

# performatyka POZA KANONEM

RESZTKI

Ruiny

Pozostałości

SZCZĄTKI

PIKSELE

Archiwa możliwych  
przeszłości i przyszłości



# **Performatyka Poza kanonem**

**tom 1: Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki,  
piksele – archiwa możliwych  
przeszłości i przyszłości**

**redakcja Łucja Iwanczewska**

*Performatyka. Poza kanonem*, t. I: *Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, red. Łucja Iwanczewska, WIELE KROPEK, Kraków 2021, [bit.ly/performatykapozakanonem1](http://bit.ly/performatykapozakanonem1)

RECENZENT NAUKOWY  
prof. dr hab. Dariusz Kosiński

REDAKCJA MERYTORYCZNA  
dr Łucja Iwanczewska

REDAKTORKA PROWADZĄCA  
Agnieszka Urbańczyk

WYDAWCA  
Tomasz P. Bocheński

PROJEKT OKŁADKI  
Klaudia Węgrzyn

PROJEKT TYPOGRAFICZNY  
Tomasz P. Bocheński

ADIUSTACJA JĘZYKOWO-STYLISTYCZNA I KOREKTY  
dr Marta Błaszowska, Anna Bocheńska, Tomasz P. Bocheński,  
Maciej Nawrocki, Sandra Popławska, Agnieszka Urbańczyk

SKŁAD I ŁAMANIE  
Katarzyna Bolęba-Bocheńska,  
Tomasz P. Bocheński

Książkę złożono w programie Adobe®  
InDesign® pismem *Gaultier* projektu Mateusza  
Machalskiego, dystrybuowanym przez Capitalics



Publikacja dofinansowana  
przez Wydział Polonistyki  
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Na okładce i stronie tytułowej wykorzystano  
grafiki należące do domeny publicznej,  
pochodzące z biblioteki cyfrowej POLONA,  
oraz krój **Bahnschrift**, stanowiący adaptację  
zgodnego z normą Deutsches Institut für Nor-  
mung pisma drogowego DIN 1451 z 1931 roku,  
dokonaną przez Microsoft® w 2016 roku

SOME RIGHTS RESERVED. Copyright © for the texts by WIELE KROPEK & individual authors, MMXXI  
Copyright © for this edition by Pracownia edytorska WIELE KROPEK Tomasz P. Bocheński, MMXXI

Wszystkie teksty i materiały ilustracyjne udostępniane są w trybie otwartym z zachowaniem  
praw autorskich w użyciu niekomercyjnym Creative Commons BY-NC-4.0 – [bit.ly/3jTPDBa](http://bit.ly/3jTPDBa)

Wydanie pierwsze, Kraków, marzec 2021  
First edition, Cracow, Poland, March 2021

e-ISBN 978-83-952903-2-9

Pracownia edytorska WIELE KROPEK  
ul. Henryka i Karola Czeczów 24 m. 12  
30-798 Kraków  
tel. 792 116 003, e-mail: [kontakt@wiele-kropek.pl](mailto:kontakt@wiele-kropek.pl)

# SPIS TREŚCI

ŁUCJA IWANCZEWSKA

*WSTĘP. „Jak gdyby” archiwa* . . . . . 7

## Archiwa potencjalnych przeszłości i przyszłości      Performowanie archiwum

MICHAŁ PIASECKI

*Inwentaryzacja powierzchni Ziemi, zapis świata, który wkrótce zniknie. Archiwum Planety (Archive de la Planète) Alberta Kahna jako przykład archiwum globalnej katastrofy* . . . . . 15

MATEUSZ BOROWSKI

*Kontr-archiwa i redefinicje dokumentalności* . . . . . 37

MAŁGORZATA SUGIERA

*Archiwa antropocenu* . . . . . 57

RADOSŁAW PINDOR

*Ponowne odegranie. Reperformans jako narzędzie pamiętania w projektach Przemka Branasa* . . . . . 87

BARTOSZ CUDAK

*Homoseksualne sekrety – poszukiwania Karola Rądziszewskiego* . . . . . 103

KINGA KURYSIA

*Ciało jako archiwum wykonanej pracy. Praca maszyn Gilles’a Lepore’a, Michała i Macieja Mądrackich w kontekście końca socjalizmu i przemian przestrzennych miasta Mielec* . . . . . 123

## Archeologie archiwum

NATALIA TOPOROWSKA  
*Bunt na Argo. Queerowe archiwum  
jako strategia konstruowania tożsamości  
w Argonautach Maggie Nelson* .....141

JAKUB PAWLAK  
*Performans autobiograficzny i narratywizacja  
gwałtu na przykładzie wybranych wersji utworu  
Me and a Gun Tori Amos* .....161

MARIA WODZIŃSKA  
*Dwa archiwa ludobójstwa.  
Zmiana w statusie archiwum* .....179

## Przedstawienia archiwum

PATRYCJA KORCZAGO  
*W poszukiwaniu zaginionych historii –  
performatywne wędrówki po archiwum  
Piwnicy na Wójtowskiej w Warszawie* ..... 199

ANNA PINIEWSKA  
*Performans Tisza be-Aw Teatru 21. Niepełno-  
sprawne ciała – żywe archiwa historii.* .....223

WANDA ŚWIĄTKOWSKA  
*Teatr wobec archiwum. Strategie ożywiania  
i profanowania na przykładzie wybranych  
spektakli ostatniej dekady* .....237

JOANNA ZĘTAR  
*Archiwa Przeszłości w Teatrze Pamięci –  
studium przypadku Ośrodka „Brama Grodzka –  
Teatr NN”* .....257

BIBLIOGRAFIA .....273

INDEKS OSOBOWY ..... 287

ŁUCJA IWANCZEWSKA Katedra Performatyki na Wydziale Polonistyki  
ORCID 0000-0002-2257-7017 Uniwersytetu Jagiellońskiego  
lucja.iwanczewska@uj.edu.pl

## WSTĘP

# „Jak gdyby” archiwa

**T**om *Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości* stanowi pokłosie pierwszej z planowanego cyklu konferencji *Performatyka. Poza kanonem*, zorganizowanej przez Katedrę Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Planując i przygotowując kolejną edycję konferencji, poświęconą współczesnym praktykom produkcji i negacji wiedzy, przedstawiamy efekt minionej w postaci namysłów, refleksji, diagnoz zaproponowanych przez studentów i doktorantów z wielu różnych ośrodków w Polsce.

Cykl konferencji *Performatyka. Poza kanonem* pomyślany jest jako transdyscyplinarna wymiana pomiędzy różnymi ośrodkami uniwersyteckimi, między teoretykami i praktykami oraz jako laboratorium wypracowujące wiedzę o poruszeniach i przemianach dotyczących współczesnej humanistyki. Multidyscyplinarność, wielość pól wiedzy, metod badawczych, prezentacja różnych sposobów myślenia, zaangażowanie wielu rodzajów doświadczeń, aktywizowanie wyobraźni, pomnożone studia przypadków – pozwalają na wyprowadzenie zawartych w książce tematów i problemów poza kanon, kanoniczne ustalenia i sposoby przyglądania się badanym zjawiskom. Poza kanonem znajdują się natomiast miejsca na eksperymenty myślowe, nowe / inne formy krytyczności, ćwiczenia wyobraźni (o przeszłości i przyszłości), wymyślanie i nadawanie sensu przestrzeniom nieodkrytym lub zakrytym poznawczym *status quo*. Sformułowanie „poza kanonem” rozumiemy jako rodzaj otwarcia – na możliwe inności, przeszłości,

przemiany istniejących podziałów, hierarchii, dominant (społecznych, kulturowych, instytucjonalnych, relacyjnych).

Kategorię organizującą wątki tematyczne tej książki stanowi archiwum. Przygotowując konferencję, zaprosiliśmy młodych badaczy do wspólnego namysłu nad zarówno kategorią archiwum, jak i krytycznymi ujęciami procesów i strategii archiwizacji. Piszę o wspólnym namyśle, konferencja miała bowiem formułę dialogu, uczestnicy spotykali się z nami, pracownikami Katedry Performatyki, i dyskutowali o swoich propozycjach tematycznych, strategiach interpretacyjnych, doborze materiału i pomocnych metodologiach. Można śmiało powiedzieć, że przedstawiana książka jest wynikiem spotkań, rozmów, kontaktu, współmyślenia – intelektualnym projektem wzajemności i współpracy. Autorzy przyglądają się materialnej dokumentacji przeszłości – szczątkom, przedmiotom, miejscom, resztkom, pikselom poddanym medialnej archiwizacji, ożywianym w różnego rodzaju performansach resztkom historii, społecznych wydarzeń, kulturowych przemian i wstrząsów. Kulturowe resztki przechowywane w pamięci, ciałach, śladach egzystencji, medialnych (audialnych, wizualnych, teatralnych, tekstowych, internetowych, architektonicznych) zapośredniczeniach czy obrazowych spamach konstruują naszą wiedzę o przeszłości, porządkują lub naruszają kulturowe dominanty, mogą także stanowić materiał do ustanawiania alternatywnych i spekulatywnych scenariuszy przyszłości – taka perspektywa rzuca światło na to, o czym jest ta książka. Szeroko otwarte archiwa różnych kultur pozwoliły Autorom na różnorodne gry i negocjacje z tą kategorią: na gesty ustanowienia nowych archiwów, poszukiwania i odnajdywanie zaginionych historii, konstruowanie wiedzy z materialnych resztek i przetworzeń dokumentacji, szukanie alternatywnych obiegów archiwalnych treści lub tropienie emocji i afektów poza prymatem funkcji przedstawieniowej i znaczeniowej wybranych tekstów kultury.

Performatyka w naszym rozumieniu i praktykowaniu stanowi przestrzeń (i dyscyplinę) zapraszającą do poszukiwań i wędrówek pomiędzy dyscyplinami, językami i konsekwencjami ich używania. Dostarcza narzędzi do rozumienia mechanizmów wytwarzania i praktykowania przestrzeni kulturowych i społecznych. Wypracowane w jej polu



metodologie i teorie pozwalają poruszać się sprawczo pomiędzy ramami wiedzy, ustanowionymi kanonami, anachronicznymi paradygmatami. Umożliwia krytyczne patrzenie na strategię wytwarzania historii i przeszłości, wychyla się także ku możliwym przyszłościom. Przygląda się wzajemnym relacjom ludzi i nie-ludzi. Przebywa na terenie życia społecznego, sztuki, nauk ścisłych, historii, mediów, technologii. Jest tam, gdzie coś się wytwarza, ustanawia, żyje, pozostaje, wchodzi w relacje, działa, czasem znika. Performans jest wszędzie. Performatyka też.

Przez pryzmat performatywności kategoria archiwum wymyka się konceptualnym i teoretycznym ograniczeniom. Jacques Derrida „gorączkowo” rozmawia na stronach tej książki z Rebeccą Schneider, archiwa wizualne dyskutują z cielesnymi, projekty przyszłości – z rekonstrukcjami przeszłości, perspektywy lokalne i peryferyjne natomiast ze zjawiskami globalnymi. Gdybym miała zaproponować rozumienie kategorii archiwum, najbliższe podejmowanym przez Autorów problemom i koncepcjom, powiedziałabym, że chodzi tutaj o „*jak gdyby*” archiwum. Nawiązuję tutaj wprost do „filozofii *jak gdyby*” Rosi Braidotti<sup>1</sup>. Filozofia ta koncentruje się na zdolności przechodzenia z jednego zbioru wiedzy w drugi, z jednego zbioru doświadczeń w inny, „*jak gdyby*” pomiędzy nimi istniały jakieś związki, relacje, powiązania. Opisywanie, analizowanie owych przepływów i powiązań nigdy nie odbywa się poprzez zawłaszczenie. Interpretacja, ujmowanie zjawisk, ustanowienia teorii nie są aktami przywłaszczenia, pasożytowania na zbiorach wiedzy. Chodzi o tropienie śladów przejść, które zawsze są aktami komunikacyjnymi, nawiązywaniem relacji. A przede wszystkim chodzi o intensyfikowanie wzajemnych powiązań – czasem ze względu na wspólne właściwości, a czasem pomimo ich braku. Braidotti rozważa kreatywny rodzaj stawania się podmiotu, wiedzy, interpretacji, czyniąc metaforę performatywności najbardziej użyteczną w praktykach uprawiania filozofii „*jak gdyby*”. Filozofka pisała: „Praktyka »*jak gdyby*« jest techniką strategicznego umiejscawiania na nowo, aby ocalić to, czego potrzebujemy z przeszłości, aby wytropić ścieżki transformacji naszego życia tutaj i teraz”<sup>2</sup>. Teksty zawarte w tej książce właśnie taką praktykę „*jak gdyby*” wykorzystują i stosują – wytwarzając „*jak gdyby*” archiwum.

<sup>1</sup> Rosi Braidotti, *Poprzez nomadyzm*, przeł. Aleksandra Derra, „Teksty Drugie” 2007, nr 6: *Antropologia i literatura*, s. 112–113.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 113.

<sup>3</sup> Por. Ewa Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5: *Historia ratownicza*, s. 12–26.

Ocalają z przeszłości to, co potrzebne, i transformują nasze tu i teraz. Afirmują płynne przejścia, osłabiają lub niwelują granice, podważają przedziały. „Jak gdyby” archiwa stanowią zatem sposoby gromadzenia i budowania wiedzy o przeszłości, ale w równej mierze ratują<sup>3</sup> nasze terażniejszość i przyszłość.

Archiwa „jak gdyby” są warunkowane różnymi umiejscowieniami i kontekstami kulturowymi, społecznymi, politycznymi, technologicznymi, medialnymi. Mogą dotyczyć podmiotu i jego jednostkowej historii, rekonstruować historię jakiejś lokalności uwikłaną w praktyki życia codziennego (mikrowspólnoty lub miejsca), powoływać na świadków ludzi lub korzystać z innych form świadectwa (ekologicznego, planetarnego, naturalnego).

Ewa Domańska opisywała rolę formacyjną projektu historii ratowniczej, która

przykłada dużą wagę do faktu, że budowanie wiedzy jest zawsze działaniem wspólnotowym (często także międzygatunkowym) i choć zazwyczaj pisze / tworzy jedna osoba, to efekt jest wypadkową pracy i inspiracji czerpanych od wielu innych ludzi (i czynników nie-ludzkich), które wpływają zarówno na podejmowany w badaniach temat, ujęcia zagadnienia, jak często i na sam proces pisania / tworzenia. Wspierając takie wspólnotowe podejście do budowania wiedzy, historia ratownicza kieruje się także przeświadczeniem, że zadaniem badacza / intelektualisty jest budowanie i udrażnianie networków (relacji-asocjacji) między badaczami reprezentującymi różne dyscypliny, generacje, światopoglądy, płcie, rasy, klasy, etnosy, itd., łączenie i działania inkluzyjne, a nie rozłączanie, czy / i wykluczanie<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 23–24.

Przywołuję fragment rozważań Domańskiej o formacyjnej roli historii ratowniczej, ponieważ wydaje mi się bardzo bliska formacyjnej roli naszego projektu konferencyjnego i książkowego dotyczącego kategorii archiwum. Nasza propozycja również zbudowana jest na wspólnotowym podejściu do wytwarzania wiedzy, oparta na relacjach pomiędzy badaczami i ich ustaleniami, jest siecią połączeń i działań inkluzyjnych. Dzięki temu właśnie zaproponowane w książce

strategie czytania i ustanawiania archiwów mają moc przywracania zapomnianych fragmentów historii, a także moc performowania potencjalnych scenariuszy przyszłości.

Przez medialne zapośredniczenia teatru, sztuki, literatury, performansów kulturowych i technologicznych opisywane archiwa performują się i zostawiają po sobie ślady. A ślady łączą teksty książki w dialogujące ze sobą zbiory wiedzy, doświadczeń, projekcji i potencjalności. W konsekwencji zaś „jak gdyby” archiwizują nasze życia tu i teraz.



**ARCHIWA  
POTENCJALNYCH  
PRZESZŁOŚCI  
I PRZYSZŁOŚCI**



## Inwentaryzacja powierzchni Ziemi, zapis świata, który wkrótce zniknie. *Archiwum Planety* (*Archive de la Planète*) Alberta Kahna jako przykład archiwum globalnej katastrofy

Artykuł jest poświęcony kolekcji materiałów wizualnych *Archiwum Planety* (*Archive de la Planète*, 1909–1931). Autor zaczyna od krótkiego przybliżenia biografii jego pomysłodawcy i fundatora, Alberta Kahna, i rekonstruuje historię formowania się tego projektu. Samo *Archiwum Planety* traktuje jako pionierskie dążenie do zgromadzenia zapisów wizualnych z całego świata. Autor analizuje, jak fotografia i film przeddefiniowały możliwości i przedmiot archiwizacji, a także ich uwikłanie w kontekst kolonialny, relacje ze stanem wiedzy geograficznej oraz wpływ na rekonfigurację skali. Podejmuje także próbę odczytania przedsięwzięcia Kahna jako archiwum kapitalocenu, a więc projektu finansowanego z zysków z tanich surowców, który stanowił etyczną odpowiedź na przyspieszenie procesów globalizacji, destrukcyjnych dla przyrody i tradycyjnych form życia. Celem artykułu jest poddanie refleksji sposobów wykorzystania obrazów oraz rozwoju specyficznych form widzenia w reakcji na widmo zagłady rzeczywistości – i szerzej: różnic i ciągłości pomiędzy przeszłymi a obecnymi wizjami katastrofy.

**Słowa kluczowe:**  
kapitalocen,  
kolonializm,  
fotografia, Albert  
Kahn, *Archiwum  
Planety*, etno-  
grafia ratun-  
kowa, katastrofa  
klimatyczna

**Inventory of the Surface of the Globe, a Record of the World that Will Soon Disappear. Albert Kahn's Archive de la Planète As an Example of a Global Catastrophe Archive** The article is focused on the collection of visual materials titled *Archive de la Planète* (1909–1931). It begins with a brief biography of Albert Kahn—the archive's founder and originator, followed by the author's attempt to reconstruct the formation of the archive's idea. The paper proposes to view the *Archive de la Planète* as a pioneering example of an effort to collect visual records coming from around the world. Analysing this subject, the author discusses how photography and film redefined the possibilities of archiving and its very subject, and points to their entanglement into colonial context, into relations with the state of geographical knowledge and their impact on reconfiguration of the scale. The author proposes to read Kahn's project as a capitalocene archive as it was a project financed by the profits taken from selling cheap resources. The archive was at the same time an ethical response to

**Keywords:**  
capitalocene,  
colonialism, pho-  
tography, Albert  
Kahn, *Archive  
de la Planète*,  
salvage ethno-  
graphy, climate  
catastrophe

the acceleration of globalization processes which was destructive to nature and traditional forms of existence. Finally, the goal of this paper is to rethink the use of images and the development of specific forms of vision as a reaction to the looming specter of the doom of reality. More broadly, it points to continuities and differences one can find in the visions of catastrophe that were created in the present and the past.

1 Barwne nagrania filmowe były wykonywane techniką Alberta Kellera-Doriana, która rozwinęła się w latach dwudziestych XX wieku we Francji. Wykorzystywała ona proces soczewkowy do oddzielania kolorów czerwonego, zielonego i niebieskiego, aby następnie zarejestrować je na pojedynczej czarno-białej klatce filmowej.

2 Obecnie nazwisko Kahna kojarzone jest w pierwszej kolejności z Ogrodami Świata w podparyskiej posiadłości w Boulogne. Prywatne ogrody, które za życia Kahna były niedostępne dla publiczności, można uznać za przestrzenną uwerturę do *Archiwum Planety*. Były one przedsięwzięciem nieco staroświeckim, przynależącym jeszcze do typowych rozrywek arystokracji, wpisywały się jednak w istotny nurt dziewiętnastowiecznej kultury wizualnej. Próba wytworzenia w Ogrodach Świata współzystencji roślinności z każdego zakątka globu czyniła je projektem antycypującym polityczny ideał harmonijnego kosmopolityzmu, któremu Kahn był wierny przez całe życie.

3 „Archaeology of all the possible futures of the cinema” (Paula Amad, *Counter-archive. Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*, New York 2010, s. 296). Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia filologiczne moje – M. P.

**A**rchiwum Planety (*Archive de la Planète*) to jeden z największych zachowanych zbiorów fotografii i filmu z przełomu XIX i XX wieku. Na tę unikalną kolekcję składają się różnorodne materiały dokumentalne: około stu godzin niemych czarno-białych nagrań filmowych na taśmie trzydziestopięciomilimetrowej oraz niewielka liczba nagrań filmu kolorowego<sup>1</sup>, siedemdziesiąt dwa tysiące barwnych autochromów i cztery tysiące zdjęć stereoskopowych. Jego pomysłodawcą i fundatorem był żydowsko-francuski bankier Albert Kahn, który chciał zebrać możliwie wyczerpującą kolekcję fotograficznych rejestracji i filmowych nagrań ze wszystkich miejsc na Ziemi. Holistyczne ambicje Kahna<sup>2</sup>, by stworzyć wszechogarniające archiwum wizualne całej planety rezonowały z utopijnymi ideami dyskutowanymi przez środowiska awangardowych artystów, a następnie stały się istotną inspiracją dla rozwoju filmu dokumentalnego we Francji. Z tego powodu Paula Amad, za Thomasem Elsaesserem stwierdza, że *Archiwum Planety* zawierało w sobie „potencjalne historie kina”<sup>3</sup>. Patrząc bowiem na późniejszy rozwój filmu dokumentalnego, łatwo można prześledzić, jak konkretne zamiary Kahna – od obserwacji życia codziennego po wykorzystanie archiwaliów – kolejno zyskiwały autonomię w formie pełnoprawnych elementów języka filmowego. Projekt Kahna powstał jednak w opozycji do stanowisk ówczesnych krytyków, którzy bez większego entuzjazmu podchodzili do zdolności poznawczych fotografii i filmu, wskazując na ograniczenia epistemologiczne tych mediów i kwestionując ich przydatność jako źródeł historycznych. Kahn ignorował podobny sceptycyzm i, zamiast wdawać się w teoretyczne dyskusje, podjął próbę weryfikacji takich przekonań w praktycznej realizacji. Stąd właśnie wziął się laboratoryjny charakter *Archiwum Planety*, które było przedsięwzięciem o ogromnych ambicjach, lecz też z założenia prowizorycznym, a przez to skazanym na niedokończenie. W konsekwencji można widzieć w nim projekt z przejściowej epoki medialnej, który nadal przynależał raczej do typowej dla XIX wieku kultury archiwizacji, choć wykorzystywał już media wieku następnego.



*Archiwum Planety* nie cieszyło się szczególnym zainteresowaniem badaczy i historyków kina. Przez długi czas traktowano je jako część ogromnych zasobów fotografii i wczesnego filmu, który uważano za pozbawiony wartości artystycznej, a brak publikacji na jego temat dodatkowo potęgował utrudniony dostęp do materiałów źródłowych<sup>4</sup>. Dotychczas ukazała się tylko jedna poświęcona mu książka monograficzna Pauli Amad<sup>5</sup> i tom pokonferencyjny pod redakcją Kjetila Ansgara Jakobsena i Tronda Erika Bjorliego<sup>6</sup>. Natomiast największym uznaniem dla *Archiwum Planety* było poświęcenie mu osobnego epizodu w – zorganizowanym na wzór historycznego kanonu – cyklu *Geniusz zaklęty w fotografii*, zrealizowanym przez telewizję BBC w 2007 roku.

W związku z tym, że nie ma jeszcze żadnego polskiego tekstu poświęconego *Archiwum Planety*<sup>7</sup>, postaram się przybliżyć kontekst jego powstania i sylwetkę twórcy. Ponadto skupię uwagę na głównych założeniach ideowych projektu i obecnych w nim wyobrażeniach o archiwizowaniu życia na Ziemi oraz obrazowaniu samej planety jako całości. Mniej natomiast będzie mnie interesowała interpretacja konkretnych fotografii i filmów. Poddam analizie najważniejsze konteksty, w które uwikłane było *Archiwum Planety*: francuski kolonializm, relacje z paradygmatem wiedzy geograficznej oraz zasady wykorzystania skali. Dotychczasowe interpretacje chcę poszerzyć o odczytanie przedsięwzięcia wizualnego Kahna jako archiwum kapitalocenu, a więc projektu uwikłanego w czerpanie zysków z tanich surowców, który stanowił zarazem etyczną odpowiedź na przyspieszenie procesów globalizacji, destrukcyjnych dla przyrody i tradycyjnych form życia. Moim celem będzie prześledzenie na przykładzie *Archiwum Planety* sposobów wykorzystania obrazów i rozwoju specyficznych form widzenia w reakcji na nieuchronną katastrofę – nagłe zagrożenie dla istnienia otaczającego świata.

## KONIEC WIEKU XIX: EPOKA MASOWYCH PODRÓŻY I FOTOGRAFII STEREOSKOPOWEJ

Biograficznych źródeł *Archiwum Planety* można dopatrywać się w ambiwalentnych doświadczeniach przemieszczania się przez Kahna. Już jako dziecko padł on ofiarą przymusowej migracji z powodu wysiedlenia Żydów z Alzacji po klęsce Francji w wojnie z Prusami w 1870 roku.

<sup>4</sup> Przez długi czas – aż do digitalizacji – badacze mieli utrudniony dostęp do materiałów wizualnych i nie mogli ich dotykać z powodu złego stanu technicznego.

<sup>5</sup> Por. Paula Amad, *op. cit.*

<sup>6</sup> Por. *Cosmopolitics of the Camera. Albert Kahn's Archives of the Planet*, eds. Kjetil Jakobsen, Trond Erik Bjorli, Chicago 2020.

<sup>7</sup> Do *Archiwum Planety* odwołuje się także Mateusz Borowski w zamieszczonym w niniejszym tomie (s. 37–55) tekście *Kontr-archiwa i redefinicje dokumentalności* [przypr. red.].

Całe jego późniejsze życie polegało na ciągłym pozostawaniu w ruchu podczas licznych globalnych podróży, które stały się źródłem jego finansowego sukcesu. W konsekwencji więc w biografii Kahna piętno „wygnania” z miejsca urodzenia sąsiaduje ze stylem życia kosmopolitycznego przedsiębiorcy, w czym można dostrzec ciągłość jego nomadycznego losu bądź odwrotnie – zupełnie przeciwstawne motywacje zmiany miejsca pobytu na początku XX wieku.

Sam pomysł na stworzenie *Archiwum Planety* zrodził się podczas serii biznesowych podróży, które Kahn odbył po świecie na przełomie XIX i XX wieku w celu poszukiwania nowych możliwości inwestycyjnych. Ich szlaki zazwyczaj pokrywały się z popularnymi trasami transportu towarów: od Japonii i Chin do Stanów Zjednoczonych i dalej – aż do Ameryki Południowej (Urugwaju, Argentyny i Brazylii). Chociaż wyjazdy te były motywowane przedsięwzięciami finansowymi, to jednym z istotnych założeń Kahna było planowanie ich w taki sposób, żeby nie ograniczały się jedynie do poruszania się po centrach największych miast i nawiązywania kontaktów wyłącznie z lokalnymi elitami biznesowymi. Kahn miał świadomość uproszczeń wynikających z powierzchownego poznawania innych kultur, jego wykształcenie zaś sprawiło, że górnolotnie uznawał się za kontynuatora europejskiego humanizmu jako wielowiekowej tradycji, która w podróżach do odległych miejsc upatrywała źródła wiedzy o różnorodności ludzkich zwyczajów i okazji do duchowego rozwoju jednostki. Swoimi wyjazdami chciał również nawiązać do mitu misyjnych wypraw w celu zdobywania wiedzy i propagowania rozwoju cywilizacyjnego antropologów, orientalistów i geografów.

Jednak elitarne wyobrażenia o misyjnym charakterze podróżowania, którym Kahn jeszcze hołdował, na przełomie XIX i XX wieku uległy zachwianiu pod wpływem gwałtownego rozwoju masowej turystyki, rozwijającej się choćby ze względu na pojawienie się dalekobieżnego transportu kolejowego. Dzięki temu podróże po całym świecie stały się dostępne dla średniozamożnego mieszczaństwa. Eksplozja turystyki całkowicie przekształciła dotychczasową kulturę podróży – coraz popularniejsze były ulegające standaryzacji wycieczki, nastawione na zwiedzanie słynnych atrakcji i obiecujące obcowanie z niepowtarzalną aurą danego miejsca. Wśród przedstawicieli

starej elity kulturalno-finansowej wywołało to chęć odcięcia się od popularnego modelu turystyki, któremu zarzucano infantyлизację i utowarowienie tradycji podróżniczej.

Potrzebę wyraźnego odróżnienia swoich działań od masowej turystyki bardzo dobrze widać w zachowaniu Kahna. Zamierzenie podejmował on podróże poza sezonem wakacyjnym i planował ich trasy w taki sposób, aby docierać do miejsc, do których nie dotarli autorzy podróżniczych folderów. Krytykował zwłaszcza najpopularniejszą serię przewodników turystycznych wydawnictwa Thomasa Cooka. Podczas podróży do Japonii i Chin z powodu frustracji treścią jednego z nich postanowił po raz pierwszy szczegółowo dokumentować swoją podróż, żeby – jak podkreślał – dokonać korekty wielu ukazanych w nim stereotypów i naiwnych uproszczeń. Im bardziej jednak przedstawiciele elit starali się odróżnić się od ignoranckich praktyk podróżniczych mieszczaństwa, tym trudniejsza do utrzymania stawała się przy bliższej analizie zachowań obu grup różnica pomiędzy autentycznymi podróżami a utowarowioną turystyką. Podobieństwo między nimi uderzało zwłaszcza w przypadku wspólnej fascynacji utrwalaniem podróży w fotograficznej formie za pomocą fotografii stereoskopowej. Lekki przenośny aparat Vérascope i wykorzystywany w nim format zdjęć, pozwalający na natychmiastową rejestrację, sprawiły, że zyskała ona ogromną popularność wśród masowych odbiorców i szybko zdominowała branżę turystyczną. Zarazem zaczęła być wykorzystywana na szeroką skalę przy tworzeniu kolekcji wizualnych. Kolekcjonerzy doceniali jej zdolność do uchwycenia szczegółu, co idealnie uzupełniało się z ich pasją do katalogowania różnic, tworzenia złożonych systemów klasyfikacji i gromadzenia wiedzy o różnorodności świata.

Zafascynowany możliwościami poznawczymi stereofotografii Kahn od początku uznał za istotny zapis odbywanych podróży. Wierzył, że za sprawą rejestracji wizualnej wyjazdów uda się oddać specyfikę podróżniczego doświadczenia podmiotu. Za utrwalanie podróży Kahna odpowiadał szofer Albert Dutertre, który specjalnie po to nauczył się obsługi sprzętu fotograficznego i filmowego. Dutertre robił stereoskopowe zdjęcia, nagrywał krótkie filmy i tworzył ich dokumentacje oraz prowadził szczegółowy dziennik wspólnych podróży. W efekcie powstał zbiór filmów podróżniczych z etnograficznymi aspiracjami,

8, „Keep your eyes open” (Paula Amad, *op. cit.*, s. 77).

pokazywanych w wąskim kręgu przyjaciół na specjalnych spotkaniach w rezydencji Kahna. Te materiały stały się następnie zaczątkiem projektu *Archiwum Planety*. Perspektywa Dutertre’a była całkowicie amatorska, nie rościł on sobie pretensji do bycia profesjonalistą, nie dążył też do naukowego obiektywizmu, po prostu skupiał uwagę na jak najlepszym oddaniu swoich wrażeń z odwiedzanych miejsc. W tym, że Kahn wybrał go na swego operatora, widać wyraźnie przemiany pojmowania epistemologii widzenia, zachodzące pod wpływem rozwoju technologii wizualnej. Dobrze oddaje je anegdota o tym, że kiedy jeden z fotografów poprosił Kahna, by dokładnie wyjaśnił, czego od niego oczekuje, ten odpowiedział: „Chcę tylko, żebyś miał oczy otwarte”<sup>8</sup>. To dowartościowanie amatorskiego spojrzenia odwołuje się do wczesnego rozumienia mechanicznej reprodukcji, według którego kamera utrwała rzeczywistość „taką, jaka ona jest”. Z tego powodu kamera filmowa wydawała się wytwarzać inną – prawdziwszą – formę wiedzy, podważającą logocentryczność ówczesnej antropologii i jej oparcie na autorytecie etnografa.

### KOSMOPOLITYCZNY REPUBLIKANIZM LIGI NARODÓW

Wkrótce potem, w 1898 roku, Kahn postanowił nadać swojemu podróżniczemu przedsięwzięciu bardziej instytucjonalne i naukowe ramy, aby docelowo zgromadzić kompleksowe wizualne archiwum różnorodności życia ludzkiego na całej Ziemi na początku XX wieku. W tym celu uruchomił specjalny fundusz stypendialny *Autour du monde*, którego beneficjenci – początkowo absolwenci elitarnych uniwersytetów we Francji, a następnie również młodzi ludzie z innych krajów – otrzymywali piętnaście tysięcy franków miesięcznie, żeby przez półtora roku podróżować po całym świecie. Formuła programu stypendialnego została pomyślana na wzór tradycyjnych podróży *grand tour*, jednak ich elitarystyczny charakter zastąpiło misyjne posłannictwo. Uczestnicy programu Kahna otrzymywali wyjątkową szansę, żeby na własne oczy zobaczyć różnorodność krajobrazów, kultur, sposobów życia i tradycyjnych zwyczajów na innych kontynentach, po powrocie zaś przekazywać tę wiedzę społeczeństwu. Mieli zatem stać się ambasadorami dobrze pojmowanego kosmopolityzmu – czuć się moralnie zobowiązani do „wyjaśnienia

swoim narodom, że przywiązanie do państwa i narodowej cywilizacji nie przeszkadza nikomu być obywatelem świata”<sup>9</sup>.

Program stypendialny stanowił istotną część szerszego projektu politycznego Kahna, który chciał promować w ten sposób idee oświeceniowego humanizmu i szerzyć wśród europejskich elit wizję pokojowej koegzystencji różnych kultur. Jego pojmowanie „równości” ludzi ograniczał jednak republikański dyskurs praw obywatelskich, podkreślający wyłącznie jej formalny aspekt – nawet jeśli wówczas nadal go podważano, wykorzystując do uzasadnienia niewolniczej przemocy – dotyczący wszystkich ludzi i skupiający uwagę na koncepcji obywatelskości. Światopogląd Kahna ucieleśniał to, co Philip G. Nord nazwał „żydowskim republikanizmem” [*Jewish Republicanism*]<sup>10</sup>, który uznawał „republikę za świeckie wcielenie wartości zakorzenionych w tradycji żydowskiej”<sup>11</sup>. Kahn niewątpliwie był beneficjentem finansowego wzrostu Trzeciej Republiki Francuskiej – należał do jej elity i odnalazł swoje miejsce w jej republikańskim projekcie tożsamościowym, poszerzającym pojmowanie francuskości do obywatelskiej wspólnoty. Utopijne aspiracje Kahna wykraczały jednak poza wąskie ramy narodowej zbiorowości, obejmując porządek geopolityczny i planetarnie pojmowaną ludzkość. Jego naczelnym postulatem było dążenie do rozwoju pokojowej komunikacji między ludźmi na całym świecie, żeby tworzyć możliwości globalnej wymiany handlowej oraz rozwijać ideały braterstwa i solidarności. Gdyby spróbować umieścić tę wizję na mapie ówczesnych stanowisk politycznych, należałoby uznać ją za świadomie nawiązujący do kantowskiej filozofii kosmopolityzmu pacyfistyczny internacjonalizm. Był to pogląd, który rozwinął się w reakcji na zniszczenia pierwszej wojny światowej<sup>12</sup> i najpełniej wyrażał się w ideowych deklaracjach Ligi Narodów. Kahn należał do intelektualnych kręgów tej organizacji – poważnie traktował jej ideowe postulaty i angażował się finansowo w działanie na rzecz rozwoju „światłego i braterskiego uniwersalizmu”<sup>13</sup>. Oprócz *Archiwum Planety* finansował też inne inicjatywy na rzecz tak rozumianego dialogu, między innymi Narodowy Komitet Studiów Społecznych i Politycznych (Comité national d'études sociales et politiques)<sup>14</sup>. Przypisywanie ważnej roli politycznej międzyludzkiemu dialogowi wiązało się z całą pewnością ze scjentystycznymi przeświadczeniami

9, „Explain to their peoples that attachment to a State and a national civilization didn't prevent one from feeling oneself to be a citizen of the world” (*ibidem*, s. 32).

10 Philip G. Nord, *The Republican Moment. Struggles for Democracy in Nineteenth-Century France*, Cambridge 1995 [za:] Paula Amad, *op. cit.*, s. 29.

11, „Conception of Jewish self-hood that embraced the republic as a secular incarnation of values embedded in Jewish tradition” (Paula Amad, *op. cit.*, s. 29).

12 Podczas pierwszej wojny światowej *Archiwum Planety* miało za zadanie rejestrować zniszczenia budynków i miast we Francji, żeby później na podstawie fotografii można było je odrestaurować.

13, „Fostering of high ideals of brotherhood” (Paula Amad, *op. cit.*, s. 102).

14 Było to interdyscyplinarne forum dyskusyjne dla francuskich elit władzy o różnorodnych poglądach politycznych, zrzeszające przedstawicieli państwa, kościoła, wojska, związków zawodowych, uniwersytetów i przemysłu.

Kahna o tym, że logiczną argumentacją można zachęcić do zmiany przekonań społecznych. W związku z tym bardzo entuzjastycznie zareagował on na pojawienie się rejestracji filmowej, w której widział istotne uzupełnienie metody naukowej, zbliżające do realizacji nadrzędnego celu badawczego, czyli uchwycenia podstawowych praw rządzących rzeczywistością. Szczególna rola mediów wizualnych wynikała w tym kontekście z ich uniwersalistycznych zdolności komunikacyjnych: obraz miał być powszechnym językiem, pozwalającym na bezproblemowe przekazywanie wiedzy wszystkim ludziom. Postrzeganie obrazów jako narzędzia pedagogiki zdolnego do rozwinięcia humanistycznych przekonań mogłoby sugerować chęć dotarcia do mas społecznych. Kahn nie przewidywał jednak otwartych pokazów tego, co zgromadził w *Archiwum Planety*. Docelowych odbiorców widział wyłącznie we francuskiej elicie społeczno-kulturalnej, zgromadzonej w kręgu towarzyskim Société de Monde, która spotykała się w jego podparyskiej posiadłości. Byli to głównie decydenci polityczni, przedsiębiorcy i intelektualiści, którzy mieli bezpośredni wpływ na kształt rzeczywistości i to właśnie zmiana ich przekonań o innych kulturach stanowiła nadrzędny cel projektu Kahna.

Pomimo założonego elitaryzmu Kahn starał się również szukać sposobów wyjścia poza wąski krąg odbiorców. Do takich działań należało regularne wydawanie ilustrowanego biuletynu w postaci skróconych relacji ze spotkań Société de Monde, który informował o najważniejszych wydarzeniach na świecie. Rozsyłano go bezpłatnie do przedstawicieli międzynarodowych władz: profesorów uniwersytetów, ministrów i głów europejskich państw. Za formę egalitarnych działań Kahna uznać też można stworzenie *Archiwum Planety*. Na wykorzystaną w nim formę kolekcji należy spojrzeć jako na prekursorską realizację późniejszej koncepcji banku danych, czyli sposobu zapewnienia publicznego dostępu do wiedzy. Kahn wierzył w to, że stworzenie ogólnodostępnego źródła wiedzy o całej planecie, które po raz pierwszy ukáže to, co Henri Bergson nazwał „wspólnym doświadczeniem ludzkości”<sup>15</sup>, będzie miała zdolność wspomóc działania na rzecz zapewnienia trwałego pokoju na całym świecie.

W myśleniu o politycznych celach w ogólnoludzkich kategoriach można również dojrzeć podobieństwo z koncepcją rozpowszechniania

<sup>15</sup>„Common experience of humans”  
(Paula Amad, *op. cit.*, s. 102).

przez Ligę Narodów wiedzy o dziedzictwie ludzkości. W tym sensie *Archiwum Planety* należy uznać za prywatną inicjatywę, która została pomyślana na kształt projektów edukacyjnych tej organizacji – Międzynarodowego Instytutu Kina Edukacyjnego i Międzynarodowej Komisji Współpracy Intelktualnej – pionierskich dla dzisiejszych działań ochrony kultury Organizacji Narodów Zjednoczonych do spraw Oświaty, Nauki i Kultury.

