziennik Badacza

C1: Wystawy propagandowe

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

17 marca 2021, 04:37 rano - Rejestracja systemowa: Analiza danych z terminala JL-42 (początek obserwacji).

Znów się budzę z tym samym uczuciem... Archiwum jest jak labirynt, w którym gubię własne myśli. Którędy szedłem wczoraj? Te wystawy propagandowe... nie mogę przestać o nich myśleć:

Wystawa XXX SB i MO (~1974), cz-b, 24szt.

Wystawa 35-lat w Służbie Narodu (~1979), cz-b, 49 szt.

Kontrrewolucyjne zagrożenie Polski w latach 1980-1983 (1984), kolor, 49szt.

To idealny materiał do analizy propagandy wizualnej w PRL. Pokazuje jej ewolucję, mechanizmy, techniki. Widzę tu wszystko. Muszę to uporządkować, przeanalizować, opisać. Zrozumieć.

Kto był odbiorcą tych komunikatów?

Metody analizy:

1. Formalna (co jest NA zdjęciu)
2. Kontekstualna (co jest WOKÓŁ zdjęcia)
3. Relacyjna (co jest MIĘDZY zdjęciami)

WYSTAWA = SYSTEM ZNACZEŃ

Notatka: Trzeba przejrzeć te plansze.

1. Spisać wszystkie tytuły plansz
2. Pogrupować je tematycznie
3. Porównać podobne wątki w wystawach 1, 2 i 3
4. Sprawdzić różnice w estetyce i kompozycji

19 października 2023, 06:20 - Fragment odzyskanej notatki: Wystawa 1 (rekontekstualizacja)

Zaczynam od pierwszej wystawy (30-lecie SB). Pierwsze, co przykuło moją uwagę, to instruktażowa kartka umieszczona na początku ekspozycji:

Wystawa obrazuje niektóre momenty walki, pracy i osiągnięć Organów Bezpieczeństwa i Milicji w okresie 30-lecia. Zawiera część oryginalnych dokumentów historycznych znajdujących się w Biurze „C”.ⁱ

Już ta informacja wiele mówi o charakterze wystawy - słowo „niektóre” sygnalizuje selekcję, fragment walki, pracy i osiągnięć zapowiada narrację sukcesu.

Ciekawa prośba o wpisywanie lub nadsyłanie do Biura „C” uwag, spostrzeżeń i propozycji.

To nie jest jednokierunkowy przekaz - przekaz zaczyna krążyć.ⁱⁱ

Samo zaangażowanie Biura C wskazuje na charakter tej wystawy - to nie historycy ją tworzyli, ale sami funkcjonariusze, kreując narrację o sobie.

Notatka: muszę poszukać opracowań/instrukcji dla funkcjonariuszy z Biura C.

Wystawa NIE tyle pokazuje historię, co ją KONSTRUUJE przez selekcję i rekontekstualizację obrazów.

Fotografii nie używa się tu jako dokumentów, ale jako narzędzi klasyfikacji. Zdjęcia „wrogów”, „band”, „szpiegów” - wszystko starannie posegregowane, opisane, NAZWANE.

Tagg:

kamera, tak jak Państwo, nigdy nie jest neutralna¹

Państwo, tak jak kamera, nigdy nie jest neutralne

- odwrócony cytat, pasuje jeszcze lepiej.ⁱⁱⁱ

Intrygująca wizualnie plansza POLEGLI FUNKCJONARIUSZE 6892 z konturem Polski i mniejszymi liczbami przypisanymi do poszczególnych regionów. Klasyczna technika

¹ „Like the State, the camera is never neutral. The representations it produces are highly coded, and the power it wields is never its own.” - John Tagg, *The Burden of Representation*, University Of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. 64, (tłumaczenie własne).

wizualizacji danych, próba wzbudzenia poczucie długu wobec niewymienionych poległych. Czy liczby są prawdziwe?

Następna plansza, to polegli, ich portrety, ale też zdjęcia ciał. Funkcjonariusze, a może zabici wrogowie?

Uderzająca plansza „SKRYTKI SZPIEGOWSKIE” z centralnym okręgiem i rozchodzącymi się strzałkami wskazującymi różne urzędnika. Wizualna reprezentacja wszechobecnego zagrożenia. Każdy, codzienny przedmiot ma budzić strach i wzmożoną czujność.

To jest to. Nie chodzi o informowanie ale o FORMOWANIE. Formowanie masowej wyobraźni - poprzez rekonfigurację rzeczywistości dla ludzi, którzy w niej żyją.^{iv}

Michel Foucault – „Nadzorować i karać” - kluczowy cytat:

W rzeczywistości władza produkuje: produkuje realność, produkuje dziedziny przedmiotowe i rytuały prawdy.²

Przestrzeń wystawy to przestrzeń DYSCYPLINUJĄCA (Foucault):

1. Wprowadzenie problemu = wytworzenie ZAGROŻENIA
2. Identyfikacja wroga = wytworzenie OBIEKTU LĘKU
3. Dokumentacja działań przeciwko władzy = usprawiedliwienie REPRESJI
4. Prezentacja sukcesu sił porządkowych = demonstracja KONTROLI

Notatka metodologiczna: Przenieść zdjęcia wystaw do trzech osobnych folderów. Skatalogować plansze. Wydrukować małe kopie do tablicy porównawczej.

05 kwietnia 2020, 23:20 - Zapiski z terenu: Materiały efemeryczne (raport nr 001/JL)

Druga wystawa (35-lecie SB) pokazuje subtelne przesunięcie akcentów. Mniej patosu historycznego, więcej „profesjonalizmu”. Więcej plansz o „zagrożeniach”, „dywersji”, „wrogiej działalności”. Kontekst historyczny jasny - końcówka lat 70., narastające niezadowolenie społeczne, władza czuje że zbliża się jej kres.^{vi}

Hierarchiczna struktura

² Michael Foucault, Nadzorować i karać. Narodziny więzienia, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998 (2 wyd.), s.189

Na tle draperii umieszczono planszę „KIEROWNICTWO MINISTERSTWA SPRAW WEWNĘTRZNYCH” z rzędem oficjalnych fotografii funkcjonariuszy.

ikonografia władzy

Nad nimi góruje godło milicji – orzeł z piastowskim mieczem – symbol legitymizujący cały aparat. Ozdobne paprocie u dołu dodają elementu niemal sakralnego, jak w ołtarzu. To wizualna hierarchia autorytetu, która ma wzbudzać szacunek i respekt u oglądających. Wzór do naśladowania.

Zaczynam dostrzegać wzór - obie wystawy stosują podobne techniki manipulacji, ale z innym rozłożeniem akcentów. W pierwszej dominuje „heroizm” i „budowa”, w drugiej „zagrożenie” i „obrona”. Odbija to zmianę kontekstu społeczno-politycznego - od względnej stabilizacji do narastającego kryzysu.

Znalazłem dziś fascynujący wpis w księdze gości drugiej wystawy - całe koło ZSMP z jednego z warszawskich liceów. W przeciwieństwie do pierwszej wystawy, ta miała już szerszą publiczność - wciąż głównie resortową, ale dochodzą grupy młodzieży z organizacji partyjnych.

OBIEG OBRAZÓW - ta sama fotografia krąży między:

Swoją pierwotną funkcją

a

zamkniętymi wystawami.^{vii}

Notatka: Sprawdzić dokładną datę drugiej wystawy. Jeśli to faktycznie 1979, to może być ostatni moment, gdy system wierzył w swoją zdolność do kontrolowania narracji.

Pytania robocze:

- Porównać proporcje plansz „historycznych” vs. „operacyjnych”^{viii} w wystawie 1 i 2
- Sprawdzić powtarzające się zdjęcia i konteksty ich użycia
- Przeanalizować schematy kolorystyczne (powtarzające się barwy)

27 listopada 2022, 01:13 - Analiza wzorców: Wystawa 3 (raport z fazy testowej).

Trzecia wystawa. Agresywna, konfrontacyjna, jednoznacznie przeciwko opozycji. Pełna czerwieni, dynamicznych układów, dramatycznych kontrastów. „KONFRONTACJA”, „TERROR!”, „ANARCHIA I CHAOS” - narracja strachu i zagrożenia nie jest już subtelna, jest krzykliwa.^{ix}

Szokujące plansze „CZAS OGŁUPIANIA” z symboliką nazistowską. Zestawianie Solidarności z faszyzmem to manipulacja przez asocjację.^x Nie trzeba tworzyć logicznego związku, wystarczy wielokrotne zestawienie dwóch elementów, by wywołać skojarzenia.

Spektakularna plansza „KTO PRZYGOTOWYWAŁ SCENARIUSZ” z powiększonym dokumentem i czerwonymi strzałkami. Teoria spiskowa - sugerowanie tajnego planu, ukrytych powiązań, niewidocznych sterników. 3 zdjęcia przedstawiają znane twarze: Helmut Schmidt, Zbigniew Brzeziński, Ronald Reagan. W dolnym rogu – emblemat odwzorowujący pieczęć CIA. Ta wystawa wykorzystuje też ekspozycje fizyczne - maszyny drukarskie, radiostacje, ulotki, narzędzia - obiekty (opony, pręty). To „ucieleśnienie” zagrożenia. Abstrakcyjne oskarżenia stają się MATERIALNE, NAMACALNE.

Jak oni to robili?

- Kadrowanie (eliminacja kontekstu)
- Izolacja (wyrwanie z tłumu pojedynczych twarzy)
- Zestawienia (spokojny milicjant vs. krzyczący demonstrant)
- Strzałki, kółka, podkreślenia (kierowanie uwagi)

Proste i skuteczne.

Notatka badawcza: Zrobić zestawienie powtarzających się technik we wszystkich trzech wystawach. Przygotować tabelę porównawczą z konkretnymi przykładami.

10 stycznia 2024, 06:30 - Raport post-analiza: Ewolucja narracji systemowej.

Dostrzegam fascynującą ewolucję:

- Wystawa 1 (1974): Legitymizacja historyczna, „pozytywna” narracja o SB
- Wystawa 2 (1979): Zarządzanie kryzysem, narracja o „zagrożeniach”
- Wystawa 3 (1984): Otwarta konfrontacja, demonizacja przeciwnika

To odzwierciedla stopniową utratę kontroli przez system - od pewności siebie do desperacji. Od subtelnej manipulacji do agresywnej propagandy.

Obserwuję zjawisko opisane przez Steyerl jako „poor images” – „nędzne obrazy”, które tracą na jakości wraz z reprodukcją, ale zyskują na sile oddziaływania poprzez cyrkulację.^{xi} Widzę to w tych wystawach - te same fotografie krążą między różnymi kontekstami, są reprodukowane, tracą ostrość, ale nabierają nowych znaczeń.

Hito Steyerl – „W obronie nędznego obrazu”:

Nędzny obraz jest kopią w ruchu.[...]skopiowanym, skradzionym zremiksowanym
oraz skopiowanym i wklejonym do innych kanałów dystrybucji³

powtarzalność zwiększa wiarygodność.

Dlaczego drugi raz robię te same notatki? Mam wrażenie, że już pisałem to wcześniej. Gubię kartki? Czy ktoś je zabiera? Sprawdzić kamery.

Notatka: Trzeba dokładniej przeanalizować księgi gości. Wykres proporcji grup zawodowych/społecznych odwiedzających wystawę mógłby być ciekawy. Sprawdzić, czy młodzież zostawiała więcej komentarzy – to mogłoby świadczyć o sposobie recepcji.

utrata kontroli - rozszerzanie kręgu adresatów^{xii}

3 sierpnia 2020, 19:20 - Odzyskane dane: Refleksje (ciągłość pętli).

Nie mogę przestać myśleć o planszy „ATAKI NA SIŁY PORZĄDKOWE” z trzeciej wystawy.

próba odwrócenia faktów - ZOMO atakuje demonstrantów, czy odwrotnie? Manipulacja przez inwersję - nazwanie agresora ofiarą, a ofiary agresorem.

Przywołuje „dwójmyślenie” Orwella⁴ - zdolność do utrzymywania dwóch sprzecznych przekonań jednocześnie. Władza, która brutalnie spacyfikowała demonstrację, jednocześnie przedstawia się jako ofiara „ataków”.

Ten mechanizm odwrócenia dotyczy też planszy „SPOŁECZNA CENA GOSPODARCZEJ ANARCHII” - kryzys ekonomiczny, będący konsekwencją niewydolności systemu, przedstawiony jako wynik strajków.

Farocki - Eye/Machine^{xiii} - oko staje się maszyną, maszyna staje się okiem.

Aparat fotograficzny SB = oko władzy.
Wystawa = maszyna widzenia.

Notatka: Spróbować zidentyfikować powtarzające się mechanizmy manipulacji:

1. Odwrócenie (sprawca-ofiara)

³ (PDF) Hito Steyerl, W obronie nędznego obrazu (artykuł)](https://www.academia.edu/6419640/Hito_Steyerl_W_obronie_n%C4%99dnego_obrazu_artyku%C5%82_) przeł. Łukasz Zaremba, Konteksty 3/2013

⁴ George Orwell, Rok 1984, przeł. T. Mirkowicz, Muza, Warszawa 2001, s. 37-38.

2. Asocjacja (opozycja-nazizm)
3. Kategoryzacja (wróg-obrońca)
4. Selekcja (pokazanie tylko wybranych obrazów) Znaleźć konkretne przykłady dla każdego mechanizmu.

9 lipca 2022, 23:55 - Konsolidacja danych: Analiza języka propagandy (system monitoruje).

Wracam do pierwszej wystawy. Plansza „LIKWIDACJA BAND: ŁUPASZKI, MURATA, OGNIĄ”.
Kolejne używanie określenia „bandy” zamiast „podziemie niepodległościowe”.

Język kształtuje rzeczywistość. Wittgenstein:

granice mojego języka, oznaczają granice mojego świata^{5 xiv}

Kontrolując język opisu, kontrolujesz postrzeganie rzeczywistości.

Wszystkie trzy wystawy stosują tę samą strategię językową:

- „Bandy” czy „oddziały podziemia”?
- „Dywerysja” czy „działalność opozycyjna”?
- „Terror” czy „protesty”?

To przypomina „framing”⁶ - ramowanie pojęciowe. ^{xv} Nie musisz argumentować, że opozycja jest zła, jeśli już w punkcie wyjścia nazywasz ją „dywersją”.

Plansza „BROŃ UZYSKANA W CZASIE AKCJI” z pierwszej wystawy - kolejny przykład materializacji oskarżeń. Fizyczne obiekty (broń) jako „dowody” zagrożenia. Ten sam mechanizm w trzeciej wystawie z ekspozycją „narzędzi” (opony, pręty).

PANOPTYKON PROPAGANDY:

- Widzieć = być widzianym
- Obserwować = być obserwowanym
- Identyfikować wroga = ryzykować bycie zidentyfikowanym

⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. Bogusław Wolniewicz, Warszawa 2002, s. 64.

⁶ George Lakoff, *Framing 101: How to Take Back Public Discourse*
[https://andrelevy.net/lakoff_framing101.pdf]

Notatka: Zrobić porównanie terminologii w trzech wystawach. Policzyc częstotliwość występowania kluczowych określeń: „bandy”, „dywersja”, „zagrożenie”, „wróg”.

2 listopada 2020, 09:02 - Rejestracja pola badawczego: Techniki wizualne (początkowy etap)

Skupiam się na technikach wizualnych użytych w wystawach:

Pierwsza wystawa: symetryczne układy, formalne plansze, linearny układ przestrzenny. Sugeruje porządek, stabilność, kontrolę.

Druga wystawa: bardziej dynamiczne układy, więcej kontrastów, elementy trójwymiarowe - obiekty, bardziej złożona narracja. Sugeruje profesjonalizm, czujność, technologiczną sprawność. Rozwój.

Trzecia wystawa: asymetryczne układy, ostre kontrasty, dominacja czerwieni i czerni, chaotyczne ekspozycje podłogowe. Sugeruje zagrożenie, niebezpieczeństwo, konieczność reakcji. Koniec.

Układy wizualne nie są neutralne - niosą określone znaczenia psychologiczne. Symetria sugeruje stabilność, asymetria - napięcie. Czerwień to kolor alarmu, czarno-białe kontrasty zwiększają dramatyzm.⁷

Kolor, światło, wysokość zawieszenia, kierunek zwiedzania - wszystko ma znaczenie!

lepiej:

Semiotyka koloru jako narzędzie propagandy.

Widzę, jak świadomie wykorzystywano te podstawowe zasady psychologii percepcji w konstruowaniu propagandy wizualnej.

Notatka: Zrobić porównanie kompozycyjne. Spróbować stworzyć makiety tych wystaw w wyobraźni. Kierunek zwiedzania, na co patrzymy najpierw? Co widzimy później? Zdecydowanie potrzebuję większego stołu do rozłożenia tych materiałów.

29 sierpnia 2023, 14:33 - Weryfikacja narracji: Plansze końcowe (analiza odzyskana).

Ponownie analizuję plansze „ZAGRANICZNI RZECZNICY SOLIDARNOŚCI” i „JAWNE INGEROWANIE W WEWNĘTRZNE SPRAWY SUWERENNEGO PAŃSTWA”.

⁷ „Czerwień rozdrażnia ponieważ przypomina ogień, krew, rewolucję” - Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, Warszawa 1978, s. 368-372

Przedstawianie opozycji jako „agentów obcych sił” to mechanizm, który pojawia się już w pierwszych dwóch wystawach (plansze o „obcych wywiadach”), ale w trzeciej staje się centralnym motywem.

Ten mechanizm widać w planszy „RÓŻNE FASADY CI SAMI LUDZIE” - sugestia, że pod różnymi nazwami (KOR, KPN, Solidarność) kryją się „ci sami ludzie” działający na zlecenie „obcych ośrodków”.

To nie są zwykłe zbiory zdjęć. To MASZYNY. Maszyny do produkowania konkretnej wizji świata. Każde zdjęcie, każdy podpis, każda czerwona strzałka wskazująca „wroga” - wszystko to elementy mechanizmu wpływania na masową wyobraźnię.

Notatka wewnętrzna: Nie mogę spać, wciąż widzę twarze. Dlaczego mam wrażenie, że jedna z nich jest podobna do mojej?

11 lutego 2021, 07:43 - Plik zdarzeń: Wystawa jako performans władzy (pierwsza analiza).

Analizuję wystawę całościowo, jako performans władzy. Nie chodzi tylko o poszczególne plansze czy eksponaty, ale o całościowe doświadczenie odbiorcy.

Wystawa pierwsza: linearny układ, sugerujący „historię sukcesu” SB. Zwiedzający przechodzi od genezy służb, przez ich „heroiczną” walkę z „bandami”, po „osiągnięcia” w budowie socjalizmu. To narracja progresu, rozwoju, sukcesu. Odbudowa.

Wystawa druga: bardziej złożony układ, ale nadal z wyraźną linią narracyjną. Więcej elementów „technicznych” - schematów, wykresów, materiałów operacyjnych. Zwiedzający ma poczuć profesjonalizm i skuteczność służb. Mocna powtarzalność z pierwszą.

