

Perpetuum Mobile. Non-places in Blixia Bargeld's journals

Anna R. Burzyńska

ORCID: 0000-0002-6195-7602

Word games

Philippe Lejeune has this to say about the unlimited freedom that the diary offers: “Everyone feels that they have the right to use language they want to use. [...] You can choose your own rules of the game. Keep several notebooks. Mix genres.”¹ It means that life writing is a very broad category, one which inspires people to invent their own literary (and intermedia) formulas and impose rules and limitations on themselves. Recording life experiences and reflections actually becomes a kind of a game played that the writer plays – which makes sense insofar as the combination of chaos and order is a feature of both play and life.

Many avant-garde movements used games and play to foster creativity and inspire (self-) reflection. Mel Gooding emphasizes that surrealists used games to challenge conventional ways of speaking and behaving in order to reach hidden meanings: “it was through games, play, techniques of surprise and methodologies of the fantastic that they subverted academic modes of enquiry, and undermined the complacent certainties of the reasonable and respect-

¹ Philippe Lejeune, “Drogi zeszyt...”, “Drogi ekranie...”. O dziennikach osobistych [“Cher écran”: Journal personnel, ordinateur, Internet/“Dear Diary...” Dear screen”: Personal diaries] trans. Magda and Paweł Rodak (Warsaw: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010), 42. The quote was translated into English from Polish.

able. Playful procedures and systematic stratagems provided keys to unlock the door to the unconscious and to release the visual and verbal poetry of collective creativity.”² Avant-garde game strategies helped one rediscover the world and allowed one to explore what was hidden behind the veil of reality and consciousness.

Considering the above remarks on avant-garde games, the following quotation from an interview on jazz, alternative, and experimental music published in *The Wire* in 1999 sounds surprisingly familiar. The German artist Blixa Bargeld talks about his artistic strategies, located at the intersection of music, literature, and performance art, moving in-between rigid rules and a game of chance: “It’s a particular method that developed within me and it opened up channels where the words that just came in were outside of my direct responsibility. [...] They would form patterns and, if you’re lucky in the end, you could talk about a text.”³ Bargeld talks about *Rede/Speech* vocalizations and performances (both “Rede” and “Speech” refer to the same thing), also called “pseudo-scientific entertainment,” in which he used a microphone and a mixing console to break down spoken or hummed words and phrases into sounds, demonstrating how words (including those in the local language, “suggested” by his audience) gradually transform into music. However, the artist uses exactly the same method in his other artistic endeavours, that is composing music, writing song lyrics and experimental prose. In all of the above-mentioned cases, he works with the autobiographical, and as such his music, literature, and photography are *life writing*, alas in a decidedly avant-garde perspective.

The avant-garde tradition: *Geniale Dilletanten*

The artistic path of Blixa Bargeld, born in 1959, is both original and characteristic of the most creative minds of his generation, which is referred to in the history of German culture as the generation of *Geniale Dilletanten*. The name refers to the event called *Festival Genialer Dilletanten* which took place on September 4, 1981 in (West) Berlin’s Tempodrom, during which a big audience (over 1,400 people) were introduced to a group of young, previously unknown, artists who had worked on the margins of mainstream culture (including the bands Die Tödliche Doris und Einstürzende Neubauten, Gudrun Gut, Christiane X and Alexander von Borsig).

A spelling error (“Dilletanten” instead of “Dilettanten”) was apparently made when a festival leaflet was being prepared but the effect was so “dilettante” that the name was soon used to refer to the entire movement/subculture of the early 1980s, active both in West and East Germany.⁴ Most *Dilletanten* were associated with different art schools and explored independent means of artistic expression – manifestos and poems in photocopied fanzines, Super 8 films, happenings and performances, photographic collages, installations, painting and sculpture

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

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

⁴ The following year, Merve Verlag, a publishing house founded in 1970 which specialized in contemporary philosophy, art, and left-wing political thought, published a book that summarized the goals of the generation: Wolfgang Müller, *Geniale Dilletanten* (Berlin: Merve Verlag, 1982).

which deliberately challenged conventional aesthetics – as well as created noise and experimental music using sounds of everyday life. According to Joseph Beuys, who famously argued that art was not craftsmanship, “emphasis was placed on expression rather than technical perfection, artistic impact rather than skill” (as explained in the catalogue which accompanied the exhibition devoted to the movement organized in 2015 at the Haus der Kunst in Munich⁵).

When it comes to musical inspirations, *Geniale Dilletanten* were influenced by first-wave punk, new wave, and the sound of British Industrial music. One of the most important points of reference was the English industrial band Throbbing Gristle, whose members were originally visual and performance artists; the band had evolved from the COUM Transmissions performance art collective, which organized exhibitions and happenings inspired by Dada, Surrealism, Beat writers, and the New York artistic community in the second half of the 1960s. COUM Transmissions operated from 1969 to 1976.

