

Perpetuum Mobile.

Dzienniki przemieszczania się po nie-miejscach Blixy Bargelda

Anna R. Burzyńska

ORCID: 0000-0002-6195-7602

Gry ze słowem

Pisząc o nieograniczonej wolności jako wyjątkowej zalecie diarystyki, Philippe Lejeune uważa: „Każdy czuje, że ma tu prawo posługiwać się takim językiem, jakim chce. [...] Można wybrać własne reguły gry. Prowadzić kilka notatników. Mieszać gatunki”¹. Ta cecha sprawia, że formuła *life writing* okazuje się niezwykle pojemna, inspirując osoby uprawiające tego typu piśmiennictwo do wymyślania własnych formuł literackich (i intermedialnych), narzucania sobie zasad i ograniczeń. Rejestrowanie doświadczeń i refleksji życiowych rzeczywiście staje się rodzajem gry prowadzonej przez osobę piszącą – co wydaje się o tyle logicznym wyborem, że połączenie tego, co zdeterminowane, z tym, co losowe, charakteryzuje zarówno rozmaite rozgrywki, jak i doświadczenia życiowe jednostki.

Gra jako narzędzie wspomagające kreatywność, a zarazem służące (auto)refleksji chętnie wykorzystywana była przez kolejne awangardy. Mel Gooding podkreśla, że surrealistów gry służyły do przełamywania konwencjonalnych sposobów mówienia i zachowania oraz docierania

¹ Philippe Lejeune, „Drogi zeszyt...”, „Drogi ekranie...”. O dziennikach osobistych, tłum. Magda i Paweł Rodakowie (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010), 42.

do ukrytych sensów: „to właśnie poprzez gry, zabawy, techniki zaskoczenia i fantastyczne metodologie dokonywali aktu subwersji na akademickich trybach dociekań i podważali zadufane pewniki rozsądku i szacunku. Grywalne procedury i ujęte w ramy systemów działania dostarczały kluczy służących otwieraniu drzwi do nieświadomości i uwalnianiu wizualnej i werbalnej poezji zbiorowej kreatywności”². Awangardowe grywalne strategie służyły ponownemu odkrywaniu na pozór znanego świata – tego, co ukryte pod powierzchnią rzeczywistości i świadomości.

W kontekście awangardowych gier zaskakująco znajomo brzmi fragment wywiadu poświęconego muzyce jazzowej, alternatywnej i eksperymentalnej pisma „The Wire” z 1999 roku. Niemiecki artysta Blixa Bargeld mówi w nim o swoim rozpiętym między sztywnymi regułami a grą przypadków sposobie tworzenia utworów plasujących się na przecięciu muzyki, literatury i performansu: „To szczególna metoda, którą w sobie rozwinąłem, otwierająca kanały, którymi przychodzą słowa nie podlegające pod moją bezpośrednią odpowiedzialność. [...] Będą się one układać w pewne struktury, a jeśli mam szczęście, na końcu powstanie z tego tekst”³. Zacytowana wypowiedź dotyczy wokalizowania oraz performansów *Rede/Speech* (tytuł to niemieckie i angielskie słowa oznaczające „mowę”), opatrzonego podtytułem „pseudo-scientific entertainment” (rozrywka pseudonaukowa), w których Bargeld przy użyciu mikrofonu i miksera rozbił wypowiadane lub nucone wyrazy i frazy na dźwięki, demonstrując kolejne etapy przekształcania słów (także tych w lokalnym języku, „podrzucanych” mu przez publiczność) w muzykę. Jednak dokładnie takie same metody pracy artysta stosuje w innych obszarach swojej działalności: komponowaniu utworów muzycznych, pisaniu tekstów piosenek i eksperymentalnej prozy. We wszystkich wymienionych przypadkach istotnym tworzywem jest doświadczenie autobiograficzne, co sprawia, że muzyczna, literacka i fotograficzna działalność Bargelda noszą wszelkie znamiona *life writing* – jednak w ujęciu zdecydowanie awangardowym.

W tradycji awangardy: Geniale Dilletanten

Droga artystyczna urodzonego w 1959 roku Blixa Bargelda jest tyleż oryginalna, co w dużym stopniu typowa dla najbardziej kreatywnej części jego pokolenia, które w historii kultury niemieckiej zostało zapamiętane jako generacja „genialnych dyletantów”. Nazwa pochodzi od wydarzenia odbywającego się pod hasłem Festival Genialer Dilletanten: 4 września 1981 roku w zachodniobrzezińskim Tempodromie zorganizowany został przegląd gromadzący i prezentujący szerokiej publiczności (ponad tysiąc czterysta osób) grupę młodych, dotąd szerzej nieznaną, pozostających na marginesie mainstreamowej kultury artystów (m.in. zespoły Die Tödliche Doris i Einstürzende Neubauten, Gudrun Gut, Christiane X i Alexander von Borsig).

Błąd w pisowni (powinno być „Dilettanten”) powstał ponoć na etapie przygotowywania ulotki, jednak efekt był do tego stopnia „dyletancki”, że wkrótce określenie to stało się wizytówką całego ruchu czy też subkultury aktywnej w pierwszej połowie lat 80. zarówno w Niemczech

² Mel Gooding, „Surrealist games”, w: *A Book of Surrealist Games*, red. Alistair Brotchie, Mel Gooding (Boston – London: Shambhala Redstone Editions, 1995), 10.

³ Louise Gray, „Invisible Jukebox: Blixa Bargeld”, *The Wire* 8 (1999): 37.

Zachodnich, jak i Wschodnich⁴. Zaliczani do niego twórcy wywodzili się przede wszystkim ze środowisk związanych ze szkołami artystycznymi i z upodobaniem eksplorowali rozmaite charakterystyczne dla sceny niezależnej środki artystycznego wyrazu: manifesty i wiersze w kopiowanych na ksero fanzinach, filmy kręcone na taśmie Super 8, happeningi i performanse, kolaże fotograficzne, instalacje, malarstwo i rzeźbę z premedytacją łamiące zasady dobrego smaku, eksperymentalne poszukiwania dźwiękowe skupione wokół hałasu i odgłosów codziennego życia. W myśl słynnej dewizy Josepha Beuysa, mówiącego, iż sztuka nie równa się rzemiosło, „kładziono nacisk na ekspresję, a nie na perfekcję techniczną, na oddziaływanie artystyczne, a nie na umiejętności” (jak pisano w zapowiedzi poświęconej ruchowi wystawy, zorganizowanej w 2015 r. w Monachijskim Haus der Kunst⁵).

Jeśli chodzi o fascynacje muzyczne, Genialni Dyletanci pozostawali pod wpływem zjawisk takich jak pierwsza fala punku, *new wave* czy brytyjska muzyka industrialna. Jednym z najważniejszych punktów odniesienia był właśnie angielski zespół industrialny Throbbing Gristle, który składał się z osób pierwotnie zajmujących się sztukami wizualnymi i performansem – wyewoluował z kolektywu performerskiego COUM Transmissions, który w latach 1969–1976 organizował wystawy i happeningi inspirowane dorobkiem dadaistów, surrealistów, pisarzy Beat Generation oraz nowojorskiego środowiska artystycznego drugiej połowy lat 60.