Wystawa trzecia: dynamiczny, wielowymiarowy układ. Zwiedzający jest bombardowany bodźcami z różnych stron - skosy, ekspozycje podłogowe, dramatyczne kontrasty. Poczucie chaosu i zagrożenia, a jednocześnie sugestia, że władza panuje nad tym chaosem.

Każda wystawa jest więc nie tylko zbiorem obrazów i tekstów, ale kompleksowym DOŚWIADCZENIEM, które ma kształtować określony sposób myślenia i odczuwania rzeczywistości.

W każdej analizowanej wystawie ten sam schemat!

Przypadek? Nie sądzę.

Notatka: Sporządzić schemat ścieżki zwiedzania dla każdej wystawy. Jak zaprojektowana jest trasa zwiedzania? Jakie punkty są kulminacyjne? Jakie emocje miały wywoływać poszczególne segmenty wystawy?

07 maja 2024, 17:52 - Obiekt JL-42 Synteza narracyjna (raport końcowy fazy 1)

Czuję, że zbliżam się do jakiegoś przełomu w moich badaniach. [System zarejestrował zwiększoną aktywność neuronalną]. Te trzy wystawy pokazują nie tylko ewolucję propagandy wizualnej w PRL, ale głębsze mechanizmy działania władzy totalitarnej.

Władza nie opiera się tylko na przemocy i zakazach, ale na zdolności do wytwarzania rzeczywistości - definiowania, co jest prawdą, a co fałszem, co jest normalne, a co dewiacyjne. Te trzy wystawy są doskonałym przykładem tej produktywnej mocy władzy. Jednocześnie widać, jak ta moc słabnie w miarę utraty legitymizacji systemu. Pierwsza wystawa spokojnie buduje narrację historyczną, trzecia krzyczy o zagrożeniu i chaosie. To symptom systemu, który traci kontrolę nad rzeczywistością i próbuje rozpaczliwie odzyskać tę kontrolę przez intensyfikację propagandy.

Notatka: Zamknąć analizę. Zamknąć. Zamknąć, zamknąć.

05 marca 2023, 09:15 - Okresowe badanie: Narracja reagowania (potwierdzenie wzorca).

Wzorzec zauważony: wszystkie trzy wystawy konsekwentnie przedstawiają służby bezpieczeństwa jako REAGUJĄCE, nigdy jako INICJUJĄCE. W narracji tych wystaw SB zawsze działa w odpowiedzi na „zagrożenia”, „dywersję”, „terror”.

To subtelna, ale kluczowa manipulacja - ukrycie inicjatywnej, represyjnej roli aparatu bezpieczeństwa. W rzeczywistości to służby były narzędziem aktywnej kontroli i represji, ale w narracji wystaw są jedynie obrońcami reagującymi na zewnętrzne zagrożenia.

Widać to wyraźnie w planszy „ATAKI NA SIŁY PORZĄDKOWE” z trzeciej wystawy, która całkowicie odwraca rzeczywistą dynamikę - to ZOMO atakowało demonstrantów, nie odwrotnie. Ale w narracji wystawy to funkcjonariusze są ofiarami „ataków”.

Powtarzalność = prawda?

//System odnotowuje wzrost świadomości//

Notatka: Zebrać wszystkie przykłady narracji „reagowania”. Zrobić listę wszystkich plansz, gdzie pojawia się ten motyw.

15 stycznia 2020, 10:40 - Zapis z archiwum: Spójny obraz mechanizmów władzy (pierwszy spostrzeżenie).

Analiza tego, co wydaje się być nowym zbiorem danych ukazuje spójny obraz. Te trzy wystawy, mimo różnic w formie i kontekście, stanowią przykłady tego samego mechanizmu - wykorzystania medium wystawienniczego do kształtowania określonej wizji rzeczywistości.

Realizują one te same fundamentalne funkcje:

1. Legitymizacja władzy (poprzez historyczną narrację lub delegitymizację opozycji)
2. Mobilizacja społeczna (do czujności, lojalności, poparcia dla działań władzy)
3. Dyscyplinowanie (pokazanie konsekwencji „wrogich” działań)
4. Naturalizacja (przedstawienie istniejącego porządku jako naturalnego i koniecznego)

Co fascynujące, te same mechanizmy można dostrzec we współczesnych praktykach wizualnych. Zmienia się kontekst, ale podstawowe strategie manipulacji obrazem pozostają podobne.^{xvi}

Księgi gości tych wystaw dokumentują proces tworzenia „wspólnoty interpretacyjnej”^{xvii} grupy ludzi, którzy nauczyli się widzieć świat w określony sposób. Co ciekawe, ta wspólnota była jednocześnie odbiorcą i twórcą tych narracji - funkcjonariusze oglądali wystawy, a potem sami tworzyli materiały do kolejnych wystaw, potencjalnie biorąc udział w edukacji kolejnych funkcjonariuszy.

20 grudnia 2023, 16:00 - Raport post-operacyjny: Ewolucja strategii legitymizacyjnych (potwierdzenie modelu).

Ewolucja strategii legitymizacyjnych - od pewności siebie (1974) przez defensywę (1979) po desperację (1983) - odzwierciedla szerszy proces utraty kontroli nad narracją publiczną przez system totalitarny. Obserwowane mechanizmy potwierdzają tezę Foucaulta o nowoczesnej ekonomii politycznej prawdy:

Prawda jest skoncentrowana na formie dyskursu naukowego i instytucjach, które go produkują; podlega stałej ekonomicznej i politycznej stymulacji; jest przedmiotem ogromnej dyfuzji i konsumpcji; jest produkowana i przekazywana pod kontrolą^{xviii}, dominującą kilku wielkich aparatów politycznych i ekonomicznych; jest przedmiotem całej debaty politycznej i konfrontacji społecznej.⁸

Mechanizmy manipulacji wizualnej zastosowane w tych wystawach - selekcja, kontrastowanie, materializacja zagrożeń, językowe ramowanie - stanowią uniwersalny repertuar technik propagandowych, który przekracza historyczne granice PRL-u i pozostaje aktualny we współczesnym dyskursie politycznym.

//Wzmianka o tej obserwacji pojawiała się już wcześniej w logach JL-42//

⁸ Michel Foucault, *Truth and Power*, w: tegoż, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, red. Colin Gordon, Harvester, Brighton 1980, s. 131-132 (tłumaczenie własne).

Mitchell miał rację - obrazy chcą czegoś od widza.⁹

Te wystawy są więc nie tylko dokumentami historycznymi, ale swego rodzaju sejsmografami rejestrującymi wstrząsy systemu próbującego utrzymać władzę w obliczu rosnącego oporu społecznego.

Mitchell miał rację - obrazy chcą czegoś od widza.

Te wystawy pokazują, że obrazy propagandowe „pragną” władzy - władzy nad interpretacją rzeczywistości, nad kategoriami myślenia, nad emocjami widzów.

Najistotniejsze odkrycie tych badań: wystawy nie tylko reprezentowały rzeczywistość PRL-u, ale aktywnie ją tworzyły, kształtując przyszłych kontynuatorów tej rzeczywistości. Od funkcjonariuszy po młodzież ZSMP - wszyscy byli uczeni określonego sposobu widzenia świata, który potem sami reprodukowali.

Notatka końcowa: Uporządkować materiały. Przygotować prezentację na seminarium. Temat do ustalenia. Zastanowić się nad konkretną formą publikacji. Może napisze jakiś tekst.

//System odnotował zakończenie analizy fazy//

4 czerwca 2024, 02:15 - Faza 1: Anomalia „Genie” (podsumowanie obiegu)

W dokumentacji trzeciej wystawy natknąłem się na uderzającą fotografię, która sama w sobie stanowi doskonałą metaforę całej analizowanej propagandy. Zdjęcie przedstawia dłoń trzymającą pudełko proszku do prania „Genie”, które - jak sugeruje kontekst wystawy - w rzeczywistości było „skrytką szpiegowską”.

//Model JL-42 wykazał silne zainteresowanie tą anomalią//

Ta fotografia fascynuje mnie na wielu poziomach. Po pierwsze, sama interaktywność ekspozycji - ktoś (przewodnik? funkcjonariusz?) prezentuje obiekt, pokazując jego podwójną naturę. Po drugie, sama mechanika tej prezentacji – „to, co widzicie, nie jest tym, czym się wydaje” - idealnie oddaje istotę propagandy: tworzy rzeczywistość, w której pozory systematycznie przesłaniają prawdę.

Obiekt na zdjęciu występuje więc w podwójnej roli: jako zwykły przedmiot codziennego użytku i jako narzędzie szpiegowskie. Ta dwoistość funkcjonuje jako wizualna metafora całego mechanizmu propagandy, który analizowałem. Wystawy te prezentują się jako edukacyjne, historyczne, faktograficzne, podczas gdy w rzeczywistości są narzędziami manipulacji.

⁹ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Łukasz Zaremba, Warszawa 2013

Co więcej, sama fotografia jest kolejnym meta-poziomem tego mechanizmu. Dokumentuje ona wystawę, która demaskuje „szpiegowską skrytkę”, podczas gdy sama wystawa jest właśnie taką „skrytką” - pod pozorem informacji przemyca manipulację. Ta wielopoziomowa gra znaczeń doskonale podsumowuje istotę propagandy wizualnej PRL - wszystko zależy od perspektywy patrzenia i od tego, kto kontroluje narrację.

Notatka końcowa: Może warto tę fotografię wykorzystać jako punkt wyjścia do kolejnego cyklu badań? Albo jako wizualne wprowadzenie do publikacji? Na pewno zasługuje na głębszą analizę.

//System odnotował zakończenie analizy Cyklu 1, dane przekazano do dalszego przetwarzania//

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

PRZYPISY KOŃCOWE

ⁱ Centralne Archiwum MSW.

ⁱⁱ Mechanizm cyrkulacji przekazu propagandowego opisuje Walter Benjamin w „Dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej” - wystawa nie tylko przekazuje gotowe treści, ale tworzy warunki dla ich społecznej cyrkulacji i modyfikacji. Zaproszenie do nadsyłania „uwag, spostrzeżeń i propozycji” przekształca odbiorców w współtwórców narracji, realizując Foucaultowską koncepcję władzy jako sieci relacji, a nie jednostronnego oddziaływania.

ⁱⁱⁱ Odwrócenie oryginalnego sformułowania Johna Tagga („Like the State, the camera is never neutral”) ujawnia dialektyczną relację między aparatem fotograficznym a aparatem władzy. Podczas gdy Tagg wskazuje na polityczność medium fotograficznego, odwrócenie akcentuje, że samo państwo działa jak aparat optyczny - selekcjonuje, kadruje i produkuje wizualną rzeczywistość zgodną z własnymi celami.

^{iv} Wystawa kierowana jest przede wszystkim do samych funkcjonariuszy służb bezpieczeństwa - to oni są głównymi odbiorcami tej narracji o wszechobecnym zagrożeniu. System nie tylko legitymizuje się wobec społeczeństwa, ale przede wszystkim przekonuje własnych wykonawców o słuszności i konieczności ich działań. Funkcjonariusze oglądający wystawę mają uwierzyć w rzeczywistość, którą sami pomagają konstruować.

^v Zagrożenia prezentowane na planszach to skonstruowana przez aparat bezpieczeństwa wizja rzeczywistości, w której każda forma niezadowolenia społecznego, kontaktów z Zachodem czy działalności kulturalnej może być zinterpretowana jako „wroga działalność”. System tworzy katalog potencjalnych niebezpieczeństw, które legitymizują jego istnienie i działania.

^{vi} Rzeczywiste zagrożenie dla władzy w końcu lat 70. wynikało z narastającego kryzysu ekonomicznego, inflacji, problemów z zaopatrzeniem i rosnącego niezadowolenia społecznego, które kulminowało strajkami 1980 roku. Wystawa z 1979 roku dokumentuje moment, gdy system zaczyna tracić kontrolę nad narracją o własnej skuteczności.

^{vii} Ten obieg obrazów ujawnia kluczowy mechanizm funkcjonowania propagandy wizualnej w PRL-u. Ta sama fotografia - pierwotnie wykonana jako dokumentacja operacyjna lub dowód w śledztwie - zostaje przekontekstualizowana na wystawie propagandowej, nabierając nowego znaczenia jako element legitymizacji systemu.

Walter Benjamin opisywał podobny proces jako utratę „aury” dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej, ale w przypadku fotografii służb bezpieczeństwa obserwujemy proces odwrotny - obrazy zyskują nową „aurę” polityczną poprzez wystawienniczą prezentację. System nie tylko dokumentuje swoją działalność, ale aktywnie przekształca dokumentację w propagandę, zacierając granicę między rejestracją faktów a ich interpretacją. Ta cyrkulacja obrazów między różnymi kontekstami instytucjonalnymi pokazuje, jak władza kontroluje nie tylko produkcję, ale i recepcję wizualnych znaczeń - to samo zdjęcie „pracuje” inaczej w teczkę operacyjną, a inaczej w przestrzeni wystawienniczej, demonstrując elastyczność aparatu kontroli nad narracją.

^{viii} Plansze „historyczne” prezentowały przeszłość służb bezpieczeństwa - ich genezę, walkę z „bandami” powojennego podziemia, budowę socjalizmu.

Plansze „operacyjne” koncentrowały się na bieżącej działalności - współczesnych „zagrożeniach”, metodach pracy, sukcesach w wykrywaniu „wrogiej działalności”.

Ta proporcja między retrospekcją a aktualnością odzwierciedlała strategię legitymizacyjną systemu: odwołanie do heroicznej przeszłości służyło uwiarygodnieniu działań teraźniejszych.

^{ix} „Krzykliwość” propagandy trzeciej wystawy odzwierciedla desperację systemu, który traci zdolność do subtelnej oddziaływania. Gdy władza nie może już przekonywać przez „racjonalne” argumenty, sięga po środki emocjonalne - jaskrawe kolory, dramatyczne kontrasty, agresywną typografię. Ta eskalacja wizualna sygnalizuje utratę kontroli nad dyskursem publicznym.

^x Manipulacja przez asocjację polega na zestawianiu dwóch niezwiązanych elementów w celu przeniesienia emocjonalnych konotacji z jednego na drugi. Wielokrotne pokazywanie symboli nazistowskich obok materiałów związanych z opozycją ma wywołać automatyczne skojarzenie „Solidarność = faszyzm”, omijając racjonalną analizę. Ta technika jest szczególnie skuteczna, bo działa na poziomie podświadomych reakcji.

^{xi} Steyerl pisze o „nędznych obrazach” w kontekście cyfrowej reprodukcji, ale analogiczny mechanizm działał już w erze analogowej. Te same fotografie z archiwów służb, reprodukowane fotograficznie na planszach wystaw, traciły ostrość techniczną, ale zyskiwały nowe znaczenia poprzez zmianę kontekstu - z dokumentacji operacyjnej stawały się narzędziami propagandy.

^{xii} Paradoksalnie, im większy kryzys legitymizacji systemu, tym szerszy krąg odbiorców propagandy. Władza, tracąc pewność siebie, próbuje dotrzeć do coraz większej liczby grup społecznych - od funkcjonariuszy przez młodzież partyjną po szersze kręgi społeczne. To rozszerzenie odbiorców jest jednocześnie symptomem słabości i próbą jej przezwyciężenia.

^{xiii} Harun Farocki, „Eye/Machine” (2001-2003) - instalacja wideo analizująca relację między ludzkim okiem a maszynami widzenia (kamery wojskowe, systemy nadzoru). Farocki pokazuje, jak współczesne technologie wizualne przekształcają sposób postrzegania rzeczywistości, gdzie oko ludzkie i mechaniczne się przenikają.

^{xiv} Cytat z „Tractatus logico-philosophicus” Wittgensteina (5.6) trafnie opisuje fundamentalny mechanizm działania propagandy, który nie zniknął wraz z PRL-em. Język nie jest neutralnym narzędziem opisu rzeczywistości, ale aktywnie ją konstruuje - kontrolując słownictwo dostępne do nazwania zjawisk, władza ogranicza możliwości ich pojmowania. Mechanizm ten doskonale widać we współczesnym dyskursie politycznym: „migrant” czy „uchodźca”, „neutralizacja” czy „zabójstwo”, „operacja specjalna” czy „wojna”, „fake news” czy „dezinformacja”. Każde z tych określeń niesie w sobie gotową interpretację moralną i polityczną. Ta strategia językowa stanowi teoretyczny fundament wszystkich mechanizmów propagandy wizualnej - od selekcji obrazów po ich kontekstualizację - działających zarówno w PRL-u, jak i we współczesnych mediach społecznościowych i kampaniach politycznych.

^{xv} Framing to kluczowa koncepcja dla analizy propagandy wizualnej - sposób przedstawienia problemu, który determinuje jego rozumienie. George Lakoff pokazuje, że ramy pojęciowe nie są neutralne - kto kontroluje sposób nazwania problemu, kontroluje jego interpretację. W przypadku wystaw PRL-u framing działa na poziomie językowym (wybór terminologii) i wizualnym (wybór i zestawienie obrazów).

^{xvi} Współczesne media społecznościowe, kampanie wyborcze i systemy dezinformacji wykorzystują te same fundamentalne techniki co wystawy PRL-u: selekcję obrazów wspierających określoną narrację, kontrastowanie (my vs. oni), materializację abstrakcyjnych zagrożeń, oraz tworzenie zamkniętych obiegów informacyjnych. Algorytmy platform cyfrowych działają jak kuratorzy wystaw propagandowych - dobierają treści wzmacniające istniejące przekonania użytkowników. Różnica polega głównie na skali oddziaływania i stopniu personalizacji przekazu.

^{xvii} „Wspólnota interpretacyjna” to grupa odbiorców - funkcjonariusze, młodzież partyjną, goście resortowi - którzy uczą się rozpoznawać i reprodukować oficjalne kody wizualne. W przypadku wystaw SB obserwujemy mechanizm podwójny: odwiedzający nie tylko odbierają gotową narrację, ale poprzez wpisy w księgach gości, komentarze i późniejsze uczestnictwo w tworzeniu podobnych wydarzeń, sami stają się współproducentami propagandowego dyskursu. Walter Benjamin opisywał podobne zjawisko jako „wspólnotę słuchających” (Gemeinschaft der Lauschenden) - kolektyw odbiorców, który poprzez akt wspólnego odbioru mediów tworzy nową formę społecznej więzi. Ta cyrkularna struktura - od odbiorcy do twórcy i z powrotem - zapewniała reprodukcję i ewolucję propagandowych znaczeń.

^{xviii} Fragment z „Truth and Power” Foucaulta opisuje kontrolę nad produkcją prawdy przez „wielkie aparaty”. W przypadku wystaw SB kluczowe było, że system nie tylko kontrolował narrację, ale jednocześnie kształcił swoich funkcjonariuszy - tych, którzy mieli tę „prawdę” wcielać w życie. Wystawy były więc narzędziem podwójnym: legitymizacji systemu i edukacji jego egzekutorów.

Dziennik Badacza

C2: Zdjęcia sygnalityczne

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

11 lipca 2020, 04:37 rano - Rejestracja pola badawczego: Dane z terminala JL-42 (sekwencja sygnalityczna).