Geniale Dilletanten also continued the long tradition of the avant-garde and the neo-avant-garde, with particular emphasis on German and Swiss achievements in this field. The name pointed to the most important reference. The cover of the first (and only) issue of *Die Scham-made* published in 1920 in Cologne read: “Dilettanten erhebt Euch gegen die Kunst!” (Dilettantes, rise up against art!); the same slogan was painted on a wall during the *Erste Internationale Dada Messe* (First International Dada Fair) in Berlin in 1920. Devising new strategies of challenging, and not making, art turned out to be the long-term goal of young German artists, both in the 1920s and in the 1980s.

Einstürzende Neubauten

Strategien gegen Architektur,⁶ that is “Strategies against architecture,” is the title of a four-part anthology series by Einstürzende Neubauten, a group whose controversial name (“collapsing new buildings”) was inspired by the partial collapse of the Berlin Congress Hall in 1980. From the perspective of over forty years which had passed since the *Festival Genialer Dilletanten*, Einstürzende Neubauten turned out to be the most important, innovative, and influential band among the invited groups. The group still (with only some line-up changes) records and performs, and its current and former⁷ members boast significant achievements not only in the field of music but also film, theater, performance art, radio art, visual arts, and literature.

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/>, date of access 8 Feb. 2023.

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

⁷ The achievements of one of the co-founders of Einstürzende Neubauten, F.M. Einheit (Frank-Martin Strauß), are particularly important. He left the band in 1995 and pursued a career as a composer of contemporary music and film soundtracks. He is also involved (together with the writer Andreas Ammer) in radio plays. See: Lukáš Jiříčka, *Zdobycy scen akustycznych Od radioartu do teatru muzycznego* [Conquerors of acoustic stages: From radio art to musical theater], trans. Krystyna Mogilnicka (Warsaw: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2017).

From the very beginning, the band drew on eclectic avant-garde and neo-avant-garde inspirations, including concrete and industrial music. However, the lyrics, the singing, and the performative aspects of live shows (which focused on destruction, physical pain, and fear) were also inspired by Artaud's Theater of Cruelty and its focus on screams.⁸

The futurist tradition, especially "The Art of Noises," is equally important for Einstürzende Neubauten. Luigi Russolo argues in the manifesto that: "Ancient life was all silence. In the 19th Century, with the invention of machines, Noise was born. Today, Noise is triumphant and reigns sovereign over the sensibility of men."⁹ The reconstructed *intonarumori* – fanciful futurist instruments used to produce hums and noises – were featured in the music video for the song *Blume*,¹⁰ which was a re-enactment of the iconic photograph showing futurists with their noise machinery in the background.¹¹ The band's instruments point to the futurist heritage: instruments which are usually used in rock music, such as electric and bass guitars, are not as important as found objects (metal and plastic pipes, oilcloth bags, or shopping carts used as drums) and DIY instruments ("pipe organs" made of actual pipes which come to life thanks to a compressor, bags filled with small objects which imitate the sound of sea waves). Objects from degraded construction sites, garbage dumps, and supermarkets are used in a new and surprising way; they become musical instruments and as such refer to avant-garde *objets trouvés*.

However, Dada remains the most important source of inspiration for the band. The nickname of Einstürzende Neubauten's frontman – the singer, guitarist, co-composer and lyricist Blixa Bargeld – is a tribute to Dada. Born Christian Emmerich, he borrowed his surname from Johannes Theodor Baargeld (Blixa was a type of pen; the fact that it sounds like a female name was also important). The Cologne painter, graphic artist, poet and satirist Johannes Theodor Baargeld (real name: Alfred Emanuel Ferdinand Grünwald), although not as emblematic of Dada as Marcel Duchamp, was one of the founders of the Dada group in 1919 (together with Max Ernst and Hans Arp) and the publisher of *Der Ventilator*, *Bulletin D* and *Die Schammade*.

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

The interest in Artaud was probably strengthened by the band's long-term cooperation with Heiner Müller, who has repeatedly referred to Artaud in his work. The band, among others, prepared the musical score for Müller's radio play *Hamletmaschine*; Blixa Bargeld played Hamlet (Einstürzende Neubauten & Heiner Müller, *Die Hamletmaschine*. Hörspiel, Ego 1991).