Genialni Dyletanci również wpisywali się w długą tradycję awangardy i neoawangardy, ze szczególnym uwzględnieniem niemieckich i szwajcarskich poszukiwań na tym obszarze. Na najbardziej istotny punkt odniesienia wskazywała już nazwa subkultury. „Dilettanten erhebt Euch gegen die Kunst!” (Dyletanci powstańcie przeciwko sztuce!) – głosiło hasło na okładce pierwszego (i jedyne) numeru czasopisma „Die Schammade” wydanego w 1920 roku w Kolonii; to samo hasło widniało na ścianie podczas Erste Internationale Dada Messe (Pierwszych Międzynarodowych Targów Dada) w Berlinie w 1920 roku. To właśnie wynajdywanie nowych strategii przeciwko sztuce – nie zaś strategii robienia sztuki – okazało się długofalowym celem przyświecającym młodym niemieckim artystom, tak w latach 20., jak i 80. XX wieku.

Einstürzende Neubauten

*Strategien gegen Architektur*⁶, czyli „Strategie przeciwko architekturze” to tytuł czteroczęściowej antologii utworów Einstürzende Neubauten – grupy, której kontrowersyjna nazwa („zawalające się nowe budownictwo”) zainspirowana została katastrofą berlińskiej Sali Kongresowej w 1980 roku. Z perspektywy ponad czterdziestu lat od momentu zorganizowania Festival Genialer Dilletanten, to właśnie Einstürzende Neubauten okazali się najważniejszym, najbardziej żywotnym i wpływowym zespołem spośród zaproszonych. Grupa wciąż (w częściowo tyl-

⁴ Już w rok później w założonym w 1970 r., specjalizującym się w literaturze dotyczącej współczesnej filozofii, sztuce i lewicowej myśli politycznej wydawnictwie Merve Verlag ukazała się publikacja będąca wizytówką pokolenia: Wolfgang Müller, *Geniale Dilletanten* (Berlin: Merve Verlag, 1982).

⁵ „Geniale Dilletanten: Subculture in Germany in the 1980s”, E-Flux, <https://www.e-flux.com/announcements/29393/geniale-dilletanten-subculture-in-germany-in-the-1980s/>, dostęp 8.02.2023.

⁶ *Einstürzende Neubauten, Strategien gegen Architektur I-IV*, Mute, CD, 1984, 1991, 2001, 2010.

ko zmienionym składzie) nagrywa i koncertuje, a jej obecni i byli⁷ członkowie mają na swoim koncie istotne osiągnięcia nie tylko w dziedzinie muzyki, ale też filmu, teatru, performansu, radioartu, sztuk plastycznych i literatury.

Od początku swojego istnienia zespół czerpał z eklektycznie traktowanych inspiracji awangardowych i neoawangardowych. Najbardziej oczywiste z nich to muzyka konkretna i industrialna, ale teksty, sposób śpiewania i performatywny wymiar koncertów (tematyzujących aspekt destrukcji, fizycznego bólu i strachu) dużo zawdzięczały też Artaudowskiemu teatrowi okrucieństwa i jego refleksji nad krzykiem⁸.

Równie ważna dla Einstürzende Neubauten jest tradycja futurystyczna, a zwłaszcza manifest *Sztuka hałasów*, w którym Luigi Russolo stwierdza: „W dawnych czasach życie było ciszą. W XIX wieku wraz z wynalezieniem maszyn narodził się Hałas. Dziś Hałas tryumfuje i panuje niepodzielnie nad wrażliwością człowieka.”⁹. Zrekonstruowane *intonarumori* – fantazyjne instrumenty futurystyczne służące do wydobywania szumów i hałasów – pojawiły się w teledysku do piosenki *Blume*¹⁰, będącym *reenactmentem* ikonicznego zdjęcia prezentującego futurystów na tle ich dźwiękowej maszyneryi¹¹. Instrumentarium zespołu jest niewątpliwie futurystycznym dziedzictwem: klasycznie wykorzystywane w muzyce rockowej instrumenty, takie jak gitara elektryczna i basowa, są zdecydowanie mniej istotne niż obiekty znalezione (rury z metalu i tworzyw sztucznych, ceratowe torby czy wózek marketowy używane jako perkusjonalia) i konstruowane samodzielnie („organy” z rur, przez które przechodzi świszczące powietrze ze sprężarki, worki wypełnione drobnymi obiektami, imitujących brzmienie fal morskich podczas przesypywania). Te elementy zaczerpnięte ze zdegradowanej rzeczywistości budów, wysypisk śmieci i supermarketów, wykorzystywane w nowy, zaskakujący sposób, podnoszone do rangi instrumentów muzycznych, to oczywiste nawiązanie do awangardowych *objets trouvés*.

Najważniejszym źródłem inspiracji dla zespołu pozostaje jednak tradycja dadaizmu. Hołdem dla niej jest już pseudonim lidera Einstürzende Neubauten, wokalisty, gitarzysty, współautora

⁷ Szczególnie istotny jest dorobek jednego ze współzałożycieli Einstürzende Neubauten, F.M. Einheita (Franka-Martina Straußa), po odejściu z zespołu w 1995 r. działającego głównie jako kompozytor muzyki współczesnej, twórca soundtracków filmowych i (wraz z pisarzem Andreasem Ammerem) projektów radioartowych. Zob. Lukáš Jiříčka, *Zdobycy scen akustycznych Od radioartu do teatru muzycznego*, tłum. Krystyna Mogilnicka (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2017).

⁸ Por. Jennifer Shryane, *Blixa Bargeld and Einstürzende Neubauten: German Experimental Music. 'Evading do-re-mi'* (Farnham: Ashgate, 2011).

Zainteresowanie Artaudem prawdopodobnie wzmocniła wieloletnia współpraca zespołu z Heinerem Müllerem, w swojej twórczości wielokrotnie się na niego powołującym. Zespół m.in. przygotował oprawę muzyczną autorskiego słuchowiska *Hamleta Maszyny*, gdzie Müller obsadził Blixę Bargeld w roli Hamleta (*Einstürzende Neubauten & Heiner Müller, Die Hamletmaschine. Hörspiel, Ego 1991*).

Swego rodzaju potwierdzeniem inspiracji Artaudem było zaproszenie muzyków do współpracy przez artystów uprawiających taniec butoh (w którym ciało tancerza jest ciałem nie tylko „po Artaudzie”, ale przede wszystkim „po Hiroszimie”): Ishiego Sōgo w 1985 r. (dokumentacja: *Einstürzende Neubauten, Halber Mensch*, reż. Ishii Sōgo, Atavistic, VHS, 1992) i zespół Anity Saij Nordic Butoh Dance Lab w 1995 r.

⁹ Luigi Russolo, „The Art of Noises: Futurist Manifesto”, transl. Barclay Brown, in: *Audio Culture: Readings in Modern Music*, ed. Christoph Cox, Daniel Warner (New York-London: Continuum, 2004), 10.

¹⁰ Z albumu *Einstürzende Neubauten, Tabula Rasa*, Potomak, CD, 1993.