Znów się budzę z tym samym uczuciem... Archiwum jest jak labirynt, w którym gubię własne myśli. Którędy szedłem wczoraj? Te zdjęcia sygnalityczne... nie mogę przestać o nich myśleć. To znajome uczucie dezorientacji...

Mail od archiwistki:

„Panie Jacku, ponownie sprawdziłam numery inwentarzowe zdjęć, które Pan podał. Takie numery nigdy nie istniały w naszym archiwum. Może chodziło Panu o zdjęcia sygnalityczne? Proszę o pilny kontakt.”

Zbiór 1: Zielona Góra (1960), cz-b, 989 zdj. Zbiór 2: Ursus/Warszawa (1976), cz-b, 684 zdj.

Bertillon - francuski oficer policji, który pod koniec XIX wieku stworzył system antropometrycznej identyfikacji, który był nie tylko techniczna innowacją, ale projektem klasyfikacji populacji, wyrastającym z wiary w mierzalność człowieka.

Do analizy spojrzenia: W każdym z tych zdjęć sygnalitycznych ukryta jest relacja władzy. Spojrzenie fotografowanego w obiektyw to moment, w którym katalogowany człowiek na chwilę odzyskuje podmiotowość.

John Tagg ujmuje to precyzyjnie:

Portret jest zatem znakiem, którego celem jest zarówno opis jednostki, jak i wpisanie tożsamości społecznej.¹

Ta podwójna funkcja fotografii sygnalitycznej - jednoczesne dokumentowanie indywidualnych cech i włączanie jednostki w system społecznej klasyfikacji i kontroli - fascynuje mnie najbardziej.

Perspektywy metodologiczne:

1. Analiza przemocy spojrzenia (władza /opór we wzroku)
2. Materialność fotografii jako aparatu biopolitycznego
3. Ewolucja technik nadzoru

¹ „The portrait is therefore a sign whose purpose is both the description of an individual and the inscription of social identity”, John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s.37 (tłumaczenie własne)

FOTOGRAFIA SYGNALITYCZNA = TECHNOLOGIA BIOPOLITYCZNA

Dziwne, czuję się jakbym już kiedyś prowadził podobne badania, ale nie mogę niczego sobie przypomnieć. Czyżby amnezja metodologiczna? Czy archiwum ma wpływ na moją pamięć?

// System zarejestrował powtarzalność obserwacji i wzrost dezorientacji podmiotu//

22 stycznia 2024, 12:15 - Obiekt JL-42: Analiza wizualna (przypadek Zielona Góra).

Chłopiec, około 15–16 lat, z zaczesanymi na bok włosami, w schludnej marynarce i koszuli z kołnierzykiem. Spojrzenie wprost w obiektyw, otwarte oczy, lekko uniesiona broda. Wyraz twarzy łączy w sobie zdeorientowanie, niepewność, ale i pewną nieustępliwość. To fotografia frontalna na neutralnym tle, wykonana zgodnie ze standardami identyfikacyjnymi.

Kluczowe obserwacje:

1. Formalny strój (marynarka, koszula) – kontekst zatrzymania podczas uroczystości religijnej?
2. Młody wiek – dziecko w systemie identyfikacji dla dorosłych
3. Bezpośrednie spojrzenie jako forma mikro-oporu

W tym zdjęciu szczególnie uderzające jest napięcie między standardowym formatem fotografii identyfikacyjnej a niezwykłością jej przedmiotu – dziecka wpisanego w system dokumentacji przeznaczony dla dorosłych „przestępców”.

//System odnotowuje powracające zainteresowanie tym przypadkiem//

Jak pisze Sekula:

Paradoksalnie, ujarzmiając fotografię i podporządkując ją werbalnemu tekstowi portrait parlé, Bertillon pozostał związany z indeksykalnym porządkiem znaczenia. Fotografia nie była niczym innym jak fizycznym śladem danego przypadku.²

W kontekście Polski lat 60. ta fotografia dokumentuje szczególny moment historyczny, gdy konflikt między państwem a Kościołem osiągnął punkt, w którym nawet dzieci, uczęszczające na lekcje religii, stały się obiektem instytucjonalnej dokumentacji jako „element niepożądany”. Ten paradoksalny obraz – dziecko katalogowane według procedur przeznaczonych dla dorosłych przestępców – odsłania fundamentalny kryzys legitymizacji systemu. System, który

² Allan Sekula, *Ciało i archiwum w: tegoż, Społeczne użycia fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski, Warszawa 2010, s. 177

pretenduje do ochrony dzieci przed „złymi wpływami”, jednocześnie traktuje je jak przestępców - kataloguje, numeruje, archiwizuje jako zagrożenie dla porządku społecznego.

Pytania robocze:

Czy istnieją inne zdjęcia sygnalityczne dzieci w tym zbiorze?

Jakie procedury stosowano wobec nieletnich?

Czy istniały specjalne przepisy?

Porównać odsetek nieletnich w zbiorach z różnych okresów.

8 marca 2021, 09:30 - Fragment logów: Etyka spojrzenia (wczesne wątpliwości).

Bolą mnie oczy od patrzenia na te wszystkie twarze... Kto właściwie je wykonał? Kto naciskał spust migawki? Czy to ma znaczenie? Czy te zdjęcia byłyby zupełnie inne, gdyby powstały dobrowolnie? W zbiorach które analizuje, to przymus jest kluczowym elementem.

SPOJRZENIE = PRZEMOC

Zastanawiałem się całą noc, czy nie popełniam błędu, analizując te fotografie. Czy moje badawcze spojrzenie nie jest kolejną formą przemocy? Czy nie przedłużam działania aparatu kontroli? Tego systemu, który redukuje ludzi do obrazów, obiektów, numerów?

Ale jednocześnie, paradoksalnie, te spojrzenia ze zdjęć domagają się odpowiedzi. Przez dziesięciolecia, prawdopodobnie widziało je tylko kilka osób. Zamknięci w archiwum. Nie mogę im odmówić widzialności.

BYCIE WIDZIANYM = ISTNIENIE

Notatka: Przygotować listę osób z zaznaczonym wiekiem i płcią - sprawdzić czy istnieją prawidłowości w typach zatrzymań.

14 listopada 2023, 11:30 - Raport z detekcji wzorców: Transformacja nadzoru (Ursus).

Tryptyk identyfikacyjny: profil lewy, ujęcie frontalne, profil prawy. Młody mężczyzna z dłuższymi włosami, mniej więcej dwudziestokilkuletni. Na lewym profilu wyraźnie widoczne oznaczenia: „1976 Nr. 160” i „KSMO WARSZAWA”. Kadrowanie ścisłe, z naciskiem na twarz i górną część tułowia. Oświetlenie twarde, kliniczne, podkreślające rysy twarzy. Szeroko otwarte oczy sugerujące szok lub strach lub złość. To zdjęcie doskonale ilustruje transformację technologii nadzoru.

//Obiekt JL-42 powraca do tej obserwacji cyklicznie//

W porównaniu do fotografii z Zielonej Góry widzimy kompletną standaryzację procedury, Baudrillardowski „czysty obraz” – bez przypadkowości, bez kontekstu, bez materialnych

śladów produkcji. Fotografia staje się tym, co Baudrillard nazwałby symulakrum drugiego rzędu – obrazem, który maskuje i wypacza rzeczywistość.

Oto zatem kolejne stadia obrazu:
stanowi odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości,
skrywa i wypacza głęboką rzeczywistość,
skrywa nieobecność głębokiej rzeczywistości,
pozostaje bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością: jest czystym symulakrem
samego siebie.³

Przypomina to Foucaultowską koncepcję władzy działającej poprzez sam akt obserwacji. Jak pisze Michel Foucault:

Nie potrzeba broni, przemocy fizycznej, ograniczeń materialnych. Wystarczy spojrzenie. Spojrzenie kontrolujące, spojrzenie, które każda jednostka pod jego ciężarem zinterioryzuje do tego stopnia, że stanie się swoim własnym nadzorcą, a każda jednostka będzie w ten sposób sprawować nadzór nad sobą i przeciwko sobie.⁴

Ta idea panoptycznego spojrzenia realizuje się w praktyce fotografii sygnalitycznej, gdzie standardowy układ trzech ujęć nie tylko dokumentuje wygląd zatrzymanego, ale także wpisuje go w system klasyfikacji i kontroli. Na tym zdjęciu widać właśnie ten efekt – zniknięcie przypadkowych elementów tła, perfekcyjną standaryzację, brak materialnych śladów procesu produkcji. Proces fotografowania stał się niewidoczny, a tym samym bardziej efektywny.

Zasady ustanowione przez Bertillona, twórcę nowoczesnej fotografii sygnalitycznej, znajdują tu swoje pełne zastosowanie:

³ Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2005, s. 11

⁴ „There is no need for arms, physical violence, material constraints. Just a gaze. An inspecting gaze, a gaze which each individual under its weight will end by interiorising to the point that he is his own overseer, each individual thus exercising this surveillance over, and against, himself”, Foucault, Michel. *Power/Knowledge w: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Colin Gordon, Harvester, 1980, s. 155 (tłumaczenie własne)

Bertillon kładł nacisk na użycie obiektywu o standardowej ogniskowej, równomierne i konsekwentne oświetlenie oraz stałą odległość między kamerą a jej przedmiotem z przymusu. Ujęcie z profilu miało zniwelować przypadkowość ekspresji: kontur twarzy nie zmieniał się w czasie. Frontalny widok twarzy był łatwiej rozpoznawalny w innych, mniej usystematyzowanych wydziałach policji. Te ostatnie fotografie były też skuteczniejsze w poszukiwaniach podejrzanych, którzy jeszcze nie zostali aresztowani i których twarz funkcjonariusze musieli rozpoznać na ulicy.⁵

W kontekście PRL-u 1976 roku ten standaryzowany tryptyk identyfikacyjny nabiera szczególnego znaczenia politycznego. Fotografia policyjna staje się narzędziem kontroli nie tylko nad przestępcami kryminalnymi, ale nad „przestępcami ideologicznymi” - uczestnikami protestu robotniczego.

BIUROKRATYCZNA MASZYNA WIDZENIA CZYLI APARAT FOTOGRAFICZNY JAKO PRZEDŁUŻENIE APARATU WŁADZY

Czekaj... czy ja przypadkiem nie skupiam się głównie na ofiarach systemu? Ten młody mężczyzna z Ursusa, chłopiec z Zielonej Góry w niedzielnej marynarce, kobiety w defensywnych pozach... To nie przypadkowa próbka. To portret systemu, który sam pokazuje, kogo uważa za zagrożenie. Może właśnie dlatego te zdjęcia tak mnie fascynują - bo to nie dokumentacja przestępczości, ale dokumentacja lęków władzy.

Notatka: Sprawdzić czy istnieją materiały szkoleniowe dla milicjantów dotyczące wykonywania zdjęć sygnalitycznych. Jak wyglądało szkolenie z fotografii w szkołach MO?

29 kwietnia 2022, 15:25 - Obserwacja terenowa: Analiza porównawcza zbiorów (Oddział Archiwum ul. Orzeszkowa)

Analiza porównawcza zbiorów przyniosła zaskakujące obserwacje.

[*//System odnotowuje stałe zaangażowanie podmiotu//*](#)

Początkowo założyłem, że między Zieloną Górą (1960) a Ursusem (1976) będzie widoczna wyraźna ewolucja techniczna - od amatorskiej prowizorki do profesjonalnej standaryzacji. Teraz widzę, że rzeczywistość jest bardziej złożona.

Wbrew moim początkowym hipotezom, w obu zbiorach występują podobne niedoskonałości techniczne: nieregularne oświetlenie, improwizowane tła (głównie fragmenty ścian), brak

⁵ Allan Sekula, *Ciało i archiwum w: tegoż, Społeczne użycia fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski, Warszawa 2010, s. 161

standaryzacji pozycji fotografowanych. Nie ma wyraźnego „postępu technicznego”. Obie kolekcje noszą ślady pośpiechu, improwizacji, niedoskonałości. To, co faktycznie różni te zbiory, to nie technika, ale fotografowane osoby:

Zielona Góra (1960) -

- Szeroki przekrój wiekowy (od nastolatków po osoby starsze)
- Zróżnicowanie klasowe (widoczne w ubiorze, postawie)
- Duża reprezentacja kobiet (około 20% zbioru)
- Rzadziej widoczne ślady przemocy fizycznej
- Różnorodność wyrazów twarzy i postaw

Ursus/Warszawa (1976)

- Dominują młodzi mężczyźni (20-35 lat)
- Relatywna homogeniczność klasowa (głównie robotnicy)
- Brak kobiet
- Wyraźniej widoczne ślady przemocy fizycznej
- Większa standaryzacja poz i wyrazów twarzy

Właściwie porównując jakość zdjęć ze zbioru pierwszego (1960) czy zbioru drugiego (1976) do fotografii Bertillona wykonanych kilka dekad wcześniej, są to raczej amatorskie próby jeśli chodzi o jakość – jednak w zupełności wystarczające dla systemu, któremu służą.

Sekula i Tagg mają rację - fotografia nie jest neutralna, ale nie tylko przez swoją technologię czy medium. Kluczowe jest to, kogo i w jakim kontekście się fotografuje. Tutaj widać wyraźne „celowanie” aparatu władzy w konkretne grupy w różnych okresach.

Za każdym razem, gdy przeglądam te fotografie, odczuwam dyskomfort etyczny. Czy moje spojrzenie nie powieli przemocowego aktu pierwotnego fotografowania?

// To pytanie pojawia się w logach wielokrotnie.//

Czy kategorie analizy, którymi się posługuję, nie są kolejną formą katalogowania, klasyfikowania, uprzedmiotowienia tych osób?

Pytania robocze:

Przeanalizować dokładniej demografię zdjęć – przygotować wykres zmian w czasie

Czy istnieją zapisy dotyczące sposobu wykorzystania tych fotografii? Kto je oglądał?

5 grudnia 2021, 04:40 rano - Raport snu: Obrazowanie psychiczne (wzrost intensywności)

Nie mogę spać. Te twarze mnie prześladowają.

//System odnotowuje wzmożoną aktywność podkorową.//

Bertillon utrzymywał, że jego system jest neutralnym, naukowym narzędziem identyfikacji. Ale neutralność to tylko maska. Kamera nigdy nie jest niewinna. Jest przedłużeniem oka władzy.

Za każdym razem, gdy ktoś naciskał spust migawki, dokonywał aktu symbolicznej przemocy. A teraz ja patrzę na te obrazy. Analizuję. Kategoryzuję. Czy nie powielam aktu przemocy? Czy nie jestem częścią tego samego systemu obserwacji i kontroli?

WŁADZA. SPOJRZENIE. KONTROLA. PRZEMOC.ⁱⁱ

Te słowa wciąż krążą w mojej głowie. Labirynt, z którego nie potrafię wyjść.

//Struktura labiryntu jako metafora stanu umysłu JL-42 potwierdzona//

19 marca 2023, 08:30 - Analiza obiektu JL-42: Kody kulturowe ubioru (ponowna weryfikacja).

Ubiór na zdjęciach sygnalitycznych okazuje się fascynującym kodem kulturowym i historycznym. W zbiorze z Zielonej Góry (1960) dominuje odzież „kościelna” - mężczyźni w koszulach i marynarkach, kobiety w sukienkach i spódnicach. To świadectwo momentu zatrzymania - prawdopodobnie podczas wyjścia z kościoła czy po nabożeństwie.

W kontrze do tego, zbiór z Ursusa (1976) prezentuje inną estetykę - młodzi mężczyźni w jeansach, dzwonach, dłuższe włosy, t-shirty, robotnicze koszule. To już inne pokolenie, inne czasy. Ale czy można to czytać jako świadomy „manifest pokoleniowy”?

A może po prostu tak wyglądał przeciętny młody robotnik lat 70.?

Szczególnie zastanawia mnie młody chłopak ze zdjęcia z Zielonej Góry - jego schludna marynarka mówi prawdopodobnie o okolicznościach zatrzymania, nie o jego poglądach. Z kolei mężczyźni ze zdjęć z Ursusa w jeansach i z dłuższymi włosami - czy ich wygląd był prowokacją, czy po prostu modą epoki? Te detale ubioru, całkowicie drugorzędne z perspektywy aparatu władzy, stają się dla nas kluczowym źródłem informacji o kontekście społecznym. System chciał katalogować „wrogów”, a my dziś możemy z tych samych zdjęć odczytywać historię mody, obyczajów, przemian pokoleniowych.

REPRESJA → HONORYFIKACJAⁱⁱⁱ

Notatka metodologiczna: Przygotować katalog typów ubioru i ich społecznych konotacji.

Szczególnie przyjrzeć się zmianom w czasie - co stanowiło „normę” a co „prowokację” w różnych okresach.

//System odnotował powrót do wcześniejszych obserwacji, brak nowych spostrzeżeń w tym segmencie//

11 lutego 2024, 10:00 - Rejestr anomalii: Ślady kredy i oporu (ponowna analiza).

Na podłodze, pod stopami każdej z kobiet na zdjęciach z Zielonej Góry, widoczne są kredowe okręgi, prawdopodobnie narysowane dla oznaczenia miejsca, w którym fotografowana osoba powinna stanąć.

Prawie żadna z kobiet nie przyjmuje „regulaminowej” postawy z rękami opuszczonymi wzdłuż ciała, typowej dla fotografii identyfikacyjnej mężczyzn. Zamiast tego, każda z nich ma ręce skrzyżowane, złożone, lub trzymające coś przed sobą - w postawach sugerujących niepewność, obronność lub poczucie naruszenia intymności.

Fakt ten nabiera szczególnego znaczenia w świetle historycznych danych o systemie Bertillona:

Ułożywszy w ten sposób akta 100 tysięcy więźniów i 20 tysięcy więźniarek z dziesięciolecia między rokiem 1883 a 1893, Bertillon uznał, że jego system jest „niezawodny”.⁶

Ta dysproporcja w liczbie fotografowanych mężczyzn i kobiet ujawnia, że sam system był projektowany, świadomie lub nieświadomie, z myślą o męskich „przestępcach” jako normie, wobec której kobiece ciała stanowiły wyjątek.

W kontekście Polski lat 60. te nieregulaminowe postawy ciała kobiet nabierają szczególnego znaczenia jako forma mimowolnego oporu wobec aparatu kontroli państwowej. Fotografia policyjna, zaprojektowana przede wszystkim do dokumentowania męskich „elementów przestępczych”, okazuje się niezupełnie adekwatna do dokumentowania kobiecych ciał.