### ARCHIWUM FRANCUSKIEJ PLANETY KOLONIALNEJ

Jak zauważa badacz francuskich archiwów kolonialnych Peter J. Bloom, skupianie uwagi wyłącznie na humanistycznych intencjach, z których powstało *Archiwum Planety*, sprawia, że przeoczone zostają jego związki z infrastrukturą francuskiego kolonializmu w XIX wieku<sup>16</sup>. Ekonomiczny wzrost Trzeciej Republiki Francuskiej wynikał bezpośrednio z rozwoju kolonialnej ekspansji francuskiego kapitału. Ślady tej zależności odnajdujemy w biografii Kahna: był on współzałożycielem, a następnie dyrektorem banku Goudchaux, zajmującego się obsługą klientów prowadzących globalne interesy. Samo *Archiwum Planety* zostało natomiast sfinansowane z zysków z inwestycji w Japonii, Indochinach, oraz kopalni surowców w Afryce Południowej i Kongu Francuskim. Bloom stawia więc tezę, że – wbrew szczytnej legendzie – nie tyle powstało ono przy okazji biznesowych przedsięwzięć, ile wprost przyczyniło się do rozwoju kolonialnych interesów Kahna. Potwierdzenie tej tezy widać choćby w krzyżowaniu się przemierzanych przez operatorów tras z tymi, na których przedsiębiorca poszukiwał nowych możliwości inwestycyjnych. Ścisłe powiązanie *Archiwum Planety* z zyskiem z kolonialnych interesów dodatkowo potwierdza fakt, że kiedy Kahn popadł w poważne kłopoty finansowe w wyniku załamania notowań giełdowych wywołanych przez wielki kryzys gospodarczy w 1929 roku, zakończył pokrywanie kosztów wszystkich działań związanych z funkcjonowaniem tego projektu.

Warto zwrócić uwagę na to, że Kahn czerpał zyski z wydobycia surowców kopalnych w Kongu Francuskim oraz złota i diamentów w Afryce Południowej, a więc brał udział w systemowym procederze wyzyskiwania taniej natury. Był więc aktywnym współtwórcą przekształceń, w których Jason W. Moore upatruje początków nowej epoki

<sup>16</sup> Por. Peter J. Bloom, *Humanitarian Visions and Colonial Imperatives. Félix-Louis Regnault, Albert Kahn, and Henri Bergson as Semioophore-Men*, [w:] *French Colonial Documentary. Mythologies of Humanitarianism*, ed. Peter J. Bloom, Minneapolis 2008, s. 153–181.

17 Por. Jason W. Moore, *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*, London 2015.

18 „It relocated the Anthropocene back to Europe, to Britain, and claimed the history of the planet from this origination point” (Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes Or None*, Minneapolis 2018, s. 40).

geologicznej – kapitalocenu<sup>17</sup>. Moore diagnozuje źródła antropogenicznych zmian klimatycznych w systemowym utowarowieniu „tanich natur” (*cheap natures*) – określa w ten sposób tanią pracę, żywność, energię i surowce – i równoczesnym rozwoju globalnych rynków handlowych. Tym samym próbuje opowiedzieć inną historię początków antropocenu, które sytuuje w dłużej, bo trwającej od 1492 roku aż do teraz, epoce kształtowania się kolonialnego kapitalizmu.

Kathryn Yusoff słusznie zauważa, że chociaż teoria Moore’a trafnie opisuje źródła obecnych problemów klimatycznych, to towarzysząca jej dyskusja szybko „przeniosła się z powrotem do Europy, do Wielkiej Brytanii i od tego momentu przysłoniła historię reszty planety”<sup>18</sup>. Poprzez historię reszty planety rozumie ona przede wszystkim wymazywanie związków początków kapitalocenu z rozwojem niewolnictwa. Nie chodzi jej jednak jedynie o oddanie historycznej sprawiedliwości, a zwraca też uwagę na to, że to przeoczenie idzie w parze z brakiem refleksji na temat roli epistemologicznych narzędzi w procesie wyzysku tanich natur, czyli w przypadku wydobycia surowców postrzegania geologii jako neutralnego języka naukowego opisu. O ile w przypadku innych nauk – biologii czy medycyny wiele napisano o ich rasistowskiej historii, o tyle geologię nadal rozumie się jako neutralną wiedzę – ahistoryczną epistemologię materii nieorganicznej, która bywała wyłącznie instrumentalnie wykorzystywana przez przemysł kopalniany. Yusoff podkreśla, że napisała swoją książkę przeciwko tej amnezji, a chodziło jej przede wszystkim o pokazanie, że geologia, dostarczając podstaw do rozwoju metod wydobycia, brała również aktywny udział w stworzeniu systemu czerpania zysków, opartego na przymusowej pracy czarnych i brązowych niewolników w kopalniach.

Przywołane tezy Yusoff pozwalają prześledzić jeszcze inny rodzaj analogii niż finansowe pokrewieństwa pomiędzy *Archiwum Planety* a interesami Kahna. Jej sugestie, żeby skupić uwagę na sposobach doskonalenia ekstrakcji materii, pozwalają zadać pytanie o to, czy jedną z takich metod nie była fotografia. Czytane z tej perspektywy *Archiwum Planety* uznać można za projekt, który nie tylko powstał dzięki środkom pochodzącym z wyzysku natury, ale również pozwala umieścić technologię fotograficzną w kontinuum nowych sposobów wykorzystania nieożywionej materii. W konsekwencji koncepcja



kapitalocenu dokonuje przesunięcia w opowieści o początkach fotografii z widzenia w niej wyłącznie efektu postępu technologicznego na rzecz powiązania jej źródeł z intensywnym rozwojem systemu kolonialnego. W myśl koncepcji Arielli Azoulay można więc potraktować *Archiwum Planety* jako przykład ćwiczenia w „oduczaniu się” uznawania za początki fotografii wynalezienia urządzenia optycznego w XIX wieku. Prowokacyjnie proponuje ona, żeby badać fotografię jako część imperialnego porządku, a więc wyobrazić sobie – z wszelkimi konsekwencjami takiego przededefiniowania – że jej źródła sięgają 1492 roku. Tylko wtedy, jej zdaniem, możliwe jest zanegowania imperialnej epistemologii, która sprowadza historie nowoczesności do odseparowanych momentów odkrywania nowych rzeczy. Zamiast tego należy śledzić spójności następujących zdarzeń i podjąć próbę wydobycia ich zakorzenienia w europejskim ekspansjonizmie<sup>19</sup>.

Paula Amad rozwija kwestie kolonialnego uwikłania *Archiwum Planety*, parafrazując nazwę projektu Kahna jako „Archiwum Francuskiej Planety Kolonialnej” [*Archives of the French Colonial Planet*]<sup>20</sup> – żeby podkreślić, że poprzez katalogowanie podporządkowanych terytoriów wytwarzało ono wizualną tożsamość francuskiego imperium kolonialnego, a tym samym wykonywało ideologiczną pracę na rzecz umocnienia francuskiego systemu władzy, który ściśle zależał od regionalnej stabilności politycznej. Potrzeba stabilizacji wizerunku mieszkańców kolonii odpowiadała bowiem na ujawniający się pod koniec XIX wieku lęk Europejczyków przed intensyfikacją procesów globalizacji. W realiach prężnie rozwijających się kontaktów turystycznych i handlowych między odległymi kulturami pojawiła się potrzeba uporządkowania przyrostu informacji – plotek, fantazji, stereotypów – w formie ustabilizowanej naukowo wiedzy, która zapewniałaby trwałe podstawy do dalszego rozwoju wymiany towarowej.

Kolonialni przedsiębiorcy doświadczyli wówczas wczesnej odsłony problemu, który później Jean Baudrillard nazwał plagą obrazów (*plague of images*)<sup>21</sup>, a więc poczucia przytłoczenia przez nadmiar obrazów. W. J. T. Mitchell rozwija koncepcję Baudrillarda w kontekście relacji rasowych. Zauważa przy tym, że problemy z brakiem kontroli nad wizerunkiem nie-białych osób wynikają z tempa krążenia fantazmatów rasowych: „W przeciwieństwie do prawdziwych ludzkich ciał,

<sup>19</sup> Por. Ariella Azoulay, *Potential History. Unlearning Imperialism*, London 2019.

<sup>20</sup> Paula Amad, *op. cit.*, s. 268.

<sup>21</sup> Jean Baudrillard, *The Evil Demon of Images*, Sydney 1987.

22, „In contrast to real human bodies, images cross borders and flash around the planet at lightning speed in our time, and they were always »quick« in every sense of the word” (W.J. T. Mitchell, *Seeing Through Race*, Cambridge–London 2012, s. 127).

23, „Images »go before« the immigrant in the sense that before the immigrant arrives, his or her image comes first in the form of stereotypes, search templates, tables of classification, and patterns of recognition” (*ibidem*).

24, „Practice »a corpus of 'objective' knowledge«, based on the observations of gentlemen scholars” (Paula Amad, *op. cit.*, s. 32).

25, „Dissemination knowledge about the life of the whole Earth, which will allow to develop friendly interpersonal between humans” (*ibidem*, s. 87).

obrazy przekraczają granice i migoczą dookoła planety w naszych czasach z prędkością błyskawicy i zawsze były tak »szybkie« w każdym znaczeniu tego słowa”<sup>22</sup>. Amerykański badacz twierdzi, że obrazy „wyprzedzają” podmiot kolonialny w tym sensie, że „zanim imigrant fizycznie przybywa w dane miejsce, jego wizerunek pojawia się tam już w postaci stereotypów, szablonów wyszukiwania, tabel klasyfikacji i wzorców rozpoznawania”<sup>23</sup>. Jeśli Mitchell widzi ciągłość pomiędzy fantazjami rasowymi a administracyjnymi klasyfikacjami, to *Archiwum Planety* było jeszcze przepełnione oświeceniowym przekonaniem, że odpowiedzią na rozpowszechnione rasowe stereotypy społeczne może stać się stworzenie wizualnego zapisu zgodnego z „obiektywną wiedzą, która będzie oparta na obserwacjach uczonych dżentelmenów”<sup>24</sup>.

## PLANETARNOŚĆ I SKALA

Kosmopolityczne ambicje projektu Kahna wymagały znalezienia adekwatnej dla nich formy reprezentacji Ziemi. W docelowym kształcie *Archiwum Planety* miało uchwycić świat jako ciągłą i spójną całość. Kahn sądził, że dzięki temu Ziemia stanie się bliższym i mniej przerażającym obiektem, co uznawał za pomocne w oswojaniu lęków przed globalizacją. Z kolei zestrojenie przeciwstawnych perspektyw – jednoczesna totalność i miniaturyzacja – miało neutralizować poczucie jej przytłaczającego ogromu i źródłowej niepoznawalności za pomocą dostępnych nam języków. Liczyła się też kwestia rozwijania pacyfistycznej wrażliwości odbiorców. W jednym z listów podkreślał, że wśród oczekiwanych rezultatów jego projektów znajduje się „upowszechnienie wiedzy o życiu całej Ziemi, która pozwoli rozwijać przyjazne relacje międzyludzkie”<sup>25</sup>. W pragnieniu objęcia spojrzeniem całej Ziemi można dopatrzeć się zapowiedzi – następnie konsekwentnie rozwijanej w XX wieku – próby stworzenia fotograficznej reprezentacji całego globu. Zamiary te realizowała ostatecznie załoga misji kosmicznej Apollo 17, która w 1969 roku wykonała pierwsze zdjęcia planety, znane jako *The Blue Marble*. Skupienie twórców *Archiwum Planety* na stworzeniu reprezentacji życia na Ziemi sprawia, że trafniejsze niż zestawienie z *The Blue Marble* wydaje się poszukiwanie analogii ze staraniami ukazania całości jako jedności, których celem było uchwycenie różnorodności populacji.

Rozwinięciem tego rodzaju zamiarów była między innymi wystawa *Rodzina człowieka* (*The Family of Man*) Edwarda Steichena w nowojorskim Museum of Modern Art z 1955 roku. W tego rodzaju próbach reprezentacji ludzkości jako całego gatunku zawarty jest paradoks metafizycznego patosu, który obecnie pojawia się też w dyskusjach o koncepcji antropocenu. Ludzkość okazuje się tutaj hipersprawcza, bo posiada nieograniczone zdolności technologiczne do realizacji własnych celów. Jednocześnie odtąd jawi się sama sobie jako całość, więc zaczyna postrzegać siebie jako obiekt wśród obiektów, który jest narażony na kruchość.

Podporządkowanie różnorodnego materiału wizualnego nadrzędnemu celowi stworzenia reprezentacji całości ma jednak o wiele dłuższą tradycję. David Cosgrove prześledził historyczną ewolucję europejskiej tradycji kosmograficznej od starożytnych map Ptolemeusza aż po misję Apollo 17, z której wyłoniła się dzisiejsza wyobraźnia geograficzna. Nazywa tę perspektywę oglądu świata apollinijskim spojrzeniem (*Apollo's eye*)<sup>26</sup>, czyli patrzeniem z „boskiego punktu władzy” którego zajęcie daje poczucie fizycznego i moralnego panowania nad całym znanym terytorium. Amad twierdzi jednak, że w przypadku *Archiwum Planety* mamy do czynienia z zerwaniem z tak ujmowanym modelem totalizującego spojrzenia. Jak pisze, „gdzie starsze planetarne tradycje obrazowe proponowały jedność spojrzenia »boskiego oka«, globalne kompendium wizualne Kahna oferowało już ogląd świata zgromadzony, opisany i pozostawiony we fragmentach”<sup>27</sup>. Jej zdaniem *Archiwum Planety* wyrastało już z dziewiętnastowiecznej kultury wizualnej, a więc można umieścić je w szeregu popularnych rozrywek optycznych. Swoją logiką organizacji materiału wizualnego najbardziej przypominało zaś kalejdoskop, który analogicznie prezentował obrazy w nieustannym ruchu, żeby wytwarzać poczucie ciągłości.

Rozwijana przez Amad analogia pomiędzy *Archiwum Planety* a kalejdoskopem odsyła do przemian relacji pomiędzy częścią a całością na przełomie XIX i XX wieku. Kahn i jego współpracownicy, wykorzystując rewolucję w rejestrowaniu zjawisk kinetycznych, czyli pojawienie się fotografii i niemego filmu, zaadaptowali do dziewiętnastowiecznego modelu archiwizacji możliwości poznawcze nowych mediów wizualnych. Jednak nowatorstwo tego przedsięwzięcia pozostaje dalece

<sup>26</sup> Denis Cosgrove, *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimore 2001.

<sup>27</sup> „Where older planetary pictorial traditions like the atlas proposed a God's-eye unity, Kahn's global visual compendium offered a world gathered, described, and left in fragments” (Paula Amad, *op. cit.*, s. 23).

<sup>28</sup> Por. *ibidem*, s. 39.

paradoksalne, ponieważ równie dobrze można widzieć w nim projekt archaiczny, wyrastający jeszcze z kultury encyklopedycznej XVIII wieku. Sugestię bliskości z tym sposobem organizacji wiedzy odnajdujemy w wypowiedziach samego Kahna i Henriego Bergsona, którzy porównywali *Archiwum Planety* do kartezjańskich fantazji o publikacjach zbierających całą znaną ludzkości wiedzę w postaci wielkich ksiąg świata i człowieka (*Grand livre de l'homme* i *Grand livre du monde*)<sup>28</sup>. Jeśli więc instytucjonalnie i zgodnie z nazwą projekt Kahna stanowi typowe dla końca XIX wieku archiwum, to ambicją opisaną i klasyfikacji całej planety wpisuje się raczej we wcześniejszą metodologię usystematyzowanego zbioru. Wykorzystanie fotografii jako narzędzia opisowego epistemologicznie wręcz zbliża *Archiwum Planety* do encyklopedii, wszak analogicznie do przedsięwzięcia Denisa Diderota i Jeana le Ronda d'Alemberta powstało z zamiaru stworzenia wyczerpującego spisu całej ludzkiej wiedzy, a każdy nowy element w tym archiwum stanowił pojedynczą jednostkę, oddającą niepowtarzalny aspekt rzeczywistości i dodawaną do nieskończonej kolekcji.

Świadome nawiązanie do encyklopedycznego uporządkowania całości wiedzy prowokuje pytanie o model skali użyty w *Archiwum Planety*. Zach Horton wskazuje na istotną zmianę w posługiwaniu się skalą, która dokonała się na początku XX wieku: dotychczasowy sposób wizualizacji obiektów, w którym europejski podmiot pozostawał obserwatorem pozbawionym atrybutów skalarnych, uległ wówczas wyczerpaniu. Na przykładzie analizy poematu *Song of Myself* Walta Whitmana, stara się pokazać, że w tym samym czasie zaczęto się wykształcać alternatywne podejście do wykorzystania skali, które nazywa serializowaniem<sup>29</sup>. Innowacyjność metody serializowania polegała na tym, że zamiast wychodzić od hierarchizacji elementów poprzez umieszczenie ich na różnorodnych skalach, punktem wyjścia czyniła ona wyjątkowość poszczególnych jednostek, które następnie włączała do swojego modelu w sposób nieskończenie addytywny. Pozwalało to na ocalenie osobliwości części składowych i uznanie różnicy między nimi za wartość. W efekcie jednak posługujący się tą metodą „nigdy nie mógł włączyć wszystkiego we wszechświecie do swojego modelu, ponieważ był limitowany przez nieograniczoną akumulację w czasie”<sup>30</sup>. W związku z tym Horton twierdzi, że chociaż w modelu

<sup>29</sup> Por. Zach Horton, *Composing a Cosmic View. Three Alternatives for Thinking Scale in the Anthropocene*, [w:] *Scale in Literature and Culture*, eds. Michael Tavel Clarke, David Wittenberg, London 2017, s. 48–49).

<sup>30</sup> „It could never incorporate everything in the universe into its model, of course, as it would be limited by finite accumulation in time” (*ibidem*, s. 46).

serializacyjnym udaje się wkluczyć wszelką przypadkowość, co pozwala oddać różnorodność rzeczywistości. Wciąż jednak ten sposób archiwizacji opiera się na pozornej równoważności bytów, ponieważ zachowuje przywilej porządkowania i montowania obrazu całości poprzez „zarządzanie punktem zbiorczym, który gromadzi byty z wielu skal”<sup>31</sup>.

*Archiwum Planety* można również uznać za przykład wykorzystania modelu serializacyjnego – stanie się wówczas częścią procesu, który na początku XX wieku zmienił pojmowanie skali. Wykorzystany w nim model skali ma ponadto osobną historię medialną – został zapożyczony z cyklu eksperymentalnych filmów biologicznych *Creative Evolution* Paula Comandona, które również sfinansował Kahn. Ich tematyką było studium *Épanouissement des fleurs* (1919), przedstawiające wzrost roślin w czasie rzeczywistym oraz mikroskopowe nagrania podziału komórek ludzkiego ciała. Zwłaszcza wykorzystanie zbliżenia – sposób przejścia od makro- do mikroskali – w celu pokazania zdolności obrazowania mikroskopu w rejestracji krwinek czerwonych stał się dla *Archiwum Planety* wzorcem w konstruowaniu metody przechodzenia pomiędzy globalną i lokalną perspektywą. Obecnie projekt Kahna jest prezentowany z wykorzystaniem Google Maps na stronie internetowej<sup>32</sup>, gdzie możemy, podobnie jak w filmach Comandona, swobodnie przybliżyć i oddalać wybrane elementy z dowolnych fragmentów mapy.

## OD GEOGRAFII FIZYCZNEJ DO GEOGRAFII SPOŁECZNEJ

Teresa Castro sugeruje, że wykorzystanie detalicznej szczegółowości w celu oddania totalnej ogólności w *Archiwum Planety* powoduje, że można je potraktować jako rodzaj atlasu geograficznego. Jak twierdzi, obraz funkcjonuje w tym projekcie jako jednostka języka kartograficznego, a więc służy do wytwarzania opisu przestrzeni<sup>33</sup>. Uznaje więc, że kształtujące się w czasie dziewiętnastowiecznej ekspansji kolonialnej *Archiwum Planety* napędza „impuls mapowania”, co prowokuje pytania na temat jego relacji z przestrzenią i naturą. Warto zatem przyjrzeć się bliżej znaczeniu, w którym zostało użyte pojęcie „planety” w tytule tego projektu.

Dipesh Chakrabarty wyodrębnił kilka historycznych tradycji nazewnictwa dla całości Ziemi jako kulistego obiektu, wyróżnił pojęcia „planeta”, „ziemia” i „glob”<sup>34</sup>. Jego zdaniem, często używano ich synonimicznie,

<sup>31</sup> „The key to occupying the position of the hub, the central condensation point for an aggregation of entities at multiple scales” (*ibidem*).

<sup>32</sup> Por. *Les collections du musée départemental Albert-Kahn*, Musée Albert-Kahn, [bit.ly/38mjgl1](http://bit.ly/38mjgl1) [7.01.2020].

<sup>33</sup> Por. Teresa Castro, *Les Archives de la planète. A cinematographic atlas*, „Jump Cut” 2006, No. 48.

<sup>34</sup> Por. Dipesh Chakrabarty, *The Planet. An Emergent Humanist Category*, „Critical Inquiry” 2019, Vol. 46, No. 1, s. 1–31.

jednak – jak pokazuje – odsyłają one do zgoła odrębnych wyobrażeń o hierarchicznej relacji między człowiekiem i zamieszkiwanym przez niego terytorium. Ostatecznie Chakrabarty dochodzi do wniosku, że nasze wyobrażeniu „globu” i powiązana z nim koncepcja zrównoważonego rozwoju skupiają uwagę wyłącznie na ochronie antropocentrycznie pojmowanego życia. Dlatego przeciwstawia mu pojęcie „planetarność”, w którym upatruje bardziej holistycznego podejścia. W poszerzonej planetarnej perspektywie podmiotem troski staje się zaś międzygatunkowa wspólnota, której podstawą jest „złożoność życia w ogóle”<sup>35</sup>.

<sup>35</sup>„Complex, multicellular life in general” (*ibidem*, s. 14).

Chakrabarty wraca w swoich rozważaniach do końcówki XIX wieku, a więc do momentu, kiedy kształtowało się również ideowe zaplecze *Archiwum Planety*, co powoduje, że można prześledzić te same napięcia dotyczące definiowania relacji wzajemnego wpływu na siebie pomiędzy człowiekiem a naturą. *Archiwum Planety* było możliwe do pomyślenia w tym kształcie za sprawą przejścia – zmiany paradygmatu naukowego – od geografii fizycznej do geografii społecznej. Dziewiętnastowieczna geografia fizyczna koncentrowała się na morfologii terenu i traktowała zamieszkujących go ludzi jako hipostazę danych formacji skalnych, podczas gdy geografia społeczna, inspirowana rozwijającą się myślą socjologiczną, uznawała sprawczość ludzkich aktorów i koncentrowała się na praktykach kulturowych, za których pomocą kształtują oni własne otoczenie. Założycielem francuskiej szkoły geografii społecznej był Paul Vidal de la Blache, który w swoim przełomowym dziele *Atlas général. Histoire et géographie*<sup>36</sup>, opublikowanym w 1894 roku, określił ją jako efekt integracji nauk fizycznych i społecznych. Jak twierdził, „[p]olitycznej mapie towarzyszy mapa fizyczna, a obie wzajemnie się dopełniają”<sup>37</sup>. Vidal de la Blache badał relacje między światem fizycznym a zamieszkującymi go ludźmi, a więc zajmowały go sposoby życia ludzkiego, które rozwijały się na określonym terenie – ich uwarunkowanie przez dane miejsce, a także ślady, które kultura ludzka odciskała na terenie fizycznym. Uznawał więc geografę za „naukowe studium miejsca”, rozumiejąc przez to „wzajemne i stale ewoluujące relacje między ludźmi a ich środowiskiem”<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Por. Paul Vidal de la Blache, *Atlas général. Histoire et géographie*, Paris 1894.

<sup>37</sup>„The polithic map is accompanied by a physical map, and both complement each other” (Paul Vidal de la Blache, *Principles of Human Geography*, trans. Millicent Todd Bingham, New York 1926, s. 163).

<sup>38</sup>„Constantly evolving relations between humans and their milieu or environment” (Paula Amad, *op. cit.*, s. 70).

W poczuciu anachroniczności akademickiego nauczania geografii, a zarazem w celu zapewnienia naukowej wiarygodności *Archiwum*

*Planety* oraz ustanowienia kanału wymiany ze środowiskiem akademickim Kahn postanowił sfinansować utworzenie katedry geografii społecznej w Collège de France. Przypadła ona geografowi, mianowanemu również dyrektorem jego archiwum, Jeanowi Brunhes'owi, mającemu jednocześnie pełną swobodę w kształtowaniu ideowego zaplecza *Archiwum Planety*. Odpowiadał on nie tylko za stronę merytoryczną projektu, lecz również za wypracowanie odpowiednich metod archiwizacji, administrowanie kolekcją zdjęć i filmów oraz za rekrutację zespołu fotografów i operatorów, a następnie ich przeszkolenie i logistykę ich misji. Najważniejszą publikacją Brunhes'a była *Geografia społeczna*<sup>39</sup>, zarazem pozostająca jedynym spisany tekstem prezentującym filozoficzne zaplecze *Archiwum Planety*. Podczas spotkań szkoleniowych z operatorami wykładał on treści w niej zawarte, były to więc właściwie intensywne kursy z geografii społecznej. Książka Brunhes'a prezentowała autorską klasyfikację wiedzy geograficznej oraz postulowała nowy typ uważności. Zachęcała do zwracania uwagi nie tylko na środowisko naturalne, ale również na życie codzienne zamieszkujących je ludzi. W związku z tym Brunhes przyznawał uprzywilejowany status wiedzy wizualnej, jak bowiem twierdził, istotą geografii jest otworzyć oczy i nauczyć się patrzeć. Dlatego zachęcał swoich czytelników, by „rzucili ogólne spojrzenie na Ziemię i zobaczyli zupełnie nową i bardzo rozległą serię zjawisk na jej powierzchni”<sup>40</sup>, które obejmują miasta, infrastrukturę i naturalne otoczenie. Sposób, w jaki Brunhes rozwinął metodę geograficzną, był nadaniem obrazowego charakteru geografii społecznej stworzonej przez Vidala de la Blache. Pioniersko postulował użycie fotografii w geograficznej praktyce terenowej w celu stworzenia ilustratywnego widoku powierzchni Ziemi.

W obrazie fotograficznym Brunhes odnalazł tym samym idealne zapośredniczenie dla empirycznych obserwacji przeprowadzanych przez geografów. Nadzieje na to, że fotografia pozwoli na wiarygodną rejestrację rzeczywistości i zagwarantuje geografii scjentystyczne podstawy, sprawiły, że badawcza praktyka terenowa miała przekształcić się w wizualne utrwalanie otaczającego świata. Ze względu na uwagę, którą przywiązywano do rejestracji procesów przemian, można dostrzec w niej część rodzącej się świadomości konserwatorskiej

<sup>39</sup> Por. Jean Brunhes, *La géographie humaine*, Paris 1925.

<sup>40</sup> „A general glance over the earth [which] reveals an entirely new and very abundant set of surface phenomena” (Paula Amad, *op. cit.*, s. 271).

41. „To know the earth and to conquer it had rightfully developed into the »philosophy of the planet«” (*ibidem*, s. 267).

42. Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge 2011, s. 3.

43. „Convert into image and narrative the disasters that are slow moving and long in the making, disasters that are anonymous and that star nobody, disasters that are attritional and of indifferent interest to the sensation-driven technologies of our image-world” (*ibidem*).

44. „Inventory of the surface of the globe” (Paula Amad, *op. cit.*, s. 49).

45. „Horrorifying nightmare of a cinematic surveillance that sees all and forgets nothing” (*ibidem*, s. 296).

przyrody. Jak czytamy w artykule z 1884 roku, za sprawą geografii społecznej „misja geografii pojmowana jako »poznanie ziemi i jej podbój« słusznie przekształciła się w »filozofię planety«”<sup>41</sup>. Geografia utrwalająca przemijanie na zdjęciach i filmach stanowiła więc rodzaj „zielonej kryminalistyki”, forensyczną praktykę zbierania dowodów zbrodni dokonywanej na przyrodzie. Tak odczytany projekt geografii społecznej Brunhes’a staje się możliwie radykalną odpowiedzią *avant la lettre* na wezwanie Roba Nixona do dokumentowania „powolnej przemocy” (*slow violence*)<sup>42</sup>, czyli „przekształcania w obraz i narrację powolnych katastrof ekologicznych, które przebiegają na tyle wolno, że pozostają niezauważone i nie zyskują medialnego rozgłosu”<sup>43</sup>.

### ARCHIWIZOWANIE ŚWIATA, KTÓRY WKRÓTCE ZNIKNIJE

Tradycję obserwacji geograficznej, którą u początków epoki nowoczesności Abraham Ortelius scharakteryzował jako „inwentaryzację powierzchni Ziemi”<sup>44</sup>, odnajdujemy w *Archiwum Planety* w jego skupieniu się na rejestracji błyskawicznie zachodzących zmian w świecie. Ambicja Kahna, żeby utrwalac zdarzenia z całego świata, sprawiła, że Henri Langlois nazwał jego projekt „filmowym monstrum – przerażającym koszmarem filmowego nadzoru, który widzi wszystko i niczego nie zapomina”<sup>45</sup>. Jak się wydaje, optymizm poznawczy Kahna wynikał z jego wiary w zdolności rejestracyjne fotografii, poszerzone dodatkowo u progu XX wieku o możliwości filmu. Ten sposób myślenia o archiwizacji zakładał potrzebę nieustannej obserwacji, a więc *Archiwum Planety* zostało zaprojektowane w taki sposób, żeby rejestrować natychmiastowe zmiany. Dominujący w nim sposób gromadzenia materiału był odwróceniem logiki tradycyjnych archiwów, które powstawały po fakcie w celu zachowania dokumentów i przedmiotów pierwotnie pozbawionych funkcji obiektu o randze historycznej. *Archiwum Planety* funkcjonowało natomiast w przeciwnym trybie: „przed faktem” – składowane w nim dokumenty powstawały od razu z intencją umieszczenia ich w archiwalnych zbiorach, w czym ujawnia się jego pokrewieństwo z rozwijającymi się równolegle kroniką filmową i reportażem prasowym. Były to gatunki, które również były skupione na utrwalaniu zdarzeń z życia społecznego, co było częścią szerszej tendencji zainteresowania twórców codziennością na początku XX wieku.



Tego rodzaju skupienie na punktowym zapisie przemijania codzienności implikowało perspektywę narracyjną, intencjonalnie pozbawioną ciągłości. *Archiwum Planety* było więc katalogiem serii przypadkowych wydarzeń, a przez to ujawniało ono arbitralność roszczeń wszelkich zbiorów wiedzy do skończoności. Tym samym podawało w wątpliwość dziewiętnastowieczny mit archiwum jako kompletnego zbioru zgromadzonego przy wykorzystaniu naukowej metodologii. Działo się to jednak mimowolnie, w myśl uwagi Jacques'a Derridy, że „[a]rchiwum pracuje zawsze i *a priori* przeciwko samemu sobie”<sup>46</sup>. Projekt Kahna był więc tyle zapowiedzią kontr-archiwalnych działań awangardy i następnie wtórujących im dwudziestowiecznych teorii archiwum, ile wprost ich osobliwą realizacją przez nadanie nadrzędnej roli samej praktyce gromadzenia zbiorów. W przeciwieństwie do nowoczesnej instytucji archiwum, która była zorganizowana zgodnie z systematycznymi zasadami klasyfikacji i wyposażone w narzędzia porządkujące i gromadzone dokumenty, dostarczane do *Archiwum Planety* przez fotografów materiały wizualne były po prostu pakowane w osobne pudła, odkładane po wypełnieniu do szafy. W czym przejawiały się główne lęki twórców archiwów: narażenie na przygodność, niepokój o wkradnięcie się chaosu, a wreszcie obawa o śmieciowość zbiorów.

Odwołanie się do tradycja obserwacji było powiązane również z diagnozą dotyczącą ontologii nowoczesności. Twórcy *Archiwum Planety* myśleli o niej w kategoriach nieustannej płynności, a za naczelną zasadę przyjmowali „dzianie się”, co sprawiało, że jej czasowość sprowadzali do ciągłego „teraz”. Nowoczesność jawiła się im więc jako trudno uchwytna efemeryda, której sposobem istnienia było znikanie. We wstępie do książki *Arts of Living on a Damaged Planet* jej redaktorki tego rodzaju przeżywanie czasu nazywają „orientacją przyszłościową, która stworzyła antropocen”<sup>47</sup>. Należy przez to rozumieć przyznanie sobie prawa do decydowania o tym, co nowe, i tym, co przestarzałe. Projekt Kahna, jak sądzę, jest właśnie przykładem witalistycznego myślenia o praktyce archiwizacji, czego potwierdzeniem jest jego inspiracja myślą Bergsona. Fotografia poza funkcją reprezentacyjną wyraża tutaj też twórczy impuls życia – jej celem jest utrwalanie przepływu materii. Takie ujęcie stwarza okazję do uwolnienia *Archiwum Planety* od – narzucającego

<sup>46</sup> Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, Warszawa 2016, s. 24.

<sup>47</sup> „Modernist futures have made the anthropocene” (*Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, eds. Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Anne Swanson, Elaine Gan, Nils Bubandt, Minneapolis–London 2017, s. 7).

się przez nazwę – myślenia o nim w kategoriach kartograficznych na rzecz geologicznego wyobrażenia zapisu warstw czasu.

Zarazem jednak *Archiwum Planety* działało na wzór sejsmografu procesów globalizacji, przyspieszających u progu XX wieku, ponieważ wyrastało z bezpośredniej obserwacji ich destrukcyjnej siły. Opierało się ono na rozdarciu przez przeciwstawną logikę modernizacji: to, co sprawiło, że projekt Kahna w ogóle okazał się możliwy do realizacji – rozwój techniki, a więc transportu, pozwalający swobodnie docierać w najdalsze zakątki Ziemi – stanowiło zarazem śmiertelne zagrożenie dla lokalnych praktyk i kultur. Kahn miał świadomość, że wraz z ekspansją nowoczesności wiele z nich przestanie całkowicie istnieć. Podkreślał, że zamierza utrwalić przedkapitalistyczny świat i dokumentować zmiany, które niosą ze sobą modernizacja i niszczycielskie skutki pierwszej wojny światowej. Jego celem było zachowanie dla potomności przednowoczesnych form życia w formie wizualnego zapisu, zarchiwizowanie „świata, który wkrótce zniknie”<sup>48</sup>. Starał się zatem zbudować archiwum ludzkości, które uchwyci złożoność sposobów życia na początku XX wieku i będzie służyć jako świadectwo jednej z najbardziej destrukcyjnych zmian gospodarczych, geograficznych i historycznych w historii ludzkości.

Ursula K. Heise podkreśla, że oskarżanie europejskiego imperializmu o degradację świata naturalnego i miejscowej ludności było częścią narracji o upadku [*declensionist narrative*], które stały się gruntem do rozwoju świadomości konserwatorskiej ochrony przyrody<sup>49</sup>. W myśl tej uwagi *Archiwum Planety* można uznać za część tej zapoczątkowanej u kresu XIX wieku ekologicznej moralistyki, podkreślającej, że współczesne społeczeństwa doprowadziły do skrajnej degradacji świata naturalnego. Niegdyś harmonijne i samowystarczalne tradycyjne naturokultury mogą całkowicie zniknąć, „jeśli współcześni nie podejmą refleksji nad własnym postępowaniem i nie zmienią swojego stylu życia”<sup>50</sup>. Heise zauważa również, że dominującym gatunkiem literackim w opowiadaniu o wymieraniu stała się elegia, w której opłakiwanie zniknięcia pojedynczego gatunku funkcjonuje jako „synekdocha dla szerszej ekologicznej idei upadku przyrody, a także dla historii, którą wspólnoty i społeczeństwa opowiadają o swoim procesie modernizacji”<sup>51</sup>. Bruno Latour tego rodzaju

<sup>48</sup> „Document world which will soon disappear” (Paula Amad, *op. cit.*, s. 217).

<sup>49</sup> Por. Ursula K. Heise, *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*, Chicago–London 2016.

<sup>50</sup> „If modern humans do not change their way of life” (*ibidem*, s. 7).

<sup>51</sup> „Synecdoche for the broader environmentalist idea of nature’s decline as well as for the stories that communities and societies tell about their own modernization” (*ibidem*, s. 32).

rozpoznanie uzupełnia o uwagę, że zaniepokojenie trwałością kondycji bytów przyrodniczych wiąże się najczęściej ze rozwojem specyficznego trybu widzenia, uwrażliwionego na kruchość otoczenia: „Każe się nam spojrzeć powtórnie na ten sam odwieczny lód, ale już z uczuciem, że nie przetrwa długo”<sup>52</sup>. Niepokój prekarnego spojrzenia, które dostrzega kruchość otaczającego świata był charakterystyczny dla etnografii ratunkowej, czyli jednego z ważniejszych nurtów etnologii na przełomie XIX i XX wieku. Jej przedstawiciele koncentrowali uwagę na rejestracji zanikających lokalnych kultur, które traktowali jako coś znajdującego się na krawędzi egzystencjalnej anihilacji. W tym kontekście *Archiwum Planety* staje się zapowiedzią dzisiejszych projektów ratunkowych, gdyż Kahn próbował uchwycić swój obiekt w historycznym punkcie zwrotnym, w którym znika on z rzeczywistości. Podejmowane w ramach tego projektu działania miały na celu uwiecznić przemijanie świata, żeby finalnie stworzyć zbiór ostatnich okazów – atlas wymarłych gatunków dla przyszłych pokoleń.

Na koniec warto zapytać o związki i różnice pomiędzy destrukcyjnymi procesami wywoływanymi przez globalizację na początku XX wieku a obecnym wizjami nadchodzącej katastrofy klimatycznej. *Archiwum Planety* było w pierwszej kolejności późnym zapisem innej katastrofy: „długiego XVI wieku”, na który składają się podboje kolonialne, czerpanie zysków z niewolniczej pracy i wydobywania surowców oraz prawo do arbitralnego przekształcania świata podporządkowanych; serii lokalnych końców świata, które wydarzyły się wielokrotnie na przestrzeni wieków, a więc przyzwyczailiśmy się traktować je jako koszty uboczne postępu cywilizacyjnego. Uwzględnienie tych faktów w obecnym myśleniu o katastrofie klimatycznej oferowałoby uhistorycznienie naszej perspektywy, a w konsekwencji przypominałoby, że należy o katastrofie myśleć procesualnie i posługiwać się pluralistyczną ontologią, a co za tym idzie: mówić o dziejących się – zarówno w sensie czasowym, jak i przestrzennym – katastrofach.

T.J. Demos sugeruje jednak pójście o krok dalej i postuluje „reformułowanie postrzegania zmiany klimatu i degradacji środowiska przez pryzmat antykolonialny”<sup>53</sup>. Taka reorientacja perspektywy mogłaby nie tylko osłabić wyjątkowość niebezpieczeństwa, w który

<sup>52</sup> Bruno Latour, *Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę*, przeł. Agnieszka Kowalczyk, [w:] *Ekologie*, [red. Aleksandra Jach, Piotr Juszkowiak. Agnieszka Kowalczyk], Łódź 2014, s. 162.

<sup>53</sup> „It is imperative to reframe »climate change and environmental degradation through an anticolonial lens«” (T.J. Demos, *Beyond the World's End. Arts of Living at the Crossing*, Durham 2020, s. 10).

54. „The Anthropocene represents nothing less than the unfolding of his Indigenous ancestors' dystopian fears” (*ibidem*).

55. „The worst of past potential futures” (*ibidem*).

się znajdujemy, ale również wydobyć jego emocjonalną ciągłość ze zdarzeniami z przeszłości. Nawet jeśli nie grozi nam dzisiaj zerwanie międzypokoleniowej tradycji czy wyłączenie z samostanowienia o własnym terytorium, to antropocen, jak twierdzi Kyle Whyte, jest „rozwinęciem się dystopijnych lęków jego rdzennych przodków”<sup>54</sup>. Proponuje on więc odwrócenie czasowego wektora i przyjęcie, że katastrofa już się wydarzyła, z czego wynikałoby, że zapis zgromadzony w *Archiwum Planety* pozwala nie tyle na zobaczenie, ile na wzbudzenie afektu katastrofy poprzez oglądanie doświadczenia „przeszłych potencjalnych przyszłości”<sup>55</sup>.