¹¹ Blixa Bargeld wziął też udział w powołanym z inicjatywy Luciano Chessy projekcie *Music For 16 Futurist Noise Intoners*, który polegał na wykonywaniu oryginalnych i nowych kompozycji na *intonarumori* (Nowy Jork 2009).

muzyki i jedynego autora tekstów, Blixy Bargelda. Urodzony jako Christian Emmerich, nazwisko zaczerpnął od Johannes Theodora Baargelda (imię Blixa pochodziło od marki długopisu; nie bez znaczenia był też fakt, że brzmi jak imię żeńskie). Koloński malarz, grafik, poeta i satyryk Johannes Theodor Baargeld (właściwie Alfred Emanuel Ferdinand Grünwald), choć niebędący dla ruchu postacią tak emblematiczną, jak chociażby Marcel Duchamp, był jednym z założycieli grupy Dada (1919, wraz z Maxem Ernstem i Hansem Arpem) i wydawcą pism „Der Ventilator”, „Bulletin D” i „Die Schammade”.

Przewodnikami w odkrywaniu rozmaitych aspektów wizualności i audialności sztuki słowa przez członków zespołu okazali się przedstawiciele pierwszej awangardy tacy jak Richard Hülsenbeck¹², prorokujący, że XX wiek będzie schyłkiem epoki Gutenberga, w którym poezja nie będzie już przeznaczona do prywatnej lektury, ale do wykonywania na żywo i słuchania. Nawiązania do historii dadaizmu pojawiają się w wielu tekstach *Einstürzende Neubauten*, chociażby w utworze *Let's do it Dada*¹³, który zawiera w sobie kryptocytaty (m.in. z poezji Hugo Balla) oraz aluzje do mnóstwa postaci, miejsc i dzieł kluczowych dla niemieckiego, a także szwajcarskiego dadaizmu – od Baargelda, Ernsta i Hülsenbecka po Schwittersa i jego *Merzbau*. Muzycy *Einstürzende Neubauten* odwołują się do praktyk poezji dźwiękowej (choćby w *Nnnaaammm*¹⁴ – tytułowy skrót rozwija się jako „New no new age advanced ambient motor music machine”, a częstotliwości wykorzystane w kompozycji inspirowane są częstotliwością napięcia prądu – oraz *Hawonnnti!*¹⁵) oraz poezji losowej¹⁶, zespół chętnie wykorzystuje też walory dźwiękowe różnych języków (nie tylko niemieckiego, angielskiego i francuskiego, ale też japońskiego i łaciny).

Za literacko-performatywne warianty wykorzystywanej przez dadaistów praktyki *objets trouvés* można uznać też takie projekty, jak *Blixa liest Hornbach*¹⁷ (cykl zrealizowany dla telewizji Arte w ramach wieczoru tematycznego poświęconego poezji). Krótkie filmy pokazywały Bargelda, który, filmowany na tle postindustrialnych przestrzeni, ubrany w garnitur i kapelusz, ekspresyjnie deklamuje specyfikacje sprzętu z katalogu wysyłkowego narzędzi i materiałów dla majsterkowiczów, wydobywając słowotwórczy i akustyczny potencjał tkwiący w niemieckim słownictwie technicznym (w rodzaju „Bohrlochschwämme” i „Quarzitpolygonalplatten”). Można przypuszczać, że w wypadku tego konkretnego projektu jednym z patronów

¹²Richard Hülsenbeck czytał wiersze ze swojego zbioru *Phantastische Gebete* (1916) w Cabaret Voltaire, często akompaniując sobie rytmicznymi uderzeniami szpicruty lub uderzeniami w bęben. Zob. Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), 28. Zob. także Richard Hülsenbeck, „About My Poetry (1956)”, tłum. Joachim Neugroschel, w: *Memoirs of a Dada Drummer*, red. Hans J. Kleinschmidt (Berkeley: University of California Press, 1974).

¹³Z albumu *Einstürzende Neubauten*, *Alles wieder offen*, Potomak, CD, 2007.

¹⁴Z albumu *Einstürzende Neubauten*, *Ende Neu*, Potomak, CD, 1996.

¹⁵Z albumu *Einstürzende Neubauten*, *Musterhaus 7: Stimmen Reste*, Potomak, CD, 2006.

Podczas jubileuszowego koncertu zespołu w 2010 r. jeden z muzyków, N.U. Unruh, recytował poemat dźwiękowy *Hawonnnti!* ubrany w białą czapkę-tubę i sztywny płaszcz, kopię uwiecznionego na ikonicznym zdjęciu z 1916 r. kostiumu „magicznego biskupa”, w którym Hugo Ball recytował swój utwór *Karawane* w Cabaret Voltaire.

¹⁶Jako narzędzie przydatne w procesie kolektywnego tworzenia piosenek Bargeld zaprojektował system o nazwie Dave – zestaw sześciuset kart do losowania, na których znajdują się rozmaite sugestie: co do wyboru typu instrumentu, elementu kompozycji – strofy, refrenu, intro i outro, tematów tekstu, tempa, emocji itd. Każdy z muzyków losuje kartę, a otrzymane kombinacje są punktem wyjścia do pracy nad kolejnymi fragmentami utworu.

¹⁷Wszystkie nagrania można obejrzeć pod adresem <https://www.youtube.com/watch?v=0kdLmXRmEec>, dostęp 8.02.2023.

(poza dadaistami) mógł być postdadaista Ernst Jandl. Najważniejszym, stałym elementem aktywności (i głównym źródłem zarobku) jest dla Bargelda koncertowanie: z Einstürzende Neubauten, a przez wiele lat także z grupą Nicka Cave'a, The Bad Seeds.

Nie-miejsca

Europejskie czy światowe *tournées* to podróże, które nie tylko nie mają konkretnego celu (rozrysowane na mapie trajektorie przemieszczania się artystów niekoniecznie łączą kolejne miasta najkrótszą drogą, lecz – w związku z koniecznością uzgodnienia różnych logistik – przypominają ruch konika szachowego), ale właściwie nigdy się nie kończą (artyści tacy jak Bob Dylan w ogóle już nie określają początku czy końca *tournee*, tylko uważają „bycie w trasie” za stan permanentny, przerywany czasami przez wydarzenia losowe w rodzaju pandemii koronawirusa). W wypowiedziach muzyków życie w trasie maluje się nie jako ekscytująca artystyczna przygoda, pełna niespodzianek i ekscesów, ale jako męczący „dzień świstaka” – te same (w przeważającej większości) listy wykonywanych utworów, ten sam skrajnie zrutynizowany plan dnia: podróż, próba, koncert, noc w hotelu, podróż.

Narzuca się w tym miejscu pytanie o to, czy „bycie w trasie” w ogóle można określić jako podróż – zwłaszcza gdy pomyślimy o potencjalnej translacji tego doświadczenia na medium artystyczne, na przykład literaturę. Amerykański badacz John Joseph, pisząc o romantycznych dziennikach podróży po François-René de Chateaubriandzie, sformułował charakterystykę i cele takiego piśmiennictwa następująco:

Literatura podróżnicza danego okresu dzieli ze współczesnymi jej fikcjonalnymi gatunkami literackimi estetyczne i filozoficzne trendy leżące u ich podłoża, a także te same cele: uczyć i bawić, przenosząc czytelników, za pośrednictwem drukowanej strony, w miejsce, w którym mogą wejść w kontakt z otoczeniem, okolicznościami i postaciami, które nie są im znane, z którymi prawdopodobnie nigdy się nie zetknęli, i z którymi mogą, ale nie muszą, zetknąć się w przyszłości. Czytając o innych miejscach i osobach, odbiorcy będą mogli lepiej zrozumieć ludzkość i świat, siebie samych i miejsca, które są im najlepiej znane¹⁸.