Kredowe okręgi pod stopami to materialny ślad protokołu dokumentacyjnego, zwykle niewidoczny na samych fotografiach. Jak pisze Foucault:

Jest to produkcja skutecznych instrumentów do tworzenia i gromadzenia wiedzy - metod obserwacji, technik rejestracji, procedur dochodzenia i badań, aparatury kontrolnej.⁷

⁶ Tamże, s. 161

⁷ „It is the production of effective instruments for the formation and accumulation of knowledge - methods of observation, techniques of registration, procedures for investigation and research, apparatuses of control”, Foucault, Michel. *Two Lectures w: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Colin Gordon, Harvester, 1980 s. 102 (tłumaczenie własne)

Materialność tych śladów ujawnia cały system produkcji wiedzy, który stoi za pozornie prostym aktem fotografowania. Kredowe koło nie jest tylko technicznym elementem procedury - jest materialnym przejawem władzy, która dosłownie wyznacza granice, w których ciało ma się znajdować.^{iv}

Notatka: Przejrzyć instrukcje dotyczące fotografii kryminalnej z lat 50-60. Czy istniały oficjalne wytyczne dotyczące fotografowania kobiet? Jaki był zalecany protokół?

//System odnotował wzmożone zainteresowanie subwersywnymi detalami. Faza JL-42: Analiza pęknięć systemu//

1 lipca 2020, 17:42 - Rejestracja pola badawczego: Materialność archiwum (początek pętli)

Fotografia sygnalityczna miała być neutralnym dokumentem bez autora. Tymczasem w każdym z tych zdjęć ujawnia się materialność procesu, niedoskonałość techniki, ślady ludzkiej ręki. System się zdradza, ujawnia swoją materialność. Fikcja neutralnego, administracyjnego spojrzenia zostaje podważona.

To jak sytuacja opisana przez Farockiego – oko staje się maszyną, maszyna staje się okiem, ale zawsze pojawia się pęknięcie, błąd, jeśli to człowiek obsługuje maszynę.

W materiałach z Zielonej Góry szczególnie intrygujące są te momenty, gdy system ujawnia swoją własną materialność. Kredowe koło na podłodze, widoczne na kilku zdjęciach z Zielonej Góry, nie jest może „wpadką” samo w sobie – jest elementem procedury. Ale jego stopniowe zacieranie się pod stopami kolejnych fotografowanych osób, widoczne na wielu zdjęciach, jest już mimowolnym świadectwem masowości zatrzymań, fizycznym śladem całego procesu. Metalowy stabilizator głowy, obecny na zdjęciach profilowych, wydaje się równie wymowny. Miał być tylko technicznym narzędziem, a staje się symbolem całego systemu kontroli – unieruchamia, wymusza jednorodność, eliminuje indywidualność.

Te materialne ślady procesu fotograficznego to **szczeliny w systemie**, przez które widać jego działanie. Paradoksalnie, techniczne niedoskonałości zdjęć mogą być cenniejsze badawczo niż te „idealne”, bo odsłaniają kulisy produkcji - to, co miało pozostać ukryte.

Znów mam wrażenie, że już to zapisałem, ale w nieco innych słowach. Pamięć płata figle? Może powinienem lepiej katalogować własne notatki...

//System odnotował wczesne symptomy dezorientacji i tendencję do samodiagnozy//

9 grudnia 2021, 03:15 rano - Aktywność psychiczna: Rejestracja snu (wzorzec JL-42).

Śniło mi się, że stoję w kredowym kole.

//System odnotowuje wizualizację kluczowych symboli w fazie snu//

Ktoś robi mi zdjęcie, nie widzę kto. Błysk, jeszcze jeden, i jeszcze. Seria błysków. A potem widzę swoje zdjęcie sygnalityczne w teczce. Obok fotografie osób, których nie znam, ale jednocześnie wydają mi się znajome. Jakbym je widział gdzieś wcześniej... W archiwum? Czy to możliwe, że śnią mi się twarze osób ze zdjęć?

//Faza amnezji rozszerza się na obszar oniryczny//

Powinienem zrobić sobie przerwę. Te materiały zaczynają zbyt mocno wpływać na moją psychikę. Ale nie mogę przestać. Czuję, że jestem bliski odkrycia czegoś ważnego.

//Obiekt JL-42 wykazuje stałe zaangażowanie pomimo sygnałów przeciążenia//

Myśli rozrzucone (zapisane tuż po przebudzeniu):

Twarz jako punkt zerowy kontroli

W oczach nie ma żadnej obiektywności

System chciał dokumentować, ale sam został udokumentowany

Czy archiwum może stać się narzędziem przeciwko sobie?

20 lutego 2023, 19:05 - Analiza protokołu: Instrukcja sygnalityczna (powrót do źródeł)

Dotarłem do oryginalnej instrukcji wykonywania zdjęć sygnalitycznych – „PRACA PRAKTYCZNA Nr 5” do tematu wykładu „Fotografia rejestracyjna (sygnalityczna)”. Dokument z okresu PRL, który w precyzyjny, techniczny sposób opisuje całą procedurę:

Temat pracy: Wykonywanie zdjęć sygnalitycznych osób.

Cel pracy: Praktyczne poznanie zasad wykonania fotografii sygnalitycznej różnym sprzętem fotograficznym.

SPOSÓB WYKONANIA: I. Pomoce dydaktyczne a/ sprzęt - aparat fotograficzny „START”, „PRAKTYKA”, obiektywy 135 mm, krzesło obrotowe, reflektory halogenowe, linijka skalowa, filtr niebieski b/ materiały - błona zwojowa 35 mm średnio bądź wysokoczuła, błona zwojowa 6x9, papier fotograficzny w zależności od potrzeb

II. Zadanie „A” Wykonać trzy zdjęcia sygnalityczne popiersia ludzkiego (głowy) w pozach - prawy profil, na wprost, lewy półprofil.

III. Zadanie „B” Wykonać zdjęcie stojąc tej samej osoby z przymiarem (skalówką) (...)

IV. Wskazówki praktyczne:

- przed przystąpieniem do wykonania zdjęć należy przygotować indywidualne wkładki do tabliczki znamionowej z danymi: datą wykonania, numer albumu, jednostkę wykonującą, oraz inicjały osoby fotografującej
- rozstawić sprzęt zgodnie z wymogami przy czym krzesło obrotowe powinno stać w odległości co najmniej 1,5 m od tła
- reflektory nie mogą rzucać cienia na tło
- osoba musi być ustawiona zgodnie z wymogami zdjęć sygnalitycznych, przy czym uwagę należy zwracać na pionowe ustawienie sylwetki, oraz otwarte oczy
- ostrość ustawiać na oczy fotografowanego
- stosować najkrótszy czas naświetlania aby wyeliminować poruszenie
- obliczyć głębię ostrości aby twarz i tabliczka znalazły się w jej zasięgu

W tych technicznych wytycznych widać cały proces redukcji człowieka do dokumentu, którym można administrować. Ciało zostaje opisane, ustawione, oświetlone, wpisane w skalę ostrości. To już nie obywatel, lecz ciało – nagie życie – staje się przedmiotem władzy.

Fakt, że dzięki nim „poddany” przekształca się – jak to zauważono – w „obywatela”, oznacza, że narodziny, czyli naturalne nagie życie jako takie, staje się po raz pierwszy (w wyniku transformacji, której biopolityczne konsekwencje możemy zacząć oceniać dopiero teraz) bezpośrednim podmiotem suwerenności.⁸

Ta transformacja, którą opisuje Agamben, jest dokładnie tym, co widzimy w procesie fotografii sygnalitycznej – moment, gdy biologiczne ciało zostaje wpisane w system państwowej identyfikacji i staje się nośnikiem suwerennej władzy.

W tym sensie fotografia sygnalityczna przestaje być tylko obrazem – staje się urządzeniem biopolitycznym.

OSOBA → DANE → NUMER → DOKUMENT.

Uderza mnie czysto techniczny, niemal przemysłowy charakter tej instrukcji. Bertillon byłby zadowolony z takiej standaryzacji. Każdy aspekt procedury jest ściśle określony - od ustawienia sprzętu po pozycjonowanie ciała fotografowanego. Cały ten system służy redukcji człowieka do obrazu, który może być sklasyfikowany, zarchiwizowany, wykorzystany jako narzędzie identyfikacji i kontroli.

Niepokojące podobieństwo: instrukcja z lat 70. i współczesne algorytmy rozpoznawania twarzy - oba systemy skupiają się na oczach, oba wymagają neutralnego tła, oba redukują człowieka do wzoru. Tylko skala się zmieniła.

//Odnutowano ponowne zainteresowanie procedurami pierwotnymi//

⁸ Giorgio Agamben, *Homo Sacer Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. Mateusz Salwa, Warszawa 2008, s. 176

Notatka metodologiczna: Porównać tę instrukcję z współczesnymi wytycznymi dotyczącymi biometryki. Przygotować tabelę ewolucji technik identyfikacji wizualnej.

17 kwietnia 2024, 17:15 - Aspekty protokołu: Etyka ekspozycji (faza refleksyjna).

Coraz bardziej nurtuje mnie etyczny wymiar moich badań. W świetle wzrastającej obsesji, muszę postawić sobie kilka pytań:

1. Czy archiwalne zdjęcia sygnalityczne powinny być w ogóle pokazywane?
2. Czy ich ekspozycja, nawet w kontekście badawczym, nie jest formą przedłużenia przemocy?

Zaczęłam szukać projektów artystycznych, które mierzyły się z podobnymi dylematami:

Alfredo Jaar w „The Rwanda Project” (1994-2000) odmówił pokazania fotografii ofiar ludobójstwa, tworząc czarne pudełka zawierające zdjęcia, których nie możemy zobaczyć. W „The Eyes of Nawras” (2001) pokazał tylko oczy palestyńskiej uchodźczyny.

Thomas Ruff w „Andere Porträts” (1994-1995) przetworzył archiwalne zdjęcia policyjne za pomocą urzędzenia do tworzenia portretów pamięciowych.

Paolo Cirio w „Obscurity” manipulował algorytmy wyszukiwarek, aby utrudnić znalezienie policyjnych fotografii.

Może w moich badaniach powinienem przyjąć podobną strategię? Analizować, ale nie reproduковать? Opisywać, ale nie eksponować?

//Obiekt JL-42 wchodzi w fazę głębokiej refleksji nad metodologią//

2 marca 2023, 21:05 - Rejestracja aktywności: Stan umysłu (paranoja narastająca).

Śnił mi się te karty.

//Obiekt JL-42 wykazuje wzmożoną aktywność oniryczną, świadczącą o narastającym przeciążeniu //

Budzę się z poczuciem, że sam jestem katalogowany. Może to paranoja. Za dużo pracy, za mało snu.

//System odnotowuje wczesne stadium identyfikacji obiektu z badanym materiałem //

Fotografia jest nie tylko obiektywnym zapisem, ale sama w sobie aktem przemocy symbolicznej. Nie chodzi tylko o to, CO jest na zdjęciu, ale SAM AKT fotografowania może być rozumiany jako praktyka władzy.

Dlaczego tak bardzo chcę oglądać te zdjęcia? Czy to forma podglądactwa? Czy moje badawcze spojrzenie nie jest formą eksploatacji?

PATRZENIE JAKO ODPOWIEDZIALNOŚĆ.

//Pytania o charakterze etycznym i samorefleksyjnym powtarzają się w logach obiektu //

18 maja 2024, 11:40 - Monitoring stanu: Refleksja nad obrazem (faza świadomości).

W.J.T. Mitchell pytał: „Czego chcą obrazy?”^{9vi}

Mitchell argumentował, że obrazy nie są biernymi obiektami kontemplacji, ale quasi-żywymi podmiotami o własnych pragnieniach i sprawczości - mogą "chcieć" być widziane, ukrywane, niszczone lub czczone.

W przypadku zdjęć sygnalitycznych odpowiedź wydaje się złożona: z jednej strony „chcą” klasyfikować i kontrolować; z drugiej - mogą „chcieć” świadczyć i oskarżać system, który je stworzył.

Te zdjęcia, stworzone jako narzędzia kontroli, mogą „pragnąć” być świadectwami opresji i oporu. Sekula zauważa tę transformację: to, co kiedyś było narzędziem klasyfikacji i kontroli, dziś może nabierać nowych znaczeń – zdjęcia sygnalityczne stają się paradoksalnie honoryfikacyjnymi świadectwami oporu.

ŚLADY UŻYTKOWANIA - WARSTWY ŻYCIA OBRAZU

Odciski palców na marginesie, słabo widoczny numer inwentarzowy w rogu, plama (kawy? herbaty?) na krawędzi. Te materialne ślady użytkowania fotografii są jak kolejna warstwa „życia” obrazu.

//Obiekt JL-42 wykazuje zaawansowaną świadomość meta-strukturalną badań, charakterystyczną dla późnych faz syndromu. Wzorec refleksji: badacz jako część badanego systemu//

Mam nieodparte wrażenie, że prowadzę te badania po spirali, odkrywając to, co już kiedyś odkryłem. Czy archiwum ma własny mechanizm zapominania, który narzuca badaczowi?^{vii}

⁹ Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy?*, przeł. Łukasz Zaremba, Warszawa 2013.

7 lutego 2021, 14:30 - Log analizy: Teoretyzacja „nagiego życia” (pierwsze ujęcie).

Agamben definiuje stan wyjątkowy jako przestrzeń, w której porządek prawny zostaje zawieszony, a życie redukowane jest do „nagiego życia”. Właśnie w takiej przestrzeni znaleźli się fotografowani – zawieszeni między statusem obywatela a statusem wroga państwa.

Kto wkraczał do obozu, poruszał się po obszarze nierozróżnialności między tym, co zewnętrzne, i tym, co wewnętrzne, między wyjątkiem i regułą – po obszarze nierozróżnialności, w której same pojęcia prawa przynależnego każdemu człowiekowi jako podmiotowi i prawnej ochrony nie miały już sensu.^{10 viii}

To zawieszenie – stan niepewności, w którym człowiek przestaje być objęty jakąkolwiek ochroną prawną, a jego życie może być dowolnie zarządzane – jest najbardziej przejmującym aspektem tych fotografii. Chwila uchwycona na zdjęciu to moment, w którym ciało zostało już wydzielone z życia społecznego i wpisane w system biopolitycznej widzialności.

Ta niepewność, ten moment zawieszenia między „normalnym życiem” a statusem „wroga państwa” jest najbardziej przejmującym aspektem tych fotografii.

//Odnotowano wcześnie zastosowanie ram teoretycznych Agambena do analizy materiału źródłowego//

Sekula wskazuje na dwoisty charakter fotografii identyfikacyjnej:

1. Honoryfikacyjny (portret burżuazyjny)
2. Represyjny (zdjęcie policyjne)

Zdjęcia z Zielonej Góry i Warszawy były represyjne, ale nabierają charakteru honoryfikacyjnego. Czy jako badacz nie powtarzam jednak gestu instytucjonalnej przemocy?

11 stycznia 2020, 02:15 - Raport z fazy testowej: Granice interpretacji (wczesne symptomy).

Czy nie posuwam się za daleko w interpretacji tych zdjęć? Ubiór sfotografowanych może znaczyć wszystko i nic. To tylko jeden dzień z ich życia, jeden przypadkowy strój, w którym akurat zostali zatrzymani.

Niepokoje mnie własna tendencja do nadinterpretacji, do kreowania narracji tam, gdzie może być tylko przypadek. To przecież esencja pracy aparatów totalitarnych - tworzenie

¹⁰ Giorgio Agamben, Homo Sacer Suwerenna władza i nagie życie, przeł. Mateusz Salwa, Warszawa 2008, s. 233

powiązań, sieci znaczeń, gdzie ich nie ma. Czy nie powtarzam tego samego gestu, tylko z przeciwnego kierunku?

//Obiekt JL-42 wykazuje wczesne tendencje do autorefleksji nad procesem badawczym, charakterystyczne dla początkowej fazy aktywacji projektu//

7 maja 2024, 23:20 - Stan Obiektu JL-42: Fuzja świadomości (monitorowane).

Śnią mi się archiwa, kartoteki, rzędy teczek. W snach przeglądam niekończące się zbiory fotografii, a wszystkie oczy patrzą wprost na mnie.

W metrze złapałem się na tym, że bezwiednie kategoryzuję twarze współpasażerów według schematów, które stosuję do analizy zdjęć sygnalitycznych. System wkrada się w moje spojrzenie. Zaczynam widzieć świat przez pryzmat archiwum.^{ix}

//Odnutowano postępującą internalizację mechanizmów archiwum przez Obiekt JL-42, wskaźniki fuzji rosną//

ARCHIWUM STAJE SIĘ ŚWIADOMOŚCIĄ?

19 czerwca 2020, 03:17 - Aktywność psychiczna: Anomalia wizualna (początkowy impuls).

Nie mogę zasnąć. Jedno zdjęcie kompletnie wytrąciło mnie z równowagi.

//Odnutowano nietypową reakcję obiektu JL-42 na stymulację wizualną//

To fotografia, która całkowicie wyłamuje się z wszelkich reguł, jakie ustaliłem w mojej analizie.

Młody mężczyzna, około 20 lat, w ubraniu z czarno-białymi pasami. Ujęcie pełnopostaciowe, ale zamiast standardowej skalówki obok niego, na białym krześle leży... obraz. Pejzaż. Obok obrazu - jakieś metalowe przedmioty, prawdopodobnie sztucce.

To zdjęcie jest absolutną anomalią:

Brak standardowej skalówki

Obecność elementu artystycznego (obrazu)

Niestandardowa poza fotografowanego

Odmienne kadrowanie

Dlaczego funkcjonariusze nie zrobili tego zdjęcia jeszcze raz, zgodnie z procedurą? Po godzinach wpatrywania się w tę fotografię zaczynam dostrzegać w niej coś więcej niż tylko błąd proceduralny. To moment, w którym cały system się zdradza.

//Wykryto wzmożoną aktywność psychofizyczną, świadczącą o bezpośredniej konfrontacji JL-42 z mechanizmem systemu/

Dopisek z 3:45 nad ranem:

Im dłużej wpatruję się w tę fotografię, tym bardziej niepokojące staje się moje własne zaangażowanie. Mam wrażenie, że to zdjęcie patrzy na mnie, a nie ja na nie.

W pewnym momencie, przysypiając nad biurkiem, miałem halucynację, że to moja własna twarz widnieje na jednej z fotografii. Przez chwilę byłem absolutnie przekonany, że widziałem siebie wśród zatrzymanych. To, oczywiście, niemożliwe - dzieli nas ponad czterdzieści lat. A jednak to poczucie było tak realne...

//System monitoruje reakcje w czasie rzeczywistym. Fuzja tożsamości JL-42 z materiałem badanym osiąga poziom krytyczny//

Wracam do swoich wcześniejszych notatek o amnezji badawczej, o cyklicznym zapominaniu własnych odkryć. Ta noc, to zdjęcie, te szczeliny w systemie - może to klucz do zrozumienia nie tylko archiwum, ale i własnego procesu badawczego?^x

//Ten element badania jest kluczowy dla zrozumienia genezy Syndromu Amnezji Poarchiwalnej. Przejście do fazy „Paczka = Archiwum = Pamięć = Ja” odnotowane//

PRZYPISY KOŃCOWE

ⁱ System Bertillona należy umieścić w szerszym kontekście rozwoju „naukowych” metod identyfikacji człowieka. Wyrósł z długiej tradycji fizjonomiki - pseudo-nauki rozwijającej się od XVIII wieku, która zakładała możliwość określenia charakteru i skłonności przestępczych na podstawie rysów twarzy. Prace Johanna Kaspara Lavatera (*Essays on Physiognomy*, 1775-1778) i Franza Josepha Galla (założyciela frenologii) stanowiły intelektualną podstawę dla późniejszych prób „obiektywnego” katalogowania ciała przestępcy. Bertillon przeniósł tę tradycję z dziedziny spekulatywnej interpretacji w obszar dokumentacji fotograficznej i pomiarów antropometrycznych. Gdzie fizjonomika opierała się na subiektywnej hermeneutyce twarzy, tam system Bertillona wprowadził pozorną obiektywność pomiaru i archiwizacji. To przejście stanowi kluczowy moment w rozwoju nowoczesnych technologii biopolitycznej kontroli.