The band was also asked to cooperate with artists interested in butoh (the bodies of dancers are not only "post-Artaudian" but above all conceptualized "after Hiroshima") which further confirms their interest in Artaud: Sōgo Ishii in 1985 (documentation: Einstürzende Neubauten, *Halber Mensch*, directed by Sōgo Ishii, Atavistic, VHS, 1992) and Anita Saij's company Nordic Butoh Dance Lab in 1995.

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

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

¹¹ Blixa Bargeld also took part in Luciano Chessa's *Music For 16 Futurist Noise Intoners*, where he performed original and new compositions on the *intonarumori* (New York 2009).

Representatives of the first avant-garde proved inspirational in discovering the visual and audio aspects of literature. For example, Richard Hülsenbeck¹² argued that the 20th century would mark the end of the Gutenberg era, in which poetry would no longer be read (privately, in silence) but performed live. References to the history of Swiss and German Dadaism may often be found in Einstürzende Neubauten's lyrics, for example in *Let's do it Dada*,¹³ which refers to many Dada artists, locations, and works of art – from Baargeld, Ernst, and Hülsenbeck to Schwitters and his *Merzbau* as well as the poet Hugo Ball. Einstürzende Neubauten also draws on sound poetry (for example in *Nnnaamm*,¹⁴ which stands for “New no new age advanced ambient motor music machine” and has been inspired by the frequency and voltage of electric power – and *Hawonnnti!*¹⁵) and random poetry.¹⁶ The band also experiments with various languages sound (not only German, English, and French but also Japanese and Latin).

Projects such as *Blixa liest Hornbach*¹⁷ (a series produced for Arte TV as part of a thematic evening devoted to poetry) may also be considered literary and performative equivalents of Dadaist *objets trouvés*. In these short films, Bargeld can be seen standing against the backdrop of post-industrial spaces, wearing a suit and a hat, and expressively reciting specifications of tools and materials one could order from a catalogue. Bargeld brought to life the semantic and acoustic potential of German technical vocabulary (words such as Bohrlochschwämme and Quarzitpolygonplatten). The “patron saint” of this particular project (apart from Dadaists) was most likely the post-Dadaist Ernst Jandl. This notwithstanding, Bargeld still performs live with Einstürzende Neubauten, and he has for many years also toured with Nick Cave's band The Bad Seeds. Indeed, the most important part of Bargeld's career (and the main source of income) is performing live.

Non-places

European and world tours do not have a specific goal (artists often do not use the shortest route to travel from one city to another; due to logistical reasons, they often move like a knight in a game of chess) and they actually never end (artists such as Bob Dylan no longer set the beginning or end of their tours – they “tour” non-stop; the tour may be sometimes in-

¹²Richard Hülsenbeck would recite poems from his collection *Phantastische Gebete* (1916) at Cabaret Voltaire, often accompanying himself with a riding crop or a drum. See: Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), 28. See also: Richard Hülsenbeck, “About My Poetry (1956)”, trans. Joachim Neugroschel, in: *Memoirs of a Dada Drummer*, ed. Hans J. Kleinschmidt (Berkeley: University of California Press, 1974).

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

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

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

During the band's anniversary concert in 2010, one of the musicians, N.U. Unruh, recited the sound poem *Hawonnnti!* dressed in a white tube cap and a stiff coat, a replica of the “magic bishop” costume immortalized in the iconic photo from 1916, in which Hugo Ball recited *Caravan* at Cabaret Voltaire.

¹⁶Bargeld designed a system called *Dave*, a pack of six hundred cards with various suggestions regarding the choice of the instrument, the structure of the song (verse, chorus, intro and outro), lyrics, tempo, emotions, etc., used in collective songwriting. Each musician would pick a card, and the resulting combinations were the starting point for new compositions.

¹⁷All videos can be accessed at: <https://www.youtube.com/watch?v=0kdLmXRmEec>, date of access 8 Feb. 2023.

terrupted by random events such as the coronavirus pandemic). Musicians often describe life on the road *not* as an exciting artistic adventure, full of surprises and antics, but as a “Groundhog Day” – the setlists are (mostly) the same and the daily schedule is mostly the same: travel, rehearsal, performance, night spent at the hotel, travel.

We may ask whether “being on the road” can be defined as a journey at all, especially when we think about how this experience may be translated into an artistic medium, for example into a work of literature. The American scholar John Joseph, who analyzed Romantic travel journals after Chateaubriand, thus defined the features and goals of such writing:

The travel literature of a given period shares the aesthetic and philosophical undercurrents shaping fictional writing, along with some of the same goals: to instruct and entertain by transporting readers, through the printed page, into contact with settings, circumstances, and characters unfamiliar to them, of a sort they have likely not encountered in actual experience and may or may not in the future. By reading about other places and persons, readers will come to an improved understanding of humanity and the world in general, of themselves, and the places most familiar to them.¹⁸

Although what Joseph described may still be found both in “professional” literature and “private” texts (as evidenced by the popularity of different guides to creating travel diaries and notebooks, with a particular focus on the use of multimedia, combining words and images or archiving artifacts such as tickets), today the meaning of the word “travel” has become somewhat unstable.