Chociaż fenomen opisywany przez Josepha jest wciąż żywotny, zarówno jeśli chodzi o literaturę „profesjonalną”, jak i prywatne zapiski (o czym świadczy ogromna popularność poradników tworzenia – z reguły multimedialnych, łączących słowa, rysunki, wklejane artefakty w rodzaju biletów wstępu do atrakcji turystycznych – dzienników podróży i specjalnie przystosowanych do tego celu notesów), trudno nie zauważyć, że współcześnie znaczenie słowa „podróż” uległo pewnego rodzaju rozchwianiu.

Innego myślenia o relacji miejsce/tożsamość w dobie nadmiaru czasu i przestrzeni oraz ogromnego wzmożenia wszelkiego rodzaju transportu i przyrostu miejsc tylko transportowi służących (lotnisk, dworców, hoteli) domaga się w swoich publikacjach etnolog i antropolog kultury Marc Augé. Dla tego typu przestrzeni, których nie da się określić jako tożsamościowe,

¹⁸John Joseph, „I-Tinerary: The Romantic Travel Journal after Chateaubriand”, *South Central Review* 1 (1984): 40.

znajome i historyczne, Augé proponuje określenie „nie-miejsce”¹⁹. Z pozoru nie-miejsca nie wydają się spełniać żadnego z warunków, które sprawiają, że jakiś element przestrzeni jest godny opisu. Jednak – zdaniem francuskiego badacza – ludzie dalej szukają porządków symbolicznych, więc także nie-miejsca mogą znaleźć się w szeroko rozumianej literaturze podróźnej, czy też po prostu podróży rozumianej jako dziedzina piśmiennictwa²⁰.

Joseph w tytule swojego artykułu umieszcza nieprzekładalne słowo „I-Tinerary”, w którym z „itinerarium” wyodrębniony zostaje zaimbek „ja”. Zmiany w myśleniu o tożsamości podmiotu w oczywisty sposób wpływają na kształt zapisków osobistych. Analizując ich przemiany, Irene Kacandes wymienia stosowane w literaturze współczesnej techniki mające odwzorować „techniki mające odwzorować warstwy ludzkiej psychiki, rozszczepioną podmiotowości, czy ludzkie doświadczenie czasu i przestrzeni”²¹, podkreślając, że żadna z nich nie dyskwalifikuje tekstu jako *life writing*. Z pomocą współczesnemu diaryście przemieszczającemu się po nie-miejscach mogą przyjść rozmaite awangardowe strategie, pozwalające zmapować jego doświadczenie, przekładając je na ściśle określoną formę.

Codziennosc w fotografiach

Blixa Bargeld ocenia, że w związku ze swoją aktywnością jako koncertującego muzyka odwiedza średnio dwieście hoteli rocznie. Ten centralny element swojego doświadczenia przemieszczania się po nie-miejscach postanowił uwiecznić w sposób, który jest niejako negatywem fotografii podróźniczej, eksponuje natomiast aspekt powtarzalności, braku indywidualności, nieatrakcyjności, klaustrofobii (wprawdzie artysta od kilku lat posiada również konto w serwisie Instagram, jednak korzysta z niego sporadycznie i nie prowadzi spójnej dokumentacji życia ani aktywności zawodowych²²).

Gdy w 1990 Bargeld zaczął robić zdjęcia tanimi jednorazowymi aparatami (uchodzącymi za przeciwieństwo klasycznych „artystycznych” lustrzanek), postanowił uwiecznić każdy swój pobyt w hotelu. Nie chciał fotografować łóżek, bo one łatwo poddają się metaforyzacji²³, postanowił za to sfotografować absolutnie każdą łazienkę, która – by sparafrazować słynne, przypisywane Georges’owi Ribemont-Dessaignes zdanie o dada – nie znaczy nic i nie pragnie

¹⁹Marc Augé, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, transl. John Howe (London-New York: Verso, 1995).

²⁰Por. hasło „Podróż”, w: *Słownik terminów literackich*, red. Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński (Wrocław: Ossolineum, 2007), 394–395.

²¹Irene Kacandes, „Experimental Life Writing”, w: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale (Abingdon: Routledge, 2012), 382.

²²Zob. <https://www.instagram.com/blixa.official/>.

W tym kontekście być może ciekawe byłoby przywołanie innych artystów, którzy wykorzystują Instagram do dokumentowania swoich doświadczeń jako jeżdżących na trasy muzyków. Jednym z nich jest Mick Jagger, który – inaczej niż Bargeld – pielęgnuje mit muzyka-turysty, głównie robiąc sobie zdjęcia podczas nocnych, pokoncertowych przechadzek incognito i pozując na tle zabytków odwiedzanych miast. Zob. <https://www.instagram.com/mickjagger/>.

²³Dla niektórych osób ten właśnie aspekt (wzmocniony przez pamięć kulturową pracy Tracey Emin *Moje łóżko* z 1996 r.) jest istotny. Projekt polegający na fotografowaniu wszystkich łóżek hotelowych po spędzonej w nich nocy prowadzi od kilku lat choreograf i tancerz Leszek Bzdyl, który umieszcza zdjęcia na swoim profilu w serwisie społecznościowym Facebook <https://www.facebook.com/bzdyl>.

nic znaczyć. Muzyk uważa jednak, że nie da się w pełni uciec od sensu, bo odbiorca dzieła sztuki zawsze będzie szukał znaczenia, powiązań, a przynajmniej struktury, rytmu, zasady. Ustalił więc sobie jasne reguły: wykonywał jedno lub kilka zdjęć, najpierw zawsze fotografując umywalkę. Nad hotelowymi umywalkami z reguły znajduje się duże lustro, ale Bargeld starał się tak robić zdjęcia, żeby go nie było na nich widać. Nie zawsze jednak to się udawało i czasami lustro przemycalo go do wnętrza obrazu, niczym Jana van Eycka na *Portrecie małżonków Arnolfinich*. Gdy w Chile zepsuła się lampa błyskowa, zdjęcie wyszło niemal czarne. Autor pozostawił je jednak w kolekcji, dochodząc do wniosku, że ważne jest trzymanie się ustalonych i nowo odkrytych reguł, a także akt repetycji, nie zaś samo zdjęcie i jego jakość. Zdaniem Bargelda takie zbieractwo obrazów pozwala zachować równowagę między chaosem a porządkiem²⁴.

W 1997 roku odbyła się pierwsza wystawa kolekcji zdjęć pod tytułem *Serialbathroomdummyrun* (Jałowy bieg przez seryjne łazienki), opublikowano też towarzyszący jej katalog²⁵. Zbiory przyrastały z każdą trasą, pojawiło się więc kluczowe pytanie o to, czy, kiedy i jak zakończyć projekt. Dziennik czy też pamiętnik w najbardziej klasycznej formule nie ma precyzyjnie zaplanowanego końca, pisanie przerywa śmierć. Bargeld uznał jednak, że punktem dojścia projektu powinien być symboliczny moment: noc spędzona w najwyższym hotelu na świecie w Szanghaju w chiński Nowy Rok²⁶.