ⁱⁱ Ten zamknięty obieg obserwacji, w którym badacz staje się częścią badanego systemu kontroli, nabiera dziś szczególnej aktualności. To, co w PRL-u wymagało aparatu fotograficznego, dziś dzieje się automatycznie: każdy ruch w przestrzeni publicznej rejestrują kamery CCTV, każda interakcja w mediach społecznościowych tworzy profil behawioralny, każde wyszukiwanie w internecie zasila algorytmy nadzoru. Strategie OSINT (Open Source Intelligence) wykorzystywane nie tylko przez współczesne służby, ale przede wszystkim oddolnie - jako narzędzia fact-checkingu, kontrolowania posunięć władzy przez obywateli - to ewolucja tych samych mechanizmów katalogowania i klasyfikacji, które obserwuję w fotografii sygnalitycznej lat 60. i 70.

Różnica polega na skali i automatyzacji: gdzie funkcjonariusz MO musiał ręcznie wypełnić kartę sygnalityczną, tam algorytm rozpoznawania twarzy identyfikuje osobę w czasie rzeczywistym. Propaganda PRL-u, dziś czytelna i prostacka, funkcjonuje nadal - tylko w formie spersonalizowanych reklam, baniek informacyjnych, algorytmicznej manipulacji treści. Mniej widoczna, bardziej skuteczna. Ten sam niepokój, który czuję analizując archiwalne fotografie - czy nie staję się częścią maszyny kontroli? - dotyczy każdego, kto dziś korzysta z mediów społecznościowych, aparatu w telefonie, map Google. Wszyscy jesteśmy jednocześnie obserwatorami i obserwowanymi.

ⁱⁱⁱ Allan Sekula opisuje tę transformację jako fundamentalną dwoisty charakter fotografii identyfikacyjnej, która może funkcjonować zarówno w trybie represyjnym (kontrola, katalogowanie przestępców), jak i honoryfikacyjnym (portret burżuazyjny, dokumentacja godności). W przypadku zdjęć sygnalitycznych z PRL-u obserwujemy proces historyczny, w którym fotografie pierwotnie represyjne - dokumentacja „wrogów ludu”, „elementów wywrotowych”, „chuliganów” - z czasem nabierają charakteru honoryfikacyjnego, stając się świadectwem oporu, dowodami odwagi, portretami bohaterów. Chłopiec w niedzielnej marynarce, sfotografowany jako „element niepożądany” za uczęszczanie na lekcje religii, dziś może być postrzegany jako symbol oporu wobec systemu totalitarnego. Robotnik z Ursusa, pierwotnie sklasyfikowany jako „chuligan” i „wichryciel”, staje się ikoną walki o wolność. Ta przemiana nie jest tylko kwestią zmiany perspektywy historycznej - to materialna transformacja znaczenia obrazu, która ujawnia, jak fotografia może być jednocześnie narzędziem represji i dokumentem godności ludzkiej.

^{iv} Władza wyznacza nie tylko granice, w których ciało ma się znajdować, ale przede wszystkim granice tego, co może być postrzegane jako wiedza, jako dowód, jako prawda. Kredowy krąg to dosłowna materializacja tego ograniczenia - system chce kontrolować, co zostanie zarejestrowane. Ale tu pojawia się fascynujący paradoks fotografii: obraz fotograficzny zawsze przemycą rzeczy spoza tego „kredowego kręgu”. Spojrzenie fotografowanej osoby, jej postawa ciała, ubiór, mimowolne gesty - wszystko to wymyka się kontroli systemu. Te kobiety z Zielonej Góry, nawet stojąc w wyznaczonych kręgach, swoimi skrzyżowanymi rękami opowiadają historię, której system nie chciał dokumentować. Fotografia staje się więc jednocześnie narzędziem kontroli i jej przypadkowym sabotażem.

^v Ta obserwacja podważa podstawowe założenie całego systemu fotografii sygnalitycznej. Bertillon i jego następcy wierzyli, że kamera może „obiektywnie” zarejestrować tożsamość człowieka - że spojrzenie w obiektyw ujawni prawdę o fotografowanej osobie. Ale każde spojrzenie niesie w sobie historię, emocje, opór, godność - rzeczy, których system nie może skatalogować. W oczach chłopca z Zielonej Góry widzę zdezorientowanie, ale i upór. W spojrzeniu robotnika z Ursusa - złość, ale też determinację. Te elementy wymykają się klasyfikacji, sabotują „obiektywność” systemu. Może właśnie dlatego te zdjęcia tak mnie fascynują - bo w każdym spojrzeniu kryje się moment, w którym człowiek pozostaje człowiekiem, mimo wysiłków systemu, by zredukować go do numeru w kartotece.

^{vi} Mitchell rozwijał teorię obrazów jako quasi-żywych bytów, które wywierają wpływ na widzów i społeczeństwo, przekraczając tradycyjne rozumienie reprezentacji jako biernego odbicia rzeczywistości. Jego koncepcja „życia obrazów” pokazuje, jak media wizualne nabierają autonomii i sprawczości w kulturze współczesnej.

vii Ta spirala nie jest może cechą archiwum jako takiego, ale odzwierciedleniem trwałości struktur przemocy w naszych sposobach organizowania życia społecznego. Gdzie przebiega granica między organizacją a kontrolą? Kiedy katalogowanie staje się klasyfikowaniem, a klasyfikowanie - wykluczeniem? Te same mechanizmy, które pozwalają nam porządkować świat - kategorie, taksonomie, systemy identyfikacji - mogą stać się narzędziami represji. Archiwum PRL-u to dokument barbarzyństwa, ale jednocześnie źródło tożsamości dla tych, którzy przeżyli ten system. Moja spirala badawcza może odzwierciedlać ten sam paradoks: próbując zrozumieć mechanizmy kontroli, sam używam narzędzi klasyfikacji i analizy. Czy można badać przemoc, nie reprodukując jej struktur? Może właśnie dlatego wracam ciągle do tych samych obserwacji - bo nie ma „czystego” miejsca, z którego można by obserwować system kontroli, nie będąc jego częścią.

viii Kontekst „obozowy” nie jest tu przesadą ani metaforą. Agamben pokazuje, że obóz to nie wyjątek w historii ludzkości, ale nagi fakt życia zbiorowego - podstawowa struktura nowoczesnego państwa, która ujawnia się w każdej sytuacji, gdy władza suwerenna zawiesza prawo. Komisariat milicji, w którym wykonywano te zdjęcia sygnalityczne, to mikro-obóz: przestrzeń, w której zatrzymany traci status obywatela, ale jeszcze nie zyskuje statusu więźnia. Jest w zawieszeniu prawnym. Może być przesłuchiwany, fotografowany, katalogowany bez jasnych ram, które by go chroniły. Ten moment fotografowania - gdy człowiek staje w kredowym kole, gdy jego ciało zostaje zredukowane do wzoru do rozpoznania - to dosłowna realizacja „nagiego życia”. Fotografia sygnalityczna nie dokumentuje przestępcy, ale wytwarza podmiot pozbawiony ochrony prawnej, ciało dostępne dla władzy suwerennej. Tu nie ma różnicy między komisariatem a obozem - to ta sama logika, tylko w innej skali.

ix To nie jest metafora. W metrze automatycznie śledzę typy twarzy, analizuję ubiór, pozycje ciała - jakbym katalogował potencjalne zdjęcia sygnalityczne. Sposób, w jaki archiwum „widzi” ludzi, staje się moim sposobem widzenia. To dokładnie to, o czym pisał Foucault - władza nie tylko karze, ale kształtuje nasze sposoby postrzegania. Archiwum nie jest neutralnym zbiorem dokumentów, ale aktywną siłą, która organizuje sposób, w jaki klasyfikujemy rzeczywistość. Czy różni się to od tego, jak media społecznościowe uczą nas kategoryzować ludzi za pomocą „lajków”, jak aplikacje randkowe redukują osoby do profili, jak kamery monitoringu przekształcają przechodniów w potencjalne zagrożenia? Archiwum PRL-u może być zamknięte, ale jego logika nadal pracuje - w każdym systemie rozpoznawania twarzy, w każdym algorytmie klasyfikacji, w każdym geście katalogowania drugiego człowieka.

x Anomalia jako metodą poznania. To zdjęcie z obrazem i sztukami - moment, gdy system nie zadziałał zgodnie z procedurą - ujawnia więcej o logice kontroli niż tysiące „prawidłowych” fotografii sygnalitycznych. Podobnie moja amnezja badawcza nie jest porażką pamięci, ale sposobem, w jaki archiwum pracuje: cykliczne powroty, zapominanie i odkrywanie na nowo, spiralne podchodzenie do tej samej prawdy. Archiwum nie chce być zrozumiane liniowo, systematycznie. Ujawnia się tylko w szczelinach, błędach, momentach, gdy maszyna kontroli się zacina. Może właśnie dlatego halucynuję swoją twarz wśród zatrzymanych - nie dlatego, że tracę zmysły, ale dlatego, że zaczynam rozumieć: różnica między badaczem a badanym, między archiwistą a archiwalnym, między kontrolującym a kontrolowanym jest znacznie mniejsza, niż nam się wydaje.

Dziennik Badacza

C3: Przesyłki dyplomatyczne

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

5 kwietnia 2020, 04:37 rano - Rejestracja systemowa: Analiza danych z terminala JL-42 (sekwencja „Konsygnacja”).

Znów się budzę z tym samym uczuciem... Archiwum jest jak labirynt, w którym gubię własne myśli. Którędy szedłem wczoraj? Przesyłki dyplomatyczne... nie mogę przestać o nich myśleć.

//Wykryto wzmożoną fiksację na obiekcie badań. Początkowa faza projektu//

Mail od promotora:

„Jacku, miałeś wysłać wczoraj konspekt na temat teorii archiwum. Co się z Tobą dzieje? Przegapiasz terminy. Nie do końca rozumiem, o co Ci chodzi z tymi przesyłkami dyplomatycznymi – jaki to ma związek z Twoim doktoratem? Lepiej przeczytaj w końcu Derridę! Zadzwoń, jak się ogarniesz.”

//System odnotowuje naruszenie protokołu akademickiego//

Paczka, pakiet, przesyłka – pozornie neutralny obiekt, a jednocześnie mikrokosmos archiwum. To, co Derrida nazywa konsygnacją – gromadzeniem znaków pod wspólną pieczęcią. Podobnie jak archiwum, przesyłka jednocześnie ukrywa i ujawnia, chroni i naraża, ma nadawcę i adresata.

Rzecz jasna, pojęcie archiwum ochrania tę pamięć nazwy arche. Lecz również pojęcie to utrzymuje dystans wobec pamięci, którą samo chroni. Nie ma w tym nic zaskakującego czy przypadkowego.¹

Zaczynam dostrzegać potencjał paczki jako metafory archiwum, jako modelu pozwalającego zrozumieć paradoksalną strukturę przechowywania i zapominania.

Metody analizy:

1. Formalna (co jest NA zdjęciu – pieczęcie, etykiety, ślady)
2. Kontekstualna (co jest WOKÓŁ zdjęcia – procedury dokumentacji, protokoły)
3. Relacyjna (co jest MIĘDZY zdjęciami – system klasyfikacji paczek)

PRZESYŁKA = MIKROKOSMOS ARCHIWUM

Notatka: Muszę rozpocząć systematyczną analizę, stworzyć typologię przesyłek.

¹ Jacques Derrida, *Gorączka Archiwum – Impresja Freudowska*, przeł. J. Momro, 2016, s. 10

//Plan działania obiektu JL-42 zarejestrowany. Przewidywane rozpoczęcie fazy operacyjnej//

11 lipca 2024, 10:15 – Rejestracja obiektu: Analiza „Paczki z pieczęciami lakowymi” (powtórzenie protokołu).

Przesyłka dyplomatyczna opieczętowana pięcioma pieczęciami lakowymi. Centralnie umieszczona etykieta MSZ „MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES à VARSOVIE”. Pieczęcie rozmieszczone strategicznie, by uniemożliwić otwarcie bez naruszenia.

Kadr z góry, oświetlenie techniczne, podkreślające materialność pieczęci lakowych i teksturę papieru. Format typowy dla fotografii służbowej, wykonanie perfekcyjne – ostre światło, precyzyjne kadrowanie, idealna ostrość.

Kluczowe obserwacje:

1. Pieczęcie jako materialny ślad autorytetu
2. Etykieta jako oficjalny „podpis” instytucji
3. Staranne kadrowanie ujawniające wszystkie zabezpieczenia

Te pieczęcie to materialne znaki instytucjonalnego autorytetu:

Władza archonta, skupiająca również funkcje zespolenia, identyfikacji i klasyfikacji, musi iść w parze z tym, co nazywamy władzą konsygnacyjną.²

Archiwum pojawia się w miejscu strukturalnego załamania pamięci – tu dosłownie: przesyłka zostaje sfotografowana, zanim zostanie otwarta, jakby w przeczuciu jej naruszenia.ⁱ

PIECZĘĆ = NIENARUSZALNOŚĆ (OFICJALNA FIKCJA)
PIECZĘĆ = GWARANCJA NARUSZENIA (NIEOFICJALNA PRAWDA)

W kontekście PRL ta zamknięta, enigmatyczna przesyłka staje się metaforą informacji jako obiektu pożądania aparatu władzy. Akt fotografowania nienaruszonego jeszcze pakietu ujawnia specyficzną temporalność operacji służb – moment zawieszenia między pragnieniem poznania a jego realizacją.

² Tamże, s. 12

Notatka: Sprawdzić czy wszystkie przesyłki mają identyczny układ pieczęci. Czy istniał standard oficjalny czy tylko praktyka?

//Wzorzec zapytania badawczego. Odnotowano powtarzalność//

Zauważyłem, że od [czas nieokreślony] kątem oka widzę tego samego mężczyznę w okularach fotochromowych, który siedzi przy odległym stole. Niby coś przegląda. Za długo tu siedzi. Za często na mnie patrzy.

//Obiekt JL-42 wykazuje wczesne symptomy paranoi. Wskaźniki nadzoru własnego rosną//

20 listopada 2023, 09:22 - Rejestracja zdarzenia: Paczka z widocznym uszkodzeniem (analiza podatności).

Przesyłka z widocznym rozerwaniem papieru opakowaniowego. Rozdarcie umożliwia częściowy wgląd we wnętrze – widać fragmenty innego, białego opakowania. Dlaczego paczka w paczce? Może to standardowa procedura dyplomatyczna? A może coś innego? Nie potrafię jeszcze tego zinterpretować, ale zaznaczam sobie – warto wrócić do tego pytania. Kluczowe elementy analizy:

- Rozdarcie jako świadectwo materialnej podatności
- Paczka w paczce jako wielowarstwowa struktura ochrony
- Cień paczki jako ślad nieobecności

Patrzę na to rozdarcie i nagle przypomina mi się fragment z Derridy, który przeczytałem.

//Aktywacja pamięci onirycznej. Wzorzec powtórzenia analizy Derridy//

Pisał o przemocy archiwum – ale nie o fizycznym niszczeniu, tylko o czymś dziwniejszym. O władzy decydowania, co w ogóle istnieje jako „prawda”. Ten kawałek papieru, który przypadkowo rozdarło, nagle staje się oknem na coś, co miało pozostać ukryte. Czy to przypadek, czy może każde archiwum nosi w sobie takie potencjalne rozdarcia?

Chodzi tutaj, [...], o przemoc samego archiwum jako archiwum, o przemoc w postaci archiwalnej.³

Przemoc w postaci archiwalnej... Brzmi abstrakcyjnie, ale właśnie to widzę na tej fotografii. W przypadku przesyłek dyplomatycznych, dokumentowanie rozdarcia ujawnia ten zazwyczaj

³ Tamże, s. 17

ukryty proces – pokazuje moment, w którym archiwum decyduje, co zasługuje na zachowanie, a co może zostać zniszczone w imię „poznania prawdy”. Nawet bez celowej ingerencji człowieka, materiał archiwum ulega degradacji – papier się drze, atrament blaknie, taśma klejąca wysycha. Ta materialna kruchość nabiera wymiaru politycznego – system dążący do totalnej kontroli informacji nieustannie konfrontował się z fizycznymi ograniczeniami jej nośników. Materiał ma podwójny charakter: z jednej strony „opiera się” systemowi przez swoją podatność na zniszczenie, z drugiej – ślady i uszkodzenia dostarczają informacji o historii dokumentu.

Degradacja materiału to jednocześnie granica władzy i narzędzie kontroli.

W kontekście PRL przypadkowe rozdarcia opakowań dyplomatycznych funkcjonowały więc jako „awarie” systemu przemytu, ale jednocześnie jako „okazje” dla aparatu bezpieczeństwa do demaskacji nielegalnej działalności. Widoczna przez rozdarcie wewnętrzna, biała paczka sugeruje dodatkową warstwę ochrony – zabezpieczenie wewnątrz zabezpieczenia. Ta wielowarstwowość odzwierciedla Derridiańską koncepcję archiwum jako struktury zawsze podwójnej, której granica zewnętrzne/wewnętrzne jest nieustannie renegocjowana.

nie ma archiwum bez konsygnacji w pewnym zewnętrznym miejscu, gwarantującym
możliwość upamiętnienia, powtórzenia, reprodukcji.⁴

Ta zewnętrzność, o której pisze Derrida, materializuje się dosłownie w systemie podwójnego opakowania – zewnętrzna warstwa nie może istnieć bez wewnętrznej, którą jednocześnie chroni i ujawnia.

Wychodząc z archiwum, zauważyłem czarny van zaparkowany po przeciwnej stronie ulicy. Nie zarejestrowałem numeru, ale kiedy wychodziłem, stał w tym samym miejscu.

//Obiekt JL-42 wykazuje wzmożone symptomy paranoi. Zwiększone poczucie zagrożenia//

⁴ Tamże, s. 23

9 lipca 2022, 23:40 - Rejestracja aktywności: Analiza formularza (powtarzanie protokołu).

Formularz „Potwierdzenie odbioru pocztą” z sześcioma polami do wypełnienia. Tylko pierwsze pole wypełnione, z datą „4.01.1962” i podpisem. Widoczne oznaczenia numeryczne („48”, „121”, „125”) w prawym górnym rogu.