## Kontr-archiwa i redefinicje dokumentalności

Tekst analizuje trzy wybrane formy, łączące konwencje dokumentalne i fabularną fikcję (powieść *Einstein's Dreams* oraz filmy *Lunopolis* i *Koyaanisquatsi*), które na różne sposoby nawiązują do wywodzącej się z XIX wieku koncepcji archiwum, jednocześnie krytycznie ją weryfikując. Szczegółowa analiza przykładów stanowi punkt wyjścia do proponowanej zmiany metodologii badania tego typu hybrydycznych utworów: zamiast koncentracji na związkach między fikcją i faktem większe pożytki poznawcze przynosi podejście performatywne, które skupia uwagę przede wszystkim na efektach funkcjonowania archiwum i prowokowanych przez nie doświadczeniach odbiorczych. Pomaga w tym nawiązanie do teorii dokumentalności Maurizia Ferrarisa, a także przywołanie koncepcji kontr-archiwum Pauli Amad, która pozwala poszukiwać historycznych i współczesnych modeli archiwum, konkurencyjnych wobec tego, które powstało w XIX wieku.

**Słowa kluczowe:**  
dokumentalność,  
kontr-archiwum,  
performatywność, dokument

**Counter-Archives and Redefinitions of Documentality** The text provides an analysis of three examples of works merging factual conventions with fiction (the novel *Einstein's Dreams* and the films *Lunopolis* i *Koyaanisquatsi*), which critically engage with the 19<sup>th</sup>-century idea of the archive, critically verifying it. It suggests a change in methodologies used to investigate such hybrid genres: a shift from the discussion of the relationship between fact and fiction, towards the performative aspects of the archive—the knowledge it produces and the experiences that it incites. To this aim it mobilizes Maurizio Ferraris's theory of documentality and Paula Amad's concept of counter-archives, to look for historical and contemporary models of archiving that context the 19<sup>th</sup> century tradition.

**Keywords:**  
documentality,  
counter-archive,  
performativity,  
document

### POZA DOKUFIKCJE I MOCKUMENTY

W powieści *Einstein's Dreams* (1993)<sup>1</sup> amerykański fizyk i pisarz Alan Lightman powrócił do przełomowego momentu w historii nowożytnej nauki. Pokazał w niej bowiem tytułowego bohatera, wtedy jeszcze pracownika urzędu patentowego w Bernie, tuż przed tym, jak wiosną 1905 roku oddał do druku pierwszy z czterech artykułów, w których wyłożył podstawy teorii względności. Historycy nauki

<sup>1</sup> Por. Alan Lightman, *Einstein's Dreams*, New York 1993.

<sup>2</sup> Por. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway*, Durham–London 2007, s. 249–250.

nie mają wątpliwości, że ówczesne ustalenia Alberta Einsteina na całe dekady wytyczyły kierunek badań w dziedzinie fizyki w XX wieku, spychając na margines konkurencyjne ujęcia z początku ubiegłego stulecia<sup>2</sup>. Okazały się one również ważne dla rozwoju technonauk, szczególnie nowoczesnych urządzeń cyfrowych, a także odegrały istotną rolę w erze lotów kosmicznych. Z tych powodów badacze z przekonaniem twierdzą, że tamten moment w zdecydowany sposób zaważył na kształcie współczesnego nam świata początku XXI wieku. Historia opracowania i upowszechnienia teorii względności wydaje się doskonałym tematem na typową biografię genialnego naukowca, relacjonującą genezę tego odkrycia w szczegółowo zarysowanym kontekście. Tymczasem Lightman, profesor praktyk humanistycznych w Massachusetts Institute of Technology, gdzie zajmuje się wzajemnymi relacjami między nauką, technologią i sztuką, wybrał zupełnie inną formę literacką, łączącą konwencje faktograficzne z jawnym zmysłem.

Zgodnie z tytułem Lightman główną materią powieści uczynił sny Einsteina, które – jak zapowiada prolog – w tamtym okresie zupełnie zafascynowały młodym uczonym, wywierając ogromny wpływ na prowadzone przez niego badania. Relacja z tych snów przyjmuje w *Einstein's Dreams* formę trzydziestu ułożonych chronologicznie krótkich wpisów do dziennika, które powstawały między 14 kwietnia a 28 czerwca 1905 roku. Jak informuje prolog, „spośród wielu możliwych natur czasu, wysnionych w te noce, jedna brzmi szczególnie przekonująco. Nie chodzi o to, że inne są niemożliwe. Mogą jednak istnieć w innych światach”<sup>3</sup>. Wielki fizyk śni o rzeczywistościach alternatywnych wobec naszej, zaś o ich kształcie za każdym razem przesądza inna struktura czasu. Dzięki temu możemy zobaczyć, jak wyglądałby świat, gdyby czas zataczał koło, płynął w niejednostajnym tempie albo też zupełnie się zatrzymał; gdyby czasu w ogóle nie było lub gdyby istniały dwa czasy – jeden mechaniczny, a drugi cielesny – płynące odmiennymi rytmami; gdyby tempo upływu czasu zależało od odległości od środka ziemi. Lightman pokazuje zatem wewnątrz głowy śniącego naukowca jako laboratorium, w którym teorie i naukowe hipotezy materializują się jako możliwe światy, z których tylko jeden wydaje się szczególnie bliski naszemu. I tylko ten dostarczył podstaw rewolucyjnej teorii względności.

<sup>3</sup> „Out of many possible natures of time, imagined in as many nights, one seems compelling. Not that others are impossible. The others might exist in other worlds” (Alan Lightman, *op. cit.*, s. 5).

Autor *Einstein's Dreams* powstrzymuje się jednak przed wskazaniem tego snu, który odsonił przed sńnięcym naturę czasu, i nie przedstawia nawet zarysu teoretycznych rozważań wielkiego fizyka. Na pierwszym planie stawia raczej pytanie o to, jak w ogóle doszło do tego, że jedno z marzeń sennych awansowało do rangi naukowej teorii, która opisała naturę rzeczywistości i zarazem wpłynęła na jej kształt, kiedy na jej podstawie zaczęto opracowywać nowe technologie i urządzenia. Kolejne wpisy w dzienniku Einsteina zamyka Lightman w ramie prologu i epilogu, między szóstą i ósmą rano, gdzieś pod koniec czerwca, w jednym z pomieszczeń berneńskiego urzędu patentowego. Wybierając właśnie to miejsce, wzorem wielu innych historyków nauki<sup>4</sup> zdaje się sugerować, że teorię względności traktować należy nie tyle jako dosłowne odkrycie, ile raczej wynalazek, który przyniósł oczekiwane rozwiązanie konkretnych, praktycznych problemów ery postindustrialnej. Jak dowodził choćby Peter Gallison w znanej pracy *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps*<sup>5</sup>, na ostateczny kształt teorii względności wpłynęły doświadczenia, które Einstein zgromadził podczas weryfikacji projektów elektrycznych czasomierzy. Na przełomie XIX i XX wieku wynalazcy i inżynierowie masowo przedkładali do oceny prototypy takich urządzeń, próbując odpowiedzieć na konkretne potrzeby społeczne i cywilizacyjne. Wprowadzenie powszechnego podziału globu na strefy czasowe, rozwój żeglugi i kolei wymagały coraz bardziej precyzyjnej synchronizacji zegarów. Jak twierdzi Gallison, projekty takich urządzeń Einstein traktował jako poglądowe modele, materializujące jego teoretyczne rozważania. Jednak powieść o snach wielkiego fizyka nieco inaczej niż naukowe rozważania przedstawia ten epizod z biografii twórcy teorii względności, gdyż Lightmana interesuje w gruncie rzeczy zupełnie inny aspekt procesu tworzenia naukowej teorii – jej związek z procedurami dokumentowania i archiwizacji.

Kiedy zegar bije sześć razy, Einstein wchodzi do biura, ściskając w dłoni dwadzieścia stron swojego manuskryptu, zawierającego pierwszy zarys przełomowych, teoretycznych rozważań. To dzień, kiedy wysłał je do prestiżowego niemieckiego czasopisma „Annalen der Physik”. Zanim jednak do tego dojdzie, odręczne notatki musi przepisać na maszynie wykwalifikowana stenotypistka, na której przyjscie niecierpliwie czeka wielki fizyk. Kiedy robi się coraz jaśniej,

<sup>4</sup> Por. Bruno Latour, *The Pasteurization of France*, trans. Alan Sheridan, John Law, Cambridge 1993, s. 84–85.

<sup>5</sup> Por. Peter Gallison, *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps. Empires of Time*, New York–London 2003.

6 „[A] room of practical ideas”  
(Alan Lightman, *op. cit.*, s. 4).

7 Por. Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge 2008, s. 38.

z mroku wyłaniają się sąsiednie biurka, na których piętrzą się urzędowe dokumenty. Widać też stolik sekretarki przy drzwiach i zegar w kącie, który nieubłaganie odmierza czas. Z minuty na minutę dostrzec można coraz więcej typowych przedmiotów koniecznych dla funkcjonowania publicznej instytucji – kalendarz, kałamarz, maszynę do pisania – aż wreszcie słońce oświetla regały z rzędami broszur zawierających opisy wynalazków zgłoszonych do weryfikacji. Naszkicowane w ten sposób „pomieszczenie pełne praktycznych pomysłów”<sup>6</sup>, z których tylko niewielki ułamek ujrzy kiedyś światło dzienne i trafi do produkcji, to wręcz modelowe biuro, zorganizowane wedle zasad rozpowszechnionych na przełomie XIX i XX wieku. Dzieli się ono wyraźnie na część kancelaryjną, w której opracowaniu podlegają dopiero wnioski i przygotowywane są dokumenty, oraz archiwum właściwe, gdzie na regałach w określonym porządku przechowuje się urzędowe akta<sup>7</sup>. Lightman, zamiast pokazać Einsteina jako genialnego naukowca, który w zaciszu laboratorium dokonuje doniosłych odkryć, przedstawił go zatem jako typowego urzędnika, zaś efekty jego badań i ich wpływ na kształtowanie nowoczesnego świata uzależnił od funkcjonowania maszyny biurokratycznej ubiegłego przełomu stuleci.

Do takiej interpretacji skłania nie tylko wybrana przez Lightmana forma literacka, cytująca jedną z dobrze rozpoznawalnych konwencji faktograficznych – osobisty dziennik. O paradokmalnym charakterze tej powieści świadczy również styl, w jakim opisane zostały alternatywne rzeczywistości przedstawione w kolejnych snach. Trudno znaleźć tu ślady estetyki surrealistycznej czy konwencji onirycznych. Wyśnione przez Einsteina światy do złudzenia przypominają Berno początku XX wieku, o czym zaświadcza nie tylko pojawiające się w relacjach nazwy rzeczywistych ulic i placów, ale także trzy zamieszczone w powieści rysunki, obrazujące rozmaite miejskie zakątki. Gdyby nie osobliwe zjawiska fizyczne, wywołane przez odmiennie w każdym przypadku płynący czas, wszystkie szczegółowo opisane sytuacje wziąć by można za fotografie lub filmowe migawki, dokumentujące codzienne życie. Trudno zatem przeoczyć paralelę między ustawionymi na półkach biura aktami a inwentarzem snów głównego bohatera. Za pomocą takiego zabiegu formalnego Lightman konfrontuje zatem dwie formy gromadzenia



i porządkowania informacji: osobisty dziennik i urzędowe archiwum, prowokując zarazem do refleksji nad sposobem wytwarzania naukowych faktów. Nie pozostawia też większych wątpliwości co do tego, że jeden ze snów Einsteina tylko dlatego stał się podstawą teorii objaśniającej naturę czasu, że był przedmiotem archiwizacyjnych procedur. Dopiero w tej formie ustalenia wielkiego fizyka mogły oficjalnie wejść w obieg naukowy i wpłynąć na rozwój technonauki.

Tak odczytana powieść Lightmana podejmuje temat złożonych związków między wprowadzonymi pod koniec XIX wieku metodami gromadzenia dokumentów i procedurami wytwarzania wiedzy naukowej, która w decydujący sposób wpłynęła na kształt Nowoczesności. Powieść *Einstein's Dreams* interesuje mnie w tym kontekście przede wszystkim jako przykład niezwykle popularnych od kilku dekad hybrydycznych gatunków z pogranicza fikcji i faktu. Różnorodność tych form to symptom dokonujących się od końca XX wieku zmian w relacji między fabularną fikcją i konwencjami dokumentalnymi czy – szerzej rzecz ujmując – między uwierzytelnioną prawdą i symulacją<sup>8</sup>. Jak zgodnie twierdzą badacze rozmaitych form dokumentalnych i paradokumentalnych, przez ostatnie trzy dekady granica między tymi obszarami ulegała coraz dalej idącemu zamazaniu<sup>9</sup>. Świadczy zaś o tym najlepiej pojawienie się szeregu form hybrydycznych, które manifestacyjnie łączą rozmaite techniki i konwencje, na wzór filmów dokumentalnych prezentując fikcyjne fabuły. Powieści, programy telewizyjne, filmy głównego nurtu i awangardowe w tak dużym stopniu korzystają z poetyki dokumentu, że na naszych oczach znika granica między dokumentem jako świadectwem rzeczywistych wydarzeń a fikcyjną reprezentacją.

Dotychczas w badaniach nad takimi formami dominowały dwa ujęcia. Z jednej strony tego typu hybrydyczne formy określano mianem „dokufikcji”<sup>10</sup>, korzystając z pojęcia, które do dyskursu filmoznawczego w latach sześćdziesiątych XX wieku wprowadził znany twórca antropologii wizualnej, francuski dokumentalista Jean Rouch. Obejmuje ono przede wszystkim „nieczyste” gatunki z pogranicza fikcji i faktu, zrealizowane wprawdzie w poetyce dokumentalnej, ale uzupełnione o sekwencje jawnie fabularyzowane. W konsekwencji dokufikcje nie pozwalają zaistnieć typowemu efektowi realności,

<sup>8</sup> Por. Hayden White, *Zdarzenie modernistyczne*, przeł. Maciej Nowak, [w:] *idem, Proza historyczna*, Kraków 2009, s. 283–313.

<sup>9</sup> Por. T. J. Demos, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham–London 2018; Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, London 2012; *A Companion to Contemporary Documentary Film*, eds. Alexandra Juhasz, Alisa Lebow, London 2015.

<sup>10</sup> Por. *Docufictions. Essays on the Documentary and Fictional Filmmaking*, eds. Gary D. Rhodes, John Parris Springer, Jefferson, NC 2006.

11 Por. Jane Roscoe, Craig Hight, *Faking It. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester–New York 2001.

gdyż wykorzystują fikcję jako istotny składnik w procesie wytwarzania wiedzy. Pod tym względem różnią się zatem od tych powieści, filmów i seriali, w których jawnie nieprawdziwe i zgoła nieprawdopodobne lub całkowicie fantastyczne wydarzenia prezentowane są za pośrednictwem dokumentalnych konwencji, kojarzonych z faktograficznym obiektywizmem, często z udziałem uznanych ekspertów i naocznych świadków lub też stylizowane na amatorskie nagrania. Tego typu formy zwykle obejmuje się zbiorczą nazwą „mockumenty” (*mockumentaries*). Przedrostek *mock-* odwołuje się w tym przypadku do procesu kopiowania istniejących wcześniej i znanych publiczności form i formatów faktograficznych, by parodiować gatunki dokumentalne. Jane Roscoe i Craig Hight<sup>11</sup>, autorzy artykułów i monografii poświęconych tego typu konwencjom, przypisują im trzy podstawowe funkcje: parodiują one dokumentalny dyskurs, krytykują go lub dekonstruują, kiedy za pośrednictwem autorefleksyjnych zabiegów odsłaniają źródło i zasady powstawania typowych dla niego efektów realności. Co równie istotne, zgodnie ze swoją nazwą mockument wywołuje szyderczy śmiech na ustach odbiorcy, umożliwiając mu krytyczny dystans wobec formy dokumentalnej i jej pretensji do obiektywizmu. Jest zatem symptomatyczną wręcz formą epoki, w której zaawansowane technologie pozwalają tworzyć symulacje dokumentów, trudne do odróżnienia od autentycznych świadectw.

Tak zdefiniowane dokufikcje i mockumenty na różne sposoby problematyzują relacje między faktem i fikcją, a także typowe dla poetyk dokumentalnych konwencje retoryczne, służące wywołaniu efektu realności. Ujęcia te z reguły pomijają jednak inną istotną kwestię, a mianowicie związek tych form literackich i filmowych z takimi procedurami archiwizacji, które, poczynając od końca XX wieku, zaczęły zyskiwać coraz większą popularność. Tymczasem właśnie gest gromadzenia, przechowywania i prezentacji dokumentów to charakterystyczny motyw zarówno w dokufikcjach i mockumentach, jak i tego typu formach, jak przywołana powieść Lightmana. Istnieją już wprawdzie prace, które podejmują podobną problematykę, jak choćby *The Archive Effect* (2014) Jaimie Baron<sup>12</sup>, która wnikliwie analizuje związki odziedziczonych po XIX wieku koncepcji archiwum i dokumentu z poetyką *found footage* oraz filmem kompilacyjnym

12 Por. Jaimie Baron, *The Archive-Effect. Found-Footage and the Audiovisual Experience of History*, London 2014.

włącznie, a zatem tymi formami, które powstają w efekcie montażu gotowych, znalezionych nagrań. Zasadniczo jednak skupia swoją uwagę na tym, na ile mockumentalne formy filmowe, wykorzystujące konwencje *found footage*, kwestionują klarowną granicę między faktem i fikcją, co stanowi dziś wymowny symptom kryzysu tradycyjnej epistemologii. Tym samym Baron na dalszy plan usuwa inny istotny problem – kwestię wywoływanych przez archiwum performatywnych efektów i jego podstawową rolę w ustanawianiu dominujących wyobrażeń o rzeczywistości.

W dalszej części tego tekstu podejmę zatem właśnie ten temat, proponując przykładowe odczytania dwóch filmów, *Lunopolis* (2010) i *Koyaanisqatsi* (1982), na pierwszy plan wysuwając ich związki z procedurami archiwizowania i odczytywania dokumentów. Oba filmy odmiennie problematyzują jednak te relacje, odsłaniając również rolę odbiorcy w kształtowaniu wytwarzanych przez archiwa obrazów świata. Ten ich aspekt powiązę następnie z zapomnianym projektem *Archiwum Planety* (*Archive de la Planète*) z początku XX wieku, poszukując dla współczesnych form z pogranicza sztuki i dokumentalistyki takiej genealogii, która skłania do wyjścia poza dominujące dotychczas ujęcia, skoncentrowane na analizie związków między fikcją i faktem.

## DOKUMENTALNOŚĆ, CZYLI STWARZANIE ŚWIATÓW

Przeczytana z tego punktu widzenia powieść Lightmana mogłaby posłużyć jako pogłądowa ilustracja zaproponowanej przez Maurizioa Ferrarisa teorii dokumentalności<sup>13</sup>. Włoski filozof wprowadził pojęcie „dokumentalność” (*documentality*), by opisać proces kolektywnego ustanawiania wszelkich zjawisk składających się na rzeczywistość społeczną. Co istotne, jego koncepcja ma wiele wspólnego z filozoficznymi badaniami nad performatywnością, przede wszystkim z koncepcją intencjonalności zbiorowej, którą pod koniec lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku wprowadził John Searle. Ten znany teoretyk aktów mowy zdefiniował ją jako zdolność kolektywu do dzielania przeświadczeń, na mocy których ustanawiane są określone materialne przedmioty i ciała, a także ich społeczne i pragmatyczne funkcje. Na przykład plik zadrukowanych stron zostaje powszechnie uznany za książkę, a ktoś nabiera sprawczości jako urzędnik obdarzony mocą

<sup>13</sup> Por. Maurizio Ferraris, *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces*, trans. Richard Davies, New York 2012.

<sup>14</sup> Por. John Searle, *The Construction of Social Reality*, New York 1995.

<sup>15</sup> Por. Maurizio Ferraris, *op. cit.*, s. 16.

<sup>16</sup> Por. Markus Friedrich, *The Birth of the Archive. A History of Knowledge* [2013], trans. John Noël Dillon, Ann Arbor 2018.

wydawania decyzji wpływających na bieg codziennego życia. Searle za źródło tej mocy uważał jedność intencji członków danej grupy czy wspólnoty<sup>14</sup>. Tymczasem Ferraris wywodzi ją nie tyle z umysłów jednostek tworzących wspólnotę, ile raczej z zewnętrznych wobec nich dokumentów. Twierdzi bowiem, że dokumenty nie tyle stanowią wyraz woli kolektywu, ile dają niezbędną podstawę dla wszelkich działań zbiorowych, *de facto* ustanawiając rzeczywistość społeczną. Jak bowiem pisze, wszelkie przedmioty społeczne stanowią wynik zbiorowych działań i decyzji, utrwalonych w formie dokumentów. Te zaś definiuje bardzo ogólnie, bowiem zalicza do nich nie tylko akty prawne zapisane na papierze czy w pliku komputerowym, ale także zobowiązania istniejące wyłącznie w formie niepisanych umów<sup>15</sup>. Ta niezwykle szeroka, a przez to niezbyt funkcjonalna definicja dokumentu to z pewnością wynik tego, że w swoich teoretycznych rozważaniach Ferraris nie uwzględnił zmiennych historycznie i kulturowo uwarunkowań, nierzadko rozstrzygających o przebiegu procesu dokumentowania działań i decyzji społecznych. W konsekwencji nie bierze również pod uwagę relacji między mediami służącymi archiwizacji i zmianami procedur wytwarzania dokumentów.

Nawet jeśli uwzględni się te zastrzeżenia, teoria dokumentalności znajduje poparcie w pracach poświęconych historii praktyk archiwizacyjnych. Jak przekonuje choćby niemiecki historyk Markus Friedrich<sup>16</sup>, archiwa jako instytucje publiczne o określonej strukturze zaczęły powstawać dopiero na przełomie XVI i XVII wieku, w ścisłym związku z rozwojem kultury druku. Nie oznacza to jednak, że wcześniej nie stosowano żadnych metod gromadzenia i przechowywania tekstów o dużym znaczeniu kulturowym czy politycznym. Dlatego Friedrich zamiast historii archiwum jako określonego miejsca proponuje historię archiwizowania, czyli wszelkich procedur gromadzenia, zabezpieczania i porządkowania dokumentów. Źródłem tych praktyk upatruje w końcu średniowiecza, kiedy to stopniowo rosła rola wszelkich uwiecznionych na piśmie aktów, traktowanych jako gwarancje prawa władcy do określonych terenów. W miarę powiększania się liczby takich dokumentów nie tylko wprowadzano nowe metody ich przygotowywania i zabezpieczania, lecz także szkolono tych, którzy mieli za zadanie czuwać nad integralnością i bezpieczeństwem

zasobów dokumentalnych należących do władcy. Coraz większa troska, jaką w epoce nowożytnej otaczano dokumenty, to według Friedricha symptom wzrastającej społecznej świadomości znaczenia archiwów jako narzędzia sprawowania władzy. Zasadniczo ich status nie zmienił się nawet wtedy, gdy w XIX wieku zaczęły służyć jako źródło wiedzy o przeszłości. O ile jednak z tamtych pilnie strzeżonych analogowych archiwów korzystać mogli tylko upoważnieni do tego urzędnicy i badacze, w epoce mediów cyfrowych zasady dostępu do dokumentów uległy zasadniczej zmianie. To zaś wpłynęło także na procesy społecznego wytwarzania obrazu rzeczywistości.

Ten problem zasygnalizował już Jacques Derrida, kiedy w połowie ostatniej dekady XX wieku zaproponował własną koncepcję gorączki archiwalnej<sup>17</sup>. Filozof już na wstępie zwrócił przeciw uwagę na to, że współczesne technologie cyfrowe prowadzą do radykalnych zmian przyjętych sposobów archiwizacji i przechowywania danych, a więc domagają się ponownego wyznaczenia granicy między tym, co odtąd zostanie uznane za prywatne, a tym, co zostanie uznane za publiczne – podobnie jak wprowadzenia nowych regulacji prawnych i politycznych. W 1995 roku Derrida nie miał najmniejszych wątpliwości co do tego, że oto nadchodzi przewrót w dziedzinie technologii archiwizacyjnych. Musi on zaś przynieść ze sobą rezygnację z kardynalnej zasady proveniencji, w myśl której dokumenty powinny być porządkowane zależnie od tego, skąd pochodzą. Tymczasem, jak stwierdził Derrida, technologia archiwizacji już nie determinuje i tym bardziej nie będzie determinować samego momentu rejestracji w celu zachowania określonych treści, lecz raczej uwydatni sam moment ukonstytuowania się wydarzenia archiwizacji<sup>18</sup>. Choć Derrida nie nazywa tu rzeczy po imieniu, to przecież zapowiadane przez niego archiwum cyfrowe zarówno rejestruje same wydarzenia, jak i uwypukla wydarzeniowość samego aktu rejestracji, co w efekcie nadaje mu wymiar autorefleksyjny. Ten właśnie wymiar pojawia się na wielu poziomach cyfrowego archiwum, a dzieje się tak nie tylko dlatego, że każdy z użytkowników musi samodzielnie wybierać i dobrać kryteria wyszukiwania i łączenia danych, obsługując odpowiednie narzędzia, które do tego służą. Interfejsy komputerowe zawierają ponadto informacje na temat własnej konstrukcji, zapisane w kodzie HTML, które również

<sup>17</sup> Por. Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska* [1995], przeł. Jakub Momro, Warszawa 2017.

<sup>18</sup> Por. *ibidem*, s. 18.

19 Por. *Lunopolis*, reż. i scen. Matthew Avant, Stany Zjednoczone 2010.

ulegają modyfikacjom podczas ich użytkowania. Cyfrowe archiwa w tym sensie różnią się zatem od swoich analogowych poprzedników, że odpowiedzialnością za własny kształt w większym stopniu niż dotąd obarczają użytkowników, jednocześnie uświadamiając im tę współtwórczą rolę. Bodaj tę właśnie dokonującą się na naszych oczach zmianę w sposobach archiwizowania problematyzuje zrealizowany w poetyce *found footage* film *Lunopolis* (2010) w reżyserii Matthew Avanta<sup>19</sup>.

Avant wykorzystał w *Lunopolis* kilka motywów, które można uznać za typowe dla fantastyki naukowej ostatnich dekad. Film opowiada bowiem o śledztwie, które rozpoczęła zagadkowa wypowiedź podczas audycji radiowej dotyczącej teorii spiskowych. Wtedy to właśnie jeden ze słuchaczy zdradził, że znajduje się w posiadaniu niezbitych dowodów na istnienie zaawansowanej cywilizacji na Księżycu. Kiedy prowadzący audycję otrzymał od niego album fotograficzny z materiałami dowodowymi, wynajął dwóch filmowców, by zweryfikowali prawdziwość tych rewelacji. Korzystając ze wskazówki odnalezionej na jednym ze zdjęć, filmowcy odnajdują następnie ukryty w głębinach jeziora magazyn, gdzie natrafiają na przenośne urządzenie, które okazuje się zbudowanym przez cywilizację z Księżyca wehikułem czasu. Prowadząc dalej swoje śledztwo, filmowcy docierają do jednego z przybyszów z lunarnej kolonii, Davida Jamesa. Dzięki niemu poznają wkrótce historię twórcy tego wynalazku, niejakiego J. Ariego Hillarda. Wykorzystując zielony kryształ, występujący jedynie na Księżycu, Hillard nie tylko zbudował wehikuł czasu, lecz także rozwiązał zagadkę nieśmiertelności. Kiedy jednak wystana przez niego w przeszłość załoga zaczęła ingerować w bieg historii, w obawie przed trudnymi do przewidzenia konsekwencjami podróży w czasie przeciwstawili mu się mieszkańcy kolonii. Rozczarowany niepowodzeniem swojego projektu Hillard uciekł na Ziemię, gdzie bezskutecznie próbował ujawnić prawdę, póki nie dotarła do niego prowadząca śledztwo ekipa filmowa. Jak się okazuje w finale, James i Hillard to ta sama osoba, tyle że z dwóch linii czasowych. Ten pierwszy w przekonaniu, że jego nieśmiertelność to zbyt wielkie brzemię dla jednego człowieka, próbował bowiem cofnąć się w czasie i zabić tego drugiego (czyli siebie samego), nim udało mu się dokonać niebezpiecznych odkryć i zbudować swoje wynalazki. Ścigający go agenci z Księżyca

udaremnił pierwszą z tych prób, zaś w finale *Lunopolis* oglądamy kolejną, która tym razem kończy się powodzeniem. Kiedy tylko James strzela z pistoletu do Hillarda, obaj ulegają dematerializacji, a wraz z nimi znika nie tylko towarzysząca im ekipa filmowa, lecz także cała oś czasu, która doprowadziła do tego wydarzenia.

Zarówno pętla czasu, która sprawia, że główny bohater spotyka samego siebie sprzed lat, jak i obca cywilizacja na Księżycu to motywy znane z innych utworów fantastyki naukowej. *Lunopolis* nawiązuje również do popularnych teorii spiskowych, choćby tej o lądowaniu UFO w Roswell, zaś spotkanie Jamesa i Hillarda odbywa się 21 grudnia 2012 roku, kiedy zgodnie z przepowiedniami Majów miał nastąpić koniec świata. Jednak nie o czystą zabawę rozpoznawalnymi motywami fabularnymi chodziło Avantowi, kiedy zrealizowaną w konwencji *found footage* opowieść o dziennikarskim dochodzeniu zdecydował się zamknąć w podwójnej ramie. Historię oglądanego przez nas dochodzenia relacjonuje bowiem francuski archeolog Jean François Champollion IV, który miał rzekomo odkryć zgromadzone przez ekipę filmową zapisy dokumentalne w podziemnym magazynie, wśród stanowiących według niego niezbity dowód na istnienie wehikułu czasu taśm filmowych i kaset wideo sprzed tysięcy lat. To on właśnie w krótkim wstępie przed prezentacją znaleziska nazywa te nagrania „pamiętnikiem” ekipy filmowej. Zgodnie z tym założeniem pokazuje następnie fragmentaryczne rejestracje w porządku chronologicznym, od 9 grudnia 2012 roku aż do finałowej konfrontacji Hillarda z samym sobą dwanaście dni później, łącząc kolejne fragmenty w zrozumiałą całość. Avant widzi zatem wyraźnie istotną paralelę między wytwarzaniem alternatywnych światów w wyniku podróży w czasie i gestem porządkowania archiwaliów, układania ich na osi czasu, by stworzyć zrozumiałą i spójną opowieść o wydarzeniach, które rozegrały się kiedyś w alternatywnej, już nieistniejącej rzeczywistości. *Lunopolis*, podobnie jak powieść Lightmana, pokazuje archiwum jako miejsce, w którym spośród wielu istniejących potencjalnie możliwości tylko niektóre zyskują status realnych światów. Zależy to zaś od sposobu, w jaki odczytane i uporządkowane zostaną zarchiwizowane materiały źródłowe.

Film Avant znacząco jednak rozszerza tę perspektywę, pokazując jeszcze jeden aspekt procedur dokumentalnych. Otwiera go bowiem

i zamyka niemal identyczna sekwencja wiadomości telewizyjnych. Pokazują one wykonane przez postronnego obserwatora nagranie, które przedstawia moment zniknięcia Jamesa, Hillarda i całej ekipy filmowej. Choć, jak informuje spikerka, ten krótki filmik został niemal natychmiast usunięty z internetu, i tak zdążyło go ściągnąć wiele osób, które teraz debatują nad tym, czy mają do czynienia ze zjawiskiem paranormalnym, udokumentowanym początkiem apokalipsy czy może z najzwyczajszą mistyfikacją. Jak można się domyślić, prezentowana następnie w filmie *Avanta* rekonstrukcja, której podjął się francuski archeolog, to jedna z wielu prób wyjaśnienia tego, co się stało. Tak pomyślana dodatkowa rama zdaje się podpowiadać, że naukowe archiwum, w którym na straży porządku stoi wykwalifikowany ekspert, to jedynie część znacznie rozleglejszego archiwum internetowego. To ono stało się dziś miejscem kolektywnego wytwarzania światów na drodze opisanych przez Ferrarisa procedur dokumentowania. O tym, na ile powszechny to proces, najlepiej świadczy powtórzona, tym razem nieco dłuższa od pokazanej na początku, sekwencja wiadomości telewizyjnych zamykająca *Lunopolis*. Poprzedza ją news równie sensacyjny jak filmik przedstawiający niezwykle zniknięcie kilku osób: z tego, co mówi spikerka, wynika niezbicie, że z niewyjaśnionych powodów w ciągu jednej nocy wyschły bagna Atchafalaya w stanie Luizjana, największe w Stanach Zjednoczonych, zaś przyczyn tego zjawiska wciąż dochodzą eksperci i inżynierowie. Zapewne ta sensacyjna historia również stanie się początkiem kolejnych archiwalnych poszukiwań i zrodzonych z nich opowieści. W obu wspomnianych już scenach, ustanawiających zewnętrzną ramę w filmie *Avanta*, powraca to samo stwierdzenie, skierowane do odbiorów – oni sami muszą zdecydować, czy przedstawiane im zapisy dokumentalne uznają za na tyle wiarygodne, że zechcą je uznać za świadectwo minionych wydarzeń.

## DOŚWIADCZENIA W KONTR-ARCHIWACH

Jak przekonuje lektura prac historyków archiwum, dokładnie ta sama kwestia, którą podejmuje *Lunopolis*, niepokoiła archiwistów i badaczy dokumentów już na początku XX wieku. Wtedy bowiem pod wpływem nowych mediów doszło do istotnych przemian w dominującej



w ostatnich dekadach poprzedniego stulecia koncepcji archiwum. Tamta instytucja przechowywała bowiem wyłącznie teksty, których autentyzmu dowiedziono ponad wszelką wątpliwość. Tymczasem już na początku dwudziestego stulecia media wizualne, takie jak film i nieco starsza od niego fotografia wraz z pokrewnymi jej metodami rejestracji obrazu (jak chronofotografia czy autochrom) zdawały się obiecywać bardziej bezpośredni dostęp zarówno do minionych wydarzeń, jak i odległych geograficznie krain. Włączenie tego typu obrazów do archiwum na równych prawach z dokumentami tekstowymi rodziło jednak szereg poważnych problemów. Rzecz jasna archiwiści gromadzący źródła pisane mieli pełną świadomość istnienia falsyfikatów. Dlatego też w myśl zasady proveniencji włączali do zbiorów wyłącznie te dokumenty, których pochodzenie dało się bez wątpliwości ustalić<sup>20</sup>. Podobnej weryfikacji domagały się oczywiście również zapisy wizualne, przyjmowane do archiwum tylko wtedy, gdy znane było nazwisko fotografa lub operatora kamery oraz okoliczności powstania filmu.

<sup>20</sup> Por. Markus Friedrich, *op. cit.*, s. 110.

Znacznie większy niepokój wywoływała jednak inna kwestia. Nawet wizualne materiały źródłowe, w których autentyzm nikt nie wątpił, zdawały się potencjalnym zagrożeniem dla porządku archiwum, gdyż rejestrowały wyglądy świata w niezliczonych szczegółach, otwierając tym samym zbyt duże pole dla interpretacji. Taka sytuacja, jak stwierdza Mary Ann Doane, doprowadziła wręcz do poważnego kryzysu archiwum. Rozwój technologii rejestracji wizualnej wzbudził bowiem wzmożoną potrzebę produkowania i kolekcjonowania obrazów, których nie dawało się już uporządkować za pomocą dawnych metod w taki sposób, by ułożyły się w spójny obraz rzeczywistości<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Por. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, and the Archive*, Cambridge 2002, s. 1–32.

Dzieje tego kryzysu wnikliwie omawia historyczka filmu Paula Amad w obszernej pracy *Counter-Archive*, poświęconej w zasadzie tylko jednemu archiwum tamtej epoki – filmowym i fotograficznym zapisom, zgromadzonym w *Archiwum Planety* (*Archive de la Planète*)<sup>22</sup>. To archiwum założył paryski bankier i filantrop Albert Kahn, który finansował jego działalność w latach 1909–1931. Zgodnie ze swoją nazwą powołana przez Kahna, do istnienia instytucja miała dokumentować wszystko, co działo się w danym momencie na całym globie i o czym donosiły codzienne gazety. Wysyłani do najodleglejszych zakątków świata, specjalnie przeszkoleni fotografowie i operatorzy kamer

<sup>22</sup> Por. Paula Amad, *Counter-Archive. Film, the Everyday and Albert Kahn's Archive de la Planète*, New York 2010.

przywozili stamtąd krótkie filmy i dziesiątki tysięcy autochromów, rejestrujących wszelkie przemiany polityczne, kulturowe i obyczajowe. Wprawdzie w latach trzydziestych XX wieku archiwum zostało zamknięte, jednak dużą część jego zasobów można nadal obejrzeć w paryskim Musée Albert-Kahn, głównie w formie zapisów wideo i cyfrowych reprodukcji. Na ich podstawie Amad rekonstruuje wielki projekt twórcy *Archiwum Planety*, sytuując go na antypodach tego systemu archiwizacji, który upowszechnił się pod koniec XIX wieku. Osobliwość stosowanych w nim metod gromadzenia dokumentów autorka *Counter-Archive* przypisuje zaś ingerencji dwóch zaprzyjaźnionych z Kahnem i niezwykle wpływowych postaci tamtej epoki: geografa Jeana Brunhesa i filozofa Henriego Bergsona.

Pierwszy z nich, profesor na Uniwersytecie we Fryburgu, był pionierem nowej gałęzi naukowej, zwanej geografją człowieka. Zajmowała się ona badaniem dynamicznie zmieniających się interakcji między ludźmi i ich środowiskiem naturalnym. Inaczej niż starsze nurty geografii, geografia człowieka Brunhesa znosiła granicę między typowymi dla określonego terytorium zwyczajami i rytuałami a krajobrazem, kwestionując tym samym fundamentalną dla antropologii tamtego okresu klarowną granicę między kulturą i naturą. Stosownie do tych podstawowych założeń geografia człowieka formułowała swoje cele i metody badawcze. W przeciwieństwie do antropologii nie koncentrowała uwagi na poszukiwaniu abstrakcyjnych i uniwersalnych reguł, których przejawem były konkretne, lokalne zjawiska kulturowe. Dla Brunhesa uprzywilejowanym przedmiotem badań były zewnętrzne manifestacje codziennej rzeczywistości, a zatem wszystko to, czego nie uwzględniały ścisłe antropologiczne schematy klasyfikacyjne. Jednym z fundamentalnych postulatów geografii człowieka była manifestacyjna antysystemowość, pociągająca za sobą rezygnację z uniwersalnych typologii i metodologii na rzecz takich narzędzi analitycznych, które zostały wypracowywane w lokalnym kontekście w odniesieniu do konkretnego przedmiotu badań. Nic dziwnego zatem, że Brunhes, zanim jeszcze poznał Kahna, propagował użycie fotografii i filmu jako doskonałych źródeł wiedzy, dokumentujących interakcje między ludźmi i ich środowiskiem. Kiedy zaś w 1912 roku w jednym ze swoich artykułów Brunhes definiował cele *Archiwum*

*Planety*, opisał je jako „dossier ludzkości uchwyconej w pełni życia na początku XX wieku, w przełomowym momencie, kiedy dokonują się radykalne »przesunięcia« w sferze ekonomii, geografii i historii”<sup>23</sup>. Zarządzane przez niego archiwum zamiast statycznego obrazu przeszłości miało rejestrować przede wszystkim ruch i zmianę. Jego podstawowe zadanie polegało bowiem na tym, by uchwycić sposób, w jaki powszechna i przyspieszona modernizacja wpływa na przeobrażenia codziennego życia na całym świecie.