The ethnologist and cultural anthropologist Marc Augé has argued that we need to redefine the relationship between place and identity in the era of excess time and space, marked by transportation boom and the development of places which only serve travel purposes (airports, stations, hotels). Augé calls spaces that cannot be described as identity-defining, familiar or historical “non-places.”¹⁹ Seemingly, non-places do not meet any of the conditions that make a given space worthy of description. However, according to Augé, people are still looking for symbolic orders and thus non-places can also be included in broadly defined travel literature or simply “travel” as a genre.²⁰

Joseph refers in the title of his article to the “I-Tinerary,” placing emphasis on the pronoun “I” as part of the word “Itinerary.” When we change how we think about the subject’s identity, we change how we write. Irene Kacandes, who studies such developments in life writing, observes that different experimental techniques are used in contemporary literature to reproduce “the layers of the human psyche, split subjectivity, or the human experience of time

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

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

²⁰ Cf. “Podróż” [Journey], in: *Słownik terminów literackich* [Dictionary of literary terms], ed. Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński (Wrocław: Ossolineum, 2007), 394–395.

and space.”²¹ She argues that texts which rely on such experimental techniques should still be classified as *life writing*. The contemporary diarist who travels through non-places may employ various avant-garde strategies to map his experience, translating it into a specific form.

The everyday in photographs

Blixa Bargeld estimates that as a touring musician he visits two hundred hotels a year. He decided to immortalize this, for him crucial, experience of visiting non-places in a way that is a negative of travel photography, insofar as it highlights repetition, lack of individuality, ugliness, and claustrophobia (although the artist has been active on Instagram for several years, he does not document his private or professional life online²²).

Bargeld started taking photos with cheap disposable cameras (considered to be the opposite of classic “artistic” SLR cameras) in 1990 and decided to immortalize each of his hotel stays. He did not want to photograph hotel beds because they easily lend themselves to metaphorization;²³ instead, he decided to photograph every hotel bathroom because, to paraphrase Georges Ribemont-Dessaignes’s famous observation about Dada, they do not mean anything. However, the musician believes that it is impossible to fully escape from meaning-making, because the recipient of a work of art will always look for it, look for associations, or at least for structure, rhythm, and organizing principle. So, he set clear rules for himself: he took one or more photos, and he always photographed the washbasins first. There is usually a large mirror above hotel washbasins, but Bargeld tried to take photographs in such a way as not to appear in them. However, he did not always succeed and sometimes he appears in the photograph as a reflection in the mirror, akin to Jan van Eyck’s *The Arnolfini Portrait*. When his flash-lamp broke down in Chile, the photograph was almost black. Still, Bargeld included it in the collection because it was important for him to follow the established and newly discovered rules. He also emphasized the importance of repetition, and not the photograph itself or its quality. According to Bargeld, collecting such images helps maintain a balance between chaos and order.²⁴

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

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

In this context, it might be interesting to mention other artists who use Instagram to document their experiences as touring musicians. One of them is Mick Jagger, who, unlike Bargeld, cultivates the myth of the musician-tourist, mainly by taking photos during his walks, mostly at night and after the shows, and posing in front of monuments. See: <https://www.instagram.com/mickjagger/>.

²³For some people, this aspect (reinforced by the cultural memory of Tracey Emin’s *My Bed* (1996)) is important. The choreographer and dancer Leszek Bzdyl has photographed all his hotel beds after waking up for several years. He posts his photographs on Facebook: <https://www.facebook.com/bzdyl>.

²⁴The “collector’s” theme of Bargeld’s works could probably be discussed in the context of one of Bargeld’s favorite critics, Walter Benjamin. Benjamin tried to restore subjectivity to mass-produced objects by creating collections in which these objects would be “liberated from the compulsion to be useful.” Walter Benjamin, “Paris: Capital of the 19th Century (1935)”, in *idem: Selected writings: Volume 3*, trans. Edmund Jephcott and others (Cambridge, Mass. and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002), 39. Cf. also: Beata Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności [The world as a collection. An attempt to analyze the aesthetic nature of modernity]* (Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2002).