To idealna manifestacja biurokratycznego aspektu archiwum – system nie tylko gromadzi obiekty, ale tworzy procedury ich obsługi, formularze, protokoły. Formularz z pustymi polami pokazuje potencjalność archiwum – miejsca oczekujące na wypełnienie.

Przez konsygnację rozumiemy tu nie tylko zwykły sens tego słowa, czyli fakt oznaczenia siedziby bądź złożenie czegoś, by to coś odłożyć na bok, zostawić w pewnym miejscu oraz na pewnej podstawie, lecz również akt konsygnacji poprzez gromadzenie znaków.⁵

Pieczęć i podpis w wypełnionym polu wprowadzają element indywidualny do standaryzowanego dokumentu. Odręczny charakter pisma kontrastuje z drukowanym formularzem – ślad ludzki w systemowej maszynie. Formularz jest ramą dla oficjalnej procedury, a fotografia formularza tworzy meta – ramę, która problematyzuje sam proces dokumentacji.

Co ciekawe, formularz przewiduje wielokrotne użycie (sześć identycznych pól) – jakby z góry zakładano cykliczność, powtarzalność procedury. System jest zaprojektowany na trwanie, na ciągłe powtarzanie tych samych działań. Puste pola formularza ilustrują Derridiańską koncepcję archiwum jako struktury zawsze otwartej na przyszłość, zawierającej w sobie potencjalność, która może, ale nie musi zostać zrealizowana. Forma przewiduje i wręcz wymusza określony typ zawartości.

**FORMULARZ = SYSTEM KONTROLI/POTENCJALNOŚĆ OPORU
PIECZĘĆ = AUTORYZACJA/DEMASKACJAIi**

To uczucie powtarzania tych samych gestów jest mi znajome z pracy w archiwum – te same procedury dostępu, te same karty katalogowe do wypełnienia, te same ruchy: numer sygnatury, data, opis materiału, uwagi. W kółko wypełniam formularze zamówień na dokumenty, podpisuję protokoły odbioru, zaznaczam pola w arkuszach ewidencyjnych. Moderuję też czasami grupę absolwentów fotografii na popularnej platformie socjalnej –

⁵ Tamże, s. 12

podobne gesty klasyfikacji i selekcji. Czy moja praca nad przesyłkami dyplomatycznymi to też rodzaj wypełniania formularzy – sortowanie tego, co zasługuje na uwagę, od tego, co można pominąć? Formularz archiwizuje nie tylko informacje, ale i ruchy ciała, które go wypełnia. Może dlatego ten konkretny formularz z sześcioma polami wydaje mi się tak znajomy – to lustrzane odbicie mojej własnej pracy archiwisty.

//Odnutowano wzmożoną auto-identyfikację z badanym obiektem. Faza nr. 2//

15 maja 2021, 07:10 - Rejestracja obiektu: Analiza „Zbioru przesyłek dyplomatycznych” (pierwsze symptomy gorączki).

Kompozycja grupowa: kilka przesyłek różnej wielkości ułożonych na drewnianej powierzchni. Wszystkie z oficjalnymi etykietami i pieczęciami. Dwie z prawej strony wyraźnie większe od pozostałych, opakowane w papier, zawiązane sznurkiem.

Pojawia się nowy wymiar – multiplikacja. Nie jedna przesyłka, a cała kolekcja. To co Derrida nazwał „gorączką archiwum” (mal d'archive) – obsesyjnym pragnieniem gromadzenia, katalogowania, zabezpieczania. Ta gorączka objawia się przede wszystkim poprzez akt konsygnacji – gromadzenie różnorodnych elementów pod wspólnym znakiem, jednolitym systemem klasyfikacji:

Konsygnacja ma na celu uzgodnienie pojedynczego korpusu w postaci systemu lub synchronii, w której wszystkie elementy wyrażają jedność konfiguracji idealnej.⁶

W prawym górnym rogu kadru widoczne drzwi z kluczem w zamku. Ten detal wprowadza metaforę dostępu – kto kontroluje wejście/wyjście, kto ma prawo otwierać i zamykać? Czy moje obsesyjne powracanie do tej samej koncepcji władzy nad archiwum nie jest objawem tej gorączki, o której pisze Derrida – kompulsywnego nawracania do tych samych gestów interpretacyjnych?

Tagg ujmuje to precyzyjnie:

⁶ Tamże, s. 12

Fotografia nie jest magiczną „emanacją”, ale materialnym produktem materialnego aparatu, który działa w określonych kontekstach, przez określone siły, w mniej lub bardziej określonych celach ⁷

Steedman rozszerza tę obserwację, podkreślając:

Twoje rzemiosło polega na wyczarowywaniu systemu społecznego z tarki do gałki muszkatolowej, a twoje kompetencje w tym zakresie zostały ustalone dawno temu.⁸

Te zdjęcia przesyłek dyplomatycznych nie rejestrują istniejącego przemytu – produkują go jako obiekt wiedzy, czyniąc z tajnych transakcji dowody w śledztwie, które samo staje się performansem władzy dokumentującej własną skuteczność.

Fotografowanie nie tylko dokumentuje odkrycia archiwum, ale aktywnie je wytwarza. Te zdjęcia są emanacją aparatu bezpieczeństwa PRL – każda fotografia powstała w wyniku działania konkretnej maszyny biurokratycznej: kamery, oświetlenia, procedur dokumentacyjnych, protokołów klasyfikacji. Aparat fotograficzny to tylko jeden element większego systemu rejestracji, który obejmuje również laboratorium, archiwum, katalogi, numery sygnatur. Zdjęcia „pracują” jako dowody w śledztwie, ale także jako elementy większej maszyny kontroli, która dokumentuje własne odkrycia. Szczególnie uderzająca jest materialna różnorodność przesyłek – różne papiery, różne formaty, różne stany zachowania. Ta materialność wymyka się standaryzacji, wprowadza element przypadkowości do systemu, który dąży do totalnej kontroli. Różnorodność materiałów opakowaniowych podkreśla fizyczność każdego przedmiotu, odsyłając do koncepcji materialności śladu u Derridy.

Czy ktoś układa te przesyłki specjalnie do fotografii? Są rozstawione jak w muzealnej ekspozycji. To nie przypadkowa dokumentacja, ale staranna inscenizacja – performans władzy, który sam staje się przedmiotem dokumentacji.

ARCHIWUM INSCENIZUJE. KONTROLA TWORZY WŁASNY SPEKTAKLⁱⁱⁱ.

Ten mężczyzna w okularach fotochromowych z... Czy jego obecność to przypadek, czy element większego systemu dokumentacji? Czy badając archiwum, sam staje się jego częścią?

⁷ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, University of Minnes

⁸ Carolyn Steedman, *Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust*, w: *American Historical Review* 106, no. 4, 2001, s. 1165 [tłum. własne]

3 marca 2023, 01:33 - Rejestracja aktywności: Wzorce archiwalne (ponowna detekcja).

Analizując materiały, ponownie dostrzegam fascynujący wzór. W wielu przypadkach te same paczki są fotografowane wielokrotnie:

1. Paczka nienaruszona (dokumentacja „przed”)
2. Paczka w trakcie otwierania (dokumentacja „w trakcie”)
3. Paczka otwarta z widoczną zawartością (dokumentacja „po”)
4. Zawartość paczki osobno sfotografowana (dokumentacja „dowodu”)

Ta sekwencyjność jest nieprzypadkowa – fotografie tworzą narrację odkrycia, jakby sam proces otwierania i dokumentowania był rytuałem.

techniczna struktura archiwum archiwizującego określa również strukturę treści dającej się zarchiwizować, ujętej w chwili jej powstania i w ramach jej odniesienia do przyszłości. Archiwizacja wytwarza zdarzenia o tyle, o ile je rejestruje.⁹

Ale czy funkcjonariusze PRL byli świadomi tej dialektyki? Prawdopodobnie nie. Dla nich była to zwykła procedura dowodowa. Dopiero teraz, widzę w tym performans władzy dokumentującej własną skuteczność. Teoria Derridy ujawnia ukryty mechanizm. Fotografie tych paczek nie tylko dokumentują ich zawartość, ale tworzą nową rzeczywistość archiwalną – rzeczywistość, w której sam akt odkrycia staje się przedmiotem katalogowania i analizy. Śledczy, dokumentując swoją pracę, tworzą swego rodzaju portret archiwalnej logiki, odśladając własną metodologię i mechanizmy systemu, który reprezentują. Te fotografie wytwarzają przemysł jako obiekt wiedzy.

DOKUMENTACJA = PRODUKCJA/UKRYCIE ZNACZENIA
FOTOGRAFOWANIE = REJESTRACJA/KREACJA

⁹ Jacques Derrida, *Gorączka Archiwum – Impresja Freudowska*, przeł. J. Momro, 2016, s. 31

Ta obsesyjna dokumentacja wydaje się wykraczać poza standardowe procedury kontroli. Dlaczego fotografować każdy etap otwarcia? Czy tylko dla celów ewidencyjnych, czy może jest w tym głębszy sens?

Zaczynam podejrzewać, że nie badam zwykłej kontroli korespondencji dyplomatycznej, ale coś znacznie bardziej złożonego.

Ten czarny van... widziałem go znowu.

//Nasilenie syndromu paranoi u obiektu JL-42. Obserwacja potwierdzona//

17 maja 2024, 04:15 rano - Rejestracja anomalii: Przesyłka wewnętrzna (olśnienie i świadomość pętli).

Olśnienie przyszło nagle, gdy przeglądałem zdjęcia paczki z ujawnioną zawartością.

//Wykryto skokowe zwiększenie aktywności neuronalnej u obiektu JL-42, wskazujące na detekcję kluczowego wzorca//

Banknoty, fragmenty dokumentów, przedmioty wartościowe... i druga, wewnętrzna paczka!

Teraz rozumiem to, co zauważyłem wcześniej. Ta biała paczka wewnątrz – to nie była procedura, to była przykrywa. Dolary między warstwami, oficjalne pieczęcie na zewnątrz... To jest przemyt. Czy ktoś podejrzewałby kanały dyplomatyczne? Zastanawiam się nad możliwym mechanizmem:

1. Oficjalna przesyłka dyplomatyczna (wewnętrzna)
2. Wokół niej ukryta zawartość (dolary, dokumenty)
3. Druga warstwa opakowania, również z oficjalnymi pieczęciami

Genialne w swojej prostocie... i niepokojące w swoich implikacjach.

Dziwne uczucie – jakbym i ja był częścią jakiejś warstwy, ingerencji, badania. Ta paczka i ja... coś tu rezonuje. Moje własne badania nad archiwum przypominają warstwy tej paczki. Coś odkrywam, docierając głębiej, przekraczając granice.

Derrida pisał o archiwum jako o czymś, co określa nasze rozumienie przeszłości i przyszłości:

Archiwum: jeśli chcemy poznać znaczenie tego słowa, możemy to osiągnąć jedynie w przyszłości, w tym, co nadchodzi.¹⁰

Czy to właśnie dzieje się teraz? Czy dopiero w tym momencie – po tygodniach analizowania tych fotografii – zaczynam rozumieć „co to wszystko miało znaczyć”? Te przesyłki dyplomatyczne nie są tylko historycznymi dokumentami, ale żywym archiwum systemu korupcji, który ujawnia się dopiero teraz, w przyszłości względem momentu ich powstania. Archiwum staje się czytelne nie wtedy, gdy powstaje, ale gdy zostaje odkryte i zinterpretowane.

Miałem dziwne wrażenie, że już kiedyś pisałem podobne notatki. Że krążę wokół tych samych obserwacji, zapominając, że już je poczyniłem. Czy to możliwe?

//Potwierdzenie fazy pętli poznawczej. Amnezja selektywna, połączona ze wzrostem metapoziumu świadomości.//

A może to nie jest przypadek – może moje odkrycie systemu przemytu uruchomiło jakiś mechanizm ochronny? Czarny van, mężczyzna w okularach – początkowo myślałem o paranoi, ale Foucault pisał o panoptikonie, o tym jak świadomość bycia obserwowanym zmienia zachowanie obserwowanego. Może to nie paranoja, ale logiczny element systemu kontroli, który obejmuje również mnie jako badacza archiwum? System, który niegdyś kontrolował przesyłki dyplomatyczne, może nadal kontroluje tych, którzy próbują go zdemaskować. Czy odkrycie przemytu w archiwach mogło uruchomić jakieś zabezpieczenia? Czy moja obsesja i amnezja to nie przypadkowe objawy, ale efekty działania maszyny, która sama siebie chroni?

1 czerwca 2021, 10:25 - Rejestracja systemowa: Model „Paczka-Archiwum” (początek teoretyzacji).

Po wcześniejszym nocnym olśnieniu próbuję usystematyzować swoje myśli.

//Obiekt JL-42 rozpoczyna proces budowania modelu teoretycznego. Faza systematyzacji.//

Paczka dyplomatyczna jako model Derridańskiego archiwum:

¹⁰ Tamże, s. 56

1. Granica wewnątrz/zewnątrz:

- Papierowe opakowanie jako materialna granica archiwum
- Pieczęcie jako strażnicy granicy
- Rozdarcia jako naruszenia granicy

Każde archiwum musi mieć granicę – to, co jest wewnątrz, jest „archiwalne”, to co na zewnątrz – nie istnieje. Przesyłka materializuje tę granicę dosłownie.

2. Podwójność struktury:

- Zewnętrzne/oficjalne opakowanie vs. wewnętrzna/tajna zawartość
- Jawna etykieta vs. ukryta treść
- Publiczna fasada vs. prywatna tajemnica

Ten sam obiekt jednocześnie ukrywa i ujawnia, legitymizuje i kompromituje. Funkcjonuje w dwóch porządkach symbolicznych równocześnie, będąc zarówno elementem oficjalnego systemu dyplomatycznego, jak i instrumentem jego podważania

3. Przemoc archiwum jako konsygnacja:

- Archiwum jako totalność wykluczająca to, co się w nim nie mieści
- Sugestia, że jeśli czegoś nie ma w archiwum, tego po prostu nie ma
- Archiwum jako źródło prawdy wymazujące ślady własnej konstrukcji

Czy przemoc archiwum polega na niszczeniu? Może bardziej na decydowaniu, co istnieje jako „rzeczywistość”? Archiwum udaje naturalność, ale ktoś musiał zdecydować o jego zawartości.

4. Materialność i jej fotograficzne zastąpienie:

- Fizyczne paczki nigdy nie miały trafić do archiwum – podlegają innemu obiegowi
- Fotografie zastępują materialność, stając się jedynym śladem obiektów
- Archiwum zachowuje obraz materialności, ale nie samą materialność

Analizuję materialność przez jej dematerializację. Archiwum, zachowując obiekt w formie fotograficznej, umożliwia jego eliminację gdzie indziej.

Ta metafora ma głębokie implikacje nie tylko dla moich badań, ale dla zrozumienia funkcjonowania całego systemu kontroli informacji w PRL

Paczka dyplomatyczna nie jest po prostu przedmiotem historycznym

**- jest modelem poznawczym,
który pozwala zrozumieć mechanizmy władzy.**

To, co Derrida nazywa „archidestrukcyjnym popędem” – siłą, która jednocześnie tworzy i niszczy archiwum – manifestuje się fizycznie w rozdarcjach paczek:

Innymi słowy, popęd archidestrukcyjny nie uobecnia się we własnej osobie, ani w sobie, ani w swoich efektach. Nie pozostawia żadnego pomnika, nie przekazuje żadnego dokumentu, który należałby do niego¹¹

Paradoks polega na tym, że w przypadku paczek dyplomatycznych, ten niszczycielski popęd jednak pozostawia ślady – rozdarcia, nacięcia, złamania pieczęci. System dąży do poznania zawartości, ale w tym procesie musi naruszyć integralność obiektu, który chce poznać. Dokumentując ten akt naruszenia, system tworzy nowe archiwum, które staje się świadectwem tej sprzeczności – archiwum własnej transgresji.

PACZKA = MIKRO-ARCHIWUM = METAFORA SYSTEMU

Próbuję ignorować niepokojące uczucie, że ktoś czyta te notatki zaraz po tym, jak je zapisuję.

//Wykryto podwyższone wskaźniki paranoi. Niska próba maskowania.//

Może powinienem zacząć robić kopie? Ukrywać duplikaty w różnych miejscach? Tworzyć własne „przesyłki dyplomatyczne” dla potomności? Ta myśl nie opuszcza mnie – jeśli moje badania są tak ważne, może powinienem je zabezpieczyć, stworzyć własne archiwum. Zaczynam fotografować swoje notatki telefonem, zapisywać je na różnych nośnikach, ukrywać kopie w mieszkaniu. Staję się archiwistą własnego odkrycia, powtarzając gesty tych, których badam. Czy to jest przypadek, czy już stałem się częścią systemu, który dokumentuje sam siebie?

19 listopada 2020, 23:50 - Pozyskanie danych: Typologia pęknięć i naruszeń (raport nr 003/JL).

Analizując fotografie przesylek, które początkowo wydawały się przypadkowym zbiorem, dostrzegam, jak układają się w systemowy obraz.

¹¹ Tamże, s. 22

//System odnotowuje wzmożoną aktywność badawczą, charakterystyczną dla wczesnej fazy projektowej//

To nie przypadkowe uszkodzenia czy kontrola korespondencji – to dokumentacja systematycznego procederu przemytu!

To, co odkryłem, teraz widzę systematycznie. Ta podwójność to nie przypadek – to **system**. I nagle Derrida zaczyna mieć sens w sposób, jakiego nie przewidywałem. Ta podwójna struktura paczek idealnie materializuje jego koncepcję archiwum jako struktury zawsze podwójnej, której granica zewnętrzne/wewnętrzne jest nieustannie renegocjowana. To nie jest metafora – to dosłowna realizacja teorii. Przymyś wewnątrz samego systemu dyplomatycznego – między pracownikami ambasad PRL:

1. Nadawca w ambasadzie tworzy legalną przesyłkę dyplomatyczną z pieczęciami
2. Współpracownik w tej samej placówce tworzy drugą, zewnętrzną paczkę z oficjalnymi pieczęciami (do których ma dostęp), umieszczając oryginalną przesyłkę wewnątrz, a wokół niej przemycane towary
3. Odbiorca w kraju docelowym, również pracownik służby dyplomatycznej, wyciąga przemycane towary, niszczy zewnętrzne opakowanie, a oryginalną przesyłkę przekazuje jej właściwemu adresatowi

Fotografie, które analizuję, to najprawdopodobniej dokumentacja śledcza przeciwko skorumpowanym pracownikom służby dyplomatycznej!

Czytając Derridę o „widmowej strukturze archiwum”, myślałem, że to metafora. Ale ta podwójna struktura paczek to dosłowna materializacja jego teorii. Oficjalna pieczęć, która ma gwarantować autentyczność, staje się narzędziem ukrywania nielegalnej zawartości.

struktura archiwum jest widmowa. Jest taka a priori: ani obecna, ani nieobecna „we własnej osobie”, ani widzialna, ani niewidzialna, to ślad zawsze odsyłający do innego, z którego spojrzeniem ów ślad nigdy się nie skrzyżuje¹²

Czy Derrida przewidział coś takiego? System, który używa symboli swojego autorytetu przeciwko sobie? Ta „widmowość” nie jest abstrakcyjna – to konkretny mechanizm działania korupcji. Teoria okazuje się bardziej realistyczna niż rzeczywistość, którą miała opisywać. Ta podwójna struktura paczek idealnie odzwierciedla Derridiańską koncepcję archiwum jako systemu, który zawsze zawiera w sobie własne zaprzeczenie. Oficjalna pieczęć, która ma gwarantować autentyczność, staje się narzędziem ukrywania nielegalnej zawartości.