Gest uwieczniania łazienek przez Bargelda ani nie ma wymiaru nostalgicznego (aseptyczne, bezosobowe miejsca, w których muzyk spędza w odosobnieniu większość roku, kontra dom, rodzina, zwierzęta domowe), ani nie służy prowokacyjnemu wywróceniu hierarchii (jak ma to miejsce chociażby w głośnej powieści w formie quasi-dziennika *Łazienka* Jeana-Philippe'a Toussainta, której bohater przeprowadza siebie – a także kolejne przedmioty i stopniowo całe swoje życie – do najbardziej podrzędnego pomieszczenia w mieszkaniu²⁷). Bargeldowi nie przeszkadza fakt, że łazienki w sieciowych hotelach są takie same; przywołuje przykład Howarda Hughesa, który jako miliarder i lotnik mógł sobie pozwolić na posiadanie w różnych miejscach Stanów Zjednoczonych identycznych kopii swojego domu²⁸. Fascynuje go fakt, że „stanem naturalnym” tych miejsc jest właśnie pełna anonimowość, brak indywidualizacji, aseptyczność; gdy odwiedza się pokoje hotelowe, zamieszkując w nich przez krótki okres czasu, w pewnym sensie dokonuje się desakralizacji tych przestrzeni, a po wyjeździe tymczasowych mieszkańców obsługa musi znowu przywrócić pokój do pierwotnego stanu aseptyczności i transparentności. Łazienka hotelowa okazuje się nie tylko nie-miejscem, ale także obszarem wyjętym

²⁴ „Kolekcjonerski” wątek twórczości Bargelda zapewne można byłoby umieścić w kontekście teorii kluczowego dla niego autora, jakim jest Walter Benjamin. Benjamin stara się przywrócić produkowanym seryjnie przedmiotom podmiotowość poprzez tworzenie kolekcji, w których przedmioty te zostają uwolnione od „przymusu użyteczności”. Walter Benjamin, „Paryż, stolica XIX wieku (1935)”, w tegoż: *Pasaże*, tłum. Ireneusz Kania (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005), 40.

Por. także: Beata Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności* (Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2002).

²⁵ Blixa Bargeld, *Serialbathroomdummyrun* (Berlin: Juliettes Literatursalon, 1998).

²⁶ Za: Max Dax, Robert Defcon, *Nur was nicht ist ist möglich. Die Geschichte der Einstürzenden Neubauten* (Berlin: Bosworth, 2006), 299.

²⁷ Zob. Jean-Philippe Toussaint, *Łazienka*, tłum. Barbara Grzegorzewska (Warszawa: Muza, 2001).

²⁸ Por. Blixa Bargeld, „Das Spiel wird erfunden, die Regeln werden entdeckt”, w tegoż: *Serialbathroomdummyrun*, 8.

spod praw czasu i w nieunikniony sposób łączącej się z nim zmienności. Tym samym staje się czymś w rodzaju *pars pro toto* doświadczenia bycia w trasie koncertowej.

Codziennosc w słowach

W 1993 roku, krótko po rozpoczęciu projektu fotograficznego, Blixa Bargeld zaczął codziennie pisać – jak sam mówi, metodę regularnych notatek polecało mu wiele osób piszących (także utwory muzyczne). Ten nawyk z jednej strony służy dokumentowaniu codzienności, z drugiej ma sprawić, że aktywność twórcza stanie się niemalże automatyczna. W ten sposób wyrabia się indywidualny styl i swoboda wyrażania myśli – jak twierdzi artysta: „Im mniej ktoś pisze, tym bardziej skłania się ku temu, żeby przesadnie zamartwiać się każdym zdaniem i słowem. Jednak kiedy ktoś pisze dużo, przestaje to robić”²⁹. Ujmując praktykę *life writing* Bargelda w kategorii zaproponowane przez Pawła Rodaka, można więc powiedzieć, że podejmując tę aktywność, niemiecki muzyk łączy „motywy egzystencjalne” (chęć utrwalania doświadczenia) z motywami twórczymi o „profesjonalnym charakterze”³⁰.

Bargeld odżegnuje się jednak od wpisywania go w tradycję diarystyczną: „W moim notowaniu chodzi o to, by nie dopuścić do powstania pamiętnika. Te zapiski przyjmują dosyć wyrazisty kształt formalny: nazwa miejsca, przecinek, data, potem dwie linijki odstępu, a pod nimi umieszczam to, co zamierzam napisać. To różne formy, od poezji konkretnej do tekstów eseistycznych, od notatek do list”³¹. Być może lepszym określeniem dla jego zapisków byłoby więc określenie Philippe’a Lejeune’a „seria datowanych śladów”³²; powstający tekst jest zarazem ciągły i nieciągły.

Zapiski Bargelda z jednego, długiego europejskiego tournée, które odbył z Einstürzende Neubauten w 2008 roku (pod hasłem *Alles Wieder Offen Tour*), znalazły się (po autorskim zredagowaniu) w książce, którą sam zdefiniował ironicznie jako „Bildungsroman in der erst besten Person”³³ – „powieść rozwojową w najlepszej, pierwszej osobie”. Są to dosyć osobliwe „lata wędrówki i nauki”; muzyk opisuje życie w trasie jako doświadczenie, które nic nie daje (w sensie przeżyć czy wiedzy o świecie i ludziach), ale też nic nie zabiera (daleki jest więc od martyrologicznego autoportretowania siebie jako „wyrobnika muz”). Ciągłe bycie w ruchu tyleż zużywa energię życiową, co ją generuje: *perpetuum mobile*.

Książka nosi tytuł *Europa kreuzweise. Eine Litanei* (Europa w poprzek. Litania). Podtytuł odnosi się do formy książki – długiej listy kolejnych dat i nazw miast, pod którymi powtarzają się te same frazy (np. listy granych utworów – praktycznie identyczne przez całą trasę, czy też opisy rutynowych działań podczas prób dźwięku). Pomiedzy nimi Bargeld umieszcza swoiste wariacje: w szczególności zapiski dotyczące najmniej zrutyinizowanego elementu bycia w tra-

²⁹Za: Einstürzende Neubauten, *Perpetuum Mobile, tourbook* (Berlin: minus Verlag, 2004), 10.

³⁰Por. Paweł Rodak, „Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą”, *Pamiętnik Literacki* 4 (2006): 34–35.

³¹Za: Einstürzende Neubauten, *Perpetuum Mobile, tourbook*, 11.

³²Lejeune, 36.

³³Marcus, „Blixa Bargeld – Europa kreuzweise. Eine Litanei (Rezension & Lesung)”, *Mainstage Musikmagazin*, <https://mainstage.de/blixa-bargeld-europa-kreuzweise-eine-litanei-rezension-lesung/>, dostęp 10.02.2023.

się, czyli jedzenia³⁴, oraz swoje refleksje o szczegółowym lub ogólnym charakterze.

Przykładowy zapis dotyczący Göteborgu zawiera informację o podróży muzyka taksówką z lotniska do hotelu, dygresję na temat śledzi (wywołaną informacją o śmierci krytyka kulinarnego „The New York Times”), opis pokoju hotelowego (powitalna butelka czerwonego wina Bordeaux, ciastko), przegląd emisji na dostępnych kanałach telewizyjnych, listę zażytych leków laryngologicznych. Później pojawia się zapis wizyty w restauracji:

Biff-blomkål-lök-aska
 Wołowina-kalafior-cebula-popiół
 Långarygg-bönor-mandel-lakrits
 Filet Lengfisch-fasola-migdały-lukrecja
 Långa? Lengfisch? Nazw ryb się nie tłumaczy, co 50 mil występują pod innymi nazwami. Karol Linneusz, który był Szwedem, tak ją sklasyfikował:
 Królestwo: zwierzęta
 Typ: strunowce
 Podtyp: kręgowce
 Gromada: promieniopłetwe
 Rząd: dorszokształtne
 Rodzina: dorszowate
 Podrodzina: Lotinae
 Rodzaj: Molva
 Molva. Nazywa się molva.
 Dobre jedzenie³⁵.