The first exhibition of Bargeld's photographs, *Serialbathroomdummyrun*, opened in 1997. The exhibition catalog was published the same year.²⁵ The collection grew with each tour; a question arose as to whether, when, and how the project should end. A journal or a diary, at least in its most classic rendition, does not end on a date that has been set in advance; writing is interrupted by death. However, Bargeld decided that the project should end on a special night: the night he spent at the world's tallest hotel in Shanghai celebrating Chinese New Year.²⁶

Bargeld's project is neither nostalgic (aseptic, impersonal hotels where the musician spends most of the year in isolation fade in comparison with his home, family, pets), nor does it serve to provocatively overturn any hierarchies (as is the case, for example, in Jean-Philippe Toussaint's famous novel/quasi-diary entitled *The Bathroom*, in which the protagonist moves to the most inconspicuous room in the apartment, taking all his possessions and, gradually, his entire life with him²⁷). Bargeld does not mind the fact that chain hotel bathrooms are all the same; he refers to Howard Hughes, who, as a billionaire and aviator, could afford to have identical copies of his house erected across the United States.²⁸ He is fascinated by the fact that in their "natural state" such places are marked by anonymity and unremarkability – they lack individualization; when you live in hotel rooms, even for a short period of time, you in a sense desacralize these spaces, and after temporary residents leave, the staff must return the room to its original state of asepticity and transparency. The hotel bathroom turns out to be not only a non-place but also a space exempt from the laws and the passage of time. It thus becomes something of a *pars pro toto* for touring.

The everyday in words

In 1993, shortly after he began his "bathroom" project, Blixa Bargeld started writing every day; he says that many authors (and musicians) advised him to write regularly, day by day. This habit, on the one hand, helps document everyday life, and, on the other hand, it is intended to make creativity almost automatic. As the artist says, it helps develop individual style and fosters freedom of expression: "The less you write the more you are inclined to worry about each and every word. If you write a lot, you stop doing so."²⁹ To draw on Paweł Rodak, it can be said that in and through *life writing* Bargeld combines "existential aspects" (the desire to record life) with "professional" artistic endeavors.³⁰

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

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

²⁷See: Jean-Philippe Toussaint, *The Bathroom*, trans. Nancy Amphoux and Paul de Angelis (London: Dalkey Archive Press, 2008).

²⁸Cf. Blixa Bargeld, "Das Spiel wird erfunden, die Regeln werden entdeckt", in idem: *Serialbathroomdummyrun*, 8.

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

³⁰Cf. Paweł Rodak, "Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą" [A writer's diary: between everyday writing practice and literature], *Pamiętnik Literacki* 4 (2006): 34–35.

Still, the German artist distances himself from the diaristic tradition: “My notes are a form of writing which prevents me from writing a diary. And it takes a clear formal shape: Place, comma, date, then two lines down I will note what I intend to write. This ranges from poetry to essays, from notes to lists.”³¹ Perhaps Bargeld’s notes are in fact what Philippe Lejeune calls “a series of dated traces” [série de traces datées];³² such notes are both continuous and discontinuous.

Bargeld’s notes from one particularly long European tour with Einstürzende Neubauten in 2008 (Alles Wieder Offen Tour) were published in a book which he edited and ironically described as “Bildungsroman in der erst besten Person”³³ (a Bildungsroman in the first best person). The book describes, rather peculiarly, Bargeld’s “Journeyman Years,” the musician describes life on the road as an experience that offers nothing (in the sense of experiences or knowledge gained about the world or people) and yet at the same time also as an experience which does not deprive him of anything (he does not portray himself as a martyr, as an emotionless craftsman). Being on the road, being in constant motion, consumes life energy as much as it generates it: it is like a perpetual motion machine (*perpetuum mobile*).

The book is titled *Europa kreuzweise. Eine Litanei* (Europe Crosswise: A Litany). The subtitle refers to the fact that the book is a long list of dates and cities, with repeated comments (e.g., playlists which are practically identical throughout the entire tour or descriptions of routine activities during sound checks). In-between, Bargeld places variations: in particular, notes on the least routine element of being on the road, i.e. food,³⁴ and his reflections of a specific or general nature.

In a sample entry about Gothenburg, we read about the musician’s taxi ride from the airport to the hotel, about herrings (prompted by news of the death of *The New York Times* food critic), the hotel room (a bottle of Bordeaux wine, a cookie), TV channels, ENT medications taken. Later, we read about a dinner at a restaurant:

Biff-blomkål-lök-aska
 Beef-cauliflower-onion-ash
 Långarygg-bönor-mandel-lakrits
 Ling fillet-beans-almonds-liquorice
 Långa? Ling? Fishes can’t be translated, they have a different name every 50 miles;
 Carl Linnaeus, and he was definitely Swedish, classified this one as follows:

³¹Quote after: 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/>, date of access 10 Feb. 2023.