Podczas gdy geografia człowieka dostarczyła naukowej sankcji dla *Archiwum Planety*, filozofia wpłynęła na wykorzystane w nim strategię rejestracji codzienności. Bergson oddziałł na koncepcję planetarnego archiwum przede wszystkim jako zdeklarowany krytyk pozytywistycznej koncepcji linearnego i homogenicznego czasu, płynącego jednostajnym rytmem. Temu czasowi, który opisywali fizycy i astronomowie, który jak każda fizyczna wielkość dał się podzielić na jednostki i zmierzyć przez zegary mechaniczne, Bergson przeciwstawił trwanie o zmiennych rytmach i niemożliwym do przewidzenia biegu. Nie mogło go żadną miarą uchwycić historyczne archiwum XIX wieku, które w zamierzeniu swoich twórców miało rejestrować obiektywnie i jednostajnie płynący czas, zwany przez Bergsona czasem mechanicznym. Choć francuski filozof nie zajmował się bezpośrednio kwestią narracji o przeszłości, jego krytyka teleologicznej koncepcji czasu wywarła niebagatelny wpływ na filozofię historii w pierwszych dekadach XX wieku. W tym okresie szkoła historyków *Annales* zaczęła kształtować własny program badawczy, odchodząc od analizy wielkich wydarzeń i przełomów dziejowych ku przedstawianiu procesów długiego trwania, których nie rejestrowało tradycyjne archiwum. Wprawdzie Bergson z rezerwą traktował film i fotografię jako wytwory epoki mechanizacji, jednak zdawał sobie przecież sprawę z tego, że te najnowocześniejsze wtedy media mogą doprowadzić do głębokich przemian w rozumieniu czasu historycznego.

Szczegółowo rekonstruuując archiwum Kahna, Amad przekonująco pokazuje związek nowych wówczas nurtów filozoficznych i historiograficznych ze strukturą *Archiwum Planety*. Aktualne wydarzenia rejestrowano w nim w formie multimedialnej, łącząc obrazy statyczne z ruchomymi. Krótkie, składające się z jednego

<sup>23</sup> „[A] sort of dossier of humanity captured in the fullness of life, at the beginning of the twentieth century and at the critical moment of one of the most complete economic, geographic and historic »shifts« that have ever been able to observe” (Jean Brunhes [za:] *ibidem*, s. 162).

ujęcia nagrania filmowe utrwały rytmy trwania. Towarzyszyły im serie autochromów, barwnych obrazów na płytach szklanych, które pozwalały lepiej wyobrazić sobie wyglądy świata i ludzi. Jak podkreśla Amad, tak zorganizowane archiwum zdecydowanie różniło się od tego, w którym przechowywano wyłącznie teksty. *Archiwum Planety* miało otwierać dostęp do zarejestrowanych w nim wydarzeń na drodze doświadczeń percepcyjnych i afektywnych, które powstawały w chwili, kiedy ruchome i statyczne rejestracje określonego wydarzenia składały się w jedno w oku patrzącego.

*Archiwum Planety* zostało zatem celowo zaprojektowane na antypodach dziewiętnastowiecznej koncepcji archiwum rejestrującego homogeniczny, ciągły czas i gwarantującego dostęp do zobiektywizowanej przeszłości. Amad na każdym kroku przytacza dowody na to, że Kahn i jego współpracownicy z premedytacją lekceważyli przyjęte reguły dokumentowania historycznych i aktualnych wydarzeń. Przede wszystkim złamali jedną z fundamentalnych zasad archiwum, które w zamierzeniu powołane zostało do tego, by przechowywać materiały źródłowe pochodzące z innych przestrzeni i traktowane jak indeksalne świadectwa minionego czasu<sup>24</sup>. Tymczasem materiały gromadzone w *Archiwum Planety* nie zostały znalezione, lecz powstały specjalnie dla jego potrzeb. Nie rozrastało się ono zatem organicznie, jak życzyliby tego sobie archiwiści z XIX wieku, lecz od początku do końca powstało jako zamierzony wytwór, zgodnie z przyjętymi przez jego twórców założeniami metodologicznymi i ideologicznymi. Ten programowy subiektywizm oglądu akcentował choćby sposób wykonania autochromów i filmów. Te pierwsze stanowiły często efekt manifestacyjnej wręcz inscenizacji, skoro technologia ta wymagała stosunkowo długiego czasu naświetlania. Natomiast operatorzy kamer nie próbowali nawet filmować z ukrycia, lecz z premedytacją kierowali obiektyw na tych, którzy odwzajemniali spojrzenie kamery. W nie mniejszym stopniu pozbawione stabilnej topografii *Archiwum Planety* aktywizować miało użytkowników do samodzielnego poszukiwania porządku w swoich wciąż powiększających się zasobach. W przeciwieństwie do bardziej tradycyjnych instytucji powołanych do gromadzenia materiałów źródłowych tak ustrukturuwane archiwum nie dawało – i nie chciało dawać – żadnej gwarancji,

<sup>24</sup> Por. Carolyn Steedman, *Dust. The Archive and the Cultural History*, Manchester 2001, s. 45.

że wszystkie zachowane w nim statyczne bądź ruchome obrazy posiadać będą raz na zawsze określony sens dla każdego odbiorcy. Co istotne, przewidziane przez jego twórców praktyki dowolnego łączenia i interpretowania jego zasobów domagały się również nowej definicji dokumentu. Dlatego w podsumowaniu tej części swoich rozważań Amad stwierdza z przekonaniem: „Każdy film w archiwum Kahna nie jest po prostu dokumentem, obrazującym aktualny stan rzeczywisty. To dokument w procesie stawania się, który w archiwum ulegnie nieuchronnej ewolucji, zgodnie z przyszłymi potrzebami”<sup>25</sup>.

Tak niezwykle istotne różnice między bardziej tradycyjnymi archiwami i tym, które założył Kahn, skłaniają Amad do tego, by *Archiwum Planety* określić mianem kontr-archiwum (*counter-archive*). Jak odnotowuje, wybrała tę nazwę przede wszystkim po to, by odróżnić rekonstruowane przez siebie archiwum od powstających w tym samym okresie artystycznych projektów dadaistów, które dekonstruowały zasady gromadzenia dokumentów, podważając wiarę w ich zdolność do zobiektywizowanego przedstawienia przeszłości. O ile tamte artystyczne nurty Amad określiła mianem anty-archiwalnych, o tyle *Archiwum Planety* uznała za zamierzoną alternatywę wobec odziedziczonych po XIX wieku metod gromadzenia i odczytywania materiałów źródłowych. Udało się jej tym samym podkreślić niekonwencjonalność sposobów archiwizacji i wyjątkowe możliwości dostępu do zachowanych materiałów, które narzucały korzystającemu z nich użytkownikowi współtwórczą rolę w kreowaniu obrazu przeszłości. Jak twierdzi Amad, *Archiwum Planety* nie zapoczątkowało powszechnej rewolucji w dziedzinie praktyk gromadzenia dokumentów i popadło w zapomnienie po tym, jak powszechny krach finansowy doprowadził Kahna do bankructwa, a jego zbiory rozproszyły się po całym świecie. Jednak zaproponowana przez badaczkę koncepcja kontr-archiwum doskonale opisuje interesujące mnie w tym tekście formy, które w zamierzeniu przez ich twórców sposób łączą konwencje faktograficzne z fabularnymi. Problematyzują one bowiem między innymi sam proces ustanawiania dokumentu, przedstawiając zarazem archiwum jako miejsce performatywnego wytwarzania światów<sup>26</sup>.

Tego typu kontr-archiwalny charakter ma choćby film *Koyaanisqatsi* (1982) w reżyserii Godfreya Reggio<sup>27</sup>, zrealizowany w formie kompilacji

<sup>25</sup> „Each film in the Kahn Archive is not just a document on the present state of reality, but a document-in-the-making, subject at the level of its inevitable archival evolution to a becoming whose ultimate actualization is deferred to the undetermined demands of the future” (Paula Amad, *op. cit.*, s. 190).

<sup>26</sup> *Archiwum Planety* Alberta Kahna w całości poświęcony jest tekst Michała Piaseckiego *Inwentaryzacja powierzchni Ziemi, zapis świata, który wkrótce zniknie*. Archiwum Planety (Archive de la Planète) Alberta Kahna jako przykład globalnej katastrofy, zamieszczony w niniejszym tomie (s. 15–36) [przyp. red.].

<sup>27</sup> Por. *Koyaanisqatsi*, reż. Godfrey Reggio, scen. Ron Fricke, Michael Hoenig, Godfrey Reggio, Alton Walpole, Stany Zjednoczone 1982.

krótkich sekwencji filmowych przedstawiających naturalne i miejskie krajobrazy oraz ich mieszkańców. Archiwalny materiał, który Reggio nagrywał we współpracy z operatorem Ronem Frickem przez siedem lat, został ułożony w taki sposób, by tworzył historię stopniowej ingerencji człowieka w środowisko i przedstawiał powolny rozwój nowoczesnych form eksploatacji zasobów naturalnych. Film rozpoczyna się od rejestrowanych z lotu ptaka majestatycznych krajobrazów, przedstawiających lądy i morza, które zmieniają się krok po kroku, najpierw kształtowane tylko ludzką ręką, potem także przy pomocy ciężkich maszyn. Dzikie puszcze zmieniają się w pola uprawne, a na pustyniach wyrastają nowoczesne miejskie dżungle, których ulicami płynie gęsty tłum przechodniów. Reggio przenosi widzów z tłocznych stacji metra do wielkich fabryk, gdzie pracownicy przy pasach transmisyjnych wykonują proste, powtarzalne czynności, zmieniając się w trybiki w wielkiej przemysłowej maszynie. Kamera rejestruje też codzienne życie w ubogich dzielnicach wielkich metropolii, obrazując koszty niepohamowanego postępu cywilizacyjnego. Jak tłumaczą końcowe napisy, tytuł zaczerpnięty z języka Hopi oznacza życie w zgiełku, pozbawione równowagi i domagające się radykalnej zmiany. Taki właśnie efekt osiągnął Reggio niemal wyłącznie za pomocą efektów montażowych i obróbki filmowych dokumentów, które – niczym w niegdysiejszym archiwum Kahna – powstały wyłącznie na potrzeby tego filmu.

Inaczej niż w tradycyjnym filmie dokumentalnym zmontowanych sekwencji filmowych w *Koyaanisqatsi* nie spaja nadrzędny głos narratora, który podpowiadałby pożądany punkt widzenia i sens kolejnych obrazów. Nie tyle bowiem na przekazywaniu konkretnego przesłania skupił swoją uwagę Reggio, ile raczej na prowokowaniu określonych wrażeń percepcyjnych i afektów. Dlatego zamiast narracji z offu wprowadził skomponowaną przez Philipa Glassa ścieżkę dźwiękową, złożoną z rytmicznych, powtarzalnych sekwencji instrumentalnych i chóranych o hipnotycznym wręcz oddziaływaniu. Wykorzystał ponadto cały szereg efektów filmowych, niektóre sekwencje pokazując w zwolnionym lub przyspieszonym tempie, inne rejestrując metodą poklatkową, by wywołać odczuwalny efekt przyspieszonego upływu czasu. Obróbka i montaż filmowych nagrań nadają im charakter

kontr-archiwalny w tym znaczeniu, o jakim pisała Amad. Przetworzone zostały bowiem w taki sposób, by widzowie mogli nie tyle zobaczyć dobrze znane, naturalne i miejskie krajobrazy w nowej perspektywie, ile poczuć nerwowy, dezorientujący rytm przepływów tytułowego życia w nierównowadze. Zgromadzone przez Reggio filmowe rejestracje to zatem nic innego niż właśnie dokumenty w procesie, pokazane w taki sposób, by na pierwszy plan wysunęły się ich materialne jakości i rejestrowane przez nie rytmy trwania.

Koncepcja kontr-archiwum wydaje się warta przypomnienia w kontekście współczesnych przemian form dokumentalnych i faktograficznych. Inaczej bowiem niż dotychczasowe ujęcia pozwala opisać relację między nimi i wywodzącą się z XIX wieku koncepcją archiwum jako miejsca, w którym gromadzono dokumenty. Przywołane przeze mnie przykłady każą raczej zakwestionować istnienie zasadniczej różnicy między gromadzeniem śladów przeszłości i wytwarzaniem dokumentów. Dlatego zamiast dekonstrukcji klasycznego efektu realności rzucają światło na performatywny aspekt procedur archiwizowania. Dotyczy to zresztą zarówno tradycyjnego archiwum opartego na zasadzie proveniencji, jak i kontr-archiwów w stylu *Archiwum Planety*. Różnią się one pod jednym istotnym względem. W powieści Lightmana archiwizacja zmienia wpis do dziennika w naukową teorię, tym samym subiektywną wizję przeobrażając w zobiektywizowany fakt. Tymczasem film *Avanta* w taki sposób montuje dokumenty, by wywołać efekt snu na jawie, który pozwala zobaczyć to, czego nie rejestrują tradycyjne dokumenty. Wybrane przeze mnie przykłady każą więc nie tylko zwrócić uwagę na wytwarzane przez archiwum efekty, lecz także każą uwzględnić doświadczenia jego użytkowników jako integralny element procesów wytwarzania wiedzy, a tym samym skłaniają do przemyślenia na nowo dziedzictwa epoki nowożytnej i poszukiwania innych typów relacji z przeszłością oraz sposobów przedstawiania minionych i aktualnych problemów społecznych i cywilizacyjnych.





MAŁGORZATA SUGIERA Uniwersytet Jagielloński  
ORCID 0000-0003-4953-2422 malgorzata.sugiera@uj.edu.pl

## Archiwa antropocenu

Punktem wyjścia dla rozdziału *Archiwa antropocenu* jest brytyjski mockument *Wiek głupoty* (*The Age of Stupid*, 2009), którego autorzy czytelnie łączą problematykę antropocenu jako najnowszej epoki w dziejach Ziemi z historycznie zmienną ideą, technologiami i protokołami porządkowania, przechowywania i przekazywania wiedzy. Pierwszy podrozdział zajmuje się kwestią konkurencyjnych definicji antropocenu i proponowanych chronologii, żeby pokazać, jak wybrane konceptualizacje tej epoki łączą się ściśle z obszarami przedmiotowymi i metodologiami konkretnych dyscyplin naukowych, uznając je za archiwa w rozumieniu Michela Foucaulta. Ten podrozdział zamyka przedstawienie stosunkowo nowej koncepcji tak zwanego niejednolitego antropocenu, która najlepiej świadczy o tym, jakie istotne zmiany zaszły ostatnio w tym, jak można rozumieć antropocen i jakie wyzwania niesie to dla tradycyjnej definicji wiedzy i akademii. Drugi i trzeci podrozdział podejmują temat krytycznych spojrzeń na antropocen: więcej-niż-antropocen i więcej-niż-ludzki antropocen. Omawiane krytyczne spojrzenia na typowe dla głównego nurtu ujęcia antropocenu proponują także nowe konceptualizacje archiwum, odpowiednio jako spekulatywnego i naturalnego (powolnego) archiwum. Podsumowująca część artykułu powraca do zaproponowanej przez Megan Boler idei „pedagogiki dyskomfortu”, pokazując poznawcze korzyści w chwili, kiedy docenimy koncepcję dehumanizmu Julietty Singh jako kontekst dyskusji o antropocenie i jego archiwach.

**Archives of the Anthropocene** Starting with a British speculative mockumentary *The Age of Stupid* (2009), the paper *Archives of the Anthropocene* continues the film’s strategy of looking comprehensively at the key issues of the Anthropocene as a new epoch in Earth’s history and the archive as a historically shifting idea, technology, and set of protocols for collecting, ordering, safe-guarding and transmitting gathered knowledge. The first subchapter takes a closer look at a range of chosen mainstream definitions of the Anthropocene and the proposed chronologies in order to demonstrate how these conceptualizations intertwine with the subjects and methodological approaches of various disciplines, understood as archives in the Foucauldian sense. The subchapter closes with a recent notion of “patchy Anthropocene” which serves as a showcase of today’s changes in understanding of what the Anthropocene is and what kind of challenges it poses to the traditional Western concept of knowledge and academia. The second and third subchapters focus on two critical views of the Anthropocene—the more-than-Anthropocene and the more-than-human Anthropocene.

### Słowa kluczowe:

antropocen,  
archiwum,  
dehumanizm,  
spekulatywne  
i naturalne  
archiwa,  
niejednolity  
antropocen

### Keywords:

anthropocene,  
archive,  
dehumanism,  
speculative  
and natural  
archives, patchy  
anthropocene

Both critical approaches to the mainstream notion also offer novel views on the archive, respectively the speculative and the natural (or slow) archives. In its final section the paper refers to Megan Boler's idea of the "pedagogy of discomfort" in order to propose Julietta Singh's concept of dehumanism as an adequate context for further discussion of the paper's main topic.

**B**rytyjski mockument *Wiek głupoty* (*The Age of Stupid*, 2009), którego akcja rozgrywa się we wcale nie tak odległym 2055 roku, przedstawia dość prawdopodobną i jednoznacznie katastroficzną przyszłość naszej planety jako owoc coraz bardziej pogłębiającego się kryzysu ekologicznego i ekonomicznego. Wątpliwości w tym względzie nie pozostawia już pierwsza sekwencja filmu, w której pada retoryczne pytanie: „Dlaczego nie zdołaliśmy powstrzymać zmian klimatycznych, kiedy była jeszcze ku temu sposobność?”. Z perspektywy tej lekcji, odrobionej przez naszych współczesnych o wiele za późno, główna postać i ostatni bodaj człowiek na skrajnie zdegradowanej Ziemi pozwala nam po raz kolejny spojrzeć na wydarzenia pierwszej połowy XXI wieku. Jego relacja rozpoczyna się w 2005 roku, kiedy huragan Katrina spustoszył południe Stanów Zjednoczonych, zaś świadomość zagrożenia zmianami klimatycznymi po raz pierwszy na taką skalę dotarła do opinii publicznej. W krótkich migawkach oglądamy następnie kumulujące się efekty ocieplania klimatu i zanikania bioróżnorodności, coraz gwałtowniejsze klęski żywiołowe, wojny o podstawowe zasoby naturalne, takie jak woda pitna czy suchy ład, masowe migracje i kolejne wybuchy pandemii, lekceważone przez rządy i część obywateli ostrzeżenia przed zbliżającą się coraz szybciej globalną katastrofą oraz daremne próby jej powstrzymania. Te materiały stanowią zarazem tło sześciu przeplatających się reportaży, obrazujących przykładowe losy naszych współczesnych w różnych zakątkach świata. Całość uznać zaś można za udaną realizację tego specyficznego trybu ponownego spojrzenia (spojrzenia na to samo, ale zgoła inaczej), który w tym samym mniej więcej czasie zdefiniował w jednym ze swoich wykładów Bruno Latour i który wręcz nakazuje dostrzec kruchość życia na Ziemi<sup>1</sup>. W ostatniej sekwencji *Wiek głupoty* jedynemu przedstawicielowi ludzkości nie pozostało do zrobienia nic więcej niż wykonanie ostatniego, najbardziej absurdałnego w swoim niekłamany patosie gestu, czyli wysłanie w kosmos sondy z cyfrową dokumentacją historii ludzkiego gatunku na Ziemi.

<sup>1</sup> Jak mówił Bruno Latour, „mobilizuje się nas do spojrzenia na tę samą spieczoną pustynię, ale tym razem ze świadomością, że rozszerza się ona nieubłagalnie z powodu naszego niszczącego użytkowania gleb!” (Bruno Latour, *Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę*, przeł. Agnieszka Kowalczyk, [w:] *Ekologia*, [red. Aleksandra Jach, Piotr Juszkowiak, Agnieszka Kowalczyk], Łódź 2014, s. 162).

Mimo to film kończy nuta – trudnej czy naiwnej – nadziei na to, że spełniona jedynie w spekulatywnej fabulacji globalna katastrofa potrafi nas, widzów, czegoś nauczyć i tym samym katastrofę realną uda się jednak powstrzymać. Ta nadzieja najbardziej czytelny wyraz znalazła w postaci znaku zapytania po finałowym napisie: „Koniec?”.

Reżyserowany przez Franny Amstrong *Wiek głupoty*, jeden z pierwszych filmów w całości finansowanych społecznością, to zamierzona hybryda filmowych gatunków. Materiały dokumentalne rozmaitego autoramentu sąsiadują tu bowiem z fabularyzowaną fikcją oraz edukacyjnymi animacjami o jawnie satyrycznym zacięciu, między innymi takimi, które krytycznie komentują przedstawione w historycznym skrócie wojny o zasoby naturalne. Z tego względu analizować by zatem można mockument Amstrong jako swoiste archiwum gatunków i formatów filmowych końca pierwszej dekady XXI wieku. Co zaś w kontekście mojego tematu bardziej interesujące, jego umieszczona w wyobrażonej przyszłości 2055 roku akcja stanowi efekt montażu na żywo w świecie przedstawionym. Wspomniany mężczyzna w podeszłym wieku znajduje się bowiem w ogromnym, globalnym archiwum, gdzie jeszcze przed dopełnieniem się światowej katastrofy udało się zgromadzić cały dorobek ludzkiej rasy: dzieła sztuki, zasoby biblioteczne, materiał genetyczny zwierząt i roślin i tak dalej. Ponieważ przywoływane przez niego kolejno obrazy losów Ziemi w pierwszych dekadach XXI wieku stanowią konsekwencję setek lat rabunkowej polityki ekologicznej, można bez przesady stwierdzić, że *Wiek głupoty* prezentuje modelowe archiwum antropocenu jako tej epoki, w której ludzkość stała się geofizyczną siłą, na trwale zmieniającą oblicze naszej planety. Z tych zasobów czerpie archiwista, żeby na przezroczysty ekran zaawansowanego technologicznie komputera wywołać kolejne ikony cyfrowo przetworzonych dokumentów, udostępniając je we fragmencie lub całości. Dzięki temu globalne archiwum przedstawia się nam w całym bogactwie posiadanych zbiorów, których zasoby w idealnym porządku zapełniają niezliczone pudła, segregatory, półki i regały za plecami archiwisty (nie bez przyczyny męczyzyny jako tradycyjnego gwaranta usystematyzowanej wiedzy).

Wyobrażone archiwum antropocenu w filmie Amstrong to wzorcowa materializacja tego „wielkiego archiwum” przełomu XIX i XX wieku,

<sup>2</sup> Por. Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge, MA 2008.

<sup>3</sup> „The role of archives changed from being depositories of legal titles to places where historians hoped to find sediments of time itself” (*ibidem*, s. 6). Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty podane są w tłumaczeniu filologicznym autorki tekstu.

<sup>4</sup> Por. Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska* [1995], przeł. Jakub Momro, Warszawa 2017.

o którym w *The Big Archive* (2008) pisał Sven Spieker<sup>2</sup>. Wielkie archiwum powstało w chwili, kiedy znaczącej zmianie uległa dotychczasowa funkcja gromadzenia, porządkowania i przechowywania dokumentów. Wtedy „rola archiwów się zmieniła: z depozytorium prawnych i administracyjnych dokumentów stały się miejscem, gdzie historycy mieli nadzieję znaleźć osady czasu jako takiego”<sup>3</sup>. W takiej właśnie funkcji indeksalnych śladów przeszłości pojawiają się wizualne materiały w mockumencie *Wiek głupoty*, a ich uwierzytelniająca siła wzmacnia zamierzoną perswazyjność przekazu jako ostrzeżenia przed tym, co może przyjść, a co w filmie stanowi już domenę czasu minionego. Spieker nie poprzestaje jednak na opisanu zadań archiwum w jego najbardziej klasycznej postaci, która wpłynęła decydująco choćby na konceptualizację ludzkiej psychiki w psychoanalizie Sigmunda Freuda<sup>4</sup>. Głównym celem jego badań w *The Big Archive* jest bowiem przesłedzenie tego, jak przedstawiciele różnych awangard artystycznych XX wieku krytykowali i w ostatecznym rozrachunku skutecznie podważyli wiarę, którą w archiwalnych dokumentach pokładali historycy. Zakładając, że mają do czynienia wyjętymi z linearnie płynącego nurtu czasu i zachowanymi w nieskazitelnej postaci materialnymi fragmentami przeszłości, traktowali je jako bezstronnych świadków historii. Jak tymczasem pokazuje autor *The Big Archive*, nawet w przypadku najbardziej klasycznie rozumianego archiwum nie mieli wcale do czynienia z zachowanymi fragmentami minionego czasu. Za każdym razem ulegają one bowiem nieuchronnemu zapośredniczeniu przez sposób ich uporządkowania (topografię danego archiwum), jak też terażniejsze zapatrywania i intencje tych, którzy wzywają ich na świadków. Historycy nie tyle zatem pozwalają dokumentom przemówić, sami usuwając się na dalszy plan, jak postulował choćby znakomity historyk końca XIX wieku Leopold von Ranke. Wplatają je raczej we własną narrację, pozorując obcy głos niczym brzuchomówcy. Dlatego Spieker proponuje, żeby traktować archiwum jako historycznie zmienne medium, a więc konkretny zestaw protokołów i konwencji, ściśle powiązanych z dostępną w danym czasie technologią przechowywania zasobów dokumentalnych. W przypadku modelowego archiwum ubiegłego przełomu wieków umożliwiały one wytworzenie efektu wiarygodnej reprodukcji przeszłości w czasie terażniejszym.

Mnie jednak interesuje w tym miejscu nie tyle funkcja konkretnego typu archiwum, ile coś, co lepiej pozwala uchwycić intrygujące opowiadanie *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* Jorgego Luisa Borgesa<sup>5</sup>. Ukazało się ono w 1940 roku, jednak autor dodał do niego postscriptum, czas jego powstania – niczym twórcy *Wieku głupoty* – przesuwając o kilka lat w przyszłość, by stworzyć wrażenie ponownego spojrzenia na wcześniej zreferowane wydarzenia. Data publikacji opowiadania wydaje się przy tym o tyle istotna, że po drugiej wojnie światowej znacznie przyspieszył nie tylko rozwój przemysłowo-technologiczny, lecz także proces ekologicznej degradacji planety. Dlatego nawet jeśli termin „antropocen” nie trafił jeszcze wtedy do powszechnego słownika, opowiadanie Borgesa przeczytać można jako jedną z możliwych z dzisiejszego punktu widzenia historii antropocenu, u której podstaw leży zachodnia koncepcja wiedzy. Borges rozpoczął bowiem relacjonowane wydarzenia na początku XVII wieku, kiedy powstało tajne towarzystwo, które obrało sobie za cel powołanie do istnienia najpierw jednego kraju, a potem całego świata o „szczegółowej i rozległej oczywistości zorganizowanej planety”<sup>6</sup>, wymyślonego przez ludzi i przeznaczonego do odczytania przez ludzi. Coraz bardziej szczegółowe informacje na temat iluzorycznej planety przemycali następnie systematycznie jako dodatkowe rozdziały czy tomy zwykłych atlasów i encyklopedii. W 1942 roku, jak pisze Borges w postscriptum, antycypując przyszłe wypadki, dokonano się „pierwsze wtargnięcie świata fantastycznego do świata rzeczywistego”<sup>7</sup>. Co istotne, wkrótce poddała się – krok po kroku – nie tylko rzeczywistość. Przemoznej sile logiki uległa także przeszłość. Za jakieś sto lat, prorokuje więc Borges, „świat stanie się Tlönem”<sup>8</sup>. Choć sam miał na myśli zapewne coś, co Max Weber nazywał odczarowaniem świata, z dzisiejszej perspektywy jego opowiadanie odczytać można jako historię zachodnich nauk, powołujących do istnienia i sankcjonujących przez kilkaset lat iluzoryczną rzeczywistość, która skutecznie ukrywała przed nami postępy antropogenicznych zmian. Dlatego chciałabym podejść w tym tekście do archiwum bardziej metaforycznie, niż proponował Spieker, choć nadal myśląc o określonych (naukowych) procedurach i konwencjach – takich jednakże, których zadanie polega na wytwarzaniu fantastycznych bytów i za

<sup>5</sup> Por. Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, [w:] *idem, Opowiadania*, Kraków 1978, s. 9–27.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 27.

pomocą ścisłej logiki nadawaniu im przemożnej siły rzeczywistości, tak w połowie XVII wieku, jak dzisiaj. Tlön, Uqbar i Orbis Tertius staną się zatem w moim ujęciu antropocenem, kapitalocenem i jeszcze kilkoma innymi performatywnymi światami.

Inaczej mówiąc, żeby poszerzyć myślenie o archiwum, odwołam się do definicji Michela Foucaulta, żeby w kolejnym kroku poddać ją koniecznej modyfikacji. W *Archeologii wiedzy* Foucault przyjrzał się nie tyle zasadom gromadzenia i porządkowania dokumentów w archiwach, ile ich systemowi wypowiedalności, dzięki któremu odwiedzający archiwa mogli „oddawać głos” zgromadzonym tam śladom przeszłości:

Archiwum to najpierw prawo tego, co może być powiedziane, system rządzący zjawianiem się wypowiedzi jako zdarzeń jednostkowych. Ale archiwum jest również tym, co sprawia, że wszelkie rzeczy powiedziane nie gromadzą się w nieskończoność w bezkształtnej masie, nie budują pozbawionej przerw linearności i nie znikają po prostu na skutek działania wypadków zewnętrznych – lecz łączą się w odrębne figury [...]. Archiwum nie jest tym, co strzeże – mimo jego natychmiastowej ucieczki – zdarzenia wypowiedzi i zachowuje dla przyszłych pamięci jego stan cywilny zbiega; jest natomiast czymś, co u samego podłoża wypowiedzi-zdarzenia i w postaci, jaką ta przybiera, określa od razu **system jej wypowiedalności**. Archiwum nie jest również tym, co zbiera pył wypowiedzi, które popadły w bezruch, i sprawia cud ich ewentualnego zmartwychwstania; określa natomiast tryb aktualizowania się wypowiedzi-rzeczy, jest **systemem jej funkcjonowania**<sup>9</sup>.

Jak zatem przekonuje Foucault, jedno i to samo archiwum stać się może miejscem, gdzie aktualizuje się wiele wypowiedzi-rzeczy w postaci odmiennych, materialno-semiotycznych bytów. Różne systemy wypowiedalności zmieniają bowiem sposób, w jaki postrzegamy materialność archiwalnych zbiorów, zapośredniczając ją przez dotychczasową wiedzę, typowe dla danej dyscypliny badań metodologie i narzędzia, istniejącą już siatkę pojęć i przyjęte hipotezy

<sup>9</sup> Michel Foucault, *Archeologia wiedzy* [1969], przeł. Andrzej Siemek, Warszawa 1977, s. 164–165.

badawcze. Takie iście performatywne podejście zmusza jednocześnie do odwrócenia perspektywy i potraktowania archiwum nie tyle jako źródła wiedzy, które zarazem ją sankcjonuje, ile raczej jako ustanawianego efektu i uwiarygodniających go procedur. Dlatego spróbuję przyjrzeć się temu, jak zwolennicy konkurencyjnych względem siebie ujęć antropocenu nie tylko nadają im odrębne nazwy<sup>10</sup>, lecz przede wszystkim performują własne archiwa, by zdobyć w ten sposób niepodważalne, naukowe dowody na istnienie najnowszej epoki w dziejach Ziemi niczym twórcy Tlön, Uqbar i Orbis Tertius w opowiadaniu Borgesa.

### CZYJ ANTROPOCEN? JAKIE ARCHIWA?

O to, do kogo należy antropocen, wprost zapytali kilka lat temu redaktorzy i rekrutujący się z wielu dyscyplin humanistyki i nauk przyrodniczych autorzy tematycznego numeru *Whose Anthropocene?* czasopisma „Transformations in Environmental Society”<sup>11</sup>. Ich pytanie wydaje się o tyle zasadne, że już okoliczności, w których pojawiła się pierwsza propozycja wyodrębnienia antropocenu, wskazywały na dalece interdyscyplinarny charakter tego przedsięwzięcia. Od początku zatem należało się spodziewać, że powstanie wiele różnych i równie prawdopodobnych, choć niekiedy wręcz przeciwnych prób wyjaśnienia skutków biogeologicznej sprawczości ludzkiego gatunku. Kiedy w 2000 roku amerykański biolog Eugene F. Stoermer i holenderski geochemik Paul Crutzen zgłosili potrzebę weryfikacji ram czasowych holocenu jako najmłodszej wtedy epoki geologicznej, powoływali się przede wszystkim na niepokojące zmiany w ziemskiej atmosferze pod wpływem wzrastającego zużycia paliw kopalnych. Procedurę musiała jednak oficjalnie przeprowadzić International Union of Geological Sciences, która w celu weryfikacji obowiązujących tabel geochronologicznych potrzebowała ustalić odpowiednie wskaźniki chronologiczne i stratygraficzne, co zajęło kilkanaście lat. W tym czasie zaczęły się mnożyć strategiczne propozycje możliwych dat, wyznaczających początek nowej epoki. Gorące debaty podsumowali po półtorej dekady na łamach „Nature” Simon L. Lewis i Mark A. Maslin<sup>12</sup>, próbując odsiać niemiernodajne geologicznie ślady, jak choćby pozostałości po rozpalanych przez

<sup>10</sup> Konkurencyjnych nazw wobec „antropocenu” nie brakuje. Jest między nimi „kapitalocen”, „nekrocen”, „technocen”, „antroboscen”, „chthulucen” czy „plantajocen”, a także mniej znane, jak „termocen”, „fagocen” czy „tanatocen”. Wszystkie przywołują i analizują w pracy *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous* (Paris 2016) francuscy historycy nauk, technologii i środowiska Jean-Baptiste Fressoz i Christophe Bonneuil.

<sup>11</sup> Por. „Transformations in Environmental Society” 2016, Vol. 34, No. 2: *Whose Anthropocene? Revisiting Dipesh Chakrabarty* „Four Theses”.

<sup>12</sup> Por. Simon L. Lewis, Mark A. Maslin, *Defining the Anthropocene*, „Nature” 2015, Vol. 519, s. 171–180.

**13** Por. Jan Zalasiewicz, Colin N. Waters, Anthony D. Barnosky, Alejandro Cearreta, Matt Edgeworth, Erle C. Ellis, Agnieszka Gałuszka, Philip L. Gibbard, Jacques Grinevald, Irka Hajdas, Juliana Ivar do Sul, Catherine Jeandel, Reinhold Leinfelder, J. R. McNeill, Clément Poirier, Andrew Revkin, Daniel deB. Richter, Will Steffen, Colin Summerhayes, James P. M. Syvitski, Davor Vidas, Michael Wagreich, Mark Williams, Alexander P. Wolfe, *Colonization of the Americas, „Little Ice Age” Climate, and Bomb-produced Carbon. Their Role in Defining the Anthropocene*, „The Anthropocene Review” 2015, Vol. 2, No. 2, s. 1–11.

**14**, [T]here are now many Anthropocenes out there, used for different purposes along different lines of logic in different disciplines” (Jan Zalasiewicz, *The Extraordinary Strata of the Anthropocene*, [w:] *Environmental Humanities. Voices from the Anthropocene*, eds. Serpil Oppermann, Serenella Iovino, London 2017, s. 124).

**15** Por. Dipesh Chakrabarty, *The Climate of History. Four Theses*, „Critical Inquiry” 2009, Vol. 35, No. 2, s. 197–222.

**16**, [A] primary text for understanding the problematic nature of the Anthropocene as a cultural category, one that describes a collective, if unintended, human project whose implications extend far beyond geological inquires about stratigraphic dating” (Robert Emmett, Thomas Lekan, *Introduction*, „Transformations in Environmental Society” 2016, Vol. 34, No. 2: *Whose Anthropocene? Revisiting Dipesh Chakrabarty “Four Theses”*, s. 7).

ludzi ogniskach już w plejstocenie, od tych bardziej dla geologów miarodajnych. Wśród tych ostatnich widzieli na przykład rok 1610, kiedy po drastycznym spadku populacji Indian, wypieranych przez europejskich kolonizatorów, ponowne zalesienie Ameryki Północnej doprowadziło do spadku ilości dwutlenku węgla w atmosferze do minimalnego poziomu. Albo też rok 1964, kiedy dobiegły końca intensywne próby nuklearne po obu stronach żelaznej kurtyny, a zarazem rozpoczął się bezprecedensowy skok cywilizacyjny. Już wkrótce jednak na tę propozycję zareagowała międzynarodowa grupa naukowców z Anthropocene Working Group pod kierunkiem Jana Zalasiewicza z Uniwersytetu w Leicesterze, jednoznacznie podważając naukowe podstawy takich wyznaczników<sup>13</sup>. Ich zdaniem na potwierdzenie 1610 roku jako początku antropocenu brakuje wystarczających dowodów stratygraficznych. W przypadku 1964 roku został natomiast jako data graniczna zaproponowany początek spadku ilości radioaktywnego dwutlenku węgla, podczas gdy w myśl zasad przyjętych w geologii powinien to być punkt najwyższego nasilenia radioaktywności. Podobnych kontrowersji nie brakowało i nadal nie brakuje, zaś większość z nich wynikała i wynika właśnie ze specyfiki poszczególnych dyscyplin i ich aktualnych metodologii badawczych. Trafnie podsumował to w innym miejscu wspomniany już Zalasiewicz, pisząc: „Istnieje dziś wiele antropocenów, a ich koncepcje służą różnym celom, zgodnie z logikami rządzącymi odrębnymi dyscyplinami naukowymi”<sup>14</sup>. Ograniczanie perspektywy do odrębnych metodologii badawczych może jednak nie wystarczyć do tego, żeby zadowalająco odpowiedzieć na pytanie, do kogo należy antropocen.

Tytułowe pytanie o przynależność antropocenu redaktorzy *Whose Anthropocene?* postawili w kontekście artykułu *The Climate of History. Four Theses* Dipesh Chakrabarty’ego<sup>15</sup>, który z punktu widzenia historyka spojrzął na kwestię globalnego ocieplenia. Jak czytamy we wprowadzeniu, to „tekst podstawowy dla zrozumienia problematycznej natury antropocenu jako kategorii kulturowej, definiującej społeczny – nawet jeśli niezamierzony – projekt, którego efekty sięgają o wiele dalej niż geologiczne ustalenia na temat datowania stratygraficznego”<sup>16</sup>. W tytułowych czterech tezach Chakrabarty wyjaśnia bowiem, że przyjęcie antropogenicznych wyjaśnień zmian



klimatycznych oznacza zniesienie kluczowej dla nauk humanistycznych różnicy między (powtarzalną czy wręcz bezczasową) historią naturalną i progresywną historią ludzkich cywilizacji. Co ciekawe, kilka lat później powrócił on do tego tematu w artykule *Anthropocene Time*<sup>17</sup>, by za lanem Angusem przyjąć rozróżnienie między „biofizycznym” i „społecznoekonomicznym” antropoceniem. Nie ma ono jednak charakteru binarnej opozycji, gdyż – jak wyjaśnia Chakrabarty – piszący o najnowszej epoce muszą nieustannie przechodzić od historii Ziemi do historii ludzi i z powrotem, biorąc pod uwagę nie tylko nasz wpływ na planetę, lecz również trwające tysiąclecia procesy geologiczne, których skala znacznie przekracza właściwe nam rozumienie czasu. Nasze życie jest bowiem od samego początku krytycznie powiązane z geo- i biochemicznymi procesami całej planety. Dlatego nie można ulec pokusie wpisania zmian klimatycznych w oswojone już struktury międzynarodowych sporów politycznych, które toczą się od początku XVII wieku. Chakrabarty zatem ostrzega: „Jak długo będziemy traktować antropocen jako miarę ludzkiego wpływu na planetę, musimy przystać na to, że będzie miał on wiele początków i pozostanie bardziej nieformalną niż formalną kategorią geologiczną, która zrodzi wielorakie narracje o ludzkich instytucjach i moralnej wymowie ich działań”<sup>18</sup>. Przywołuję tu jego słowa głównie dlatego, że dwójka natura antropocenu, która czasem dochodzi do głosu w jednym i tym samym tekście, jego życie *stricte* naukowe i życie moralno-polityczne, obejmujące istotne pytania o historyczną i dzisiejszą odpowiedzialność, znajduje swoje odbicie również w tym, jak i jakie powołuje się do istnienia archiwa i definiuje właściwą im sprawczość.