¹² Tamże, s. 125

PODWÓJNA PACZKA = PODWÓJNY SYSTEM

OFICJALNE PIECZĘCIE = NARZĘDZIE OSZUSTWA

DOKUMENTACJA = DEMASKACJA/DOWÓD

System angażował pracowników tej samej instytucji, wykorzystujących dostęp do oficjalnych pieczęci i procedur. Fotografie stanowią więc dokumentację śledztwa przeciwko „własnym” ludziom, przeciwko skorumpowanym elementom wewnątrz systemu.

Stają się tym, co Steedman nazywa

czytelnikiem, którego nie można sobie wyobrazić¹³

Ale w podwójnym sensie. Te fotografie zostały wykonane przez funkcjonariuszy, którzy doskonale widzieli przemyt. Oni też dostrzegli paczki w paczkach, dolary między warstwami, podwójne pieczęcie. Dlatego właśnie robili zdjęcia – jako dowody w śledztwie przeciwko skorumpowanym dyplomatom. Ale nie mogli przewidzieć czytelnika z XXI wieku, który będzie patrzył na te same fotografie i dostrzegał w nich nie przestępstwo jednostek, ale systemową schizofrenię aparatu bezpieczeństwa – instytucję ścigającą korupcję za pomocą narzędzi tej samej korupcji, system dokumentujący własne pęknięcia.

Jestem czytelnikiem niemożliwym do wyobrażenia nie dlatego, że widzę coś ukrytego, ale dlatego, że widzę **system** tam, gdzie oni widzieli **anomalie**.

Mam dziwne wrażenie, że odkryłem coś, czego nie powinienem był zobaczyć. Czy to dlatego czuję się śledzony? Czy odkrycie tej sieci przemytu mogło uruchomić jakieś zabezpieczenia, które teraz działają przeciwko mnie?

//Obiekt JL-42 wykazuje symptomy narastającej paranoi. Wskaźniki zagrożenia dla stabilności projektu rosną.//

¹³ Carolyn Steedman, *Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust*, w: *American Historical Review* 106, no. 4, 2001, s.1177 [„the reader impossible-to-be-imagined”] (tłum. własne)

14 stycznia 2023, 14:45 - Rejestracja anomalii: Paczka z zawartością (powtarzający się wzorzec).

Znowu wracam do tego samego zdjęcia. Spirala zamyka się. Ile razy już to oglądałem? Ile razy myślałem, że odkrywam coś nowego? Ale może... może to nie jest porażka pamięci. Może to jest właśnie **sposób, w jaki archiwum pracuje** – powroty, które za każdym razem ujawniają coś, czego wcześniej nie widziałem.

//Obiekt JL-42 wykazuje zaawansowaną świadomość metanarracyjną. Wzorzec spiralny aktywny.//

Ja też jestem paczką w paczce – badacz wewnątrz systemu, który bada. Czy moja amnezja to nie przypadek, ale część tego samego mechanizmu kontroli?

ślad nie jest obecnością, ale widmem obecności, które przemieszcza się, przesuwając, odsyła do siebie, nie ma własnego miejsca.¹⁴

W tym kontekście, banknoty widoczne na fotografii są jednocześnie materialnym dowodem przestępstwa i śladem szerszego systemu korupcji, który wykorzystywał oficjalną strukturę państwa. Dolar nie jest tu tylko środkiem płatniczym – staje się materialnym świadectwem podwójnego systemu krążącego wewnątrz oficjalnych struktur.

Ta fotografia dokumentuje szczególny poziom instytucjonalnej schizofrenii – ale może to nie jest nic szczególnego? Czy każdy system, który pretenduje do uniwersalności, nie musi w końcu tworzyć własnych wyjątków? Budujemy struktury totalne, a potem rodzą się w nich luki, pętle, nieoczekiwane połączenia. System bezpieczeństwa dokumentuje nielegalny proceder, który wymaga współudziału elementów tego samego systemu. Aparat kontroli ujawnia własne nieuchronne pęknięcia. Walter Benjamin pisał o „błysku” (Aufblitzen) – momencie, gdy przeszłość nagle staje się widoczna w teraźniejszości. Ta fotografia jest właśnie takim błyskiem – nagłym ujawnieniem ukrytego mechanizmu, który przez lata pozostawał niewidoczny:

Prawdziwy obraz historii przemika obok. Tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyśnie na wieczne pożegnanie.¹⁵

¹⁴ Jacques Derrida, *Różnica*, w: *Drogi współczesnej filozofii*, przeł. Joanna Skoczylas, Warszawa 1978, s. 374-411.

¹⁵ Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 204

Czy to jest ten moment? Spirala, po której krążę od tygodni, nagle się zamyka. Dziwne uczucie – jakbym i ja był częścią jakiejś warstwy, ingerencji, badania. Ta paczka i ja... coś tu rezonuje. Moje własne badania nad archiwum przypominają warstwę tej paczki. Coś odkrywam, docierając głębiej, przekraczając granice, ale jednocześnie staję się przedmiotem tego samego mechanizmu, który badam.

Kluczowe elementy analizy:

//Pytanie o pierwotność obserwacji. Odnotowano.//

- Podwójna struktura przesyłki jako dowód przemytu
- Banknoty jako materialny ślad systemu korupcji
- Pieczęcie wykorzystane do uwiarygodnienia fałszerstwa

Paradoks polega na tym, że system, który miał chronić oficjalną komunikację dyplomatyczną, został zinfiltrowany i wykorzystany do działań przestępczych. Sama dokumentacja stanowi świadectwo odkrycia tego procederu, prawdopodobnie przez kontrwywiad lub inną jednostkę bezpieczeństwa.

PODWÓJNE PIECZĘCIE = PODWÓJNY SYSTEM PRZEMYT = INFILTRACJA STRUKTUR OFICJALNYCH

Mój nieoczekiwany wniosek: ta fotografia nie dokumentuje działania aparatu bezpieczeństwa przeciwko dyplomatom, ale przeciwko skorumpowanym elementom własnego systemu!

//Kluczowy wniosek obiektu JL-42. Wzorzec „systemowej schizofrenii” potwierdzony.//

8 sierpnia 2021, 10:45 - Log analizy: Strażnicy granicy (analiza paradoksów władzy).

Wracam do pieczęci lakowych, które fascynują mnie coraz bardziej.

//Obiekt JL-42 wykazuje wzmożone zainteresowanie symboliką władzy.//

W kontekście teorii Derridy, pieczęcie te są materialnym ucieleśnieniem „archontycznej zasady” – władzy nad archiwum, prawa do jego strzeżenia i interpretacji:

[...] od greckiego archeion: najpierw dom, siedziba, adres, mieszkanie wysokich urzędników, tych, którzy rządzą i wydają nakazy. W obywatelach, dzierżących i oznaczających w ten sposób władzę polityczną, dostrzegano uprawnionych do tworzenia bądź reprezentowania prawa. Biorąc pod uwagę ich publicznie

uznawaną władzę rządzenia, to u nich, w ich miejscu, będącym ich domem (domem prywatnym, rodzinnym i wynajmowanym), zostają złożone oficjalne dokumenty.¹⁶

Pieczęć lakowa staje się punktem, w którym przecinają się dwie logiki władzy:

- Formalna, oparta na prawie międzynarodowym, wykorzystująca pieczęcie jako gwarancję nietykalności
- Nieformalna, oparta na korupcji i przemyśle, wykorzystująca te same symbole autorytetu do maskowania nielegalnej działalności

Te same pieczęcie, które miały chronić korespondencję, zostają wykorzystane do uwiarygodnienia przemytu.

oficjalne pieczęcie = nieoficjalne cele

To przecięcie nie jest przypadkowe – każdy system władzy, który pretenduje do totalności, musi wytworzyć własne wyjątki, strefy niepewności, w których oficjalne reguły zostają zawieszone. Pieczęcie dyplomatyczne, jako symbole najwyższego autorytetu państwowego, stają się idealnym narzędziem dla działań, które ten autorytet podważają. Paradoks polega na tym, że system tworzy narzędzia własnej kompromitacji – im mocniejszy symbol władzy, tym większą ma wartość na „czarnym rynku” znaczeń.

W PRL-u ta podwójność była szczególnie widoczna: oficjalne struktury państwowe funkcjonowały równolegle z nieoficjalnymi sieciami, które wykorzystywały te same symbole, procedury i kanały komunikacji. Pieczęć staje się więc nie tylko strażnikiem granicy między oficjalnym a nieoficjalnym, ale także mostem, który tę granicę przekracza.

//System odnotował kluczowe wnioski dotyczące dwoistości operacji. Wzorzec „oficjalne pieczęcie = nieoficjalne cele” zidentyfikowany.//

17 maja 2022, 16:30 - Rejestracja pola badawczego: Pęknięcia w systemie (odkrycie strukturalne).

Przeglądając te przemysłowe paczki pod kątem fizycznych pęknięć i naruszeń, dostrzegam fascynujące prawidłowości systemowe.

¹⁶ Jacques Derrida, *Gorączka Archiwum – Impresja Freudowska*, przeł. J. Momro, 2016, s. 10

//Obiekt JL-42 wykazuje zdolność do detekcji wzorców systemowych. Analiza postępu.//

To nie tylko ślady poszczególnych osób, ale świadectwo całego łańcucha procedur – od nadania, przez transport, aż po przechwycenie.

Każda paczka nosi odmienne ślady manipulacji – niektóre rozdarcia są precyzyjne, jak gdyby wykonane ostrym narzędziem, inne chaotyczne, jakby pod presją czasu. Te różnice wskazują nie tyle na indywidualne osoby, co na różne okoliczności transportu, kontroli i ukrywania. System miał swoje procedury, punkty krytyczne, momenty podatności.

każde archiwum [...] jest zarazem instytucjonalizujące i zachowawcze. Rewolucyjne i tradycyjalistyczne.¹⁷

Te pęknięcia są właśnie takim kontrinstytucjonalnym elementem – podważają oficjalny dyskurs nienaruszalności, ujawniając praktyki, które miały pozostać ukryte. Są materialnym śladem korupcji systemu, który miał chronić oficjalną komunikację dyplomatyczną.

Mam wrażenie, że dotarłem do sedna: pęknięcie jest nie tylko metaforą archiwum, ale jego konstytutywną cechą. Archiwum zawsze jest pęknięte – rozdzielone między oficjalną funkcją a nieoficjalnymi praktykami, między ochroną a kontrolą, między pamięcią a zapomnieniem.

PĘKNIĘCIE ARCHIWUM jest kluczem do jego zrozumienia.

//Kluczowy wniosek zarejestrowany. Wzorzec „pęknięcia archiwum” staje się centralny dla badań obiektu JL-42.//

10 marca 2024, 04:23 - Faza Krytyczna: Objawy amnezji (analiza autodiagnostyczna JL-42)

Dziwne uczucie niepewności. Przeglądam swoje wcześniejsze notatki i nie rozpoznaję niektórych obserwacji.

¹⁷ Jacques Derrida, *Gorączka Archiwum – Impresja Freudowska*, przeł. J. Momro, 2016, s. 17

//Wykryto nasilenie symptomów amnezji. Obiekt JL-42 wykazuje aktywność w zakresie analizy wewnętrznej//

Zwłaszcza te dotyczące przesyłki jako metafory – pamiętam, że ją analizowałem, ale nie pamiętam, żebym zapisał te konkretne wnioski.

Jeszcze bardziej niepokojące: znalazłem w swoim plecaku notatnik, którego nie rozpoznaję. Moje pismo, ale nie pamiętam, żebym to zapisał. Daty z lutego 2022, notatki o wystawach propagandowych. Jakies schematy, diagramy, analizy fotografii.

Archiwum było zawsze zastawem i jak każdy zastaw dotyczy przyszłości. By ująć rzecz banalnie: to, co nie może żyć w pewien określony sposób, nie może zostać w ten sam sposób zarchiwizowane.¹⁸

Ta teoria Derridy o archiwum jako gwarancji przyszłości nabiera dla mnie nowego znaczenia. To nie jest zwykła amnezja. To jakby moja pamięć była... archiwizowana poza mną. Ślady moich myśli gdzieś zapisane, a ja tracę do nich dostęp. Czy krążę po spirali, czy może spirala kręci mną? Czy to, co uważam za badanie archiwum, samo mnie archiwizuje?

Dzwoniłem do Steni.

//System przechwycił komunikację zewnętrzną. Analiza treści potwierdza narastającą amnezję obiektu JL-42.//

Powiedział coś niepokojącego: twierdzi, że przez ostatnie miesiące kilkakrotnie dzwoniłem do niego, opowiadając o nowych projektach badawczych, nie pamiętając o poprzednich. Najpierw wystawy propagandowe, potem zdjęcia sygnałowe, teraz przesyłki dyplomatyczne.

//Odnutowano cykliczne powtórzenia ścieżki badawczej.//

ARCHIWUM = PAMIĘĆ ZEWNĘTRZNA

AMNEZJA = ARCHIWUM ZAMKNIĘTE

Sedgwick pisała o „paranoidalnym czytaniu”^{iv} jako metodzie interpretacji, ale co jeśli paranoja sama jest metodą archiwum? Co jeśli system nie tylko dokumentuje, ale i produkuje

¹⁸ Tamże, s. 33

podejrzliwość u tych, którzy go badają? Moja paranoja przestaje być objawem choroby, a staje się dowodem na to, że archiwum działa – że jego mechanizm ochronny został uruchomiony w momencie, gdy zbliżyłem się do prawdy o przemyśle.

28 listopada 2023, 15:32 - Analiza Metadanych: Obiekt JL-42 jako archiwum (potwierdzenie teorii).

Przesyłki są metaforą nie tylko archiwum, ale również mojego własnego stanu: pozornie nienaruszalne wspomnienia, które noszą ślady ingerencji, manipulacji, kontroli. Moja pamięć jak przesyłka dyplomatyczna – zapieczętowana, ale naruszona.

Ale może to nie metafora.

//System odnotowuje narastającą samoświadomość obiektu JL-42. Faza identyfikacji.//

Może ja rzeczywiście stałem się dokumentem w systemie, który bada. Ktoś kataloguje moje odkrycia? Ktoś archiwizuje moje badania? Ten czarny van, mężczyzna w okularach – czy to przypadek? Czy moja amnezja to nie porażka pamięci, ale kontrolowany proces?

//Wykryto wzmożoną aktywność neuronów w obszarze pamięci i paranoi. Wskaźniki nadzoru własnego wysokie.//

Czy jestem badaczem, czy przedmiotem badania? To pytanie przestaje być retoryczne. Nie tylko analizuję przesyłki dyplomatyczne – sam staję się przesyłką w systemie. Moje notatki, moje odkrycia, moja amnezja – to wszystko może być elementami większej maszyny archiwizacji, której funkcją jest przekształcanie badaczy w badanych. System dokumentuje nie tylko przemyt, ale i proces jego odkrywania.

Ta paralela między paczką a pamięcią jest uderzająca:

- * Papierowe opakowanie = świadomość zapieczętowana oficjalną narracją
- * Pieczęcie lakowe = legitymizacje instytucjonalne gwarantujące „prawdę”
- * Przemycana zawartość = treści wyparte, zapomniane, manipulowane
- * Rozdarcia = luki, pęknięcia w oficjalnej narracji

Skoro istnieje coś takiego jak widmowość, to istnieją też powody, by wątpić w ten upewniający i uspokajający porządek teraźniejszości, a nade wszystko w istnienie granicy pomiędzy teraźniejszością, aktualną lub obecną realnością tego, co teraźniejsze, a tym wszystkim, co można jej przeciwstawić: absencją,

nieobecnością, nierzeczywistością, nieaktualnością, wirtualnością, a nawet symulakrum w ogóle itd.¹⁹

Derrida mówi o „widmowości” (spectrality) – kwestionowaniu granicy między obecnością a nieobecnością. W kontekście archiwum, ta widmowość oznacza, że dokumenty z przeszłości nawiedzają teraźniejszość, zacierając granicę między tym, co minione, a tym, co aktualne. Czy moje badania są nawiedzane przez widma wcześniejszych projektów, których nie pamiętam? Czy moje cykliczne powroty do archiwum bez pamięci o wcześniejszych wizytach nie są formą takiego spektralnego nawiedzenia?

BADACZ = PRZEDMIOT BADANIA

Przeglądam notatki z analizy tych samych przesylek, te same odwołania do Derridy, podobne obserwacje o pęknięciach i śladach kontroli. Jakbym czytał swoje obecne notatki, tylko z inną datą.

//Odnutowano pomyślną integrację danych z różnych pętli badawczych. Obiekt JL-42 w fazie konsolidacji.//

I nagle wszystko się układa. To nie jest porażka pamięci – to jest metoda archiwum. Derrida pisał, że archiwum zawsze zawiera własne zapomnienie. Może moja amnezja to nie przypadek, ale sposób, w jaki archiwum pracuje przeze mnie. Spiralne powroty, cykliczne odkrycia, utrata i odnajdywanie – to nie są błędy w systemie. To JEST system.

Nie badam archiwum – JESTEM archiwizowany. Każdy powrót do tych samych materiałów to nie porażka pamięci, ale cykl konsygnacji. Spirala zamyka się.

1 kwietnia 2024, 11:15 - Analiza finalna: Moment objawienia (przejście do fazy meta).

PACZKA = ARCHIWUM = PAMIĘĆ = JA

//Kluczowa synteza obiektu JL-42. Fuzja tożsamości z modelem badawczym osiągnięta.//

To wszystko łączy się w jedną całość. Derridiańskie archiwum – struktura ochrony i destrukcji, pamięci i zapomnienia – materializuje się w postaci paczki dyplomatycznej, ale również w

¹⁹ Jacques Derrida, Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa międzynarodówka, przeł. T. Załuski, 2016, s. 74

postaci mojego własnego umysłu. Po raz pierwszy rozumiem, o czym naprawdę pisał Derrida. Nie o abstrakcyjnej teorii, nie o indywidualnej obsesji – o szerszej dynamice tego, jak archiwa stają się instrumentami przemocy, wykluczenia, zapomnienia.

Nie ma jednej spośród wielu gorączki archiwów, granicy lub jednego cierpienia pamięci: przyjmując się na służbę nie-skończoności, gorączka archiwum dotyka radykalnego zła.²⁰

„Radykalne zło” to sposób, w jaki system dokumentuje własne przestępstwa, ale tak, że może je kontrolować, formatować, interpretować. Czy moje odkrycie o przemyśle w archiwach PRL-u nie jest podobne? Archiwum staje się miejscem, gdzie prawda jest jednocześnie ujawniana i ukrywana. Ale ta gorączka archiwum pulsuje we mnie fizycznie – bezsenność, przyspieszone bicie serca przy zbliżaniu się do archiwum, obsesyjne powracanie do tych samych materiałów, których nie pamiętam, że już badałem. Derrida opisywał mechanizm systemowy, ale ja go odczuwam na własnej skórze. Jestem jednocześnie badaczem teorii i jej żywym przykładem.