³⁴The topic of food was also at the center of another autobiographical publication about life on the road – a book by Alex Kapranos, the frontman of the Scottish band Franz Ferdinand, originally published in the form of weekly columns in *The Guardian*. However, Kapranos, unlike Bargeld, emphasizes the unique nature of each place, meal, circumstances, and people with whom he shared the meal. He is also clearly aware of a certain literary tradition/context (many dishes function as a kind of Proustian madeleines, the taste of which inspires one to reminisce and reflect). “Food is an adventure,” the musician writes. See: Alex Kapranos, *Sound Bites. Eating on Tour with Franz Ferdinand* (New York: Penguin Books, 2006), 9.

Kingdom: Animalia
 Phylum: Chordata
 Class: Actinopterygii
 Order: Gadiformes
 Family: Lotidae
 Genus: Molva
 Species: *M. molva*
 Molva Molva is its name.
 Good meal.³⁵

An excerpt from the menu comes first, and then we read about what Bargeld found out about on Wikipedia (most likely using a smartphone or a laptop). At this point, his notes trigger associations with a collage or *silvae rerum*.³⁶ Bargeld collects and systematizes more or less important information, including detailed train and flight schedules, blood test results, and what the Swedish musician and writer Carl-Johan Vallgren told him about literature at dinner.

The description of that evening becomes even more condensed: the list of ingredients smoothly turns into a playlist, without any comments, and then we come across a short note about a trip to a different Swedish city:

Lingon-havre-mjolk-lingonsorbet
 Lingonberries-oats-milk-lingonberry sorbet
 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
 Gothenburg -> Stockholm. Roadworks on the highway. Huge machines, each operated by a bored worker, motionless in the sun, very focused.³⁷

In the end, we find a summary written from the perspective of the finished tour. In a sense, this is another instance of draining one's memory, which does not retain much: names of cit-

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

³⁶On the influence of contemporary "scattered" multimedia forms of reading and writing (from paper books to smartphones) on the development of *silvae rerum* cf. Jarosław Płuciennik, "Sylwiczność nasza powszechna i metakognicja" [Our everyday use of *silvae rerum* and metacognition], *Teksty Drugie* 6 (2012).

³⁷Bargeld, *Europa kreuzweise*, 57.

ies, sometimes some words or events.

Europe – summary: what’s missing?

Zurich, Venice...

Reykjavík: “What problems are you dealing with here?” “Drug addiction and suicides in winter”

Madrid, Manchester, Rennes in Brittany ...

Rotterdam: Amid a hail of bullets, opening for U2...

Florence, Bratislava, Århus, Antwerp ...

Klagenfurt: Almost arrested for imitating taxi driver radio ...

Malaga, Krems, Nantes, Reggio Emilia.

Bolzano: Our instruments had to be carried upstairs ...

Potsdam, Ljubljana, Ghent, Leeds ...

Turin: The tour bus on a raceway on the roof of a former futuristic Fiat factory ...

Thessaloniki, Belgrade, Glasgow, Strasbourg ...

Dublin: No, I didn’t break the glass door, please watch the security camera footage again... I didn’t break it.

Istanbul, Salzburg, Venice, Krakow ...

Rome: I dreamed about my death, purgatory and what happened next ...³⁸

Bargeld’s book seems to confirm Marc Augé’s observations about “supermodernity.” Touring, as described by the German musician, “empties the landscape, and the gaze of which it is the object, of all content and all meaning (...) and becomes the object of a secondary, unattributable gaze,” while his notes show how “the individual consciousness” is subjected to “entirely new experiences and ordeals of solitude, directly linked with the appearance and proliferation of non-places.”³⁹

The everyday in sounds

Blixa Bargeld has been keeping his notes on a computer from the very beginning, clearly distancing himself from the mythologized status of a paper diary. He emphasizes that he uses the search engine in text files to easily find, for example, all instances in which the word “alcohol” has appeared in his notes in the past ten years.⁴⁰ He has been inspired by Arno Schmidt, a German writer and translator of English and American literature, who was very experimental in his prose; for example, he constructed maze-like plots or based them on game theory. Schmidt used index cards; today, technology makes it much easier to navigate one’s private archive.

Sidonie Smith and Julia Watson in their analysis of life writing archives emphasize their dynamic and metamorphic character: “A written life entering the world as a book, manuscript, blog, or the like, is filtered through other kinds of archives and may be changed by subsequent

³⁸Bargeld, *Europa kreuzweise*, 122–123.

³⁹Augé, 93.