Jak można się domyślać, czytelnik dostaje najpierw wypis z menu restauracji, a następnie najprawdopodobniej informacje, które Bargeld zaczerpnął (dzięki użyciu smartfona lub laptopa) z Wikipedii. W tym miejscu jego zapiski odsłaniają swój kolażowy i sylwiczny³⁶ charakter: gromadzi w nich i systematyzuje mniej lub bardziej potrzebne informacje, na takich samych prawach funkcjonują w nich dokładne rozpiski połączeń pociągowych i lotniczych, wyniki badań lekarskich, zapis tego, co przy kolacji opowiedział Bargeldowi o literaturze szwedzkiej muzyk i pisarz Carl-Johan Vallgren.

Opis wieczoru ulega jeszcze dalej idącej koncentracji: lista składników kolacji płynnie przechodzi w pozbawioną jakichkolwiek komentarzy listę tytułów wykonanych na koncercie utworów, a następnie pojawia się lakoniczna informacja o podróży do kolejnego szwedzkiego miasta:

³⁴Wątek jedzenia znalazł się też w centrum innej autobiograficznej publikacji dotyczącej życia w trasie: książki lidera szkockiej grupy Franz Ferdinand, Alexa Kapranosa, pierwotnie publikowanej w formie cyklicznych felietonów na łamach dziennika „The Guardian”. Jednak Kapranos, w przeciwieństwie do Bargelda, podkreśla wyjątkowość każdego miejsca, potraw, okoliczności, osób, z którymi miał okazję jeść, a całości nadaje wyraźnie beletrystyczny charakter (wiele potraw funkcjonuje jako swego rodzaju magdalenki, których smak inspiruje jedzącego do snucia wspomnień i refleksji). „Jedzenie to przygoda” – pisze muzyk. Zob. Alex Kapranos, *Sound Bites. Eating on Tour with Franz Ferdinand* (New York: Penguin Books, 2006), 9.

³⁵Blixa Bargeld, *Europa kreuzweise. Eine Litanei* (Salzburg: Residenz Verlag, 2009), 56.

³⁶Na temat wpływu współczesnych form rozproszonego na różne media i nośniki (od papieru po smartfony) czytelnictwa i piśmiennictwa na powstawanie formy sylwicznych por. Jarosław Płuciennik, „Sylwiczność nasza powszechna i metakognicja”, *Teksty Drugie* 6 (2012).

Lingon-havre-mjölkl-lingonsorbet
 Borówki-owies-mleko-sorbet z borówek
 Die Wellen
 Nagorny Karabach
 Dead Friends
 Let's do it a Dada
 Weil Weil Weil
 Unvollständigkeit
 Tagelang Weiß
 Rampe / Von Wegen
 Die Befindlichkeit des Landes
 Sabrina
 Susej
 Ich warte
 Göteborg -> Sztokholm. Roboty drogowe na autostradzie. Wielkie maszyny, każda obsługiwana przez znużonego pracownika, nieruchome w słońcu, mocno skoncentrowane³⁷.

Finał książki przynosi podsumowanie, które napisane zostało już z perspektywy zakończonej trasy koncertowej. To w pewnym sensie kolejny etap odciedzania pamięci, z której zostają już tylko resztki: nazwy miast, czasami jakieś zapamiętane słowa czy wydarzenia.

Europa – podsumowanie: czego brakuje?
 Zurych, Wenecja...
 Reykjavik: „Z jakimi problemami się tu borykacie?” „Narkomania i samobójstwa w zimie”
 Madryt, Manchester, Rennes w Bretanii...
 Rotterdam: Wśród gradu pocisków, na scenie jako rozgrzewacze przed U2...
 Florencja, Bratysława, Århus, Antwerpia...
 Klagenfurt: Z powodu imitowania radia dla taksówkarzy prawie aresztowani...
 Malaga, Krems, Nantes, Reggio Emilia.
 Bolzano: Nasze instrumenty musiały zostać wniesione na górę...
 Poczdam, Lublana, Gent, Leeds...
 Turyn: Autobus zespołu na torze testowym umieszczonym na dachu futurystycznej dawnej fabryki Fiata...
 Tessaloniki, Belgrad, Glasgow, Strasburg...
 Dublin: Nie, nie wyważyłem szklanych drzwi, proszę jeszcze raz obejrzeć nagranie z kamery bezpieczeństwa... Nie wyważyłem ich.
 Istanbuł, Salzburg, Wenecja, Kraków...
 Rzym: Śniła mi się moja śmierć, czyścić i to co potem...³⁸

Książka Bargelda zdaje się potwierdzać ustalenia Marca Augé na temat „nadnowoczesności”. Opisane przez muzyka przemieszczanie się w ramach *tournée* „wydrąża pejzaż oraz spojrzenie obierające go za przedmiot z wszelkiej treści i sensu oraz staje się przedmiotem wtórnego nie-

³⁷Bargeld, Europa kreuzweise, 57.

³⁸Bargeld, Europa kreuzweise, 122–123.

wyznaczalnego”, a powstały w trakcie trasy tekst gromadzi „dowody zupełnie nowej samotności bezpośrednio powiązane z ukazaniem się i proliferacją nie-miejsc”³⁹.

Codziennosc w dźwiękach

Blixa Bargeld od początku prowadzi swoje zapiski w komputerze, zdecydowanie odcinając się od zmitologizowanej wizji diarysty z notesem i piórem. Podkreśla, że ważna jest dla niego dostępna w plikach tekstowych funkcja szukania – łatwo może znaleźć na przykład wszystkie zdania z dziesięciu lat, w których pojawia się słowo „alkohol”.⁴⁰ Przyznaje się do fascynacji twórczością Arno Schmidta – niemieckiego pisarza oraz tłumacza literatury anglo-amerykańskiej, który w swojej prozie przeprowadzał różne eksperymenty formalne, między innymi budował fabuły na zasadzie labiryntu lub opierając się na teorii gier. Schmidt korzystał z fiszek i kartoteki; dzisiejsza technologia zdecydowanie ułatwia poruszanie się po prywatnym archiwum.

Sidonie Smith i Julia Watson analizując archiwa zapisów życia, podkreślają ich dynamiczny i metamorficzny charakter: „w pewnym sensie piszący interpretują archiwum swoich wcześniejszych autozapisów w aktach ponownego umiejscowienia i uporządkowania przeszłości. Kiedy w ten sposób powstaje zapis życia, spotyka się on z innymi rodzajami archiwów i może być zmieniany w kolejnych edycjach lub poprzez tłumaczenie na inne języki i media”⁴¹.

Bargeld przyznaje się do swego rodzaju recyklingu swojego archiwum *life writing*. Wiele jego piosenek powstaje w ten sposób, że przerabia zapiski codzienne; szczególnie często dzieje się to podczas ostatnich tygodni pracy nad nowym albumem, kiedy istnieją już wszystkie kompozycje, natomiast niektórym utworom brakuje tekstu, a presja czasu jest duża. Opracowana już rytmiczna struktura utworów narzuca pewne wymagania: potrzebne jest na przykład dwanaście wersów, z których każdy powinien się składać z piętnastu sylab. Wtedy z pomocą przychodzą codzienne zapiski, wśród których można znaleźć inspiracje, a czasem gotowe frazy.