Zwróćmy choćby uwagę na często pomijane konsekwencje tego, gdzie zostanie symbolicznie usytuowany początek najnowszej epoki w dziejach Ziemi i ludzi. Za każdym razem zmienia się bowiem znacząco profil epoki (a często i jej nazwa), hierarchia między opisującymi ją dyscyplinami badawczymi. To zaś sprawia, że zmianie ulega też zawartość i kształt archiwów, sankcjonujących te performatywne działania. Główni antagoniści w sporze o definicję, datowanie początku i główną odpowiedzialność za efekty „epoki człowieka” w dziejach Ziemi to nadal antropocen i kapitalocen, a ich porównawcze analizy zajmują wielu autorów<sup>19</sup>. Wyznawcy antropocenu, którzy trwałych

<sup>17</sup> Por. Dipesh Chakrabarty, *Anthropocene Time, „History and Theory”* 2018, Vol. 57, No. 1, s. 5–32.

<sup>18</sup> „But the Anthropocene, so long as it is seen as a measure of humans’ impact on the planet, can have only plural beginnings and must remain an informal rather than a formal category of geology, capable of bearing multiple stories about human institutions and morality” (*ibidem*, s. 20).

<sup>19</sup> Najlepiej dowodzi tego zbiór artykułów, który kwestię konkurencyjności obu terminów uwidacznia już w tytule – por. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, ed. Jason W. Moore, Oakland 2016.

20 Por. Jason W. Moore, *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*, London 2015.

21 Por. Lewis Mumford, *Technics and Civilisation* [1934], Chicago 2010.

śladów działalności człowieka poszukują w pokładach geologicznych, chętnie identyfikują tę działalność z rozwojem nowoczesnych technologii i wykorzystaniem energii z paliw kopalnych. Dlatego też za początek tej epoki najczęściej uważają wynalezienie maszyny parowej, które rozpoczęło rewolucję przemysłową i powszechną industrializację. Tymczasem zwolennicy kapitalocenu, jak choćby amerykański socjolog, znawca historii geografii i kapitalizmu Jason W. Moore z Binghamton University, koncentrują uwagę na historii kapitału oraz roli, którą dążenie do jego akumulacji odegrało w produkcji rolnej, na długo przed epoką industrializacji<sup>20</sup>. Rewolucja w agrokulturze nie pozostawiła oczywiście trwałych śladów w pokładach stratygraficznych Ziemi. Odmieniła jednak radykalnie oblicze planety, wpływając na proces transoceanicznej cyrkulacji dóbr, któremu towarzyszyły historycznie zmienne zasady pozyskiwania taniej siły roboczej i energii, choćby przez korzystanie z pracy niewolników i najemników, traktowanych wtedy jako immanentna część natury. W kapitalocenie najważniejszą maszyną nowoczesności, zgodnie z wcześniejszą o wiele lat argumentacją Lewisa Mumforda<sup>21</sup>, jest zegar mechaniczny i ucieleśniana przezeń idea czasu linearnego, uniformizującego wielorakość lokalnych czasowości. Nic też lepiej niż zestawienie tych dwóch maszyn – silnika parowego i mechanicznego zegarka – nie obrazuje różnic w najbardziej popularnych ujęciach „epoki człowieka”.

Formułując pytania, które podważają binarną opozycję między historią ludzi i przemianami otaczającej ich natury, zwolennicy kapitalocenu analizują zmienne relacje władzy i dominujące w danym momencie historyczno-geograficznym zasady społeczno-ekologicznej reprodukcji. Przy okazji wychodzi wtedy na jaw immanentny eurocentryzm antropocenu – czy wręcz jego anglocentryzm. Zdaniem zwolenników idei usytuowania narodzin nowej epoki u początku XVIII wieku to właśnie na Wyspach Brytyjskich zaczął się rozwijać kapitalizm i tym samym rozpoczęła się „epoka człowieka”. Dla tych natomiast, którzy opowiadają się po stronie kapitalocenu, ważniejsze o wiele są lata 1450–1750, nazywane długim wiekiem XVI. Okres ten rozpoczął się od procesów ogradzania w Europie, klarownie wyznaczających granice między tym, co cywilizowane, a tym, co należy do „dzikiej”

natury. Te procesy miały ciąg dalszy na innych kontynentach w postaci zakładanych coraz chętniej plantacji trzciny cukrowej i bawełny oraz intensywnej eksploatacji złóż naturalnych po minimalizowanych za wszelką cenę kosztach. Zakończyło zaś długi wiek XVI wprowadzenie reżimu symbolicznej władzy-wiedzy, który na kilka następných wieków usankcjonował oddzielenie Człowieka od ponownie „odkrywanej” i swobodnie zarządzanej natury, a także – parafrazując tytuł jednej z prac Foucaulta – przyczynił się walcie do narodzin Wielkiego Archiwum. Jak bowiem pisze Jason W. Moore: „Zadanie »nauki« polegało na tym, żeby włączyć naturę w proces akumulacji dóbr, przekształcając ją w odrębne jednostki Natury, które miały stanowić przeciwwagę dla sił kapitału i imperium”<sup>22</sup>. Nowy reżim władzy-wiedzy, obok zysków z transoceanicznego handlu, zamorskich plantacji i rabunkowo eksploatowanych zasobów naturalnych, umożliwił też rozwój tych nowych technologii w Europie Zachodniej, od których zwolennicy antropocenu dopiero rozpoczynają nową epokę w dziejach Ziemi. Choć badacze pokroju Moore’a w centrum stawiają charakterystyczny dla kapitalocenu splot specyficznej ekologii kapitału, władzy i (taniej) natury, „brudnej tajemnicy historii nowoczesnego świata”, to jednak usuwają na plan dalszy kwestię zniszczenia wspólnot rdzennych mieszkańców kolonizowanych ziem i tamtejszych ekologii. Od tego zaś zwykle zaczynają ci, którzy początek nowej epoki chcą widzieć w 1610 roku. Ich archiwa różnią się jednak znacząco od archiwów tak antropocenu, jak i kapitalocenu. Dlatego do tej kwestii w bardziej wyczerpujący sposób powrócę w kolejnej części tego tekstu.

Nie zawsze jednak zasoby archiwum i sposób ich uporządkowania muszą się znacząco różnić, jak we wspomnianych wyżej przypadkach. Czasem istotne różnice pojawiają się dopiero w chwili, kiedy na podstawie zgromadzonych dowodów opisuje się charakterystyczne cechy nowej epoki. Dobrze pokazuje to zestawienie dwóch konkurencyjnych terminów – „kapitalocen” i „nekrocen” – oraz proponowanych obrazów sprawczości człowieka. Co istotne, Justin McBrien z Uniwersytetu Wirginijskiego jako autor terminu „nekrocen” w pełni zgadza się z analizami praktyk akumulacyjnych kapitału Moore’a. Zgłasza jednak pewne zastrzeżenia: „Takiej akumulacji nie da się sprowadzić wyłącznie do produkcji: to proces postępującej nekrozy,

<sup>22</sup>„The job of »science« was to make nature legible to capital accumulation – transforming it into units of Nature and counterpoised to the forces of capital and empire” (Jason W. Moore, *The Rise of Cheap Nature*, [w:] *Anthropocene or Capitalocene...*, s. 86).

23, „That accumulation is not only productive; it is necrotic, unfolding a slow violence, occupying and producing overlapping historical, biological, and geological temporalities” (Justin McBrien, *Accumulating Extinction. Planetary Catastrophism in the Necrocene*, [w:] *Anthropocene or Capitalocene...*, s. 116).

24, *Current Anthropology*” 2019, Vol. 60, Sup. 20: *Patchy Anthropocene. Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology*.

25 Por. Donna Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene. Making Kin*, „*Environmental Humanities*” 2015, Vol. 6, No. 1, s. 159–165.

narastającej przemocy, która zawłaszcza i wytwarza nakładające się na siebie historyczne, biologiczne i geologiczne czasowości”<sup>23</sup>. Dla McBriena odwrotną stroną kapitalistycznego procesu akumulacji jest więc z definicji powolne i bezpowrotne wymieranie kolejnych gatunków, biotopów i sposobów życia. Nadal jednak konceptualizuje on tę przyspieszającą coraz bardziej katastrofę jako proces akumulacji, choć na plan pierwszy wysuwa jej nieodwracalne i nekrotyczne skutki. Jak widać, McBrien i Moore odwołują się w istocie do tych samych dowodów i podobnie wskazują odpowiedzialnych za procesy klimatycznych zmian, nie różnią się też w ich negatywnej ocenie. Przyglądając im się jednak w odmiennej perspektywie, którą można nazwać w uproszczeniu perspektywą polityczno-ekonomiczną w przypadku Moore’a i ekologiczną w przypadku McBriena. Nie zmienia to jednak tego, że w przywołanych tu przypadkach odmiennych odpowiedzi na pytanie, do kogo należy antropocen, mamy do czynienia z bliźniaczo ujednocającym i esencjonalizującym obrazem tej epoki i człowieka jako głównego i jedyne sprawcy. Dzieje się tak nawet w sytuacji, kiedy twórcy różnych wersji (i nazw) antropocenu słusznie powtarzają, że oparta na paliwach kopalnych ekonomia nie jest wcale wytworem esencjonalnie definiowanej biologii ludzkiego gatunku, lecz owocem określonych relacji społecznych. Warto zatem przyjrzeć się bliżej koncepcji niejednolitego antropocenu (*patchy Anthropocene*), którą zaproponowali Anna Lowenhaupt Tsing, Andrew S. Mathews, Nils Bubandt i rekrutujący się z wielu dyscyplin autorzy redagowanego przez nich tematycznego numeru czasopisma „*Current Anthropology*”<sup>24</sup>, który przeczytać można jako odpowiedź na tom *Whose Anthropocene?*.

Redaktorzy i autorzy *Patchy Anthropocene* zamierzenie usunęli z pola widzenia pytanie o to, do kogo należy antropocen. Przyjęli bowiem jako punkt wyjścia postulat Donny Haraway, że najnowsza epoka potrzebuje możliwie jak największej liczby imion<sup>25</sup>. Jak podkreślają, mnożenie konkurencyjnych nazw i ujęć pozwoli uwypuklić wielość równoprawnych metod poznawania, jak też (więcej-niż-ludzkich) praktyk życiowych, którą często zasłaniają lub marginalizują takie systemowe podejścia badawcze, jak modelowanie ekologiczne czy ekonomia polityczna. Oni sami nawet nie starają się ukryć niechęci wobec systematyzujących i puryfikujących zabiegów, niezależnie od tego,

czy chodzi o odgraniczanie przestrzeni, konceptów czy ciał. Dlatego nie idą za przykładem poprzedników, proponując kolejną nazwę dla najnowszej epoki w dziejach Ziemi, lecz starają się radykalnie zmodyfikować sposób, w jaki o niej myślimy. W tym właśnie celu uzupełniają najbardziej znany i powszechnie przyjęty termin „antropocen” o przymiotnik *patchy* (‘niejednorodny, złożony z wielu różnych i nie-regularnych kawałków’). O ile dobrze rozumiem ich intencję, kiedy jako główny przedmiot badań wybierają naznaczone działalnością człowieka, konkretne w swojej niejednorodnej materialności krajobrazy, chcą też przy okazji podważyć tradycyjną opozycję między naturą i kulturą, opozycję nadal silnie obecną w głównym nurcie studiów nad antropocenem. Jak bowiem czytamy:

Krajobrazy antropocenu rodzą się z relacji między ujednoliceniem biologicznego bogactwa danego środowiska i dzikim, niekontrolowanym rozbuchaniem. Kolonialna i kapitalistyczna gospodarka miała oczywiście w tych narodzinach znaczny udział, nigdy jednak nie potrafiła w pełni przewidzieć efektów swojego planowania<sup>26</sup>.

Ontologicznie niejednorodne krajobrazy<sup>27</sup> układają się w rozpoznawalne, czasem zachodzące na siebie „plamy” jako dostępne dla naszych zmysłów wzory i ślady historycznych procesów, które zwykle przebiegały współzależnie, choć w rozmaitych rytmach i skalach. Dlatego też umożliwiają „śledzenie wielogatunkowych wspólnot i historii, które zarówno same wpływają na zróżnicowanie krajobrazu, jak podlegają jego wpływowi”<sup>28</sup>. Dzięki temu dają „najlepszy punkt wyjścia dla takiej antropologii, która zajmuje się szaleństwem i przyspieszeniem antropogenicznego życia, zwanego niekiedy antropocenem”<sup>29</sup>. Takie krajobrazy to zjawisko dynamiczne i emergentne, nieustannie się stają, lecz ze względu na ich mocno akcentowaną przez autorów *Patchy Anthropocene* historyczność, uznać je zarazem można za swoiste archiwa tego, jak krok po kroku się kształtowały<sup>30</sup>. Dla nikogo bodaj nie ulega wątpliwości, że niewiele mają one wspólnego z Wielkim Archiwum ubiegłego przełomu wieków, choć w ich opisie podobnie mowa o śladach procesów historycznych jako przygodnie zachowanych, materialno-semiotycznych

<sup>26</sup>„Anthropocene landscapes emerge in the relation of ecological simplification and feral proliferation. Colonial and capitalist planning take part in this emergence but do not fully determine the results” (Anna Lowenhaupt Tsing, Andrew S. Mathews, Nils Bubandt, *An Introduction*, „Current Anthropology” 2019, Vol. 60, Sup. 20: *Patchy Anthropocene. Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology*, s. 5190).

<sup>27</sup>Viveiros de Castro twierdzi wręcz, że antropocen jako taki jest ontologicznie niejednorodny. Por. Eduardo Viveiros de Castro, *On Models and Examples. Engineers and Bricoleurs in the Anthropocene*, „Current Anthropology” 2019, Vol. 60, Sup. 20: *Patchy Anthropocene. Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology*, s. 5296–5308.

<sup>28</sup>„Tracing the multispecies socialities and histories that both shape and become shaped by such landscape differences” (Anna Lowenhaupt Tsing, Andrew S. Mathews, Nils Bubandt, *An Introduction...*, s. 5187).

<sup>29</sup>„The best starting point for the anthropology of the frenzied, accelerated condition of anthropogenic life sometimes called the Anthropocene” (*ibidem*).

<sup>30</sup>Nie mają zatem racji tacy antropologowie, jak choćby Erin Fitz-Henry, którzy obawiają się, że skupienie uwagi na transgresyjnym, transwersalnym stawaniu się niesie ze sobą groźbę prezentyzmu, charakterystycznego dla globalnej ekonomii. Prezentyzm prowadzi bowiem do stracenia z oczu Braudelowskiej perspektywy długiego trwania, koniecznej do dostrzeżenia kluczowych przemian ekologicznych. Por. Erin Fitz-Henry, *Multiple Temporalities and the Nonhuman Other*, „Environmental Humanities” 2017, Vol. 9, No. 1, s. 1–17.

<sup>31</sup> Por. Sven Spieker, *Memory in the Anthropocene. Notes on Slow Archives and Melting Glaciers*, [w:] *Arctic Archives. Ice, Memory and Entropy*, eds. Susi K. Frank, Kjetil Ansgar Jakobsen, Bielefeld 2019, s. 93–103.

fragmentach przeszłości. Dlatego też każą podważyć przyjętą przez Foucaulta koncepcję archiwum jako obowiązującego w danej epoce systemu wypowiedalności, regulującego zasady aktualizowania się wypowiedzi-rzeczy.

Nic nie przekonuje o konieczności zmiany koncepcji archiwum bardziej niż niedawny artykuł *Memory in the Anthropocene* Spiekera jako twórcy koncepcji Wielkiego Archiwum<sup>31</sup>. Spieker powrócił tu do kwestii archiwum, ale już pod odmiennym kątem, gdyż skierował uwagę na kwestię pamięci w antropocenie, epoce topniejących lodowców. W tej perspektywie zaproponował, żeby pojęciem „archiwum” objąć nie tylko technologiczną infrastrukturę, która służy do gromadzenia i przechowywania danych, lecz również naturalne środowisko. Nie należy bowiem, jak podkreśla, sprowadzać działań archiwizacyjnych do jednego modelu i jednej definicji. Coraz wyraźniej przecież widać, że chodzi w tym przypadku o performatywną, materialnie ugruntowaną czynność, przeprowadzaną tu i teraz. Ten swoisty performans sprowadza się do wytwarzania wiedzy o przeszłości (i samej przeszłości) poprzez łączenie w większe, znaczące całości istniejących już obrazów i tekstów. Oczywiście Spieker nie jest pierwszym, który dostrzegł potrzebę innego myślenia o archiwum. Jak przypomina, w ostatnim czasie pojawiło się równocześnie kilka propozycji nazw i definicji, jak choćby „żywe archiwum” (*live archive*), „archiwum w ruchu” (*archive in motion*) czy „krytyczne archiwum” (*critical archive*). On sam woli jednak mówić o „powolnym archiwum” (*slow archive*), definiując je w taki oto sposób: „Powolne archiwum to nie tyle technologiczna infrastruktura, która pozwala przechować przeszłość, ile rodzaj otoczenia [...], nie tyle autonomiczny budynek, ile otaczająca nas przestrzeń”<sup>32</sup>. Jak widać, proponowane przez Spiekera rozumienie archiwum istotnie zbliża się do koncepcji niejednolitego krajobrazu, proponowanej w *Patchy Anthropocene*.

<sup>32</sup> „The slow archive may be thought of less a technical infrastructure for the storage of the past than as a kind of environment [...] as a space that surrounds us rather than as an autonomous interiority” (*ibidem*, s. 97).

Niemal każdy składnik niejednolitego krajobrazu, jak podkreślają redaktorzy *Patchy Anthropocene*, posiada swoistą dla siebie czasowość i skalę. Zarazem jednak stanowi nieodłączną – symbiotyczną, pasywną lub po prostu obojętną na innych, zawsze bądź w określonych okolicznościach – część o wiele większego spłotu, którego rozwijające się polifonicznie historie nie zawsze i nie do końca potrafimy

odczytać. Inaczej mówiąc, antropocentryczne, współkształtowane ręką człowieka krajobrazy wymykają się spod jego jurysdykcji, także tej poznawczej. Niewątpliwie gromadzą ślady dynamicznych procesów swojego stawania się, lecz bardziej bełkocą, bulgocą, szemrają i trzaskają niż aktualizują się jako Foucaultowskie wypowiedzi-rzeczy, kiedy pytania stawiają im zachodnie nauki. Nie można bowiem zapominać, że produkcja wiedzy naukowej zaczyna się w tym paradygmacie nie od uważnie obserwowanych w swojej specyfice konkretnych, materialnych dowodów, lecz od pośredniczących czy instytucjonalnych procedur, poddających te dowody swoistej „obróbce”. Dlatego, jak podkreślają twórcy koncepcji niejednorodnego antropocenu, podstawą tworzenia nowej wiedzy powinna się stać nie tyle określona metodologia i zestaw narzędzi badawczych, ile konkretna postawa, którą nazywają uważnością. Wiodąca funkcja przypada wtedy zmysłom, a nie uprzedniej względem prowadzonych badań wiedzy teoretycznej, i to ze zmysłowych danych powstają lokalne wiedze, wiedze sytuowane. Nic więc dziwnego, że twórcy tej koncepcji wyrażają zarazem nieskrywaną nadzieję na to, że uważne obserwowanie typowych dla antropocenicznych krajobrazów historii i niepowtarzalnych wzorów doprowadzi do powstania nowych metodologicznych i transdyscyplinarnych sposobów myślenia i poznawczego działania. Co w tym miejscu istotne, koncepcja niejednolitego krajobrazu stanowi pokłosie nie tylko przemian w ramach głównego nurtu badań nad antropocenem, lecz także tych propozycji, które pojawiały się poza nim, często jawnie polemiczne wobec formułowanych w nim koncepcji i wypracowywanych metod.

### WIĘCEJ-NIŻ-ANTROPOCEN, SPEKULATYWNE ARCHIWA

Z pewnością nie można narzekać na to, że brakuje archiwów kolonialnych, dokumentujących historię pozaeuropejskich państw i ludów. Jak obrazowo ujmuje to Ann Laura Stoler, zajmująca się historią Holenderskich Indii Wschodnich (dzisiejsza Indonezja) w latach 1830–1930, archiwalne zbiory administracji kolonialnych ciągną się całymi kilometrami. Najczęściej też okazuje się, że bywają trudno dostępne z innych przyczyn, niż moglibyśmy się spodziewać. To nie względy lokalowe czy cenzuralne przeszkadzają historykom

33, „The principles that organized colonial governance and the »common sense« that underwrote what were deemed political issues and how those issues traveled by paper through the bureaucratic pathways of the colonial administration” (Ann Laura Stoler, *Along the Archival Grain. Thinking through Colonial Ontologies*, Princeton–Oxford 2009, s. 9).

34, „A reckoning with how colonial sense and reason conjoined social kinds with the political order of colonial things” (*ibidem*).

w pracy. Na przeszkodzie stają im raczej „zasady, które organizowały działalność kolonialnych władz i »zdrowy rozsądek«, który określał to, co uznawano wtedy za kwestie polityczne, a także wyraz, jaki te kwestie znajdowały w samych dokumentach, wędrujących po biurokratycznych drogach kolonialnej administracji”<sup>33</sup>. Każdy, kto chce się zagłębić w zbiory archiwalne z czasów Indii Wschodnich, nie może się też obyć bez „dobrej znajomości kolonialnej historii Indonezji, zarówno zmieniających się perspektyw szacowania zagrożeń ze strony lokalnych mieszkańców, jak też struktur zarządzania nimi”<sup>34</sup>. Praca *Along the Archival Grain* to instruktywny dowód tego, jak bardzo mylili się tacy historycy, jak już wspomniany Ranke, kiedy pod koniec XIX wieku sądzili, że archiwa dokumentują miniony stan rzeczy. Stoler nie pozostawia w zasadzie wątpliwości co do tego, że kolonialne archiwa przechowały bardziej marzenia władz o lepszym jutrze i przecucia przyszłych niepowodzeń niż obraz tego, co rzeczywiście działo się w koloniach. Tamtejsza administracja zajmowała się nie tylko gorączkową produkcją rasowych i społecznych kategorii, stanowiących coś w rodzaju fundacyjnej fikcji zarządzania podporządkowanymi terenami w celu eksploatacji zasobów naturalnych (mineralnych i ludzkich); fundacyjnej fikcji wymagającej nieustannego, performatywnego podtrzymywania. Miejscowe władze traktowały archiwa także jako swoisty arsenał środków, które należy w potrzebie reaktywować w służbie aktualnych strategii dominacji. Ślady przemieszczania archiwaliów zachowały się tyleż w samych archiwach, ile w typologii dokumentów, do których produkcji obligowano urzędników różnych szczebli. Historycy, oddający głos zachowanej rzekomo w archiwach przeszłości, mylili się zatem także pod tym względem: zbiory archiwalne gromadziły się nie tylko na zasadzie kumulacji, gdyż równie często ponownie wchodziły w obieg, przekładane z miejsca na miejsce, kopiowane i modyfikowane. Jak zgrabnie podsumowuje Stoler, w związku z tym kolonialne archiwa to „donkiszotowska przestrzeń przewidywań, prawdopodobieństwa i spekulacji”<sup>35</sup>. Zważając jednak na to, że zachowały się głównie dowody tego, co zajmowało zarządzających koloniami i ich zasobami, należy mówić o spekulacyjnym charakterze kolonialnych archiwów także pod innym względem. Coraz częściej bowiem krytyczni względem obowiązujących ustaleń

35, „Th[e] quixotic space of premonition, probability, and speculation” (*ibidem*, s. 5).



historycy mniejszości – rasowych, etnicznych czy seksualnych – sięgają do istniejących zasobów archiwalnych, żeby odczytać je pod włos. Żeby na ich podstawie na poły rekonstruować, na poły afektywnie wymyślać opowieści o tych, którymi zarządzano, traktując jako rodzaj naturalnych zasobów kolonii. Takie podejście przypomina zaś pod wieloma względami postulat i ustalenia tych badaczy z różnych dyscyplin, którzy proponują spojrzenie na antropocen z innej niż ściśle eurocentryczna perspektywy.

Do wydanej także po polsku książki *Prowincjonalizacja Europy* Dipesh Chakrabarty'ego<sup>36</sup> nawiązała już w tytule *Provincializing the Anthropocene* amerykańska antropolożka Kathleen D. Morrison<sup>37</sup>. Jak bowiem wyjaśnia: „Jeśli postkolonialne myślenie wymaga, żebyśmy dokonali prowincjonalizacji europejskiej historii i europejskich systemów wiedzy, to również postkolonialna zmiana na globalną skalę domaga się podobnej prowincjonalizacji koncepcji antropocenu”<sup>38</sup>. Zarówno koncepcja antropocenu, jak i zaangażowany w ustanowienie nowej epoki aparat analityczny wielu naukowych dyscyplin, co pokazuje Morrison, ukrywają ślady tego, jak całemu światu zostały narzucone europejskie doświadczenia historyczne, myślowe systemy i chronologia, choć ten kontynent stanowi zaledwie 7% wszystkich stałych lądów. Na ile to mocno ograniczona perspektywa, autorka *Provincializing the Anthropocene* dowodzi między innymi na podstawie rolnictwa. Jego początki na ziemiach dzisiejszej Wielkiej Brytanii, Irlandii i Europy Północnej datuje się jakieś sześć tysięcy lat temu, na tej podstawie proponując jedną z rzekomo obiektywnie potwierdzonych dat granicznych antropocenu. Tymczasem w Azji czy Ameryce Środkowej i Południowej, co dobrze dokumentują ustalenia archeologów, uprawę roli prowadzono już ponad dziesięć tysięcy lat temu. Nie chodzi przy tym wyłącznie o perspektywę czasową. Uprawa pól ryżowych nie tylko różni się od znanych w Europie technik kultywacji ziemi, lecz także istotnie wpływa na kształt społecznych struktur tych wspólnot, które się nią trudnią. Jedno i drugie świadczy zaś niezbicie o tym, że modele wypracowane przez europejskie nauki, traktowane przez nie jako nienacechowane i możliwe wyłącznie do nieznaczących modyfikacji w chwili przeniesienia na inne kontynenty, nie mogą nadal służyć bezkrytycznie do mapowania antropocenu jako epoki globalnej.

<sup>36</sup> Por. Dipesh Chakrabarty, *Prowincjonalizacja Europy. Myśl postkolonialna i różnica historyczna* [2000], przeł. Dorota Kołodziejczyk, Tomasz Dobrogoszcz, Ewa Domańska, Poznań 2011.

<sup>37</sup> Por. Kathleen D. Morrison, *Provincializing the Anthropocene*, „Seminar. A Journal of Germanic Studies” 2015, No. 673, s. 75–80.

<sup>38</sup> „If postcolonial thinking requires that we provincialize Europe's history and Europe's knowledge systems, postcolonial global change will also call for a provincialization of the Anthropocene concept” (*ibidem*, s. 80).

<sup>39</sup> Por. Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis 2018.

<sup>40</sup> „Histories of the Anthropocene ubiquitously begin with meditations on the great white men of industry and innovation to reinforce imperial genealogies” (*ibidem*, s. 15).

<sup>41</sup> „Function as identity politics that coheres around an exclusive notion of humanity (coded white)” (*ibidem*, s. 24).

O jeden zdecydowany krok dalej w demaskowaniu ukrywanego eurocentryzmu przede wszystkim tak zwanej Białej Geologii idzie w późniejszej od rozważań Morrison o kilka lat pracy *A Billion Black Anthropocenes or None* Kathryn Yusoff<sup>39</sup>.

Jak podkreśla Yusoff, „historie antropocenu zaczynają się nieodmiennie od relacji o odkryciach i wielkich wynalazkach białych mężczyzn, przemysłowców i wynalazców, gdyż mają za zadanie wzmocnić imperialne genealogie”<sup>40</sup>. Kiedy bowiem przyjrzymy się z bliska temu, jak bohater odkrywca (Krzysztof Kolumb) ustępuje w tych historiach miejsca bohaterowi wynalazcy (James Watt), jak na dłoni zobaczymy związek genealogiczny między kolonializmem i antropocenem. Rzuci to również nowe światło na dzisiejsze linearne narracje, które między innymi służą do wytwarzania monolitycznego, post-etnicznego „my”. Na jaw wyjdzie wtedy ich ślepotą na kwestie rasowe, przekonująco dowodząc, że gruntownej rewizji wymagają nie tylko dotychczasowe koncepcje nowej epoki, z uniwersalizującą doświadczenia tak zwanego ludzkiego gatunku (*human species*) wersją antropocenu na czele, lecz również wykorzystywane chętnie przez jej przedstawicieli jako alibi, pozornie obiektywne epistemicznie i kategoryzujące modele geologii. Yusoff tymczasem nie ma większych wątpliwości, że neutralna geologia nie istnieje, gdyż podobnie jak wszystkie inne nauki stanowi element Foucaultowskiego urządzenia władzy-wiedzy. Dlatego proponuje, żeby zacząć wreszcie mówić o geo-logikach (*geo-logics*), czyli racjach stojących za forowaną przez nauki głównego nurtu jako obiektywny model wersją geologicznej stratygrafii. Pozwoli to bowiem napisać nowe historie, które odsłonią mechanizm i konsekwencje kolonialnego „pisanie ziemi” (*earth-writing*). Dla niej opowieści geologów o początkach „funkcjonują jako strategie polityki tożsamościowej, która skupia się wokół wyłączającej koncepcji ludzkości (oznaczonej jako biała)”<sup>41</sup>. Inaczej mówiąc, przynależność do danej rasy nie stanowi dla Yusoff jedynie wyniku działania zdefiniowanej przez Foucaulta biopolityki. To ponadto efekt geopolitycznego aktu, który zamierzenie dzieli ciało i ziemię, wykorzystując gramatykę binarnej opozycji między ludzkim (biała rasa) i nieludzkim (wszystkie inne ciała). To zatem, co już w tytule swojej książki określa mianem „czarne antropoceny”, definiuje następnie jako łączny wynik działania

„historycznych geografii wydobywania złóż naturalnych, gramatyk geologii, globalnych geografii imperialnych mocarstw i współczesnego rasizmu ekologicznego”<sup>42</sup>. Zarazem Yusoff nie ukrywa tego, że nieludzka Czern (*Blackness*) posłużyć może jako materialny wektor, który umożliwi powstanie nowych geografii i światów. Zdać sobie bowiem należy sprawę z tego, że istnieje „miliard pomijanych dotąd sposobów ujęcia tego, co obejmują dzieje Ziemi, a każdy z nich może posłużyć jako argument przeciwko wszystkim propozycjom usytuowania historycznego początku gdzieś między 1492 a 1950 rokiem lub też stanowić dla nich istotną przeciwwagę”<sup>43</sup>.

Stosunkowo częściej niż we wcześniejszych przypadkach sięgam tu po dosłowne cytaty z pracy Yusoff, chcąc wiernie oddać sens formułowanej przez nią propozycji wyjścia poza eurocentryzm antropocenu, a zwłaszcza geologii, na której się on funduje. Chodzi mi także o pokazanie radykalizmu jej myślenia, które nie waha się zakwestionować samych podwalin zachodnich nauk. Jednak nie demaskowanie ideologicznych założeń geologii jako jednej z tych nauk jest jej głównym celem. Yusoff proponuje bowiem, żeby dostrzec w geologii reżim, który produkuje z góry zdefiniowane ciała i materialne światy, bowiem wtedy można uwydatnić trudny do rozerwania związek między ekonomią i rasą. Co więcej, w efekcie wprowadzenia różnicy między nieożywionym bytem skał i ożywionym istot biologicznych tak rozumiana produkcja ciał okazuje się swoistą nadwyżką technologii wydobywania złóż naturalnych. Autorka *A Billion Black Anthropocenes* nie koncentruje jednakże uwagi wyłącznie na stosunkowo odległych od nas czasach podboju Nowego Świata. Mówiąc o ekologicznym rasizmie, przywołuje także nadal dostrzegalne w postaci zatrucia rtęcią wody i gleby efekty wydobywania rud srebra w Ameryce Południowej czy odpady i skażenie nuklearne wysp na Pacyfiku. Co zaś dla mnie szczególnie istotne, wszystko to prowadzi ją do sformułowania najbardziej palącej dziś potrzeby. Potrzeby przeprowadzenia badań nad kolonialną przemocą uciszonych (*silenced*) archiwów, archiwów najnowszej epoki w dziejach Ziemi, która jest bez wątpienia czymś więcej niż antropocen głównego nurtu zachodnich nauk.

Podczas gdy Yusoff przede wszystkim zajęła się kwestią Białej Geologii, redaktorzy i autorzy tomu *Racial Ecologies* zwracają uwagę

42, „Historical geographies of extraction, grammars of geology, imperial global geographies, and contemporary environmental racism” (*ibidem*, s. xii).

43, „A billion missing articulations of geologic events to provide a counterforce or gravity to the historical junctures from 1492 to 1950” (*ibidem*, s. xiii).

44 Por. *Racial Ecologies*, eds. Leilane Nishime, Kim D. Hester Williams, Seattle 2018.

45 „Indigenous, racialized, and gendered ecological ideas and practices that are often at odds with – an rendered invisible within – mainstream environmental movements and perspectives” (Curtis Marez, *Racial Ecologies. A View from Ethnic Studies*, [w:] *Racial Ecologies...*, s. xii).

46 „Despite assertions that environmental disaster is a universal threat, its effects are felt most profoundly by poor people and people of color” (Leilani Nishime, Kim D. Hester Williams, *Introduction. Why Racial Ecologies?*, [w:] *Racial Ecologies...*, s. 6).

47 „The perspectives of subjugated communities, their particular experiences of the natural world, and their responses to ecological disaster reveal multiple ways of understanding our environmental relations” (*eidem*, *Afterword. Collective Struggle, Collective Ecologies*, [w:] *Racial Ecologies...*, s. 251).

na konsekwencje istnienia Białej Ekologii<sup>44</sup>. Poza polem swojego zainteresowania pozostawia ona bowiem „ekologiczne idee i praktyki rdzennych mieszkańców, naznaczone rasą i płcią kulturową, które zwykle nie zgadzają się z ruchami i poglądami głównego nurtu obrońców środowiska i zostają przez nich usunięte w cień”<sup>45</sup>. Dzieje się tak głównie dlatego, że te pierwsze na każdym kroku podkreślają ścisły związek ekologii z różnicami rasowymi i etnicznymi oraz klasowymi, wiążącymi się z tożsamością seksualną i narodową. Co jeszcze bardziej istotne, najczęściej stawiają one ponadto znak równości między zagrożeniem dla lokalnych ekologii a historycznymi i aktualnymi postępami podboju kolonialnego, między handlem niewolnikami i degradacją środowiska. Dla nich bowiem wysysk siły roboczej to bez wątpienia jedno z podstawowych zagrożeń dla środowiska. Dlatego nie tylko posługują się określeniem „ekologiczny rasizm”, które przywołała Yusoff, lecz mówią wręcz o klimatycznym apartheidzie: „Choć katastrofę ekologiczną uznaje się powszechnie za zagrożenie uniwersalne, jej efekty najbardziej odczuwają ludzie biedni i ludzie kolorowi”<sup>46</sup>. Ta prawidłowość dotyczy przy tym nie tylko byłych kolonii, jak pokazuje choćby jedna z fikcyjnych narracji we wspomnianym mockumencie *Wiek głupoty*, która przedstawia losy czarnej Nigeryjki z okolic ekologicznie zdegradowanych przez koncern petrochemiczny Shell. Klimatyczny *apartheid* to także częste zjawisko na terenach globalnej Północy. Dobrym tego przykładem były choćby katastrofalne skutki huraganu Katrina w Nowym Orleanie, które *Wiek głupoty* już zręcznie pominął, skupiając uwagę na losach białych Amerykanów. Potwierdza to jedynie zasadność argumentów autorów *Racial Ecologies*.

Prowadzone na skrzyżowaniu studiów nad etnicznością i ekologią rozważania nad najnowszą epoką, której definicja wyjść musi poza eurocentryczną perspektywę, przynajmniej w jednym miejscu spotykają się z propozycjami twórców niejednolitego antropocenu. Zamykając tom *Racial Ecologies*, Leilani Nishime i Kim D.H. Williams piszą bowiem: „Perspektywy podporządkowanych społeczności, ich specyficzne doświadczenia w obcowaniu ze światem natury i reakcje na katastrofę ekologiczną ujawniają wielość sposobów rozumienia naszych relacji ze środowiskiem”<sup>47</sup>. Zachęca to nie tylko do tego,

by odejść od wiary w istnienie wyłącznie jednego, idealnego modelu zrównoważonego rozwoju, który pozwoli przywrócić równowagę ekologiczną, a zacząć doceniać i propagować zróżnicowane praktyki codziennych małych, lokalnych ekologii. Autorzy *Racial Ecologies* pokazują ponadto w przekonujący sposób, że nie uda się przywrócić – czy raczej wypracować na nowo – ekologicznej równowagi, póki gruntownie nie zrewidujemy naszych relacji tyleż z usuwanymi dotąd na margines białego (męskiego) świata ludźmi, ile z tym wszystkim, co jest więcej-niż-ludzkie.

### WIĘCEJ-NIŻ-LUDZKI ANTROPOCEN, NATURALNE ARCHIWA

Nie bez powodu, jak się wydaje, globalne archiwum z mockumentu *Wiek głupoty*, od którego przywołania rozpoczęłam ten tekst, powstało na terenie Arktyki. Tu bowiem w 2008 roku, a więc kiedy powstawał film Amstrong, został otwarty Globalny Bank Nasion na Svalbardzie, największej wyspie Norwegii. Miejsce dalekie od zbrojnych konfliktów i naturalnych katastrof, jak choćby trzęsienie ziemi czy wybuch wulkanu, wybrano nie przez przypadek. Dla zwiększenia bezpieczeństwa zbiorów umieszczono je ponadto w pomieszczeniach wydrążonych pod skutą wiecznym lodem ziemią i utrzymywanych przez system chłodzenia w stałej temperaturze  $-18^{\circ}\text{C}$ . Nawet jeśli pewnego dnia zabraknie prądu, zbiory nasion powinny się zatem zachować w nienaruszonym stanie przez jakieś dwieście lat. Nic więc dziwnego, że często mówi się o Globalnym Banku Nasion jako o największym osiągnięciu człowieka na rzecz ochrony bioróżnorodności w ramach tak zwanego dobrego antropocenu. Co dla mnie w kontekście niniejszego artykułu szczególnie istotne, nasiona przechowuje się tu w jednakowych pudełkach, równo ustawione na półkach metalowych regałów. Zbiory obejmują zaś jedynie nasiona zbóż uprawnych, zatem zostały wcześniej poddane starannej selekcji, która – jak łatwo się domyślić – musiała wiązać się z rozstrzygnięciem między innymi tego, które rośliny w ogóle można do tej kategorii zakwalifikować. Globalny Bank Nasion stanowi zatem takie archiwum antropocenu, które jest wytworem zarazem natury i kultury, podobnie modyfikowanych przez zmiany klimatyczne, w tym rejonie ziemskiego globu szczególnie dobrze widoczne. Coraz większe tempo topnienia

lodowców i cofania się wiecznego lodu w efekcie globalnego ocieplenia sprawia przy tym, że prognozy długotrwałego zachowania zbiorów nasion nawet w chwili, kiedy zawiedzie system sztucznego chłodzenia, okazują się coraz bardziej przeszacowane. Co więcej, wyłączona dotąd w znacznej mierze spod wpływów ludzkiej gospodarki Arktyka także w innym sensie odsłania w miarę cofania się granicy wiecznej zmarzliny nieznanne dotąd ślady bliższej i dalszej przeszłości w postaci dobrze zachowanych pozostałości sowieckich łagrów czy ciał mamutów, jak i dawnych wirusów, części roślin czy ich nasion.

To wszystko każe w nowej perspektywie spojrzeć na Globalny Bank Nasion, który jak na dłoni pokazuje efekty myślenia Nowoczesnych o archiwum jako wyodrębnionym miejscu gromadzenia i przechowywania uniwersalnej i przejrzystej uporządkowanej ludzkiej wiedzy o sobie i świecie. Nic zatem dziwnego, że już od kilku lat toczy się dyskusja o tym, czy w ogóle można mówić o naturalnym archiwum w odniesieniu choćby do wiecznego lodu. Warto jednak pamiętać, że nie tylko w Arktyce zachowały się biologiczne i geologiczne ślady przeszłości, które można nazwać naturalnym archiwum. Bezcenną wiedzę o minionych wydarzeniach gromadzą także słoje drzew, przyrosty stalagmitów w jaskiniach, osady na dnie oceanów, mórz i jezior, skorupy małż czy koralowce, nazywane wręcz oceanicznymi drzewami. Dostarczają one między innymi bezcennych, choć jedynie pośrednich danych o tym, jak wyglądał „naturalny” klimat, zanim coraz mocniej zaczęła na niego oddziaływać ludzka gospodarka agrarna i przemysłowa. Dlatego trudno przecenić ich rolę między innymi w modelowaniu klimatycznym i prognozach postępów globalnego ocieplenia.