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

editions or translations into different media and languages. That is, a published ‘life’ enters into circulation as new reading publics access different versions of it over time; and it acquires an ‘afterlife’ that shifts its relationship to archival material and generates other versions of the subject.”⁴¹

Bargeld has, in a way, recycled his *life writing* archive. Many of his songs are based on the notes he writes every day. He often reaches for them in the final stages of working on a new album, when all the songs have been written but some still lack lyrics, and the lyrics have to be written fast. The rhythmic structure of the song imposes certain limitations: for example, twelve lines are required, each of which should consist of fifteen syllables. The notes provide inspiration and sometimes ready-made phrases.

One of the songs created in this way is the almost fourteen-minute-long title track from the album *Perpetuum Mobile*.⁴² It talks about the world and man in motion but Bargeld, born and raised in West Berlin⁴³ – such a mythologized space strongly saturated with history – is interested primarily in non-places, transitive spaces in which stability or symbolic significance fade.

Perpetuum Mobile has the structure of, as Bargeld puts it, the so-called moving poem – it describes each section of the journey from point A to point B, focusing not so much on the place but selected aspects of reality: colors and shapes, sounds, but also, for example, the means of transport. Musically, it consists largely of non-musical sounds, paying homage to Pierre Schaeffer, the father of *music concrète*, who in his 1948 *Cinq études de bruits* [Five studies of noises] used, among other things, the sounds of trains and canal boats. The remembered sounds are further “processed” musically, and ultimately the composition turns into a life writing archive.⁴⁴

In the first half of the composition, Bargeld recites a detailed list of all the means of transport he used to get from his Berlin apartment, through Berlin Tegel Airport and London Heathrow, to his London hotel:

Fahrrad [bicycle]
 Fahrstuhl [elevator]
 Taxi [taxi]
 Gepäckwagen [baggage cart]

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*, Potomac, CD, 2004. All quotes from the song are from the CD booklet.

⁴³Berlin, seen through the prism of lieux de mémoire, features in the albums *Berlin Babylon* (Ego, CD, 2001) and *Alles in Allem* (Potomac, CD, 2020), which includes, among others: songs dedicated to Landwehrkanal or Tempelhof.

⁴⁴When asked about his “actual” diary, as opposed to his notes, Bargeld says: “My memories are engraved in the music. I can only hear myself and the others in the time that we have made the music. I can still hear the sound of the recycling bottles we brought back when we recorded *Kollaps* in the studio or how I fell asleep in the bath tub when we recorded *Abwärts*. When I hear our songs, I hear the circumstances in which they were born. I can’t get rid of that. I just can’t listen to the music in the unbiased way everyone else can”. Quote after: *Einstürzende Neubauten, Perpetuum Mobile*, tourbook, 11.

Flugzeug [airplane]
 Gepäckwagen [baggage cart]
 Rolltreppe [escalator]
 Rolltreppe [escalator]
 Zug [train]
 Flugzeug [airplane]
 bus [bus]
 escalator
 moving walkway
 moving walkway
 escalator
 baggage cart
 limousine
 elevator

The means of transport are recited rhythmically against the musical background (interestingly, after “landing,” that is starting with the word “bus,” Bargeld switches from German to English; later in the same composition he describes another, longer, journey from San Francisco to Berlin (with one layover)).

The way in which Bargeld uses strategies of restriction and proceduralism brings to mind not only Dada games but also OuLiPo, for example Georges Perec’s notes/catalogues.⁴⁵ In a different part the song, the musician recites a long list of answers to questions routinely asked at the airport. He has heard them so many times that he replies almost automatically (he does not even have to hear the question first):

- Yes, this case was sometimes left unsupervised.
- Yes, others had access to it.
- Yes, I was asked to carry presents.
- Yes, there are electronic appliances in the case.
- Yes, many batteries.
- No, not everything belongs to me.

In non-places, a non-language is spoken; any attempt to go beyond its narrow framework is considered sign of emancipation. In the lyrics to *Perpetuum Mobile*, dull phrases (such as the ones quoted above) are juxtaposed with lyrical parts that constitute an attempt to enter the world of thoughts and experiences of the moving subject.

Bargeld’s intermedial notes probably should be described in terms of mapping experiential space. Not least because the artist constantly moves “crosswise” through Berlin, Europe, and the world. As Mikołaj Madurowicz writes, the cartographer must first consider what kind of space he wants to map – and differentiating oppositions (“my – somebody else’s,” “close

⁴⁵Cf. Georges Perec, *I Remember*, trans. Philip Terry & David Bellos (Boston: David R. Godine, 2014); Cf. also Jan Baetens, “OuLiPo and proceduralism”, in: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, ed. Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale (London – New York: Routledge, 2012), 115.