Jednym z tak powstałych utworów jest niemal czternastominutowa tytułowa kompozycja z albumu *Perpetuum Mobile*⁴². Jej tematem jest świat i człowiek w ruchu, ale Bargelda, urodzonego i wychowanego w tak skrajnie nasyconym historycznymi znakami, zmitologizowanym miejscu, jak Berlin Zachodni⁴³, interesują tu znowu przede wszystkim nie-miejsca, przestrzenie przechodnie, w których nie odczuwa się stałości ani symbolicznej wagi.

³⁹Augé, 135.

⁴⁰Zob. Einstürzende Neubauten, *Perpetuum Mobile*, tourbook, 19–20.

⁴¹Sidonie Smith, Julia Watson, „The Afterlives of Those Who Write Themselves: Rethinking Autobiographical Archive”, *European Journal of Life Writing*, Vol IX (2020): 11.

⁴²Einstürzende Neubauten, *Perpetuum Mobile*, Potomak, CD, 2004. Wszystkie cytaty z utworu za książeczką płyty.

⁴³Topografi Berlina widzianego przez pryzmat miejsc pamięci poświęcone są z kolei takie albumy Einstürzende Neubauten, jak *Berlin Babylon* (Ego, CD, 2001) i *Alles in Allem* (Potomak, CD, 2020), na którym znajdują się m.in. utwory poświęcone Landwehrkanal czy Tempelhof.

Perpetuum Mobile ma strukturę tak zwanego *moving poem* – jest to koncept Bargelda polegający na tym, że dokładnie opisuje każdy odcinek przemieszczania się od punktu A do punktu B, rejestrując nie tyle miejsca, ile jakiś wybrany aspekt rzeczywistości: zaobserwowane kolory i kształty, zasłyszane dźwięki, ale też na przykład wykorzystywane środki transportu. Pod względem muzycznym utwór składa się w dużej mierze z dźwięków nie-muzycznych, stanowiąc coś w rodzaju hołdu dla klasyka muzyki konkretnej, Pierre’a Schaeffera, który w swoich *Cinq études de bruits* (Pięciu etiudach hałasu) z 1948 roku wykorzystał między innymi odgłosy pociągów i barek rzecznych. Zapamiętane dźwięki stają się materiałem do dalszej „obróbki” muzycznej, a powstały utwór ma charakter archiwum zapisów życia⁴⁴.

W pierwszej połowie utworu Bargeld wykorzystuje detaliczny zapis wszystkich środków transportu wykorzystanych podczas przemieszczania się ze swojego berlińskiego mieszkania, przez lotnisko Berlin Tegel i London Heathrow, do londyńskiego hotelu:

winda
 taxi
 wózek bagażowy
 samolot
 wózek bagażowy
 schody ruchome
 schody ruchome
 pociąg
 samolot
 autobus
 schody ruchome
 ruchomy chodnik
 ruchomy chodnik
 schody ruchome
 wózek bagażowy
 limuzyna
 winda

Nazwy środków transportu recytowane są rytmicznie na tle muzyki (co ciekawe, po „wylądowaniu”, czyli począwszy od słowa „autobus”, język zmienia się z niemieckiego na angielski; w dalszej części utworu pojawia się zapis innej, dłuższej podróży – z San Francisco do Berlina, ale z międzylądowaniem).

Praktyka Bargelda wykorzystującego strategię ograniczeń i proceduralizm może przywołać na myśl nie tylko zabawy dadaistów, ale też utwory artystów spod znaku OuLiPo, na przykład

⁴⁴Pytany o to, gdzie jest jego „prawdziwy” pamiętnik, skoro codzienne zapiski nim nie są, Bargeld mówi: Moje wspomnienia są zamrożone w muzyce. Słyszę tylko mnie i nas w czasie, kiedy tworzyliśmy muzykę. Wciąż słyszę, jak w nocy wynosiliśmy zwrotne butelki podczas nagrywania w studiu Kollaps, albo jak spałem w wannie w mieszkaniu przy Abwärts. Kiedy słucham naszych utworów, słyszę okoliczności, w jakich powstawały. Nie mogę się od tego uwolnić. Niestety, nie potrafię słuchać muzyki tak bezstronnie, jak wszyscy inni.” Za: *Einstürzende Neubauten, Perpetuum Mobile, tourbook*, 11.

raptularze-katalogi Georges'a Pereca⁴⁵. W innym segmencie utworu muzyk umieszcza litanie odpowiedzi na zadawane rutynowo na lotnisku pytania. Słyszał je już tyle razy, że odpowiada, nie czekając na kwestie obsługi naziemnej:

- Tak, ta walizka czasami pozostawała bez opieki
- Tak, inne osoby miały do niej dostęp
- Tak, poproszono mnie o przywiezienie prezentów
- Tak, w walizce są urządzenia elektryczne
- Tak, dużo baterii
- Nie, nie wszystko należy do mnie

W nie-miejscach mówi się nie-językiem; próba wyjścia poza jego ciasne ramy to znaczący gest emancypacyjny. W tekście piosenki *Perpetuum Mobile* głucho brzmiące frazy (takie jak zacytowane powyżej) zderzane są z partiami lirycznymi, które stanowią próbę wejścia w świat myśli i przeżyć przemieszczającego się podmiotu.

Niewykluczone, że najbardziej odpowiednią formułą dla intermedialnych zapisków Bargelda byłoby pojęcie mapowania przestrzeni doświadczenia. Bynajmniej nie tylko dlatego, że artysta nieustająco przemieszcza się „w poprzek” Berlina, Europy i świata. Jak pisze Mikołaj Madurowicz, osoba sporządzająca mapę najpierw musi się zastanowić, jaką przestrzeń chce zmapować – wśród jej typów badacz wymienia przestrzeń doświadczenia, w której kluczową rolę odgrywają różnicujące opozycje: „własne – cudze”, „bliskie – dalekie”, „znane – nieznanne”, „powszednie – niecodzienne”, „publiczne – prywatne”⁴⁶. Co prawda, rozumiana w ściśle kartograficznych kategoriach mapa jest odzwierciedleniem sytuacji terenowej na zasadzie ekwiwalencji: dla każdego punktu na mapie istnieje korelat w rzeczywistej topografii⁴⁷, a bez wątpienia nie dla każdego elementu zapisu autobiograficznego istnieje korelat w postaci realnego obiektu, zjawiska czy wydarzenia w czasie i przestrzeni. Być może jednak nie jest to warunek konieczny. Jak bowiem pisze Madurowicz, istota mapy plasuje się na „węzłowym przecięciu kilku osi: między pamięcią a wyobraźnią, między myślą a doświadczeniem, między odwzorowaniem świata a jego projekcją, między obiektywizmem a intencjonalnością”⁴⁸. Tak mogłaby brzmieć definicja każdego *life writing*.

⁴⁵Por. Georges Perec, *Przestrzenie*, tłum. Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska (Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2019); Georges Perec, *Pamiętam że*, tłum. Krzysztof Zabłocki (Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2013). Por. także Jan Baetens, „OuLiPo and proceduralism”, w: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale (London – New York: Routledge, 2012), 115.