Możliwość istnienia naturalnych archiwów odrzucają zdecydowanie ci badacze z różnych dyscyplin, którzy wychodzą z założenia, że archiwizacja jako czynność intencjonalna z definicji domaga się ludzkiego sprawcy, tyleż jako tego, kto wytwarza dokumenty (czy ślady), jak i tego, kto ich strzeże w imieniu określonej społeczności<sup>48</sup>. Jak jednak przypomina Georg Toepfer<sup>49</sup>, określenie „naturalne archiwum” nie jest wcale nowym terminem naukowym, gdyż już w latach siedemdziesiątych XVIII wieku zaczął się nim posługiwać francuski filozof, przyrodnik i matematyk Georges-Louis Leclerc (Comte de Buffon).

<sup>48</sup> Od takiej definicji archiwum wychodzi też Derrida, poprzez słowa *arche* i *archeion* przywołując jego greckie źródła – por. Jacques Derrida, *op. cit.*

<sup>49</sup> Por. Georg Toepfer, *On Similarities and Differences between Cultural and Natural Archives*, [w:] *Arctic Archives...*, s. 21–36.

Doszło zaś do tego w szczególnej chwili, kiedy dotychczasowa historia naturalna o charakterze przede wszystkim opisowym zaczęła się przekształcać w naukę wyjaśniającą istniejący stan rzeczy, co wymagało uwzględnienia wymiaru historycznego. Comte de Buffon mówił zatem o naturalnych archiwach, myśląc o współczesnych mu skałach, roślinach i zwierzętach jako dowodach zmian w przyrodzie. Tak jednak wtedy, jak dzisiaj termin „naturalne archiwum” nie oznaczał wcale wykluczenia ludzkiej sprawczości. Archiwum jako takie nie istnieje przecież w naturze, lecz zostaje z niej wydobyte niczym inne bogactwa naturalne – przy współdziałaniu historycznie zmiennych procedur technologicznych i przyjętych w danym momencie jako naukowe metodologii interpretacji pozyskanych danych. Dlatego Toepfer nie ma wątpliwości, że „choć w nieco mniejszym stopniu niż kulturowe, naturalne archiwa stanowią przedmiot intencjonalnych modyfikacji i falsyfikacji”<sup>50</sup>. Inaczej mówiąc, także naturalne archiwa to efekt naszych działań performatywnych, często podejmowanych w celu przeciwdziałania kształtującym obraz przeszłości zabiegom władzy-wiedzy, na których straży stoją oficjalne archiwa. Pod tym względem naturalne archiwa przypominają zatem analizowane w poprzedniej części archiwa spekulatywne. Na ile te pierwsze powstają przy aktywnym współdziałaniu człowieka, odpowiednich technologii i metodologii dobrze pokazuje w pracy *Tree Story* Valerie Trouet, amerykańska dendroklimatolożka belgijskiego pochodzenia<sup>51</sup>.

„Wykorzystuję przyrosty słoju drzew, żeby badać klimat minionych epok i jego wpływ na ekosystemy i ludzkie społeczności”<sup>52</sup> – pisze Trouet, która przez wiele lat pracowała w Laboratory of Tree-Ring Research Uniwersytetu Arizońskiego. To laboratorium nie bez przyczyny znajduje się w pustynnym Tucson, sprzyjającym zarówno dobremu zachowaniu drewna, jak też obserwacjom kosmosu. Jego założyciel i zarazem twórca nowej nauki, A. E. Douglas, na początku XX wieku zgromadził próbki z ponad stu pni miejscowej sosny żółtej (*Pinus ponderosa*), żeby na ich podstawie zbadać ślady minionych cykli aktywności słońca. Jak podkreśla Trouet, choć o możliwościach datowania na podstawie przyrostów drzewnych słoju mówiło się dotąd niemal wyłącznie przy okazji ustalania czasowego i geograficznego pochodzenia drewnianych instrumentów muzycznych,

<sup>50</sup> „Natural archives are to a lesser degree than cultural archives subject to intentional alteration and falsification” (*ibidem*, s. 32).

<sup>51</sup> Por. Valerie Trouet, *Tree Story. The History of the World Written in Rings*, Baltimore 2020.

<sup>52</sup> „I use tree rings to study the climate of the past and its impact on ecosystems and human systems” (*ibidem*, s. 5).

dendrochronologia zajmuje dziś wyjątkowe miejsce pośród innych nauk. Pozwala bowiem dostrzec takie związki ludzkiej historii z przekształceniami środowiska naturalnego, które inaczej umykają z naszego pola widzenia, gdyż doszło do nich na przykład, zanim jeszcze rozpoczęto regularne monitorowanie warunków meteorologicznych. Oczywiście dzisiejsza waga ustaleń dendrochronologii wiąże się ściśle z postępem w dziedzinie technologii pomiaru szerokości i gęstości słoju oraz numerycznych metod analizy obrazu. Istotną rolę odgrywają także powiększające się bazy danych, które pozwalają porównywać ustalone już chronologie i obszary geograficzne, a także rozmaite gatunki drzew, odznaczające się większą wrażliwością na nadmiar opadów, długotrwałe susze czy wyjątkowo chłodne zimy. Największa i najpełniejsza jak dotąd baza danych powstała z porównania przyrostów dębów i sosen na terenach Niemiec i obejmuje okres ponad dwunastu tysięcy sześciuset pięćdziesięciu lat, rejestrując przyrosty słoju dosłownie rok po roku, bez najmniejszych luk. Przy sporządzaniu podobnych baz danych nie korzysta się wyłącznie z próbek pobieranych z pni długowiecznych drzew, lecz także z dobrze zachowanych fragmentów drzew w pokładach węgla drzewnego czy torfu, z drewnianych elementów historycznych budowli i znalezisk archeologicznych. Dzięki temu dendrochronologia – jak podkreśla Trouet – daje szansę skalibrowania na drodze znajdowania powtarzających się wzorów statystycznych czy wizualnych innych i mniej precyzyjnych systemów datowania, jak choćby datowanie radiowęglowe czy badanie próbek rdzeni lodowych. Pod tym względem to, co robią dendrochronolodzy, przypomina postępowanie historyków, którzy korzystają ze zbiorów różnych archiwów, konfrontując je ze sobą i uzupełniając niepełne informacje dostarczane przez każde z nich osobno.

Jak można się spodziewać, nawet w przypadku dendrochronologii nie mamy do czynienia z pełnymi i bezwarunkowo wiarygodnymi danymi. Trouet z naciskiem podkreśla, że „ta metoda bywa czasami zawodna i lepiej sprawdza się dla jednych regionów geograficznych niż dla innych”<sup>53</sup>. Bywa, że badacze natrafiają na brakujące lub tak zwane fałszywe słoje, czyli więcej niż jeden przyrost w roku. Zdarza się też, że badacz nie potrafi się wykazać wystarczającą wnikliwością. Choć bowiem wspiera go zaawansowana technologia, wiele

<sup>53</sup> „This method is not fool-proof and works better for some regions than for others” (*ibidem*, s. 62).



zależy od jego spostrzegawczości czy – jak pisali redaktorzy *Patchy Anthropocene* – uważności. „Żeby dotrzeć do całego bogactwa informacji, którymi mogą podzielić się z nami drzewa, musimy się po prostu nauczyć tego, jak należy patrzeć”<sup>54</sup>. Cytowane tu słowa Trouet zwracają uwagę na to, co na dalszy plan zwykli usuwać historycy, korzystający ze zbiorów archiwalnych w sposób, jaki w *The Big Archive* szczegółowo zreferował wspomniany kilkakrotnie Spieker. Mam tu na myśli umiejętność patrzenia na archiwalne dokumenty, ich wnikliwego odczytywania i interpretowania, która w znacznym stopniu przypomina warsztat dobrego dendrochronologa. Co więcej, Trouet nie ukrywa, że choć zajmują ją historyczne i prehistoryczne interakcje ludzi i środowiska, to ustanawiana w procesie wzajemnych referencji chronologia osadzona pozostaje w czasie jak najbardziej teraźniejszym, skoro funduje się na próbkach pobieranych z żyjących drzew, gdyż jedynie w ich przypadku daje się bez trudu oznaczyć datę najnowszych słoju. Takie wydobywanie na jaw sprawczości badaczy w procesie produkcji wiedzy podpowiada, że być może należałoby odejść od terminu „naturalne archiwum” na rzecz bardziej adekwatnego „żywe archiwum” czy „powolne archiwum”, jak proponował Spieker, już z myślą o pamięci w kontekście arktycznych lodowców. Pokazuje ponadto, że materialny świat aktywnie wpływa na kształt zarówno naszego obrazu rzeczywistości i wiedzy, jak i międzyludzkich relacji. To zaś zmusza do zastanowienia się nad jeszcze bardziej fundamentalną kwestią ludzkiej sprawczości, która uzurpuje sobie prawo do absolutnej dominacji (*mastery*) tyleż nad poznawanym przedmiotem, ile nad innymi i bardziej relacyjnymi formami poznawania i pozostałymi praktykami życiowymi. To prawo nadal wpływa bowiem na to, jak badacze konceptualizują projekty swoich badań, zadania i cele nauki jako autorytatywnej i legitymizującej wiedzy, która często nadal wiąże się z negacją jakiegokolwiek zależności człowieka od innych ciał.

W niedawno wydanej pracy pod trafiającym w samo sedno tytułem *Unthinking Mastery* Julietta Singh słusznie podkreśla, że konieczność zastanowienia się nad przyrodzonym rzekomo człowiekowi prawem do absolutnej dominacji nad innymi formami istnienia nie dotyczy jedynie świata Zachodu czy globalnej Północy. Jak pisze, „dekolonizacja stanowiła akt uwolnienia się od wzorców

54. [T]o correctly interpret the story trees tell us, we need to read their ring patterns with the attention they deserve” (*ibidem*, s. 41).

55, „Decolonization was an act of undoing colonial mastery by producing new masterful subjects” (Julietta Singh, *Unthinking Mastery. Dehumanism and Decolonial Entanglement*, Durham–London 2018, s. 2).

56, „Man here is defined as the being who is, or who can be, »Master of himself.« He is not thinkable without this practice of mastery that inaugurates him as »proprietor« of himself who as a Man becomes master of himself as property” (*ibidem*, s. 13).

kolonialnej dominacji, jednocześnie wytwarzając nowe dominujące podmioty”<sup>55</sup>. Dlatego należy raz jeszcze powrócić do kwestii tego, kim jest człowiek, poszukując takich form podmiotowości, które będą w zauważalnie mniejszym stopniu definiować się przez swoje dominujące relacje z całym światem i sobą. Nie bez powodu bowiem przypomina Singh, że:

definiowaliśmy dotąd Człowieka (*Man*) jako kogoś, kto jest, czy może być, „Panem samego siebie”. Nie da się go pomyśleć bez tej praktyki dominacji, która ustanawia go jako „właściciela” samego siebie, jako kogoś, kto będąc Człowiekiem posiada samego siebie **jako własność**<sup>56</sup>.

Innymi słowy, nadszedł czas na uwzględnienie sprawczości więcej-niż-ludzi, gdyż okazuje się ona coraz bardziej kluczowa w myśleniu o tym, jak można zapobiec globalnej katastrofie ekologicznej. To zatem kolejny argument na rzecz tych, którzy optują za porzuceniem tak nazwy „antropocen”, jak nazwy „archiwum”. Obie należą bowiem do takiego porządku wiedzy, który usuwa w cień i tym samym uprawnia myślenie o nas samych i świecie wedle zasady pełnej dominacji, która – zwykle dla nas niepostrzeżenie – przemocą podporządkowuje nam inne ciała, miejsca i rzeczy.

## ANTROPOCEN I ARCHIWA W CZASACH ŚWIADOMEGO DYSKOMFORTU

Jeśli coś łączy ze sobą wiele przywołanych tu jedynie czy też szerzej referowanych postaw, przemyśleń i postulatów z mockumentem *Wiek głupoty*, od którego rozpoczęłam ten tekst, to właśnie pełne niedowierzania, retoryczne pytanie: „Dlaczego nie zdołaliśmy powstrzymać zmian klimatycznych, kiedy była jeszcze ku temu sposobność?”. Związką formę znalazło ono w książce *Tree Story*, gdzie Trouet pisze:

Po raz pierwszy w historii nasze naukowe metody są na tyle zaawansowane, żeby w szczegółach przedstawić zagrożenie, jakie niosą ze sobą globalne, zawinione przez człowieka zmiany klimatyczne. Jednak nasza niezdolność (czy też

brak woli) do ich ograniczenia czy działania na podstawie posiadanej wiedzy stanowi wynik politycznej decyzji lub przyczynę jej braku<sup>57</sup>.

Takie postawienie sprawy klarownie rozdziela role między naukowców jako pozytywnych bohaterów i polityków jako wcielenie bohaterów negatywnych. Pomimo perswazyjnej siły tak prostego podziału niczym w średniowiecznym moralitecie bardziej przemawia do mnie propozycja Singh, która do własnych celów adaptuje wykorzystywane choćby przez Judith Butler i Donnę Haraway angielskie sformułowanie *staying with the trouble* – nie uciekać od kłopotów, lecz wręcz ich poszukiwać.

Co bowiem warte podkreślenia w tym krótkim podsumowaniu, Singh nie posługuje się znanym terminem „posthumanizm”. Z pełnym przekonaniem zastępuje go sformułowaniem „dehumanizm”, gdyż podkreśla ono związek z tradycyjnym humanizmem i wpisaną weń binarną opozycją między dominującym podmiotem i podporządkowanym mu przedmiotem. To związek nie tylko nierozzerwalny, ale przede wszystkim taki, którego nie chce ona w żaden sposób rozerwać. Dostrzega w nim bowiem źródło istotnych praktyk, które być może sprawią, że uda się nam, krok po kroku, w różnych sferach i na różnych poziomach życia i myślenia, skutecznie unikać podmiotowości ufundowanych na dominacji i dzięki dominacji. Za *Feeling Power* Megan Boler nazywa takie podejście pedagogiką dyskomfortu, zamierzonego rozgoszczenia się w tym, co kłopotliwe, co sprawia trudności, czy zaczyna się już źle układać na języku<sup>58</sup>. W naszym przypadku tak właśnie dzieje się po części z względnie nowym terminem „antropocen” i o wiele starszym „archiwum”. Póki bowiem pojawiają się w naszych bardziej naukowych dyskursach i mniej naukowych rozmowach, sprawiają kłopot i wywołują poczucie dyskomfortu. A zatem zmuszają też do myślenia.

57, [F]or the first time in history our scientific methods are sufficiently advanced to forecast in detail the treat of global, man-made climate change, but our inability (or unwillingness) to mitigate or act upon this knowledge is largely owing to political decision making, or the lack thereof” (Valerie Trouet, *op. cit.*, s. 142).

58 Por. Megan Boler, *Feeling Power. Emotions and Education*, New York 1999, s. 196.



**REPERFORMOWANIE  
ARCHIWUM**



RADOSŁAW PINDOR Katedra Performatyki  
ORCID 0000-0002-6389-107X na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego  
radek.pindor@gmail.com

## Ponowne odegranie. Reperformans jako narzędzie pamiętania w projektach Przemka Branasa

Główną osią artykułu są trzy akcje performatywne polskiego współczesnego artysty, Przemka Branasa—*SS-PB-KJ* (2011), *Fontanna* (2014–2015) oraz *I Wanna Be Your Colonizer* (2019). Autor stara się prześledzić praktyki artystyczne wspomnianego twórcy w kontekście pracy z przeszłością i jej potencjalną sprawczością w teraźniejszości, używając do tego refleksji Diany Taylor, Rebekki Schneider oraz Aleidy Assmann. Głównym tematem pojawiającym się w pracy jest kwestia widzialności osób homoseksualnych, a tym samym znalezienie sposobu opowiadania o ich doświadczeniu z perspektywy innej niż heteronormatywna. Zdefiniowane pola problemowe, takie jak sposób oddziaływania materialnych i niematerialnych pozostałości historii na współczesność, pamiętanie i zapominanie przeszłości czy sprawczość reperformowania dawnych gestów i praktyk, pozwalają autorowi dokonać namysłu nad nowymi możliwościami pracowania minionych zdarzeń.

**Słowa kluczowe:**  
Przemek Branasa,  
sztuki performatywne, reperformans, homoseksualność, pamięć kulturowa

**Replaying. Reperformance As a Tool of Remembering in Przemek Branasa's Projects** The basis of this article are three performative actions by Polish contemporary artist, Przemek Branasa—*SS-PB-KJ* (2011), *Fountain* (2014–2015) and *I Wanna Be Your Colonizer* (2019). The author tries to trace the artistic practices of the mentioned artist in the context of working with the past and its potential agency in the present, using the reflections of researchers such as Diana Taylor, Rebecca Schneider and Aleida Assmann. The main topic of the work is the issue of the visibility of homosexual people, and thus finding a way to talk about their experience from a perspective other than heteronormative. Defined problem fields, such as the way material and immaterial remains of history influence the present day, remembering and forgetting the past or the agency of reperforming old gestures and practices, allow the author to reflect on new possibilities of working through past events.

**Keywords:**  
Przemek Branasa,  
performance art,  
reperformance,  
homosexuality,  
cultural memory

„Archiwum to powolny performans. Tak archiwum, jak repertuar biorą udział w wielu życiach i przyszłościach performansu”<sup>1</sup> — pisała Diana Taylor w swojej książce *Performans*. Rozpaczam od tych słów, ponieważ opisują one zjawisko, którego przejawem są praktyki artystyczne będące przedmiotem niniejszego tekstu.

<sup>1</sup> Diana Taylor, *Performans*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2018, s. 203.

<sup>2</sup> Por. Przemek Branasa, *SS-PB-KJ*, XIII Międzynarodowy Festiwal Sztuki Interakcje w Piotrkowie Trybunalskim, maj 2011.

<sup>3</sup> Por. Przemek Branasa, *Fontanna*, projekt, 2014–2015. Por. *idem*, strona artysty, bit.ly/2MyfKMR [5.10.2020].

<sup>4</sup> Por. Przemek Branasa, *I Wanna Be Your Colonizer*, Gdańska Galeria Miejska, 25.01.–3.03.2019.

<sup>5</sup> Por. Rebecca Schneider, *Pozostaje performans*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2020, s. 210–212.

<sup>6</sup> Wanda Świątkowska, *Re-enactment*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosiński, Kraków 2017, s. 240.

<sup>7</sup> Diana Taylor, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 30.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

W dorobku polskiego artysty wizualnego, performerera, twórcy instalacji artystycznych oraz ostatnio również scenografa Przemka Branasa (rocznik 1987) interesują mnie tutaj trzy projekty – *SS-PB-KJ*<sup>2</sup> (z 2011 roku), *Fontanna*<sup>3</sup> (tworzony w latach 2014–2015) oraz *I Wanna Be Your Colonizer*<sup>4</sup> (z 2019 roku). Owe projekty, stworzone z połączenia materialnych i niematerialnych „resztek”, pozwolą mi przyjrzeć się możliwościom reperformowania przeszłości na polu sztuki.

Ważna staje się tutaj wyodrębniona przez Rebeccę Schneider, do której powrócę, a wykorzystana przez Branasa praktyka artystyczna – *reenactment* (rekonstrukcja). Jest to technika polegająca na ponownym odgrywaniu<sup>5</sup>, a tym samym można ją rozumieć po Schechnerowsku jako „zachowane zachowanie”. Jak dowodzi Wanda Świątkowska, „ochrona wcielonych zachowań i form ekspresji wcale nie polega na ochronie (i utrwaleniu) scenariusza, lecz na zachowaniu transmisji cielesnej i ochronie poprzez praktykowanie”<sup>6</sup>. Podkreślić należy, że dzieje się to na styku „archiwum” i „repertuaru”.

Pojęcia te zaczerpnąłem od Diany Taylor, która, pisząc o zasadach wytwarzania pamięci zbiorowej, wyróżnia dwie kategorie: „archiwum” (pamięć „archiwalną”) oraz „repertuar”. Według niej pierwsze zawiera się „w formie dokumentów, map, tekstów literackich, listów, pozostałości archeologicznych, kości, nagrań wideo, filmów, płyt CD”<sup>7</sup>. Kluczowa dla tej kategorii jest zatem materialność, jak pisze Taylor – rzekoma niezmienność. Repertuar jest czymś bardziej efemerycznym, „pamięcią ucieleśnioną”<sup>8</sup>. Autorka wskazuje, że „składają się nań performanse, gesty, wypowiedzi, sposoby poruszania się, taniec i śpiew”<sup>9</sup>. Są to ucieleśnione praktyki, uznawane za ulotne, nieuchwytny w sposób namacalny, co uwidacznia niekończące się tarcie tych dwóch sfer. Praca z przeszłością, a zatem tworzenie współczesnego archiwum, nie polega już tylko na kolekcjonowaniu materialnych resztek (artefaktów), ale także praktyk (gestów, ruchów, performansów). Dlatego sposób myślenia, który zapożyczam od Taylor, kładzie nacisk na ciało pojmowane jako przekaziciel praktyk.

Reperformowanie, jak rozumiem je w tym miejscu, odnosi się do „początku”, pierwotnego performansu, który zostaje na nowo odkryty czy przerobiony. Za ów punkt odniesienia można uznać z jednej strony tło historyczne – Branasa, co nakreślę w późniejszej



analizie konkretnych projektów, przekształca kontekst nagiego męskiego ciała, które walczy z wpisywaniem go w „wielkie narracje”, odseksualizowaniem i heteronormatywnością, przywracając mu podmiotowość. Z drugiej strony sam pierwotny performans artystyczny (w przypadku projektów *SS-PB-KJ* oraz *Fontanna*) wytwarza kolejną warstwę znaczeniową dla tego, co proponuje opisywany artysta.

W tym miejscu, należy podkreślić jeszcze jedną rzecz. Branas nie tylko odnosi się do znaczeń historycznych i przepisania kontekstu pierwotnych performansów, ale także wpisuje je w jedno ze swoich głównych zainteresowań twórczych: wytwarzanie się tożsamości homoseksualisty. Żeby sprawdzić wykorzystane środki i wytwarzane przez nie znaczenia, przejdźmy do przykładów.

## Z JUNGIEM

Aspekt cielesny jest dla mnie ważny w kontekście jednego z pierwszych performansów Przemka Branasa – *SS-PB-KJ*, który został pokazany na XIII Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Interakcje w Piotrkowie Trybunalskim w maju 2011 roku. Skrót w tytule oznacza inicjały trzech figur: świętego Sebastiana, Przemka Branasa i Krzysztofa Junga. Performer umiejscawia się pomiędzy świętym Sebastianem, nieoficjalnym patronem homoseksualistów, a Krzysztofem Jungiem, prekursorem sztuki gejowskiej w Polsce w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. To, w jaki sposób odniesienie się Branasa do tych dwóch postaci wpływa na znaczenia zawarte w performansie, nie będzie widoczne bez opisanie samego projektu.

Performans z 2011 roku polegał na tym, że artysta w dzinsach, z nagim torsem stał w pomieszczeniu, trzymając rękę w geście błogosławieństwa – w pozie nawiązującej do obrazów Jezusa Miłosiernego. Jego prawa, wyciągnięta w takim geście ręka przekłuta była regularnie niciami, które kształtem przypominają odchodzące promienie. Dokumentacja performansu Branasa pokazuje, że ręka pokryta była krwią, a wydarzenie trwało około godzinę.

Sama poza performerą przypomina o męczeńskiej śmierci świętego Sebastiana, który został przywiązany do pala i zabity strzałami. W ikonografii przedstawiano tę postać jako pięknego młodzieńca z odsłoniętym torsem, więc również nagi tors Branasa ma swoje uzasadnienie.

Ze względu na będące wyrazem męczeństwa obnażone męskie ciało geje zaczęli dostrzegać w figurze świętego Sebastiana podobieństwo do własnego losu. W tym nieskomplikowanym pod względem repertuaru gestów performansie zawiera się jednak o wiele bogatsza opowieść o artyście oraz homoseksualizmie w PRL-u i dziś. Takie przedstawienie męczyzny i świętego Sebastiana naprowadza na trzecią postać z tytułu performansu: Krzysztofa Junga.

Jak pisze Paweł Leszkowicz w swojej książce *Nagi mężczyzna*, Jung wielokrotnie powracał do postaci świętego Sebastiana – raz identyfikując się z nią i tworząc fotograficzne autoportrety, raz szkicując postaci męskie, odwzorowując genitalia, czasem pomijając strzały, drzewo, skupiając się bardziej na homoerotycznym akcie niż na męczeństwie<sup>10</sup>. Braniasz czerpie z jeszcze innego rodzaju twórczości Junga – performansów artystycznych, w których ten ostatni wykorzystywał sznurek i nici jako materiały. Przykładowo jeden z projektów, z 10 marca 1978 roku, zatytułowany *Przemiana (Wojtkowi Karpińskiemu)*, „pokazany w galerii Repassage [...], a inspirowany opowiadaniem Franza Kafki, polegał na tym, iż Jung starannie oplatał embrionalnie skulonego mężczyznę, jak i połączył go z siedzącymi wokół widzami”<sup>11</sup>. W innym, *Miłość (Czesławowi Furmankiewiczowi)* z 12 marca 1978 roku, widać, jak Jung oplata sznurkiem nagą, młodą parę, chłopaka i dziewczynę, siedzących w odległości około metra od siebie, odwróconych do siebie plecami<sup>12</sup>. Wykorzystanie połączenia poprzez sznurek lub nici powtarzało się w twórczości dwudziesto-wiecznego artysty, zachowując podobny schemat: oplecenie ciała lub ciał (w różnej kombinacji) miało skończyć się wyzwoleniem.

Jak pisze Marcin Kościelniak w tekście *Egoiści. Inna kontrkultura*<sup>13</sup>, przyglądając się na przykładzie wybranych twórców homoseksualnym wątkom od końca lat siedemdziesiątych do 1989 roku, „analiza ekspresji homoseksualnej u rówieśników, [Helmuta – R.P.] Kajzara i [Krystiana – R.P.] Lupy, jest lekcją przeciwko traktowaniu homoseksualizmu w sposób uniwersalizujący”<sup>14</sup>. Owa teza wybrzmiewa bardzo wyraźnie, jeżeli spojrzymy na przeszłe dokonania artystów jako na dzieła zamknięte, minione. W kontrze do takiego rozumienia uniwersalizującego charakteru niemożliwego do eksponowania homoseksualizmu z czasów PRL-u staje Braniasz, który dzięki

<sup>10</sup> Por. Paweł Leszkowicz, *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Poznań 2012, s. 273–275.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 294.

<sup>12</sup> Por. *ibidem*, s. 292.

<sup>13</sup> Por. Marcin Kościelniak, *Egoiści. Inna kontrkultura*, [w:] *1968/PRL/TEATR*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, Warszawa 2016, s. 215–241.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 228.

przekształceniu konwencji z grafik oraz performansów na wymiar cielesny dokonuje rewizji przeszłych znaczeń. Homoseksualne ciało z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – czy samo rozumienie twórczości Krzysztofa Junga – staje się w opisywanym projekcie tematem poddanym refleksji, zwłaszcza że twórca w rzeczywistości PRL-u nie mógł funkcjonować w kategorii „artysta homoseksualny”, a raczej „twórca przedstawiający estetykę męskiego ciała”.

Branas, stawiając siebie na równi z dwiema innymi postaciami – świętym Sebastianem i Jungiem – przytoczył trzy porządki czasowe i sytuacyjne, które razem tworzą opowieść o wykluczeniu, stygmatyzacji, metaforycznym męczeństwie, ale także o samym wyzwoleniu – w pewnym momencie artysta musiał oswobodzić się z nici, chociaż dokumentacja nie pokazuje tego momentu. Nawiązując do historii performansu artystycznego i jego nurtu radykalnego traktowania ciała, Branas wskazuje również na gest artystyczny jako na ten, który konstruuje nowe znaczenia.

Nie sposób stwierdzić, która z opisywanych przeze mnie możliwości mogłaby stać się nadrzędną. Zmieniając punkt widzenia, performans z 2011 roku można odebrać jako wysuwanie postulatów na temat emancypacji polskich gejów w systemach społeczno-politycznym i prawa stanowionego. Uwidoczniiony w sposobie cytowania strategii artystycznych Junga zestaw znaczeń dotyczących homoseksualistów w czasach PRL-u komentuje w pewnej mierze sytuację współczesną, a więc ciągły brak właściwej równości obywateli niezależnie od orientacji seksualnej. Zatem rodzaj kolażu przeszłych znaczeń zawartych w performansie *SS-PB-KJ* wytwarza nowy przekaz kulturowy w terażniejszości. Dzieje się to przy użyciu nie tylko samego nawiązania rozumowego, ale głównie poprzez ciało, na którym osadzają się przedstawione rodzaje obramowywania czy spojrzeń, co wywołane zostało przez jednoznaczne nawiązanie do Junga i świętego Sebastiana. „Rekonstrukcja w tym [Taylor – R. P.] ujęciu nie zakłada więc »wierności« wobec wzorca (którego nie ma lub nie musi być), a wariantywność i modyfikowalność”<sup>15</sup>, jak pisze o praktyce *re-enactment* Wanda Świątkowska w podręczniku *Performatyka. Terytoria*.

Siła gestu Branasa tkwi przede wszystkim w otwartości, ale również w chęci sprawdzenia możliwości przywołanego gestu. Jego sprawczość może okazać się znikoma, jeżeli nie rozszyfrujemy

<sup>15</sup> Wanda Świątkowska, *op. cit.*, s. 240.

16 Por. Karol Radziszewski, *Potęga sekretów*, Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa, 16.II.2019–29.03.2020.

kodów, które artysta zawarł w swoim performansie. Jednak może celem jest właśnie odbiór czysto afektywny i spojrzenie na sytuację taką, jaka ona jest – na mężczyznę z nagim torsem, który stoi nieruchomo, gdy z jego dłoni spływa krew. Zainteresowanie Jungiem jako prekursorem sztuki gejowskiej w Polsce nie może być też rozpatrywane bez kontekstu innych polskich twórców z nurtu *queer* oraz sztuki tematyzującej homoseksualistów – na przykład twórczości Karola Radziszewskiego, u którego postać Junga również powraca wielokrotnie<sup>16</sup>. Ta strategia przetwarzania performansów i pamięci z okresu PRL-u, próba zbadania ich rezonowania w teraźniejszości stały się przyczynkiem do wytworzenia, jak sądzę, nowych podstaw (lub podstaw w ogóle) historii homoseksualistów w Polsce. Podobny początek artysta nadał również swojemu kolejnemu projektowi.

## Z NIEMCZYKIEM

W ogólnym odbiorze performans *SS-PB-KJ* może sprawiać wrażenie przeintelektualizowanego, a przez to pozbawionego sprawczości. Ze swojej perspektywy widzę w nim indywidualny sposób na pracę z przeszłością, intymistyczny performans, który zrzeka się walki o ogólną sprawczość, poprzez praktyki cielesne i intelektualne poszukiwania kierując swój punkt ciężkości na jednostkowe przeżycie. Taki odbiór towarzyszy również kolejnemu projektowi, tym razem bardziej rozwiniętemu, dłuższemu, składającemu się z większej ilości elementów.

W *Fontannie* (2014–2015) daje się wyróżnić co najmniej dwie przeplatujące się podstawy działań. Pierwsza skupia się na kategorii pamięci indywidualnej, która znajdzie swoje potwierdzenie u początków pracy Branasa nad tym projektem (do czego zaraz przejdę). Aleida Assmann definiowała taką pamięć następująco:

Wspomnienia indywidualne odznaczają się pewnymi cechami o charakterze ogólnym. Po pierwsze, są zasadniczo perspektywiczne, a tym samym niewymienne i nieprzekazywalne. Każdej jednostce, wraz z jej niepowtarzalną biografią, przynależy osobne miejsce i związana z nim specyficzna perspektywa postrzegania, co sprawia, że niezależnie od wszelkich podobieństw wspomnienia muszą

różnić się od siebie. Po drugie, wspomnienia nie istnieją w izolacji, ale w sieci wzajemnych powiązań. Dzięki strukturze uwzględniającej krzyżowanie, zachodzenie na siebie i zdolność do tworzenia ciągów, mogą się nawzajem umacniać i potwierdzać [...]. Po trzecie, wspomnienia jako takie są fragmentaryczne, tj. ograniczone i nieuformowane [...]. Dopiero dzięki opowiadaniu zyskuje *post factum* formę i strukturę, która je uzupełnia i zarazem stabilizuje<sup>17</sup>.

Dla badaczki istnieje wiele rodzajów pamięci, wchodzących ze sobą w relacje i warunkujących się nawzajem – pamięć indywidualna (nazywana również przez nią „komunikatywną”), pamięć pokoleń, pamięć zbiorowa i pamięć kulturowa<sup>18</sup>. Każda z nich jawi się niczym kolejny zbiór włączający pomniejsze narracje. To, co wydaje mi się najważniejsze w tym przypadku, to swoisty paradoks widoczny w próbie odcięcia jednego z rodzajów pamięci, które pozwala spojrzeć z bliska na mały wycinek i poddać go refleksji.

Istnieje jeszcze druga podstawa działań Branasa, łącząca się z materialnością zachowanych „resztek”. „Kiedy określamy swoją tożsamość, odnosimy się do pozostałości, gromadzonych jako indeksy znikania, do tropów, które przechowujemy, oznaczamy i przywołujemy, a także do materialnych śladów, jakie uznaliśmy za pozostałości”<sup>19</sup> – pisała Rebecca Schneider w swojej książce *Pozostaje performans*. Zauważyła ona, że archiwum jest tym, przez co kultura Zachodu (i dodajmy – czerpiąca z tego dorobku kultura w Polsce) określa siebie. Schneider pisze, że „problem performatywnych pozostałości historii, czy – ujmując rzecz precyzyjniej – historii, która pozostaje w praktykach performatywnych (inaczej niż pozostałości w formie tekstów czy przedmiotów) omawia się najczęściej w kontekście opozycji między pamięcią i historią”<sup>20</sup>. Problematyczność przeciwstawienia, o którym pisze badaczka, bierze się z faktu zbyt łatwego umiejscawiania materialności ponad praktykami ucieleśnionymi. Wykorzystywanie czy raczej „performowanie” resztek byłoby zatem korzystaniem z pozostałości (nie tylko fizycznych) w sposób oddziałujący na konstruowanie wiedzy o przeszłości, a jednocześnie wpływającym na przyszłość.

<sup>17</sup> Aleida Assmann, *Cztery formy pamięci*, przeł. Karolina Sidowska, [w:] *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 42.

<sup>18</sup> Por. *ibidem*, s. 39–57.

<sup>19</sup> Rebecca Schneider, *op. cit.*, s. 203.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 210.

Przejdźmy do samego projektu *Fontanna*, w którym, jak pisałem, artysta rozwinął strategię z wcześniejszego performansu, skupiając się już nie tylko na cielesnych gestach, ale również na materialnych śladach. Ten trwający około roku projekt narodził się z dwóch źródeł. Po pierwsze, w pewnym momencie swojego życia Branas natrafił na historię o Krzysztofie Niemczyku – krakowskim artyście-performmerze z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, współpracującym z Tadeuszem Kantorem i Galerią Krzysztofory. Paweł Leszkowicz w przytaczanym już *Nagim mężczyźnie* zauważa, że podstawą twórczości Niemczyka była seksualność, nagość, i to one nadawały „wywrotowy” i „partyzancki” charakter jego (Niemczyka) twórczości<sup>21</sup>. „Ekshibicjonistyczny i wywrotowy erotyzm to podstawa skandalicznych akcji, jak i upodobania do nagich fotografii. Były to pełne akty Niemczyka, ale i fotografie jego penisa. Malował on również ogromne penisy w erekcji”<sup>22</sup>. Co charakterystyczne dla tego artysty, większość z jego prac się nie zachowała, najpewniej przez ich radykalny charakter i sytuację polityczno-społeczną w Polsce. Inspiracją dla Branasa był ostatecznie radykalizm jego akcji, a także społeczne zapomnienie (lub wyparcie) twórczości Niemczyka<sup>23</sup>.

Według zachowanych szczątkowych informacji w drugiej połowie lat sześćdziesiątych Niemczyk w niedzielny poranek wszedł nago (najpierw w bieliznie, którą najpewniej potem zdjął) do fontanny przed Bazyliką Mariacką w Krakowie. Z performansu zachowały się dwie fotografie. Ówczesnie interpretowano tę akcję w nawiązaniu do francuskiego ruchu sytuacionistów, a więc swoistych partyzantów atakujących przestrzeń wspólną<sup>24</sup>. Przez cenzurę oraz kulturowe uwarunkowania tamtych lat niewypowiedziany został fakt, że było to wystawione na widok publiczny nagie, homoseksualne ciało mężczyzny.

Performans Niemczyka, szczątkowo udokumentowany zdjęciami i opowieściami, czyli materialnymi i niematerialnymi resztkami, był pierwszym źródłem projektu *Fontanna*. Drugim źródłem była pochodząca z rodzinnego archiwum Branasa zachowana fotografia, na której jako mały chłopiec stoi przy fontannie z Rynku Głównego. W wywiadzie dla magazynu „Szum” artysta porusza temat akcji Niemczyka:

<sup>21</sup> Por. Paweł Leszkowicz, *op. cit.*, s. 303.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Największy zbiór, który podsumowuje i przytacza sylwetkę Krzysztofa Niemczyka, został wydany w 2007 roku. Por. Anka Ptaszkowska, *Traktat o życiu Krzysztofa Niemczyka na użytek młodych pokoleń*, Kraków 2007.

<sup>24</sup> Por. Paweł Leszkowicz, *op. cit.*, s. 305.

Spodobała mi się jego [Niemczyka – R.P.] akcja kąpienia się w fontannie w niedzielę, kiedy ludzie wyszli z kościoła – to w punkt opisuje cały Kraków. Zacząłem się zastanawiać, co się stało z tą fontanną, bo już jej tam nie ma. W jej miejscu stoi teraz inna – w kształcie piramidy. Na starą fontannę krakowianie mówili Kanapa, bo można było na niej siedzieć. W jej centrum był okrąg z dwunastoma znakami zodiaku na płycie miedzianej i trzy żaby. Wszystko w estetyce Starówki – bajkowej, mitologicznej, średniowiecznej. W archiwum odnalazłem rysunki techniczne Wiktora Zina, architekta fontanny<sup>25</sup>.

Z połączenia tych dwóch perspektyw – dawnego, zapomnianego happeningu i pamięci indywidualnej Branasa – powstał projekt *Fontanna*.

Jednym z elementów projektu Branasa było zrozumienie funkcjonowania fontanny jako miejsca w przestrzeni i testowanie możliwych granic (własnych i społecznych) przestrzeni wspólnej. W związku z tym artysta spędzał czas przy obecnym obiekcie na Rynku Głównym, gdzie, jak pokazuje dokumentacja, wsłuchiwał się w hejnał mariacki, zastygał w przestrzeni przy fontannie, krzyczał...<sup>26</sup> Później, gdy dowiedział się, że pozostałości fontanny Zina są przechowywane w budynku Zarządu Infrastruktury Komunalnej i Transportu w Krakowie, spędził tydzień przy „cementarzysku fontanny”, jak sam pisze, „siedząc na kawałkach, paląc papierosy, oddając mocz, dmuchając mydlane bańki, rozmawiając przez telefon”<sup>27</sup>. Następnie, pod pretekstem sfilmowania resztek obiektu, wraz ze swoim ówczesnym partnerem ze sterty pozostałości z siedziby Zarządu wziął kamienny klocek, który stał się podstawą kolejnej akcji. Ten materialny element miał stać się częścią wystawy *Człkawa* w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie, jednakże przez swoje niejednoznaczne, wątpliwe prawnie pochodzenie kamień pozostał w archiwum artysty i nie mógł zostać pokazany. Potem, przy współpracy z Muzeum Archeologicznym w Krakowie, Branasa ostatecznie zamknął akcję performatywną związaną z Niemczykiem w następujący sposób:

Umówiłem się z dyrekcją muzeum, że oddam im w bezpłatny depozyt fragment fontanny jako moją pracę. Napisałem

<sup>25</sup> Przemek Branasa, [za:] Karol Sienkiewicz, *Własna strona mocy. Rozmowa z Przemkiem Branasem*, „Szum” 2019, 6.12, bit.ly/3pD1fp8 [10.10.2020].