– distant,” “known – unknown,” “everyday – unusual,” “public – private”⁴⁶) play a key role in experiential space. In strictly cartographic terms, a map reflects the real using the principle of equivalence: each point on the map corresponds to an actual place;⁴⁷ alas, not every autobiographical element corresponds to a real object, phenomenon, or event in time and space. However, this may not be necessary. As Madurowicz writes, the map is essentially an “intersection of several axes: between memory and imagination, between thought and experience, between mapping the world and its projection, between objectivity and intentionality.”⁴⁸ This could be the definition of *life writing*.

translated by Małgorzata Olsza

⁴⁶Mikołaj Madurowicz, “Mapa jako optyka” [Map as optics], *Łódzkie Studia Etnograficzne* 60 (2021): 14–15.

⁴⁷Wprowadzenie do kartografii i topografii [Introduction to cartography and topography], ed. Jacek Paślawski (Wrocław: Wydawnictwo Nowa Era, 2006), 16.

⁴⁸Madurowicz, 13.

References

- Augé, Marc. *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe. London-New York: Verso, 1995.
- Baetens, Jan. “OuLiPo and proceduralism”. In: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, ed. 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. “Paris: Capital of the 19th Century (1935)”. In idem: *Selected writings: Volume 3*, trans. Edmund Jephcott and others, 32–49. Cambridge, Mass. and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- 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/>. Date of access 8 Feb. 2023.
- Gooding, Mel. “Surrealist games”. In: *A Book of Surrealist Games*, ed. 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)". Trans. Joachim Neugroschel. In: *Memoirs of a Dada Drummer*, ed. Hans J. Kleinschmidt, 167–169. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Jiříčka, Lukáš. *Zdobycy scen akustycznych Od radioartu do teatru muzycznego*. Trans. Krystyna Mogilnicka. Warsaw: 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". In: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, ed. 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 zeszyt...". "Drogi ekranie...". *O dziennikach osobistych*. Trans. Magda and Paweł Rodakowie. Warsaw: 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/>. Date of access 10 Feb. 2023.
- Müller, Wolfgang. *Geniale Dilletanten*. Berlin: Merve Verlag, 1982.
- Perec, Georges. *I Remember*. Trans. Philip Terry & David Bellos. Boston: David R. Godine, 2014.
- – –. *Species of Spaces and Other Pieces*. Trans. John Sturrock. London: Penguin, 1992.
- Płuciennik, Jarosław. "Sylwiczność nasza powszechna i metakognicja". *Teksty Drugie* 6 (2012): 246–257.
- "Podróż". In: *Słownik terminów literackich*, ed. 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", trans. 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. *The Bathroom*. Trans. Nancy Amphoux and Paul de Angelis. London: Dalkey Archive Press, 2008.
- Wprowadzenie do kartografii i topografii*. Ed. Jacek Paślawski, Wrocław: Wydawnictwo Nowa Era, 2006.

Discography and filmography

- 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*, dir.
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.

KEYWORDS

Blixa Bargeld

GENIALNI DYTLETANCI

ABSTRACT:

The article analyzes life writing strategies of the German composer, musician and performer Blixa Bargeld, who has been documenting his life on tour since the 1990s. The experience of moving between successive identical, impersonal, as Marc Augé puts it, non-places, such as hotels and airports, turns out to be the opposite of traveling. As a result, Bargeld's travelogue takes unusual forms: from a series of photographs showing hotel bathrooms (*serialbathroom-dummyrun*), through experimental prose (*Europa kreuzweise. Eine Litanei*), to concrete music (the album *Perpetuum Mobile*).

life writing

moving-poems

non-places

TRAVELOGUE

NOTE ON THE AUTHOR:

Anna R. Burzyńska – Ph.D., Assistant Professor at the Department of Theater and Drama at the Faculty of Polish Studies at the Jagiellonian University, Poland. Her research interests include, among others, the transformation of drama, the relationship between literature and science, as well as theater and music. She has published, among others, the monographs *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej* [The mechanics of a miracle. Metatheatrical strategies in Polish avant-garde drama] (2005), *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka* [Face mask. Stanisław Grochowiak's plays] (2011), and *Atlas anatomiczny Georga Büchnera* [Georg Büchner's anatomical atlas] (2022). |

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”), opatrzonych 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, twórcza soundtracków filmowych i (wraz z pisarzem Andrease Ammerem) projektów radioartowych. Zob. Lukáš Jiříčka, *Zdobycy scen akustycznych Od radioartu do teatru muzycznego*, tłum. Krystyna Mogilnicka (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 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-Dessaigues 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 zaproponowanej 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 martylogicznego 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 zrutynizowanego 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.
 Istambuł, 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 Grochowicza* (2011) oraz *Atlas anatomiczny Georga Büchnera* (2022).