⁴⁶Mikołaj Madurowicz, „Mapa jako optyka”, *Łódzkie Studia Etnograficzne* 60 (2021): 14–15.

⁴⁷Wprowadzenie do kartografii i topografii, red. Jacek Paślawski (Wrocław: Wydawnictwo Nowa Era, 2006), 16.

⁴⁸Madurowicz, 13.

Bibliografia

- Augé, Marc. *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, transl. John Howe. London-New York: Verso, 1995.
- Baetens, Jan. „OuLiPo and proceduralism”. W: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale, 115–127. Abingdon: Routledge, 2012.
- Bargeld, Blixa. *Europa kreuzweise. Eine Litanei*. Salzburg: Residenz Verlag, 2009.
- – –. *Serialbathroomdummyrun*. Berlin: Juliettes Literatursalon, 1998.
- Benjamin, Walter. „Paryż, stolica XIX wieku (1935)”. W tegoż: *Pasaże*, tłum. Ireneusz Kania, 943–977. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005.
- Biro, Matthew. *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Dax, Max, Robert Defcon. *Nur was nicht ist ist möglich Die Geschichte der Einstürzenden Neubauten*. Berlin: Bosworth, 2006.
- Einstürzende Neubauten. *Perpetuum Mobile*, tourbook. Berlin: minus Verlag, 2004.
- Frydryczak, Beata. *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2002.
- Geniale Dilletanten: Subculture in Germany in the 1980s. E-Flux*. <https://www.e-flux.com/announcements/29393/geniale-dilletanten-subculture-in-germany-in-the-1980s/>. Dostęp 8.02.2023.
- Gooding, Mel. „Surrealist games”. W: *A Book of Surrealist Games*, red. Alistair Brotchie, Mel Gooding, 10–12. Boston – London: Shambhala Redstone Editions, 1995.
- Gray Louise. „Invisible Jukebox: Blixa Bargeld”. *The Wire* 8 (1999): 36–39.
- Hülßenbeck, Richard. „About My Poetry (1956)”. Tłum. Joachim Neugroschel. W: *Memoirs of a Dada Drummer*, red. Hans J. Kleinschmidt, 167–169. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Jiříčka, Lukáš. *Zdobycy scen akustycznych Od radioartu do teatru muzycznego*. Tłum.
- Krystyna Mogilnicka. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2017.
- Joseph, John. „I-Tinerary: The Romantic Travel Journal after Chateaubriand”. *South Central Review* 1 (1984): 40–51.
- Kacandes, Irene. „Experimental Life Writing”. W: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale, 380–392. Abingdon: Routledge, 2012.
- Kapranos, Alex. *Sound Bites. Eating on Tour with Franz Ferdinand*. New York: Penguin Books, 2006.
- Lejeune Philippe. „Drogi zeszycie...”, „Drogi ekranie...”. *O dziennikach osobistych*. Tłum. Magda i Paweł Rodakowie. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- Madurowicz, Mikołaj. „Mapa jako optyka”. *Łódzkie Studia Etnograficzne* 60 (2021): 13–34.
- Marcus. „Blixa Bargeld – Europa kreuzweise. Eine Litanei (Rezension & Lesung)”, *Mainstage Musikmagazin*. <https://mainstage.de/blixa-bargeld-europa-kreuzweise-eine-litanei-rezension-lesung/>. Dostęp 10.02.2023.
- Müller, Wolfgang. *Geniale Dilletanten*. Berlin: Merve Verlag, 1982.
- Perec, Georges. *Pamiętam że*. Tłum. Krzysztof Zabłocki. Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2013.
- – –. *Przestrzenie*. Tłum. Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska. Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2019.
- Płuciennik, Jarosław. „Sylwiczność nasza powszechna i metakognicja”. *Teksty Drugie* 6 (2012): 246–257.
- „Podróż”. W: *Słownik terminów literackich*, red. Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, 394–395. Wrocław: Ossolineum, 2007.
- Rodak, Paweł. „Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2006): 29–49.
- Russolo, Luigi. „The Art of Noises: Futurist Manifesto”, transl. Barclay Brown, in: *Audio*

- Culture: Readings in Modern Music*, ed. Christoph Cox, Daniel Warner, 10-14. New York-London: Continuum, 2004.
- Shryane, Jennifer. *Blixa Bargeld and Einstürzende Neubauten: German Experimental Music. 'Evading do-re-mi'*. Farnham: Ashgate, 2011.
- Smith, Sidonie, Julia Watson. „The Afterlives of Those Who Write Themselves: Rethinking Autobiographical Archive”, *European Journal of Life Writing*, Vol IX (2020): 9–32.
- Toussaint, Jean-Philippe. *Łazienka*. Tłum. Barbara Grzegorzewska. Warszawa: Muza, 2001.
- Wprowadzenie do kartografii i topografii. Red. Jacek Paślawski, Wrocław: Wydawnictwo Nowa Era, 2006.

Dyskografia i filmografia

- Einstürzende Neubauten, *Alles in Allem*, Potomak, CD, 2020.
- Einstürzende Neubauten, *Alles wieder offen*, Potomak, CD, 2007.
- Einstürzende Neubauten, *Berlin Babylon*, Ego, CD, 2001.
- Einstürzende Neubauten, *Ende Neu*, Potomak, CD, 1996.
- Einstürzende Neubauten, *Halber Mensch*, reż. Ishii Sōgo, Atavistic, VHS, 1992.
- Einstürzende Neubauten, *Musterhaus 7: Stimmen Reste*, Potomak, CD, 2006.
- Einstürzende Neubauten, *Perpetuum Mobile*, Potomak, CD, 2004.
- Einstürzende Neubauten, *Strategien gegen Architektur I-IV*, Mute, CD, 1984, 1991, 2001, 2010.
- Einstürzende Neubauten, *Tabula Rasa*, Potomak, CD, 1993.
- Einstürzende Neubauten & Heiner Müller, *Die Hamletmaschine. Hörspiel*, Ego 1991.

SŁOWA KLUCZOWE:

Blix a Bargeld

GENIALNI DYTLETANCI

ABSTRAKT:

Tematem artykułu są strategie *life writing* niemieckiego kompozytora, muzyka i performerera Blixy Bargelda, który od lat 90. dokumentuje swoje życie jako artysty uczestniczącego w kolejnych *tournées*. Doświadczenie przemieszczania się pomiędzy kolejnymi identycznymi, bezosobowymi nie-miejscami (wg terminologii Marca Augé), takimi jak hotele i lotniska, okazuje się przeciwieństwem idei podróżowania. W konsekwencji dziennik podróży Bargelda przyjmuje nietypowe formy: od serii fotografii ukazujących hotelowe łazienki (*serialbathroomdumyrun*), przez eksperymentalną prozę (*Europa kreuzweise. Eine Litanei*), po osadzone w tradycji muzyki konkretnej kompozycje (album *Perpetuum Mobile*).

life writing

moving-poems

nie-miejsca

DZIENNIK PODRÓŻY

NOTA O AUTORCE:

Anna R. Burzyńska – dr hab., adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania badawcze ogniskują się między innymi wokół przemian form dramatycznych, związków literatury i nauki, a także teatru i muzyki. Opublikowała między innymi monografie *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej* (2005), *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowicka* (2011) oraz *Atlas anatomiczny Georga Büchnera* (2022).