<sup>26</sup> Por. Przemek Branasa, *Fountain*, strona artysty, bit.ly/2MyfKMR [5.10.2020].

<sup>27</sup> *Ibidem*.

oświadczenie, „Ja, niżej podpisany...”, dokument sporządziłem w dwóch egzemplarzach – jeden ma dyrekcja, drugi ja. Ale fragment fontanny nie trafił do zbiorów znajdujących się w budynku, lecz został umieszczony w ogrodzie, pod ziemią. Traktuję go jako antypomnik, ale też pomnik Niemczyka, uhonorowanie jego twórczości w Krakowie, właśnie na poziomie pewnego absurdu. Pozostało z tego działania jedno zdjęcie. Poprosiłem Marcina Janusza, by nago wkopał ten kamień w ogrodzie<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Przemek Branasa, [za:] Karol Sienkiewicz, *op. cit.*

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> Por. Robert Nowak, *Fontanna profesora Zina z Rynku Głównego znów działa. Jest piękna!*, Life in Kraków, 1.08.2020, [bit.ly/387E8gm](https://bit.ly/387E8gm) [4.10.2020].

W jednym z wywiadów podkreśla, że schowane resztki fontanny Zina potraktował metaforycznie, jako „ruinę czasów Niemczyka”<sup>29</sup>. Co zaskakujące, w 2020 roku pierwotna instalacja z rynku Głównego w Krakowie ponownie zaistniała w przestrzeni publicznej – została odtworzona i otwarta w parku Anny i Erazma Jerzmanowskich w Prokocimiu<sup>30</sup>. Tym samym performatywny charakter fontanny na nowo oddziałuje w innym miejscu. Ostatecznie zakończył się pewien etap, a rozpoczęła nowa obecność miejsca performansu Niemczyka. Nie ma informacji, czy ów kamień zakopany przez partnera Branasa został użyty przy budowie zrewitalizowanego obiektu – prawdopodobnie pozostał on tylko ukrytym świadkiem wydarzeń z końca lat sześćdziesiątych.

Ten drugi opisany przeze mnie projekt w sposób znaczący podkreśla użycie materialnych śladów obecności (fragmenty fontanny), a także pokazuje sam stosunek artysty do „resztek”. Nie dość, że *Fontanna* powtarza gesty Krzysztofa Niemczyka, to jeszcze twórca tego projektu obsadza siebie w roli twórcy performatywnego archiwum, gdyż „bada” sprawczość fontanny na Rynku Głównym w Krakowie. Należy podkreślić wagę pamięci indywidualnej Branasa, który bazując na swoich dziecięcych wspomnieniach, nie uczestnicząc w akcji z końca lat sześćdziesiątych, stara się zbadać gest Niemczyka i w pewnym sensie z nim się utożsamić. Użyłem wcześniej słów „performans intymistyczny” – w tym momencie natomiast postarałem się uwidocznić, co właściwie mógłby on oznaczać. Skupiony na własnym doświadczeniu sytuacji i projektujący akcję, która nie dotrze do innych bezpośrednio, tylko za pomocą dokumentów i archiwów



w formie wystawy, odrzuca właściwą sprawczość działania wobec szerszego grona. Artysta stawia również siebie w centrum własnej praktyki, nawet nie w odniesieniu do społeczeństwa lub konkretnej osoby, ale do przeszłości – tej efemerycznej i wytworzonej, skoro niepamiętanej bezpośrednio.

Powtórzony kilka dekad później repertuar gestów z przeszłości ma także na celu przywołanie sytuacji w innym miejscu i czasie, a więc także zapytać o cel pierwotnej akcji, czyli o rolę homoseksualnego ciała w społeczeństwie. Gdyby lepiej się zastanowić, można by uznać, że homoseksualność w sferze publicznej w Polsce jest bardziej „wybrykiem” niż zaakceptowaną konstrukcją tożsamościową, a homoseksualne nagie ciało szokuje tak samo jak w latach sześćdziesiątych. Pamięć umiejscowiona na styku porządków czasowych oraz „performowanie resztek” w myśl Schneider mogą być praktycznymi i współczesnymi sposobami na pracę z archiwum, co pozwala na przytoczenie możliwości przeszłego działania, przypomnienie wypartych performansów społecznych oraz zrewidowanie tego, co teraźniejsze. Na początku 2019 roku Branäs jeszcze raz powrócił do wytworzonych wcześniej sposobów pracy z przeszłością, a jego ostatni przytoczony przeze mnie projekt pozwala już całościowo ukazać specyfikę pracy opisywanego artysty – a więc także gestu reperformatywania.

## Z ANONIMOWYM MARYNARZEM

W przykładzie, którym zakończę swoje rozważania, Branäs rozpoczął swój projekt od materiałów, namacalnych „resztek”. Przypadkowe znaleziska na targu staroci zapoczątkowały proces powstawania wystawy performatywnej *I Wanna Be Your Colonizer* (25.01.–3.03.2019) w Gdańskiej Galerii Miejskiej. Podobnie jak w przypadku *Fontanny*, to fotografie zainspirowały twórcę do odkrycia – czy też wytworzenia – połączeń z przeszłością. Owych dwanaście zdjęć przedstawiało marynarza w średnim wieku w scenkach rodzajowych związanych z życiem prywatnym i pracą na morzu. Na odwrotach zapisano rok i miejsce: lata od 1932 do 1937, Curaçao.

Wystawa była zaaranżowana w dwóch niezbyt dużych salach GGMI naprzeciw Bazyliki Mariackiej w Gdańsku. Wejście przez drzwi od ulicy od razu przenosiło odbiorcę do zupełnie nowego świata, stworzonego

31 Por. „I Wanna Be Your Colonizer” Przemka Branasa w Gdańskiej Galerii Miejskiej, „Szum” 2019, 15.02, bit.ly/2JFUuUv [8.10.2020].

przez ultrafioletowe światła, białą przestrzeń z umiejscowionymi gdzieś elementami. Atmosfera, gęsta od specyficznego, raczej neutralnego zapachu, którego nie umiem jednoznacznie określić, sprawiała przedziwne wrażenie, jak gdyby zanurzało się w to miejsce. Przywodziło to na myśl wejście do kajuty statku. Od razu słychać było z oddali szum morza i męski głos – potem dowiedziałem się, że drugiej salce odbywa się projekcja filmu, do którego zaraz przejdę. W głównej przestrzeni, tuż po przekroczeniu progu wystawy, widać sporej wielkości zdjęcie przedstawiające mężczyznę (samego Branasa) w czapce marynarskiej i przyklejonej do twarzy masce (według opisów, odlew stworzony na podstawie zdjęć postaci anonimowego marynarza)<sup>31</sup>. Odwrócony tyłem do patrzącego z przekreśloną w bok głową mężczyzna na środku swoich wytatuowanych pleców ma napis (lub podpis), który stanowi też tytuł samej wystawy: „*I wanna be your colonizer*” (z angielskiego, ‘chcę być twoim kolonizatorem’ lub może lepszą wersją byłoby ‘chcę cię skolonizować’).

„Kolonizacja” człowieka ma negatywne konotacje. Branasa poprzez tę grę słów odsłania już na początku swój gest: odnalezienie tożsamości mężczyzny ze zdjęć. W głównej mierze efekt zawłaszczenia cudzej historii wytwarzają elementy w opisywanej przestrzeni. Sama w sobie jest ona raczej minimalistyczna, obraca się wokół tematyki morskiej, stąd również nadmorska lokalizacja miasta Gdańska nie wydaje mi się przypadkowa. Na postumencie przy ścianie stoi wytworzona poprzez chemiczną reakcję abstrakcyjna figurka, przywodząca na myśl statek wykonany z soli. Na dwóch ścianach w rogu tego pomieszczenia znajdują się też oprawione fotografie znalezione przez Branasa – te same, które zapoczątkowały cały projekt. Sam artysta również znajduje się w sali, ubrany w biały marynarski strój wraz z charakterystyczną czapką. Początkowo, kiedy wszedłem, siedział niezwykle spokojny, zadumany pod ścianą, wsłuchując się w dźwięki dochodzące z pomieszczenia obok. Później zaczął wykonywać ćwiczenia – myślę, że mogło być ich tyle, ile fotografii na ścianach (czyli dwanaście). Przypominały one pozy albo ćwiczenia fizyczne, które cechuje powtarzalność i rutynowość.

W pewnym momencie nasz przewodnik-marynarz wszedł do pokoju obok głównego pomieszczenia, do którego, zaproszony

gestem, skierowałem się za nim. Tam wyświetlany był film dokumentujący podróż Branasa na statku z Trójmiasta do Karlskrony i Malmö w Szwecji. Artysta w marynarskim stroju – tym samym co na wystawie – próbuje wczuć się w sytuację wilka morskiego. W jednym z kadrów mężczyzna przebywa w kajucie, osamotniony, a w tle słychać narrację o przeżyciach towarzyszących podróżom na statkach. W innych scenach przygląda się morzu, przechadza po statku. Nie chcę analizować każdej z sytuacji i odczuć związanych z fragmentami tego kilkunastominutowego filmu, ponieważ sam w sobie, poza wystawą, nie przynosi on oczekiwanego efektu, jaki robi w anturazie tamtej sytuacji, gdy za plecami widziałem marynarza z ekranu, oglądającego dokumentację wraz ze mną. Wydaje mi się, że coś zupełnie innego ma tutaj największe znaczenie.

Branas po raz kolejny sięga do przeszłości, której nie doświadczył, aby odnaleźć – czy wytworzyć – dane odczucia, bazując w dużej mierze na domysłach i wyobraźni. Oczywiście wystawa ma na celu stworzenie danego przekazu w odbiorcy – w przypadku *I Wanna Be Your Colonizer* należy podkreślić efekt wpływający na wszystkie zmysły wraz z węchem i dotykiem. Jednakże kolejny raz przy pomocy cudzej historii uwidoczniono sferę prywatnych przeżyć artysty. To „wkroczenie” w świat anonimowego marynarza w podróży na Karaiby, a *de facto* samego artysty, pozwala zastanowić się nad istotą pamiętania. W tym przypadku nie można mówić przecież o pamięci jako o przeżytych doświadczeniach – niezależnie czy indywidualnym, czy zbiorowym. Sposób przetwarzania pamięci na wystawie czy budowanie gestów artystycznych w procesach twórczych Branasa podlega jednak wymienionym wcześniej schematom Aleidy Assmann. W innym tekście pisze ona o „metaforach przestrzennych” i „metaforach czasowych”, dotyczących pamięci, które mają wypełnić w sposób strukturalistyczny luki we wcześniejszych rozróżnieniach<sup>32</sup>. Jako literaturoznawczyni poszukuje metafor odnoszących się do miejsc, odczuć i wpływających na nie sieci połączeń, sposobów pamiętania, które z kolei wiążą się z czasem. „Chcę pokazać, że ta nowa idea ukrytych głębi przybliży przestrzenną metaforę do czasowej kategorii utajenia, tworząc tym samym połączenie między metaforami przestrzennymi i czasowymi”<sup>33</sup>. Widzę tutaj analogię do projektu Branasa, który – tak jak analizowani

<sup>32</sup> Por. Aleida Assmann, *Metafora, modele i media pamięci*, przeł. Zofia Dziewanowska-Stefańczyk, [w:] *eadem*, *Między historią a pamięcią...*, s. 89–126.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 89.

przez Assmann pisarze – przeżywa, przeszukuje, odkrywa, wytwarza i przetwarza własny świat zbudowany na cudzej historii. Czym innym, jak nie ujawnieniem, czyli aktem publikacji, jest pokazanie wystawy, przy której w sposób materialny, fizyczny oraz najpewniej rozumowy pracował przez kilka miesięcy?

Nie bez znaczenia jest fakt, że zanurzamy się w stopniowe odkrywanie tożsamości anonimowego marynarza, ponieważ tak naprawdę wchodzimy do świata samego Branasa. Wybrzmiewające w filmie pytania o potencjalną homoseksualność mężczyzny ze zdjęć oraz w ogóle grupy mężczyzn na pokładzie statków wynika z perspektywy artysty. To on w taki sposób postrzega dany wycinek świata i dostrzega ten wątek w przypadkowym zestawie fotografii. Dzieje się to przy pomocy prostego pytania: kim jest mężczyzna z fotografii? Jednoznacznej odpowiedzi nie ma, a jako odbiorcy obserwujemy prawdopodobne wyobrażenia.

## DO WEWNĄTRZ

W niniejszym tekście starałem się przeanalizować kategorię reperformowania przeszłości na podstawie strategii Przemka Branasa. Dzięki tym pracom więcej wątków pozostaje otwartych, niemożliwych do zamknięcia, co wyzwala cały zestaw pytań o możliwe sposoby budowania relacji z przeszłością czy pamięcią jednostkową. Na koniec chciałbym skupić się na wątkach homoseksualnych obecnych w opisywanych projektach.

David Halperin, ważny głos z nurtu *gay and lesbian studies*, na początku XXI wieku zajmował się pytaniem: „jak uprawiać historię homoseksualizmu męskiego?”<sup>34</sup>. Uważał on, zgodnie z dominującym wówczas nurtem refleksji w obrębie *LGBT studies*, że uniwersalizacja doświadczeń nie ma większej mocy sprawczej, ponieważ zapominamy tym samym o wielu pomniejszych projektach, które są wchłaniane przez te dominujące. Opisał to, zastanawiając się nad związkami pomiędzy seksualnością a płcią kulturową wśród gejów, włączając w to namysł nad samymi kategoriami gejowskiej tożsamości i przynależnych praktyk kulturowych. Można dostrzec podobieństwo do tych zjawisk w strategiach Branasa, który, zamiast pokazywać doświadczenia pokolenia lub konkretnej grupy, skupia się na sobie.

<sup>34</sup> Por. David Halperin, *Jak uprawiać historię męskiego homoseksualizmu?*, przeł. Joanna Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań 2012.

Praktyka „do wewnątrz” w tym przypadku polega na powtarzaniu gestów z przeszłości, żeby odnaleźć ich znaczenie i sprawczość w nowym kontekście.

Czy powtórzone gesty za kilka dekad, licząc od dziś, mogłyby tak samo oddziaływać na odbiorców? Jeśli przyjąć optymistyczne założenie, że dokonają się liczne przemiany świadomości społecznej, opisana wyżej recepcja będzie tylko historycznym przypomnieniem o sytuacji sprzed lat. Jednak w tle cały czas pobrzmiwała będzie opowieść o wykluczeniu czy stygmatyzacji nieheteronormatywności, która wciąż zachowa aktualność, jeśli jako społeczeństwo nie uczynimy z akceptacji odmiennych jednostek największej siły. Praktyka poszukiwania wewnątrz siebie może w tym pomóc, co widać na podstawie projektów Branasa. Wystarczy uwierzyć w wagę takiego przeżycia i porzucić nastawienie na sprawczość. Odwrócenie tych kategorii (znaczenia i sprawczości) przynosi niewątpliwie interesujące skutki.



## Homoseksualne sekrety – poszukiwania Karola Radziszewskiego

Przedmiotem badawczym i główną osią tematyczną artykułu jest działalność artystyczna Karola Radziszewskiego. Praca ukazuje sylwetkę artysty jako zewnętrznego archiwizatora, który wykorzystuje archiwa, by opowiedzieć nieznane / zapomniane / ukryte historie. W artykule opisane i przeanalizowane zostaje to, w jaki sposób artysta przeszukuje archiwum – z jakich praktyk i metod korzysta, by uruchomić i ożywić niepożądane w dominującym reżimie widzialności w przestrzeni publicznej opowieści i obrazy dotyczące mniejszości seksualnych. Podjęte zostają też kwestie systemu funkcjonowania archiwum i wątek działalności Radziszewskiego skupiony wokół krytyki instytucjonalnej. W pracy postawiono tezę, że poszukiwania artysty stanowią sprawczy, performatywny i emancypacyjny gest wobec wykluczonych narracji i obrazów.

**Homosexual Secrets—The Search of Karol Radziszewski** The subject and the main thematic axis of the article is the artistic activity of Karol Radziszewski. The article presents the artist as an external archivist, who uses archives to tell the unknown / forgotten / hidden stories. The article provides a description and an analysis of the way Radziszewski searches the archives—what methods he uses to empower stories undesirable in view of the dominant discourse of public visibility. The article also examines the way the archives function and deals with the topic of Radziszewski's activity focused on institutional criticism. The article claims that the artist's search is a causative, performative and emancipatory gesture towards excluded narratives.

Jacques Derrida w swojej książce *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*<sup>1</sup> wskazywał, że nadrzędną ideą archiwum jest budowanie zamkniętego dziedzictwa, które odnosi się do znaków zakodowanej pamięci, odwołuje się do wierności tradycji oraz wyznacza kierunek, w którym ustanawiający opowieść o przeszłości archont podąża. Można więc powiedzieć, że archiwum definiuje się przez materialność zgromadzonych obiektów, które to umożliwiają przetrwanie skazanej na porażkę pamięci. Sam cel istnienia archiwum wychodzi jednak

### Słowa kluczowe:

archiwum, Karol Radziszewski, homoseksualność, sztuki performatywne, dyskryminacja

### Keywords:

archives, Karol Radziszewski, homosexuality, performing arts, discrimination

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, Warszawa 2016.

<sup>2</sup> Interpretacja, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, bit.ly/387r4rB [1.09.2020].

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Gorączka archiwum...*, s. 11.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

daleko poza materię – jest nim bowiem konstruowanie historii. To działanie zawsze będzie miało jednak *stricte* polityczny wymiar, a samo archiwum staje się miejscem dystrybucji wiedzy i władzy przez kształtujące je państwo – i tym samym dyskryminacji „innych”: niemieszczących się w obowiązującej narracji historycznej i polityce patriarchalnego archonta. Archont, jak zaznacza Derrida, jest przede wszystkim strażnikiem dokumentów – ma prawo do interpretacji strzeżonych archiwów, czyli do „przypisywania czemuś jakiegoś znaczenia”<sup>2</sup>. Archiwa te z kolei potrzebują umiejscowienia: nie tylko fizycznego miejsca spoczynku, lecz również uwięzienia w związanej z logiką władzy interpretacji. Siedziba, w której „archiwa spoczywają na stałe, zaznacza instytucjonalne przejście od prywatnego [sekretne] do publicznego [zarządzanego władzą dominującej interpretacji]”<sup>3</sup>. Udomowione dokumenty są zachowywane i klasyfikowane według przyjętej topologii. Władza i przywileje archonta idą w parze ponadto z, jak nazywa to Derrida, władzą konsygnacyjną. Zasada konsygnacji natomiast to nie tylko fakt oznaczenia siedziby zbiorów czy zostawiania ich w pewnym miejscu, ale również akt zbierania w jedno oraz gromadzenia znaków w celu ujednoczenia wszystkich elementów archiwum – stworzenia jednakowej konfiguracji, podporządkowanej wyznaczonym regułom. Akt ten odbywa się w ramach procedury instytucjonalizacji, gdzie niesformalizowane dotąd części składowe archiwum stają się od tej pory uregulowanymi elementami uprawomocnionej, podlegającej sankcjom układanki.

Idąc więc dalej za Derridą, widzimy, że nie tylko „nie istnieje archiwum bez miejsca konsygnacji, bez techniki powtórzenia”<sup>4</sup> lecz również bez pewnej zewnętrżności. „Nie ma archiwum bez pewnego poza”<sup>5</sup>. W tej zewnętrżności archiwum publicznego znajduje się wszystko to, co z przyczyn wykluczenia nie włączyło się w obowiązujące pole widzialności w przestrzeni publicznej ani w dominujące dyskursy kulturowe. Czyjeś sekrety, tajemnice, indywidualne przeżycia i doświadczenia, partykularne historie, na które nie ma miejsca w zbiorach publicznych, zaczynają tworzyć swoiste „poza archiwum”, stając się zazwyczaj prywatnymi, ukrytymi, nieznanymi archiwaliami. Te zapomniane opowieści mają jednak wpisana w siebie „nadzieję na przyszłość”, co jest charakterystyczną cechą dla archiwum w ogóle – mimo że



dotyczy przeszłości, jest kierowane i tworzone z myślą o przyszłości. W idei tej znaleźć możemy widmową mesjańskość (koncepcja hauntologii zaczerpnięta z Widm Marksa<sup>6</sup>), gdzie to, co zapomniane, wcale nie znika, czeka natomiast na odpowiedni moment, by zaistnieć, pojawić się. To, co uznajemy bowiem za skończone, przekształca się w zjawę / widmo, które powróci w przyszłości. Jak dodatkowo wskazuje filozof, „przyszłość może należeć tylko do widm”<sup>7</sup>, co sugeruje, że „kwestia archiwum nie jest [...] problemem przeszłości. [...]. To problem przyszłości”<sup>8</sup>. Wspomniana przeze mnie widmowa mesjańskość jest związana z doświadczeniem obietnicy, którą to obietnicę Derrida rozumie jako realne działanie.

O widmach pisała na gruncie polskim między innymi Agata Bielik-Robson. Odwołując się do procesu stwarzania świata według mitu kabały luriańskiej, wskazywała na mesjańską rolę każdego bytu, która zakłada, że „w świecie jest jeszcze coś do zrobienia; że transcendencia, która wymazuje siebie ze świata, pozostawia w nim pewien ślad”<sup>9</sup>. Badaczka, referując ponadto Derridańskie rozważania o Hamlecie i nawiedzającym go ojcu, zauważyła, że Derrida zalecał „gościnność wobec duchów”, co umożliwi „ideał sprawiedliwości, dzięki któremu historia będzie mogła wymknąć się spod panowania mściwego prawa redystrybucji”<sup>10</sup>. Gościnność wobec tego, co nie zniknęło, a czeka na swój powrót, „popchnie bryłę świata [...] do przodu”<sup>11</sup>.

Ważna i interpretacyjnie pożyteczna dla istnienia i roli archiwum koncepcja widmontologii „nie rezygnuje z ducha opowieści, przeczuwając, że nie ma opowieści bez ducha właśnie”<sup>12</sup>. Stąd też przyszłościowy charakter myślenia o archiwum, gdzie wyparte opowieści stają się zjawami „poza archiwów”, niezbędnymi przecież do konstytuowania i definiowania samego archiwum właściwego.

Zawarte tu rozważania, a przede wszystkim zasadę obietnicy jako realnego działania w swojej praktyce artystycznej za pomocą wspomnianych „poza archiwów” realizuje Karol Radziszewski. Te widmowe „poza archiwa” zapraszają bowiem w myśl Derridy naszego poszukiwacza, by odnowił przymierze z tym, co zapomniane – wykonał synowski gest tożsamościowy – przywracając podmiotowość opowieściom wypartym przez przemoc archiwum i jego uprawomocnionych archontów. Tak też ręką zewnętrznego archiwizatora, prywatnego archonta,

6 Por. *idem*, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. Tomasz Załuski, Warszawa 2016.

7 *Ibidem*, s. 71.

8 *Idem*, *Gorączka archiwum...*, s. 55.

9 Agata Bielik-Robson, *Uśmiech Widma bez Ciała: kabalistyczna baśń z Derridą w tle*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2: *Widmologie*, s. 22.

10 *Ibidem*, s. 26.

11 *Ibidem*, s. 27.

12 *Ibidem*, s. 35.

<sup>13</sup> Magda Szczęśniak, *Dosyć tych okropności*, „Dwutygodnik” 2012, nr 87, [bit.ly/39oyzzQ](http://bit.ly/39oyzzQ) [25.02.2020].

artysta odkrywa homoseksualne sekrety, uruchamiając tym samym niereprezentatywne dotąd opowieści, upodmiotawiając narracyjnie, tożsamościowo i wizualnie peerelowskie homoseksualne „podziemie” czy wyznaczając nowe strategie mówienia o przeszłości, ukazując jej alternatywną do panującego dyskursu widzialności rzeczywistość.

Projekty Radziszewskiego mają osobisty charakter, wynikający z tożsamościowej pozycji artysty. Jak sam mówi: „Chodzi o potrzebę wytworzenia korzeni – korzeni, których nie dostrzegałem, a które, jak mi się wydawało, powinny istnieć”<sup>13</sup>. Nadrzędnym więc celem staje się tu zawarcie międzypokoleniowej relacji z przodkami, gdzie syn przemawia w imieniu homoseksualnych ojców, pozwalając im po latach zaistnieć. Oprócz tego Radziszewski podczas pracy na nieznanach archiwaliach zderza się z przemocą archiwum, jak i instytucji będącej miejscem ekspozycji materiałów źródłowych. W odpowiedzi na to, w ramach gry z archiwum, artysta podejmuje się krytyki władzy instytucjonalnej, co również staje się ważną częścią jego twórczości związanej z homoseksualnymi sekretami.

W poniższych rozważaniach, skupiając się na działalności artystycznej Radziszewskiego, zastanowię się, jakich strategii używa artysta, by odkryć i ożywić homoseksualne „poza archiwum”. Przedstawię jego sylwetkę jako zewnętrznego archiwizatora, który, włączając w swoją praktykę artystyczną skrywane archiwalia, wykonuje wobec nich gest performatywny i sprawczy. Przywołam również projekty, w ramach których artysta zwraca uwagę na wspomnianą przemoc archiwum i negocjuje z prawem instytucji, nieustannie walcząc o uznanie i podmiotowość niechcianych sekretów. Archiwistyczna działalność Radziszewskiego ma wiele przykładów i dotyczy różnych kontekstów. Zamierzam szczegółowo omówić wyłącznie te, które dotyczą pracy artysty nad archiwum życia gejowskiego PRL-u, a następnie uzupełnić rozważania o te, które działalność „przeciw-archiwalną” poszerzają na inne epoki i okoliczności. Celem tekstu jest ukazanie Radziszewskiego jako wszechstronnego poszukiwacza homoseksualnych sekretów.

Większość omówionych tu prac przedstawiających strategię i metody, z których korzysta Radziszewski, wcielając się w rolę opowiadającego ukryte historie zewnętrznego archiwizatora, to elementy wystawy *Potęga sekretów*, zorganizowanej w Centrum Sztuki Współczesnej

Zamek Ujazdowski w Warszawie. Łącząca różne, oscylujące wokół queerowych zainteresowań wątki wystawa jest swoistym podsumowaniem dotychczasowej działalności artysty jako archiwizatora. Widoczne są tu zarówno prace związane z archiwum życia gejowskiego PRL-u (choćby *Kisieland*), jak i realizujące „przeciw-archiwalne” gesty, które poszerzają horyzont działalności artysty na inne epoki i konteksty kulturowe. Radziszewski, tworząc wystawę stanowiącą przedmiot mojego zainteresowania, sięgał do swojego archiwum oraz korzystał z prac innych artystów, których zawłaszczają, przetwarza, queeruje – wszystko po to, by przywrócić pamięć o wypieranej przeszłości, przemówić w imieniu odrzuconych społeczności, uruchomić performatywny charakter tytułowych sekretów oraz queerowych archiwów.

„W jaki sposób można w ogóle udowodnić nieobecność archiwum [...]?”<sup>14</sup> – zastanawia się Derrida w *Gorączka archiwum...*. Przywołując *Monolog z Freudem* Yosefa Hayima Yerushalmiego, próbuje na przykładzie zabicia Mojżesza przez Izraelitów udowodnić, że nawet działanie wyparcia pozostawia archiwum: „wyparcie archiwizuje również to, co samo ukrywa i szyfruje”<sup>15</sup>. Nie wiemy, czy Izraelici rzeczywiście Mojżesza zabili, Derrida wskazuje jednak, że wiemy (mamy poświadczające archiwalia), że pragnęli to zrobić: wyparli się zatem Mojżesza, a „by zamiar zabicia i przejście do działania były skuteczne, pozostawiają one archiwum [...]”<sup>16</sup>.

W kontekście odkryć Radziszewskiego natomiast metaforycznymi Izraelitami stają się władze PRL-u, które, wykluczając homoseksualistów, podjęły się próby unicestwienia ich śladów (a z pewnością kontrolowania i ograniczenia ich działalności), rozpoczynając akcję Hiacynt. W efekcie tych represji wyparte zaczęło się – niezależnie od władz – pobocznie archiwizować. Tak też powstały prywatne zbiory, które stały się osią projektu Radziszewskiego pod tytułem *Kisieland* (będący jedną z ważniejszych prac włączonych w ekspozycje *Potęgi sekretów*). Te dziesiątki kolorowych slajdów dokumentujących sesje fotograficzne, które Ryszard Kisiel realizował ze znajomymi, były bezpośrednią odpowiedzią wypartego na akcję Hiacynt. Radziszewski zrealizował *Kisieland*, czyli zapis swojego spotkania z Ryszardem Kisielą – przedstawicielem homoseksualnego podziemia Polski lat osiemdziesiątych – celem przedstawienia nieznannej / ukrytej rzeczywistości. W samej

<sup>14</sup> Jacques Derrida, *Gorączka archiwum...*, s. 97.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 100.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

nazwie projektu sugeruje, że przedmiotem artystycznym będzie „inny świat” – kraina należąca do Kisiela – zarówno personalnie (jego projekty artystyczne, życie intymne i tym podobne), jak i środowiskowo (otoczenie ówczesnych praktyk homoseksualnych w Polsce). Pokazana w filmie zostaje relacja między prywatnym a publicznym archiwum dotyczącym homoseksualnych opowieści, doświadczeń, relacji.

Moglibyśmy zapytać, jakie są ślady publicznych archiwów dotyczących homoseksualistów w czasach PRL-u. To stos różowych teczek, efekt akcji Milicji Obywatelskiej polegającej na zbieraniu materiałów o polskich homoseksualistach i ich środowisku, a w nich właśnie fotograficzne portrety represjonowanych i napiętnowanych. Takie materialne ślady po „innych” były tworzone przez władzę państwową. Pod wpływem archiwów publicznych Ryszard Kisiel stworzył swoiste „poza archiwum”. „Zostałem odkryty. Milicja Obywatelska zrobiła mi *coming out*. Stąd poszedłem na całość, [...] stworzyłem ten cykl slajdów, właściwie zaraz po akcji Hiacynt” – opowiada w filmie Kisiel. Sytuacja ta pokazuje, że przemoc publicznego, peerelowskiego archiwum, które dokumentowało homoseksualistów nie po to, by włączyć ich do wspólnego dziedzictwa, ale jedynie żeby sprawować nad nimi kontrolę i represjonować, mobilizowała ówczesnych gejów do kontry i wytwarzania alternatywnych sposobów archiwizacji. Stąd właśnie, jak podkreśla Magda Szczęśniak „maleńka kawalerka [Kisiela] jest (dosłownie) żyjącym archiwum”<sup>17</sup>, które przez lata skrywało pochowane w szafkach, szufladach, pudełkach na zdjęcia prywatne zbiory czekające na odkrycie i możliwość zaistnienia. Tu powrócę do Derridiańskich wątpliwości dotyczących nieobecności archiwum. Akcja Hiacynt pokazała, że nawet to, co wyparte, zostaje zarchiwizowane: nie istnieje więc nieobecność. Mimo że archiwum publiczne jest zawsze niepełne, pozbawione tego, co nie wpasowało się w wyznaczony porządek, zostaje uzupełnione przez „poza archiwum”. Relację między publicznym a prywatnym nazwałbym więc „oczekiwaniem”: publicznego na uzupełnienie, prywatnego natomiast – na możliwość przemówienia i uobecnienia. Bezpośrednio taką szansę zaistnienia dał sekretnemu archiwum Kisiela Radziszewski.

Artysta w *Kisielandzie* uruchamia wykluczone opowieści poprzez dwie simultaniczne (a nawet przenikające się) strategie. Z jednej strony,

<sup>17</sup> Magda Szczęśniak, *Queerowanie historii, czyli dlaczego współcześni geje nie są niczymi dziećmi*, „Teksty Drugie” 2012, nr 5: *Kamping*, s. 221.

ramą medialną *Kisielandu* jest wywiad w postaci wideodokumentu, który wykorzystuje koncepcję *oral history*, gdzie Kisiel, powracając pamięcią do wydarzeń sprzed ponad dwudziestu lat, występując w roli świadka zdarzenia, snuje opowieść o nieznannej ogółowi przeszłości. Uruchamia to pracę pamięci Kisiela, który, mogąc (wreszcie) złożyć świadectwo, zostaje tym samym upodmiotowiony, a jego historia zostaje wysłuchana. Świadek, opowiadając swoje homoseksualne sekrety, przechodzi z obszaru nieistnienia do widzialności, a więc z bycia prywatnym i ukrytym przez medialne zapośredniczenie (wywiad) staje się publicznym.

Z drugiej strony natomiast Radziszewski rekonstruuje zapomnianą historię poprzez ożywienie fotografii ze zbiorów Kisiela, a dokładnie dokonuje performatywnego powtórzenia sytuacji powstawania owych fotografii. Artysta aranżuje sytuację realizacji nowej sesji z wynajętym modelem, którego Kisiel maluje i ubiera w wypożyczone damskie kostiumy – strategię taką opisuje Rebecca Schneider w książce *Pozostaje performans*<sup>18</sup>. Rekonstrukcja ta, przenosząc prywatne, skrywane, amatorskie atelier Kisiela do profesjonalnego studia, sytuuje się na pograniczu sfery prywatnej i publicznej. Znowu ma bowiem miejsce kameralna sesja zdjęciowa, jednak przez inne okoliczności i rejestrację przebiegu całego procesu dochodzi do upublicznienia niegdyś niepożądanych w dominującym dyskursie praktyk. Amatorski charakter pierwotnych sesji i samego studia, jak w wywiadzie podkreśla Kisiel, wynikał z ówczesnej sytuacji politycznej, w której nie było możliwości zaistnienia w „normalnym” artystycznym obiegu. Dlatego właśnie sesje z lat osiemdziesiątych są zabawą – realizowaniem marzeń i fantazji tam, gdzie było to możliwe, czyli w zaciszu domowym. Te należące do „poza-archiwum” fotografie udowadniają ponadto, że kierowane przez politykę patriarchalnego archonta działanie, mające na celu wyparcie „innego” z „historii właściwej”, jest skazane na porażkę. Mimo że władza prowadziła represje, nie była w stanie całkowicie ograniczyć praktyk homoseksualnych. Stanowisko i mobilizację ówczesnych gejów dobrze oddaje hasło pochodzące ze zdjęcia z kolekcji Kisiela: „Chcemy porno, a nie ORMO. Wiwat homo, precz ZOMO”.

Realizowana przez Radziszewskiego rekonstrukcja staje się ponadto performatywnym aktem przepracowania sekretnej przeszłości, który

<sup>18</sup> Por. Rebecca Schneider, *Pozostaje performans*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2020.

artysta stosuje nieprzypadkowo. Mając świadomość zasad tożsamych istnieniu i funkcjonowaniu archiwum, powtarzając sesję zdjęciową, zwraca uwagę na akt przemocy charakterystyczny dla archiwum, które poddane dominującym prawom i regułom stosuje technikę powtórzenia do celów porządkujących. Archiwum, ustanawiając bowiem tradycję, reprodukuje jednych, dając im gwarancję upamiętnienia, drugich natomiast skazuje na wykluczenie, usunięcie, wymazanie z dominującej historii. Strategia ta jest również w tym kontekście przykładem gry z archiwum, która uruchamia wątek krytyki instytucjonalnej.

Wykorzystane w ramach projektu ciało modela funkcjonuje natomiast jako „swoiste laboratorium pamięci – będące przeciwieństwem tradycyjnego archiwum jako przestrzeni trwałej, kontrolowanej i kontrolującej narracje historyczne”<sup>19</sup>. Akt doświadczenia zostaje odtworzony, zapośredniczając do tego inne niż w pierwotnym zdarzeniu ciało. Mimo to rekonstrukcja umożliwia „zapomniane spotkanie – rezonans tego, co przeoczone, stracone, stłumione”<sup>20</sup>. Ta praktyka ujawnia polityczny wymiar samego *Kisielandu*, gdzie ciało modela przypominać ma wykluczone, represjonowane ciała homoseksualistów z przeszłości. Zapośredniczona medialnie rekonstrukcja pozwala ponadto na swoistą transfuzję tego, co dotychczas ukryte, w obieg publiczny. Łączy się to z emancypacyjnym charakterem projektu, podczas którego Radziszewski, stosując synowski gest tożsamościowy wobec wykluczonych homoseksualnych przodków, umożliwia wyjście z ukrycia Kisiela i jego gejowskiej komuny.

Odkrywając sekretne archiwa Kisiela, artysta trafił także na wydawany przez niego, wychodzący poza głównym obiegiem magazyn „Filo”, przeznaczony dla środowiska ówczesnych homoseksualistów. O działalności czasopisma Kiesel wspomina w *Kisielandzie*. Wskazuje na jego wszechstronny charakter: informacyjno-publicystyczny oraz społeczno-kulturalny. W „Filo” pisało się bowiem nie tylko o bezpruderyjnym seksie, ale także o modzie, stylu życia czy kulturze. Radziszewskiego szczególnie jednak zainteresował niecodzienny sposób informowania czytelników o zabójczej wówczas „chorobie gejów”<sup>21</sup>. To w jednym z numerów magazynu artysta znajduje ułożony z naklejek z Kaczorem Donaldem napis AIDS. Radziszewski sięga tu po charakterystyczną dla jego twórczości strategię przetworzenia

<sup>19</sup> Dorota Sajewska, *Rekonstrukcja jako profanacja archiwum*, „Dialog” 2017, nr 7–8, bit.ly/3pjjhG8 [26.02.2020].

<sup>20</sup> Rebecca Schneider, *Performans pozostaje*, przeł. Dorota Sosnowska, [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Warszawa 2014, s. 31.

<sup>21</sup> Monika Sznajderman, *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS*, Warszawa 1994, s. 161.

i powtórzenia – wielokrotnie reprodukuje odbitkę, tworząc na jednej ze ścian *Potęgi sekretów* swoistą queerową tapetę. Wieszając na ścianie dwa obrazy – przedstawiające Lecha Wałęsę z dłonią w geście wiktorii oraz Michaiła Gorbaczowa – sytuuje opowieść o aidsowych kaczorach w konkretnym czasie polskiej historii najnowszej, wykorzystuje tym samym prywatne „poza archiwum” do dialogu ze sferą publiczną. Powielając napisy z naklejek, Radziszewski zwraca uwagę na zachodniocentryczność debaty o epidemii i pamięci o jej ofiarach. Uświadamiają to dodatkowo zakrywające tapetę sylwetki dwóch polityków, których obecność przypomina, że zespół nabytego upośledzenia odporności funkcjonował na początku jako temat tabu z przyczyn represyjnych, później natomiast przez ważniejsze dla ogółu kwestie zabrakło miejsca na debatę o kojarzonym z homoseksualnością wirusie HIV. W samym przetworzeniu i zwielokrotnieniu napisu dostrzegam jednak emancypacyjny gest związany z tematyką AIDS oraz emancypacyjny gest skierowany wobec podmiotów dotąd niereprezentatywnych. Zin „Filo” i naklejka z aidsowymi kaczorami jako elementy „poza-archiwum” Kisiela zdołały utrwalić namiastkę epidemicznej historii, której sporą część byli ówczesni represjonowani homoseksualiści. Te wyparte przez archiwum publiczne opowieści niczym Derridiańskie zjawy czekały w mieszkaniu Kisiela na odkrycie i możliwość ponownego zaistnienia. Radziszewski, korzystając z bliskich mu strategii (przetworzenia i powtórzenia), upublicznia skrywane tajemnice, przywracając tym samym pamięć o pokrzywdzonych przez chorobę homoseksualistach i na nowo wpisując ją w polską historię. Poprzez to działanie artysta staje się realizatorem koncepcji „widmowej mesjańskości” Derridy.