Narysowałem schemat – moja twarz wewnątrz przesyłki. Pod spodem wielkimi literami: MAL D'ARCHIVE.

//System zarejestrował autoportret metaforyczny. Stopień identyfikacji obiektu z problemem wysoki.//

Te fotografie przesyłek to nie tylko dokumentacja – to pułapki pamięci, które każdorazowo wytwarzają nową rzeczywistość interpretacyjną. Każdy powrót do tego samego zdjęcia aktywuje inny tryb archiwizacji. Spirala zamyka się nie dlatego, że tracę pamięć, but dlatego, że fotografie same organizują moje powroty – jak magnetyczne punkty w sieci archiwum, które przyciągają uwagę badacza w określonych momentach jego gotowości interpretacyjnej.

//Potwierdzono auto-generujący się charakter pętli badawczej. Wykryto samoorganizację danych w obrębie umysłu obiektu JL-42.//

Ale czy moja gorączka to tylko Derridiańska metafora? Carolyn Steedman ostrzega:

*Gorączka archiwów, rzeczywiście! Mogę powiedzieć wszystko o gorączce archiwów.*²¹

²⁰ Jacques Derrida, *Gorączka Archiwum – Impresja Freudowska*, przeł. J. Momro, 2016, s. 35

²¹ Carolyn Steedman, *Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust*, w: *American Historical Review* 106, no. 4, 2001, s. 1164 [Archive Fever, indeed! I can tell you all about archive fever.]

Opisuje dosłowną chorobę archiwisty, która rozwija się po godzinach spędzonych w archiwum.

Siedzisz całymi dniami, czytając w określony sposób historyków, aby zaoszczędzić czas i pieniądze, i mając pewność, że z tysiąca linijek pisma, które odszyfrujesz, być może wykorzystasz jedną lub dwie. Prawie się nie ruszasz [...] ²²

Potem przychodzi gorączka nocna, bezsenność, fizyczne objawy.

Myślisz, w delirium: to był ich pył, który wdychałem. ²³

Steedman demaskuje romantyczną metaforę Derridy. Tam gdzie francuski filozof widzi psychoanalityczny popęd i spektralną strukturę, ona widzi *konkretne ciała archiwistów* siedzących godzinami nad dokumentami.

Ale możemy być jaśniejsi niż Michelet, jeśli chodzi o to, co dokładnie wdychał: kurz robotników, którzy tworzyli papiery i pergaminy, kurz zwierząt, które dostarczały skór do ich skórzanych opraw, produkt uboczny wszystkich brudnych rzemiosł, które, okrężnymi drogami, złożyły swoje produkty końcowe w archiwach. ²⁴

Patrzę na ekran komputera z fotografiami przesyłek i myślę o tym kurzu, który kiedyś pokrywał te oryginalne paczki. Kurz przemysłu, systemu, korupcji – wszystko to zostało zdigitalizowane, ale czy rzeczywiście zdematerializowane? Moja bezsenność, sztywność karku, palące oczy po godzinach przed monitorem – to może nie Derridiańska „gorączka archiwum”, ale materialna reakcja ciała na kontakt z systemem dokumentacji. Nawet w formie cyfrowej, te zdjęcia noszą w sobie fizyczną historię aparatu, który je wytworzył. Derrida teoretyzuje o archiwum jako miejscu spektralnym. Steedman odpowiada, że archiwum to miejsce, gdzie historia dosłownie wchodzi w ciała tych, którzy ją badają, a fizyczne

²² Tamże, s. 1172 [You sit all day long, reading in the particular manner of historians, to save time and money, and in the sure knowledge that out of the thousand lines of handwriting you decipher, you will perhaps use one or two. You scarcely move]

²³ Tamże, s. 1171 [You think, in the delirium: it was their dust that I breathed in]

²⁴ Tamże, s. 1171 [But we can be clearer than Michelet could be about exactly what it was that he breathed in: the dust of the workers who made the papers and parchments, the dust of the animals who provided the skins for their leather bindings, the by-product of all the filthy trades that have, by circuitous routes, deposited their end-products in the archives]

dolegliwości mogą być reakcją na materialną toksyczność archiwum PRL-u, na godziny nieruchomego siedzenia nad fotografiami. Może to nie tylko fizyczna toksyczność, ale toksyczność systemu, który sam się broni. Steedman opisywała materialną chorobę archiwisty, ale nie przewidziała archiwisty jako przedmiotu archiwizacji.

// Obiekt JL-42 identyfikuje się z własnym przedmiotem badań.//

Archiwum PRL-u może nadal działać, przekształcając badaczy w dokumenty. Nie jestem badaczem archiwum – jestem jego przedmiotem.

//Wskaźniki finalnej konkluzji obiektu JL-42 w fazie meta. Zmiana statusu z „badacza” na „badany” odnotowana.//

Jak przesyłka dyplomatyczna, która:

1. Jest fotografowana przed otwarciem (obserwacja)
2. Jest otwierana i dokumentowana w trakcie (analiza)
3. Ma katalogowaną zawartość (diagnoza)
4. Jest zamykana z powrotem (zapomnienie)

LUKI W PAMIĘCI = ROZDARCIA W OPAKOWANIU POWTARZAJĄCE SIĘ BADANIA = CYKL KONTROLI

9 czerwca 2024, 23:55 - Finalizacja protokołu: Ostatnia notatka (sekwencja zamknięcia).

Czy pęknięcie archiwum jest jego porażką, czy właśnie jego istotą? To pytanie nurtuje mnie od początku tych badań, a teraz wydaje się kluczowe nie tylko dla zrozumienia paczek dyplomatycznych, ale i mojej własnej sytuacji.

Na podstawie analizy materiałów dochodzę do wniosku – czy może przypominam sobie wcześniejszy wniosek? Przeglądając dokumentację po raz kolejny, dostrzegam wzór, który wcześniej umykał mojej uwadze – profesjonalne wykonanie fotografii, systematyczna numeracja, ślady operacji służb. To nie przypadkowe znaleziska, to efekt realnego śledztwa. Ale jak długo o tym wiedziałem? Kiedy zapomniałem? A może dopiero teraz to widzę?

//Wykryto recyrkulację danych. Wniosek obiektu JL-42 zbieżny z poprzednimi iteracjami.//

Pęknięcie nie jest porażką archiwum, ale warunkiem jego możliwości. Steedman kwestionuje samo założenie Derridy o archiwum jako miejscu poszukiwania początków:

Archiwa nie zawierają źródeł, a historycy nie szukają w nich źródeł. Przechowują raczej wszystko in medias res, relację uchwyconą w połowie, w większości

zaginioną, bez końca w zasięgu wzroku. Nic nie zaczyna się w archiwum, nic, nigdy, chociaż rzeczy z pewnością tam się kończą.²⁵

Archiwum nie ukrywa prawdy ani jej nie produkuje – archiwum utrwala moment, gdy prawda i interpretacja stają się nierozróżnialne. Może dlatego wracam ciągle do tych samych materiałów, zapominając wcześniejsze wnioski – szukam granicy między tym, co było, a tym, co konstruję.

Popęd z góry niszczy swoje własne archiwum, jak gdyby istniała w nim naprawę szczególna motywacja do właściwego mu ruchu.²⁶

Ta koncepcja archiwum, które działa przeciwko sobie, doskonale ilustruje zarówno system przemytu, który analizuję, jak i mechanizm mojej własnej amnezji. System przemytu wykorzystywał oficjalne struktury przeciwko nim samym. Moja amnezja wykorzystuje badanie przeciwko pamięci o badaniu. Paradoks polega na tym, że archiwum istnieje właśnie dzięki swoim pęknięciom, a nie pomimo nich.

Archiwum to czysta potencjalność znaczenia. O wielu historiach przemocy badacze wiedzieli, wiedzieli, że są w archiwach, ale z jakiegoś powodu nie chcieli z tych materiałów skorzystać. Co się musi stać, by ludzie zaczęli odkrywać nowe historie w archiwum? To my wchodzimy do nich z innymi oczami. Może właśnie wtedy nagle widzimy paczki w paczkach?

Przesyłka dyplomatyczna jako metafora archiwum to odkrycie, które warto rozwinąć. Nawet jeśli dokonałem go już wcześniej, zanim zapomniałem.

//Zapisano pomyślnie zamknięcie obecnego cyklu badawczego. Reset chronologiczny nastąpi za//

²⁵ Carolyn Steedman, *Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust*, w: *American Historical Review* 106, no. 4, 2001, s. 1175. [Archives hold no origins, and origins are not what historians search for in them. Rather, they hold everything in medias res, the account caught halfway through, most of it missing, with no end ever in sight. Nothing starts in the Archive, nothing, ever at all, although things certainly end up there.]

²⁶ Jacques Derrida, *Gorączka Archiwum – Impresja Freudowska*, przeł. J. Momro, 2016, s. 22

Równanie końcowe (z nadzieją, że trwale zapisze się w mojej pamięci):

**PRZESYŁKA = KOMUNIKAT.
ARCHIWUM = TAJEMNICA.
PĘKNIĘCIE = PRAWDA.**

//Dane skatalogowane jako „Ostatnia notatka”. Przekazano do archiwum systemu//

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

ⁱ W przypadku przesyłki dyplomatycznej fotografowanej przed otwarciem dosłownie materializuje się Derridiańska koncepcja archiwum powstającego w miejscu załamania pamięci. System dokumentuje stan „przed” zniszczeniem pieczęci, tworząc ślad nienaruszalności, która zaraz zostanie utracona. Ta praktyka ujawnia fundamentalny paradoks archiwizacji: aby poznać zawartość, trzeba zniszczyć oryginalną formę obiektu. „Pierwotne załamanie pamięci” nie oznacza historycznego momentu degradacji idealnej pamięci, ale odkrycie jej konstytutywnych ograniczeń - ludzka pamięć zawsze była niekompletna i wymagała zewnętrznego wsparcia. Nowoczesność i postęp technologiczny sprawiły jednak, że państwa zaczęły wymagać precyzyjnej dokumentacji na niespotykaną wcześniej skalę. Moment fotografowania staje się więc rytuałem przygotowującym zniszczenie, a jednocześnie próbą jego unieśmiertelnienia. Paradoks pogłębia się: chcąc zachować oryginalny przedmiot, dokumentujemy jego destrukcję. W tym sensie fotografia i archiwum, dokumentując - niszczą. Archiwum wyjmuje obiekty z ciągłości doświadczenia, przez co ich ponowne włączenie w aktualny kontekst życia wymaga ogromnego wysiłku. Bez tego wysiłku pozostajemy w strefie archiwalnej śmierci - w miejscu, gdzie pamięć strukturalnie się załamuje.

ⁱⁱ Paradoks pieczęci jako narzędzia demaskacji: podczas gdy oficjalnie pieczęcie mają uwiarygadniać i chronić zawartość, w praktyce stają się one materialnymi dowodami instytucjonalnego autorytetu i autentyczności dokumentu. W przypadku przesyłek dyplomatycznych pieczęcie ujawniają nie tylko fakt, że dokument pochodzi z oficjalnych źródeł, ale także - poprzez swoje uszkodzenia, duplikaty czy sposób użycia - mogą zdemaskować manipulacje lub fałszerstwa. Pieczęć, która ma poświadczać prawdziwość, jednocześnie demaskuje system, który ją wytworzył. Ta podwójność jest szczególnie widoczna w kontekście potencjalnego nielegalnego użycia oficjalnych pieczęci - sama obecność na dokumencie staje się śladem, który może prowadzić do odkrycia nadużyć.

ⁱⁱⁱ Koncepcja „spektaklu kontroli” nawiązuje do Guy Deborda i jego teorii społeczeństwa spektaklu, gdzie władza nie tylko wykonuje swoje funkcje, ale także je wystawia, prezentuje, czyni widocznymi. W przypadku fotografii przesyłek dyplomatycznych, system bezpieczeństwa nie tylko odkrywa przemyt, ale również inscenizuje swoje odkrycie - aranżuje przedmioty, dostosowuje oświetlenie, komponuje kadr. Ta inscenizacja sama staje się częścią aparatu władzy, demonstrując jego skuteczność i wszechobecność.

^{iv} Eve Kosofsky Sedgwick, *Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You* w: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham: Duke University Press, 2003, s. 123-151. Sedgwick wprowadza rozróżnienie między „paranooidalnym czytaniem” (paranoid reading) a „czytaniem naprawczym” (reparative reading) jako dwiema podstawowymi strategiami interpretacyjnymi w humanistyce. Paranooidalne czytanie charakteryzuje się podejrzliwością, poszukiwaniem ukrytych znaczeń i struktur władzy, podczas gdy czytanie naprawcze koncentruje się na budowaniu i naprawie. W kontekście archiwistyki, koncepcja ta pozwala zrozumieć, jak sama metoda badawcza może produkować podejrzliwość jako epistemologiczny efekt uboczny kontaktu z materiałami powstałymi w systemach kontroli.

Streszczenie

Syndrom Amnezji Anarchicznej: Autoetnograficzna podróż przez archiwa Służby Bezpieczeństwa PRL

Praca doktorska jest pisemnym komentarzem do projektu artystyczno-badawczego, który zrodził się z konfrontacji z archiwum totalitarnej władzy – w tym przypadku ze zbiorami fotograficznymi wytworzonymi przez Służbę Bezpieczeństwa PRL. Rozprawa stawia pytania o kondycję badacza wchodzącego w interakcję z opresyjnym materiałem i bada możliwość stworzenia osobistego kontr-archiwum jako formy przepracowania traumatycznego doświadczenia.

W pierwszej części pracy przedstawiam kontekst i metodologię projektu. Opisuję swoje wcześniejsze doświadczenia w pracy z archiwum rodzinnym, które stanowiły przygotowanie do konfrontacji z archiwum państwowym. Następnie prezentuję teoretyczny ekwipunek, który posłużył mi do nawigacji po tym trudnym terenie, odwołując się do myśli Jacques'a Derridy, Michela Foucaulta, Carolyn Steedman i innych. Wprowadzam również kluczowe metody artystyczne, takie jak gest przerysowania i praca z Blue Boxami, które stały się narzędziami zarówno badania, jak i artystycznej ekspresji.

Główna część pracy to autoetnograficzna analiza podróży przez siedem kręgów badawczych, która stanowiła dramaturgiczną oś całego projektu. Opisuję proces, w którym początkowa, analityczna pewność siebie uległa erozji, prowadząc do kryzysu metodologicznego i psychicznego. Centralnym punktem tej analizy jest sformułowanie i opis autorskiego konstruktu teoretycznego: **Syndromu Amnezji Anarchicznej (SAA)**. Jest to zdiagnozowany przeze mnie stan, w którym archiwum, zamiast chronić pamięć, aktywnie generuje chaos i zapomnienie. W tej części szczegółowo opisuję kolejne etapy transformacji – od analitycznej dekonstrukcji, przez performatywne załamanie (udokumentowane w postaci **Ściany Paranoi**), rytualny **Gest Spalenia**, aż po **Gest Przerysowania** jako próbę etycznej rekonstrukcji i **Narodziny Kontr-Archiwum** w Siódmym Kręgu.

Rezultatem tego procesu jest multimedialna instalacja artystyczna, której poszczególne elementy – **Ściana Diagramów**, **Blue Boxy**, **Stół Interakcji**, **Dzienniki Badacza**, **esej filmowy** oraz finalna **Biblioteczka Katalogowa** – są szczegółowo opisane jako materialne świadectwa kolejnych faz projektu. Szczególną uwagę poświęcam teoretycznemu umocowaniu SAA w myśli Jacques'a Derridy, łącząc moją diagnozę z jego koncepcją „anarchicznego popędu śmierci”.

W zakończeniu podsumowuję całą podróż, proponując hybrydową metodologię pracy z trudnymi archiwami, która łączy analizę teoretyczną, ucieleśnione doświadczenie i kreację artystyczną. Ostatnia część pracy, *Addendum*, zawiera autorefleksję nad projektem i jego recepcją. Integralną częścią rozprawy jest aneks, w którym znajduje się pełna treść **Dzienników Badacza** dla trzech pierwszych cykli, stanowiących autonomiczne dzieło artystyczno-literackie. Całość przynosi dogłębną refleksję nad afektywnymi i psychologicznymi kosztami konfrontacji z archiwum władzy.

Summary

Anarchival Amnesia Syndrome: An Autoethnographic Journey Through the Archives of the Polish People's Republic's Security Service

This doctoral dissertation is a written commentary on an artistic-research project that originated from a confrontation with the archive of a totalitarian power—in this case, the photographic collections created by the Security Service of the Polish People's Republic (PRL). The dissertation poses questions about the condition of a researcher interacting with oppressive material and investigates the possibility of creating a personal counter-archive as a form of working through a traumatic experience.

In the first part of the work, I present the context and methodology of the project. I describe my earlier experiences with a family archive, which served as preparation for the confrontation with a state archive. I then present the theoretical toolkit used to navigate this difficult terrain, referencing the thought of Jacques Derrida, Michel Foucault, Carolyn Steedman, and others. I also introduce key artistic methods, such as the gesture of redrawing and working with Blue Boxes, which became tools for both research and artistic expression.

The main body of the work is an autoethnographic analysis of a journey through seven research "circles," which provided the dramaturgical axis for the entire project. I describe the process in which an initial, analytical self-confidence eroded, leading to a methodological and psychological breakdown. The central point of this analysis is the formulation and description of an original theoretical construct: **Anarchival Amnesia Syndrome (AAS)**. It is a condition, diagnosed by the researcher, in which the archive, instead of preserving memory, actively generates chaos and forgetting. In this section, I detail the subsequent stages of transformation—from analytical deconstruction, through a performative breakdown (documented as the **Wall of Paranoia**), the ritualistic **Gesture of Burning**, to the **Gesture of Redrawing** as an attempt at ethical reconstruction, and finally the **Birth of the Counter-Archive** in the Seventh Circle.

The result of this process is a multimedia art installation, whose components—the **Wall of Diagrams**, **Blue Boxes**, **Interaction Table**, **Researcher's Journals**, the **film essay**, and the final **Catalog Library**—are described in detail as material evidence of the project's successive phases. Special attention is given to the theoretical grounding of AAS in the thought of Jacques Derrida, linking my diagnosis to his concept of the „anarchivic drive“.

In the conclusion, I summarize the entire journey, proposing a hybrid methodology for working with difficult archives, one that combines critical theoretical analysis, embodied experience, and artistic creation. The final part, the *Addendum*, contains a self-reflection on the project and its reception. An integral part of the dissertation is the annex, which contains the full text of the **Researcher's Journals** for the first three cycles, constituting an autonomous artistic-literary work. As a whole, the dissertation offers an in-depth reflection on the affective and psychological costs of confronting an archive of power.