Wykorzystanie archiwaliów pokazuje także, jaki stosunek do choroby prezentowali twórcy magazynu „Filo” i w jaki sposób informowali oni homoseksualistów o chorobie i możliwościach zakażenia. Kisiel wskazuje w wywiadzie, że dużo miejsca magazynu poświęcano tematyce związanej z epidemią. Dołączana do numerów ulotka o bezpiecznym seksie była w ówczesnej rzeczywistości jednym z najważniejszych nośników informacji o AIDS. Mimo że głównymi czytelnikami „Filo” byli homoseksualiści, osoby heteronormatywne również sięgały po magazyn w celach edukacyjnych. Łucja Iwanczewska

<sup>22</sup> Łucja Iwanczewska, *Kontakt z AIDS. Polski (de)montaż kulturowy*, „Teksty Drugie” 2020, nr 2: *Studia o niepełnosprawności*, s. 350–351.

<sup>23</sup> Por. Sławomir Starosta, *Jak się kochać, to tylko z...*, „Filo” 1990, nr 1.

<sup>24</sup> Karol Sienkiewicz, *Przejęta historia*, „Dwu-tygodnik” 2019, nr 269, bit.ly/39gJVj5 [4.01.2020].

w publikacji poświęconej epidemii AIDS w kontekście polskim wskazuje ponadto na pedagogiczno-instruktażowe zasługi Sławomira Starosty, który na łamach magazynu „pisał o konieczności dostrzeżenia ogromnego zagrożenia dla osób homoseksualnych, jakim jest wirus HIV”<sup>22</sup>. Starosta, działacz ruchu gejowskiego, uświadamiał, że osoby homoseksualne znajdują się w grupie największego ryzyka, podkreślał niewiedzę społeczną związaną z chorobą, wskazywał też na problem dostępności prezerwatyw. W tekście *Jak się kochać, to tylko z...*<sup>23</sup> jako najskuteczniejszą metodę ochrony przed AIDS proponował akceptację własnej orientacji seksualnej, odpowiedzialność i rozsądek w relacjach intymnych. Poza tym, nie owijając w bawełnę, przekonywał, że wirus HIV będzie odtąd kojarzony z homoseksualistami, którzy staną się przedmiotem społecznej stygmatyzacji. Nawoływał jednak, by nie ulec zbiorowej panice i wobec chorych wykazać akceptację i nieść pomoc. Kisiel, wprowadzając odrobinę uśmiechu w atmosferę paniki związanej z AIDS, „rozbrajał chorobę [dziecinny] Kaczorem Donaldem”<sup>24</sup>.

Radziszewski, opowiadając homoseksualne sekrety, korzysta także z praktyki zapożyczeń. Queerując, przetwarza dzieła innych artystów, co pozwala mu osiągnąć silniejszy efekt w opowiadaniu za ich pomocą nieznaną dotąd historię. W taki też sposób sięga po obraz *West* A. R. Pencka, który następnie poddaje malarskiemu przetworzeniu, wskutek czego powstaje *Hiacynt*. Obraz po przeróbce opowiada o wspomnianej już akcji inwigilowania homoseksualistów. Dzieło Pencka, pochodzące z 1980 roku, dotyczy tego samego okresu, co sekretne historie, które na warsztat bierze Radziszewski. Nieprzypadkowo więc, zawłaszczając je i przetwarzając, artysta pokazuje erotyczne sceny, wśród których ukryte są napisy „AIDS” czy „UB”. Dodatkowo, by wzmocnić queerowy przekaz, białe tło obrazu zastępuje kolorem różowym. Takie piktogramowe ludziki pojawiały się również w numerach „Filo”, by instruować, jak w czasach epidemii bezpiecznie uprawiać seks. Znajdując je w gejowskich „poza-archiwach” dotyczących PRL-u, artysta przetwarza je, by po raz kolejny przypomnieć, że seks w latach osiemdziesiątych był poddany represji zarówno ze względu na epidemię AIDS, jak i na podwórkę polskim – przez aparat państwowy. Epidemia AIDS nie zagrażała jednak



homoseksualistom tylko w kontekście zdrowia; przyczyniła się też do symbolicznego ustanowienia ich jako społecznych wyrzutków. Jest to związane z obecnością społecznych fantazmatów i lęków w postrzeganiu chorób o zasięgu globalnym. Jak wskazuje Monika Sznajderman, „w świetle najwcześniejszej wersji mitu AIDS nie była to jeszcze choroba »nas wszystkich« ani choroba wybranych, lecz przypadłość dotykająca tylko i wyłącznie grzesznych, przeklętych obcych, marginesu społecznego [między innymi]: homoseksualistów”<sup>25</sup>. Na ten aspekt gejowskich relacji okresu PRL-u, jak mi się wydaje, zwraca również uwagę Radziszewski w pracy *Hiacynt*. Na piktogramowych homoseksualistów z każdej strony czyha bowiem niebezpieczeństwo – patrząc na erotyczne sceny z obrazu, odczuwa się atmosferę niepokoju i pośpiechu.

<sup>25</sup> Monika Sznajderman, *op. cit.*, s. 161.

Podobnej strategii zapożyczenia artysta używa, tworząc pracę pod tytułem *Grzybek*. Rzeźba z pomalowanego na zielono metalu do złudzenia przypomina prace Moniki Sosnowskiej, ukazujące zgniecione obiekty, w których trudno rozpoznać pierwotną funkcję. Artystkę interesuje przede wszystkim wątek destrukcji architektury. Sosnowska obserwuje, jak na przestrzeni lat zmieniają się obiekty usytuowane w przestrzeni miejskiej i w jaki sposób, poprzez zmianę kontekstu, przeistaczają się one w zupełnie coś innego, odrywając się od swej pierwotnej funkcji. Instalacje przypominające znane elementy architektoniczne są jednak wygięte, rozciągnięte, zdeformowane. Nie mają żadnego zdefiniowanego zadania, ich oddziaływanie odbywa się głównie w sferze wrażeniowo-psychicznej i metaforycznej. Z podobnych założeń korzysta Radziszewski, który nie tylko bada opowieści poszczególnych jednostek (jak w przypadku Kisiele) pod kątem homoseksualnych relacji, lecz, szerzej, przygląda się topografii miasta i w jego obszarze poszukuje miejsc, które być może zdołały utrwalić gejowskie konteksty. Zwraca na to uwagę chociażby obecna na wystawie rzeźba będąca kopią warszawskiego Grzybka – publicznego urynału z placu Trzech Krzyży, który służył gejowskiej wspólnocie czasów PRL-u jako miejsce seksualnych spotkań. Co ciekawe, w rekonstrukcji obiektu artysta bazuje na zbiorach archiwum publicznego, a dokładnie jednej fotografii, która (jak przypuszczam) przypadkowo zdołała utrwalić sekretne dla ogółu

miejsce. Seksualne sekrety zostają więc ożywione przez zgnieciony obiekt – zgnieciony, bo Grzybka w Warszawie już dawno nie ma. Zaanektowany i przetworzony fragment gejowskiej przestrzeni przypomina więc z jednej strony ważny dla queerowej historii stolicy obiekt, z drugiej natomiast jest symbolem poddanych represji peerelowskich homoseksualnych relacji, które z powodu społecznych fantazmatów, jak i prześladowań władz „chowały się po kątach”.

Źródło praktyki zapożyczonych, z której korzysta Radziszewski, szukać można w neoawangardowych działaniach artystów z kręgu Formy Otwartej. Grupa ta wyłoniła się z pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza oraz Oskara Hansena na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie przekonywano o konieczności rozszerzenia eksperymentów ze sfery artystycznej na sferę społeczno-polityczną. Jednymi z głównych inicjatorów Formy Otwartej byli Przemysław Kwiek i Zofia Kulik, działający w duecie pod nazwą KwieKulik. Jak zaznacza Łukasz Ronduda, „[a]rtyści [...] w rzeczywistości społeczno-politycznej chcieli odgrywać rolę reformatorów”<sup>26</sup>, a także wierzyli, że „mogliby [...] przyczynić się do zmian rzeczywistości”<sup>27</sup>. Największy potencjał krytyczny wobec władzy i emancypacyjny względem przemian rzeczywistości osiągnęli w ramach „sztuki pasożytniczej”, której założenia i realizacje najbardziej definiują praktykę Radziszewskiego dotyczącą między innymi prac *Hiacynt* czy *Grzybek*. KwieKulik „często zawłaszczali i włączali do własnych działań artystycznych realizacje (obrazy, rzeźby, filmy, zdjęcia) stworzone przez innych artystów”<sup>28</sup>. Takie działania były przede wszystkim widoczne w 1971 roku podczas Zjazdu Marzycieli w Elblągu, gdzie ofiarą pasożytnictwa stał się rzeźbiarz Henryk Morel. Jego czarną rzeźbę owinęli czerwoną szarfą i ustawili na tle czerwonego obrazu z wypisanym hasłem „Praca przedmiotem sztuki” Roksany Sokołowskiej. Innym przykładem było działanie na obrazie Edwarda Dwurnika z 1975 roku w Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania (PDDiU). Bez wiedzy malarza uzupełnili płótno własnym blejtramem z tekstem zatytułowanym *Sztuka z Nerwów*, opisującym problem z wymianą butelki po oleju w sklepie. Sztuka pasożytnicza była więc nie tylko gestem-komentarzem wobec zawłaszczanych prac artystów, ale przede wszystkim krytykowała otaczającą rzeczywistość, trud życia

<sup>26</sup> Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009, s. 176.  
<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 180.

w centralnie zarządzanym państwie – realia PRL-u. Idąc tym tropem, pasożytem jest również Radziszewski, u którego zapożyczenia i prace na dziełach innych artystów emancypują tematykę związaną z homoseksualnymi sekretami czasów PRL-u: między innymi z wpływem represji władzy, epidemii AIDS i jej fantazmatów na relacje społeczne ówczesnych gejów.

Lata osiemdziesiąte XX wieku, o których z innej perspektywy opowiada *Potęga sekretów*, to czasy kojarzące się przede wszystkim z wielkimi zmianami w naszym kraju. Obok epidemii AIDS, milicyjnej akcji Hiacynt czy innych homoseksualnych sekretów rozgrywała się wielka polityka ze wspomnianym już Lechem Wałęsą na czele. Radziszewski, pokazując jej alternatywną bohaterkę, swoimi zainteresowaniami wychodzi poza archiwum życia gejowskiego w PRL-u, a „przeciw-archiwalną” praktykę poszerza o queerowy kontekst polskiej historii najnowszej. Przedmiotem zainteresowań artysty stała się Ewa „Harda” Hołuszko – działaczka „Solidarności”, która imię „pierwszej kobiety” przybrała już po korekcie płci w 2000 roku. Artysta uruchamia wykluczoną z pamięciowego mainstreamu opowieść za pomocą podobnej do *Kisielandu* strategii. Posługuje się medialnym zapośredniczeniem w postaci nagranych wywiadu, gdzie pozwala swojej bohaterce zdać świadectwo z ważnych politycznie czasów. Radziszewski nie tylko więc upodmiotawia Hołuszko jako trans kobietę, ale również, tworząc jej ogromny portret z palcami ułożonymi w rozpoznawalnym geście w literę „V”, wskazuje na zasługi Ewy, a nie przedtranzycyjnego Marka. Jeszcze przed korektą płci – jako Marek – Ewa przysłużyła się bowiem „Solidarności”. Jako działaczka opozycyjna była członkinią zarządu Regionu Mazowsze, przewodniczącą regionalnej Komisji Interwencyjnej, a także uczestniczyła w strajkach okupacyjnych między innymi w Hucie Warszawa czy w Zakładach Wytwórczych Aparatury Rozdzielczej. Podczas stanu wojennego natomiast kierowała podziemnym Międzyzakładowym Komitetem Koordynacyjnym, w którym odpowiadała za druk i dystrybucję podziemnej prasy. Radziszewski, wpisując więc Ewę w wielką historię „Solidarności”, niejako wymienia Wałęsę na Hołuszko, przeznacząc kobiecie miejsce w polskim imaginariu symbolicznym i historycznym. Korzysta tutaj ponadto ponownie z koncepcji „ciała archiwum”, udowadniając, że

mimo radykalnych zmian w wyglądzie ciała możliwy jest żywy dostęp do przeszłości poprzez jego wykorzystanie.

Kolejnym przykładem poszerzającym „przeciw-archiwalne” działania artysty na inne konteksty jest praca *Poczet*, w której Radziszewski queeruje polską historię. Na projekt nieheteronormatywnego odczytania polskiego dziedzictwa kulturowego składają się dwadzieścia dwa obrazy przedstawiające wybitne postacie polskiej historii, a także świata kultury i sztuki. Przetwarzając portrety swobodnych „bohaterów narodowych”, artysta wykorzystuje stylistykę kubistyczną. Rzucające się w oczy kolorowe obrazy prezentują więc nie tylko queerowe ikony kultury polskiej, takie jak Jarosław Iwaszkiewicz czy Wacław Niżyński, ale również postaci, które nie są kojarzone z homoseksualnymi sekretami: Bolesława II Szczodrego, Władysława III Warneńczyka, czy Mirona Białoszewskiego. *Poczet* uświadamia, że *queer* nie jest marginesem polskiej kultury, ale głęboko wpisany jest w historię głównego nurtu, często zaangażowanego patriotycznie, tak jak w przypadku Marii Konopnickiej – twórczyni *Roty*, żyjącej w związku partnerskim z Marią Dulębianką. Tego typu działanie, bazujące na publicznie archiwizowanych wizerunkach wielkich Polaków i Polek, odkrywa to, co dla nich prywatne, sekretne, ukrywane z powodu ówczesnej dyskryminacji. I w tym przypadku Radziszewski z dominującego dyskursu narracji historycznych wyodrębnia mniejszościowe aspekty, próbując wyemancypować zapomniane, nieoficjalne opowieści.

Taktyka, którą stosuje artysta, odczytując na nowo „bohaterów narodowych”, jest ponadto bliska rozważaniom Eve Kosofsky Sedgwick związanym z lekturą paranoiczną<sup>29</sup>. Metoda, którą proponuje badaczka, polega bowiem na dociekliwym szperaniu w biografach znanych postaci w celu wytropienia na przykład wątków nieheteronormatywnych, homoerotycznych fantazji, prawdziwych tożsamości: wszystkiego, co przeoczone, niepodkreślone lub celowo przemilczane. O ile Radziszewski jest paranoikiem na polu sztuki, o tyle w polskiej literaturze istnieje szereg pisarzy ujawniających homoseksualne tropy w uznanej za normatywną kulturze<sup>30</sup>.

Sztandarowym przykładem są *Homobiografie* Krzysztofa Tomasika, gdzie autor bierze na warsztat najbardziej znanych twórców polskiej

<sup>29</sup> Por. Eve Kosofsky Sedgwick, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. Magda Szcześniak, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, bit.ly/3b2sFAH [3.09.2020].

<sup>30</sup> W ramach polskich studiów nad męskością, oprócz wymienionych pozycji, powstało sporo prac związanych z metodą lektury paranoicznej proponowaną przez Eve Kosofsky Sedgwick, badających nienormatywne seksualności w rozmaitym zapośredniczeniu medialnym i szeroko pojętej sferze publicznej. Należą do nich m.in. *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej „literaturze homoseksualnej”*, *Homoseksualność i polska nowoczesność. Szkice o teorii, historii i literaturze* Wojciecha Śmieci, *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego* Mateusza Skuchy, *Fantazmat różnicowania. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów* Jacka Kochanowskiego czy *Dziwniejsza historia* Remigiusza Rzyzińskiego.

kultury i sztuki i uzupełnia ich biografie o homoseksualne relacje, które z przyczyn cenzuralnych nie znalazły miejsca w oficjalnej narracji czy historii literatury i kultury. Autor analizuje twórczość i życiorysy, relacje homoseksualne takich postaci jak: Maria Konopnicka, Karol Szymanowski, Jan Lechoń, Maria Dąbrowska, Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Andrzejewski czy Witold Gombrowicz. Podobnie jak Radziszewski, autor korzysta z „poza archiwów” dokumentujących partykularne opowieści. Bazą źródłową *Homobiografii* są więc niebędące częścią archiwum publicznego dzienniki, listy czy wspomnienia, a zatem przestrzeń intymistyki. Materiały prywatne Jarosława i Anny Iwaszkiewiczów, Ireny Krzywickiej, Zofii Nałkowskiej czy Stefana Kisielewskiego – to tylko niektóre ze źródeł informacji.

Innym czytelnikiem paranoicznym okazuje się chociażby Tomasz Kaliściak, który w książce *Płeć pantofla* doszukuje się odmieńczych form męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku. Swoją pracę poświęca dziełom wielkich twórców, takich jak Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Witold Gombrowicz czy Stanisław Ignacy Witkiewicz. Autor ujawnia nie tylko homoseksualność bohaterów kanonicznych utworów, lecz przygląda się również wszelkim innym parametrom sytuującym sylwetki postaci wokół nieheteronormatywności.

Jak widzimy, queerowanie tekstów kultury, biografii i sylwetek twórców należących do dziedzictwa narodowego jest obecne w przestrzeni sztuki oraz literaturze. Strategii tej towarzyszy z pewnością, idąc za Kosofsky Sedgwick, „wiara w siłę ujawnienia”. Właściwość ta opiera się bowiem na wierze, że widoczność grup mniejszościowych w przestrzeni publicznej będzie miała wpływ na skuteczność w sferze politycznej. Z tym postulatem zdaje się zgadzać również Radziszewski.

Włączenie do własnej praktyki artystycznej gestem zewnętrznego archiwizatora obiektów „poza archiwum” staje się nie tylko nowym sposobem mówienia o przeszłości, poruszaniem zapomnianych kwestii, upodmiotawianiem wykluczonych bohaterów, ale przede wszystkim, wracając do Derridy, „nadzieją na przyszłość”. Wartością *Potęgi sekretów* jest bowiem próba wyobrażenia sobie queerowego, nieheteronormatywnego świata, gdzie prezentowane sekrety dokonują transmisji z prywatnego w publiczne. I choć wiele z tych historii doczekało się przeistoczenia po przemianie 1989 roku (jak

na przykład korekta płci Ewy Hołuszko), Radziszewski przez wystawę udowadnia nam, że do emancypacji wciąż daleka droga. W tym też tkwi performatywny charakter prac Radziszewskiego: wyobrazić sobie niewyobrażalne, ujawnić skrywane.

Karol Radziszewski, oprócz wyżej wymienionych strategii działania na dostępnych archiwach (które dotyczą zarówno życia gejowskiego w PRL-u, jak i wychodzą poza nie), zapragnął, jak pisał Derrida, zostać „pierwszym odkrywcą archiwum, jego archeologiem, a być może archontem”<sup>31</sup>. W tym celu założył Queer Archives Instytut, którego zbiorom poświęcono jedno z pomieszczeń *Potęgi sekretów*. „Pierwszy archiwista zakłada archiwum takie, jakim być powinno, czyli takie, w którym nie tylko eksponuje on dokumenty, ale je ustanawia”<sup>32</sup> – pisał Derrida. Artysta, wykonując gest ustanawiania, korzysta z metody profanacji opisaną przez Dorotę Sajewską:

profanacja archiwum mogłaby oznaczać [...] poddanie archiwum procesowi nieustannego przemieszczania. Owo przemieszczanie odbywać by się mogło przez niestosowne zabawy i tricksterskie działania, polegające na subwersywnym powtarzaniu gestu konstruowania archiwum przez selekcję i montaż resztek zepchniętych dotąd na margines życia politycznego bądź całkowicie usuniętych z dyskursu historycznego<sup>33</sup>.

Instytut Radziszewskiego gromadzi zatem wszystko to, co tożsame z homoseksualnymi sekretami: zarówno materiały pochodzące z homoseksualnych peerelowskich „poza-archiwów”, jak i te dotyczące innych epok, obszarów geograficznych czy tożsamości. Zbiory te obejmują więc między innymi: numery gejowskiego czasopisma „Filo”, skąpe stroje służące Kisielowi do przebieranych sesji, kasyety wideo z gejowskim porno czy fotografie dokumentujące miejsca spotkań homoseksualistów. Radziszewski na wystawie eksponuje wyparte archiwalia w tradycyjny sposób, nie używając do tego dodatkowej narracji. Umieszcza je w gablotach, jako archiwista odsuwa się na bok, pozwala przemówić obiektom. Idąc za rozważaniami Sajewskiej o profanacji archiwum, w tak emancypacyjnym sposobie konstruowania archiwum widoczny jest potencjał przeciwdziałania

<sup>31</sup> Jacques Derrida, *Gorączka archiwum...*, s. 84.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Dorota Sajewska, *op. cit.*

przemocy instytucjonalnej, jaką niesie za sobą państwo wraz z praktykami konstruowania i nadzorowania archiwum. Praktyka profanacji dokonywana przez Radziszewskiego jest więc przykładem wykorzystania sekretnych „poza archiwów” w celu stworzenia queerowego odpowiednika archiwum publicznego.

Działalność Radziszewskiego jako „pierwszego archonta” uruchamia ponadto wątek przemocy instytucji i praktyk krytycznych wymierzonych w heteronormatywny i patriarchalny mechanizm, w ramach którego artysta ze swoimi sekretami się nie mieści. Przemoc instytucji wobec wszystkiego, co „inne”, jest bowiem reakcją obronną na złamanie zasad konstruujących archiwum i zaburzenie przyjętego porządku. Jak twierdzi bowiem Derrida, wszystkie akty sprzeciwu, zapytania, zaprzeczenia, podważenia (skierowane w stronę obowiązującej narracji) zagrażają nie tylko istnieniu archiwum uporządkowanego według przyjętej przez władzę interpretacji, ale również jego zasadom: konsygnacji czy instytucjonalizacji. Z tego powodu artysta spotkał się z aktem cenzury ze strony Muzeum Powstania Warszawskiego, kiedy w Galerii Mur Sztuki w ogrodzie różanym zaproponował umieszczenie muralu swojego autorstwa. Obraz Radziszewskiego, namalowany czarną kreską na białym tle, przedstawiał powstańców obnażonych i odartych z heroizmu, bohaterstwa czy odwagi, co mogło zaprzeczać historycznej narracji o uczestnikach powstania zbudowanej właśnie na tego typu wartościach. Wizerunek młodych mężczyzn z nagimi torsami zwraca bowiem uwagę na ich młodość, intymność i prywatność, których to bohaterowie zostali pozbawieni, stając się symbolem walki o wolność. Mimo że celem artysty nie było budowanie żadnych homoseksualnych skojarzeń, mural w dużej mierze został w taki sposób odebrany. Dyrektor placówki uważał z kolei, że praca zawiera zbyt dużo erotyki i może nie spodobać się samym powstańcom. Sytuacja ta pokazuje, że homoerotyczne asocjacje nie są mile widziane w obszarze instytucji, która strzec ma przyjętej władzy interpretacji i reprezentować jedynie to, co zgodne z ograniczonymi zasadami samego archiwum.

W odpowiedzi na przemoc instytucji, której artysta, jak wskazałem, sam doświadcza, Radziszewski wykonuje gesty w ramach gry z archiwum i z rejestrem krytyki instytucjonalnej. Można je potraktować

jako kolejny poziom „przeciw-archiwalnej” działalności artysty. Jego celem jest zwrócenie uwagi na konserwatywny porządek instytucji – ich praktyk archiwizowania i eksponowania archiwum, które staje się narzędziem do produkowania i reprezentowania obowiązujących treści. Pierwszym przykładem przełamania przez artystę monopolu instytucji jako miejsca dystrybucji wiedzy i władzy była wystawa *Pedały*, zorganizowana w 2005 roku w jego prywatnym mieszkaniu. Gest wyjścia z elementami „poza archiwum” poza ramy instytucji podkreśla hermetyczność instytucji publicznych, w których brak miejsca dla między innymi homoseksualnych sekretów. Dodatkowo negocjowanie z prawem, nieustanną walkę o uznanie i krytykę władzy instytucji najdobitniej pokazuje *Siusiu w torcik* – wystawa zorganizowana w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w 2009 roku. Radziszewski przyjął rolę kuratora w celu obnażenia i skrytykowania władzy kuratorskiej. Artysta celowo korzysta w niej ze „złej sztuki” – niechlubnych dzieł kolekcji Zachęty – tworząc wystawienniczy mętlik i chaos. Gra tym samym z władzą spojrzenia: jako kurator jest świadomy swojej władzy, więc nakazuje widzowi patrzeć na to, co skonstruował. Wykorzystując swoją pozycję, w przestrzeń wystawy włączył również film gejowskiego porno *Chłopcy Fantomowcy*, który umieścił w kabinie *peep-show*. Gestem tym zmusił do patrzenia na to, co niereprezentatywne i wykluczane z przestrzeni instytucjonalnych i galerii sztuki. Odizolowując natomiast film od reszty ekspozycji, zaznaczył, że sztuka homoseksualna wciąż mierzy się z aktami cenzury.

Działania te pokazują namiastkę tego, w jaki sposób artyści krytyczni sprzeciwiają się przemocy instytucji i archiwum. Jak wspomniałem przy okazji analizowania *Kisielandu*, archiwum korzysta bowiem z techniki powtórzenia – reprodukuje jednych, dając im gwarancję upamiętnienia, innych natomiast skazuje na wykluczenie. Wykorzystując to, artyści na czele z Radziszewskim negocjują z reprodukcjami i efektami powtórzeń – tworzą nowe alternatywne wersje archiwaliów, remiksują, budują nowatorskie narracje kontrfaktyczne. Wszystko po to, by przeciwstawić się władzy patriarchalnego archonta i opresji instytucji oraz włączyć do narracji niechciane, zapomniane, wykluczone.

Opisane przeze mnie przykłady prezentują artystyczną sylwetkę Karola Radziszewskiego jako zewnętrznego archiwizatora, który, korzystając



z szeregu wypracowanych przez lata strategii i metod, porusza to, co interesuje go najbardziej, czyli nieznane / zapomniane / ukryte. Radziszewski eksplorując nieujawnione dotychczas „poza archiwa”, natrafia na wyparte z przyczyn dyskryminacyjnych opowieści. Wykonując gest tożsamościowy, upodmiotawia takich bohaterów jak Ryszard Kisiel czy Ewa Hołuszko, traktując ich zarazem metaforycznie jako swoich przodków. Stosując technikę powtórzenia, zawłaszczenia, rekonstrukcji czy queerowania, pozwala przemówić temu, co dotychczas okryte było milczeniem. W tych działaniach, jak starałem się zaznaczyć, zderza się jednak z przemocą archiwum i instytucji, które wymuszają na nim nieustanną walkę o uznanie. Negocjowanie z obowiązującym prawem skutkuje szeregiem praktyk z rejestru krytyki instytucjonalnej, które w ramach gry z archiwum demaskują, kompromitują, potępiają politykę dominującej władzy. Dążenie do performatywnego rozumienia archiwum pozwala artyście nie tylko na aktualizację minionych wydarzeń, ujawnienie nieznanych faktów, ale również podjęcie refleksji nad mechanizmami pamiętania i dokumentowania zarówno materialnych obiektów, jak i żywego ciała. Ukazując alternatywną do panującego dyskursu widzialności w przestrzeni publicznej homospołeczną rzeczywistość, Radziszewski dokonuje politycznego i sprawczego gestu, w którym wykazuje się Derridiańską „nadzieją na przyszłość”. Przyszłość ta bowiem jest marzeniem o nieheteronormatywnym, pełnym wolności i tolerancji świecie, gdzie społeczność LGBT+ nie spotka się z instytucjonalnym wyparciem, a samego pracującego na archiwach Radziszewskiego nazwać możemy (odnosząc się do opisu konferencji, której ten tekst jest pokłosiem) bezgranicznym marzycielem.



KINGA KURYSIA Kolegium Międzydziedzinowych Indywidualnych Studiów  
ORCID 0000-0001-9851-4621 Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego  
kinga.kurysia@gmail.com

## Ciało jako archiwum wykonanej pracy. *Praca maszyn* Gilles’a Lepore’a, Michała i Macieja Mądrackich w kontekście końca socjalizmu i przemian przestrzennych miasta Mielec

Choreografia i kompozycja *Pracy maszyn* powstały w 1968 roku na potrzeby uczczenia obchodów trzydziestolecia Zakładów Lotniczych w Mielcu. Przystawkowy Zespół Pieśni i Tańca „Rzeszowiacy” odtwarzał mechaniczne ruchy, które miały nawiązywać do udziału pracownic i pracowników w konstrukcji gotowego do użytku samolotu. Układ wykonywano podczas ważnych uroczystości do roku 1981. Autorzy filmu dokumentalnego o tym samym tytule sięgają do archiwum i odtwarzają taniec po blisko trzydziestu latach. Choreografię wykonują obecni członkowie „Rzeszowiaków”, przy wsparciu osób wykonujących układ w przeszłości. Utrwalone na filmie odegranie odbywa się w 2009 roku na stadionie Stali Mielec, oddanym do użytku w 1953 roku. Twórcy skupiają się także na potransformacyjnych przemianach własnościowych w fabryce. Po okresie świetności przemysłowej tego ośrodka wspomnienia wciąż przechowują się w ciałach mieszkańców. Archiwum ciał byłych pracowników i odtwórców układu pozwala na wyjście poza binarne opozycje tożsamościowe dotyczące tego, co afektywne / racjonalne, jak również przeszłości / przyszłości, socjalizmu / kapitalizmu.

**Słowa kluczowe:**  
somatografia,  
postsocjalizm,  
polityka produk-  
cji, archiwum  
ciała, wizualność

**The Body As an Archive of Accumulated Labor. *The Work of Machines* by Gilles Lepore, Michał and Maciej Mądracki in the Context of the End of Socialism and Spatial Changes in the City of Mielec**  
*The Work of Machines* choreography and composition were created in 1968 to commemorate the 30<sup>th</sup> anniversary of the PZL aerospace manufacturer in Mielec. Company Song and Dance Ensemble “Rzeszowiacy” performed the mechanical movements that referred to participation in the construction of a ready-to-use plane. They performed the dance during important ceremonies until 1981. The authors of the documentary entitled the same as the original choreography refer to the archival photographs found in the archives and provide a re-enactment of the dance after nearly thirty years. Choreography is enacted by the current members of “Rzeszowiacy,” with the support of dancers who previously performed *The Work of Machines*. The re-enactment took place in 2009 at the Stal Mielec Stadium, which was opened in 1953. The authors also focus on the factory’s ownership changes. It turns out that after the end of Mielec’s

**Keywords:**  
somatography,  
postsocialism,  
politics of pro-  
duction, body  
archives, visuality

industrial heyday, the memories are still kept and restored in the archives assembled from the bodies of city dwellers. The body-archives of former employees and members of the collective allows us to go beyond the identity binaries perceived as affective / rational, as well as past / future, socialism / capitalism.

1 Bojana Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. Pola Sobaś-Mikołajczyk, Dominika Gajewska, Joanna Jopek, Warszawa–Lublin 2016, s. 120.

2 *Opera o Polsce*, reż. i scen. Piotr Stasik, Polska 2017.

3 *Praca maszyn*, reż. i scen. Gilles Lepore, Michał Mądracki, Maciej Mądracki, Polska 2009. Warto zaznaczyć, że Mądraccy wychowywali się i dorastali w Mielcu. Szwajcarski reżyser Gilles Lepore został przez nich zaproszony do współpracy. Serdecznie dziękuję Joannie Różniak za polecenie mi tego filmu. Pomysł na niniejszy artykuł zawdzięczam filmowi *Symfonia Fabryki Ursus*, reż. Jaśmina Wójcik, scen. Jaśmina Wójcik, Igor Stokfiszewski, Polska 2018. Serdecznie dziękuję reżyserce za udostępnienie filmu w wersji online. W zakresie omawianej tematyki por. również wideoesej *Robotnicy opuszczają fabrykę* [*Arbeiter verlassen die Fabrik*], reż. i scen. Harun Farocki, Niemcy 1995, a także film *Fabryka niczego* [*A Fábrica de Nada*], reż. Pedro Pinho, scen. Pedro Pinho, Tiago Hespanha, Portugalia 2017.

*Widoczność pracy stawia zatem opór dominującej reprezentacji pracy jako czemuś, co przejmuje całkowitą kontrolę nad życiem. [...] Pozwoli to odsłonić drugą, niezwykle ważną stronę działań artystycznych: życie, które należy do wszystkich, a nie tylko do tych, którzy pracują<sup>1</sup>.*

BOJANA KUNST

*Tylko czasem czują, że coś jest nie tak.  
Mówią im o tym tylko ich ciała.  
Ich bolące kości, głowy, żołądki i serca<sup>2</sup>.*

PIOTR STASIK

## WSTĘP

Niniejsza praca jest poświęcona analizie wybranych przeze mnie wątków z filmu dokumentalnego *Praca maszyn* z 2009 roku<sup>3</sup>. Na wstępie wypada zaznaczyć, że nie stosuję w tekście klasycznego układu formalnego, lecz otwieram w kolejnych akapitach przemyslenia wychodzące od tego przedsięwzięcia i poszerzam go o kolejne wybrane przez siebie konteksty. Interesuje mnie szczególnie proces rekonstrukcji tytułowego układu choreograficznego, tańczonego przez zespół zakładowy „Rzeszowiacy”, który działał przy Zakładach Lotniczych w Mielcu w okresie PRL-u od 1952 roku. Choreografia powstała w 1968 roku z okazji obchodów trzydziestolecia fabryki. W filmie dochodzi do odegrania choreografii przez obecnych członków i członkinie „Rzeszowiaków” (zespół działa od 1997 roku przy Samorządowym Centrum Kultury w Mielcu). Co najważniejsze, wykonują go przy wsparciu osób tańczących go w przeszłości. Rekonstrukcja odbywa się na Stadionie Stali Mielec, oddanym do użytku w 1953 roku. Tancerze i tancerki występują w czarno-białych trykotach przechowywanych w zakładowej kostiumerni, zaprojektowanych w 1968 roku przez Marię Różycką. Odtwarzają oni oryginalne kroki autorstwa Kazimierza Redzisa do muzyki skomponowanej przez Michała Suleja. Sam układ wykonywano podczas ważnych uroczystości aż do roku 1981.

Film pozwala przyjrzeć się napięciu między pracą a ciałem, z jakim wiąże się długie trwanie tożsamości wytwarzanych w okresie PRL-u.

Ponadto umożliwia on postawienie pytania o rolę „technik ciała” w kształtowaniu praktyk pracy i pamiętania. Dotyczy pamięci przemian systemowych po roku 1989, bowiem wspomnienia po okresie industrialnej świetności miasta wciąż są przechowywane w archiwum złożonym z ciał mieszkańców. Na podstawie tej analizy połączę tożsamości przedstawiane jako dualistyczne: przed 1989 i po 1989, zwracając uwagę, że oba systemy są skumulowane w ciałach. Komplikuje to zjawisko natychmiastowej produkcji elastycznych ciał i przejścia z modelu pracy skoncentrowanego na dużych zakładach pracy w rzeczywistość wolnorynkową w peryferyjnych ośrodkach<sup>4</sup>. Śledząc, w jaki sposób zorganizowana jest polityka produkcji, widzimy, jak państwo, tworząc infrastrukturę dla podziału pracy, działa poza tradycyjnie zdefiniowanym kryterium mechanizmów „państwa”<sup>5</sup>.

### AKUMULACJA PRACY W CIELE

Chciałabym skierować refleksję na ciało jako ośrodek wykonywanej pracy, archiwum materialnej aktywności, podejmowanej z powodu jeszcze bardziej materialnych warunków egzystencji: pracy zarobkowej podtrzymującej codzienną egzystencję. Chcę uchwycić ponawiany wysiłek i jego cielesny „zapis”, będący oznaczeniem tożsamości ciała wykonującego daną pracę – ciała, które „pamięta” na różne sposoby: schorzeniami, chorobami zawodowymi, neurozami, stresem, snami, w których przypominają się sceny pracy, itd. Interesują mnie zjawiska eksploatacji ciała przez proces pracy, który draży jego ruchy, formuje i dostarcza wzorców społecznych „technik posługiwania się ciałem”<sup>6</sup>, „ucieleśnienia” pracy (w zależności od jednostkowych możliwości danego ciała) i „nadpisania” tożsamości ciała przekształconego przez proces pracy. Rekonstruowanie ciała w miejscu pracy czerpie z archiwum wspomnień danej społeczności, podziału pracy i warunków, w jakich ta praca miała miejsce – wspomnień dotyczących form uznania (tak materialnego, jak symbolicznego), kolektywnej formy solidarności społecznej, przynależenia do określonej grupy (zarówno związków zawodowych, jak i konkretnych działów lub ośrodków pracy) czy wypadków w trakcie pracy i zdarzeń zagrażających życiu<sup>7</sup>.

Ponadto, mając na uwadze kontekst przemian społecznych w bloku wschodnim po roku 1989, kwestia pracy jawi się jako dialektyczne

<sup>4</sup> Dunn zajmuje się w swojej książce rzeszowskim zakładem Alima Gerber. Mielec oddalony jest od Rzeszowa o 58 kilometrów. Por. Elizabeth Dunn, *Prywatyzując Polskę. O bobofrutach, wielkim biznesie i restrukturyzacji pracy*, przeł. Przemysław Sadura, Warszawa 2017, s. 91–137.

<sup>5</sup> Por. Michael Burawoy, *The Politics of Production. Factory Regimes Under Capitalism and Socialism*, London 1985.

<sup>6</sup> „Ciało jest pierwszym i najbardziej naturalnym narzędziem człowieka. Albo dokładniej: pierwszym i najbardziej naturalnym przedmiotem technicznym i zarazem środkiem technicznym człowieka jest jego ciało” (Marcel Mauss, *Sposoby posługiwania się ciałem*, [w:] *idem, Socjologia i antropologia*, przeł. Marcin Król, Krzysztof Pomian, Jerzy Szacki, Warszawa 2001, s. 396).

<sup>7</sup> Por. Dorota Sajewska, *Fabryka jako scena zbrodni. Rekonstrukcje*, [w:] *Robotnik. Performanse pamięci*, red. Agata Adamiecka, Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska, Warszawa 2017.

8 Por. Rebecca Schneider, *Pozostaje performans*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2020.

9 Jak pisze Dorota Sajewska, rekonstruując myśl Rebekki Schneider: „To nie język wraz ze skojarzeniowymi pozostałościami po kontekstach, w jakich się pojawiał, **lecz poddane wielokrotnej remediacji ciało-wydarzenie staje w centrum uwagi jako swoje archiwum historii**. Tym samym Schneider proponuje radykalne odwrócenie perspektywy badawczej, która pozwala na analizę praktyk cielesnych jako form zapisywania, przechowywania i aktualizacji historii oraz refleksję nad takimi przejawami kultury, w których odsłania się ona jako przestrzeń przekazywania czynnego działania z ciałem do ciała, jako pole historii wcielonej i wcielanej. [...] W tej perspektywie ciało odsłania swój szczególnie wymiar dokumentarny: staje się medium ocalającym te aspekty wydarzenia, które wymykają się kontrolowanym formom zapisywania i przechowywania historii oraz utrwalającym to, co w kulturze marginalne i marginalizowane [...]” (Dorota Sajewska, *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, „Didaskalia” 2015, nr 127–128, s. 49, 55).

10 Por. Aleksandra Leyk, Joanna Wawrzyniak, *Cięcia. Mówiona historia transformacji*, Warszawa 2020, s. 51.

11 Por. Elizabeth Dunn, *Prywatyzując Polskę...*, op. cit.

12 Por. Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016.

13 David Harvey, *Przestrzenie globalnego kapitalizmu. W stronę teorii rozwoju nierównego geograficznie*, przeł. Jerzy Paweł Listwan, Warszawa 2016. Oryginalny tytuł – *Spaces of Neoliberalization. Towards a Theory of Uneven Geographical Development* – jest nieco odmienny od tłumaczenia i dodaje jeszcze inne możliwości interpretacji w kontekście polskiej „transformacji”.

pole napięć rozsadzające binarne opozycje między tym, co afektywne i racjonalne, przeszłością i przyszłością, socjalizmem i kapitalizmem, zapomnieniem i trwaniem. Idąc za myślą Rebekki Schneider wyrażoną w książce *Performans pozostaje*<sup>8</sup>, chcę podkreślić w tym kontekście ożywcze napięcia między obecnością i nieobecnością: to, że rejestrujemy znikanie w ogóle **jako fakt**, nie jest prostu nieobecnością **jako taką**. Dorota Sajewska odnosi się w podobnym kontekście do ciała-pamięci i przechowującego ją ciała-archiwum<sup>9</sup>, a Aleksandra Leyk i Joanna Wawrzyniak piszą o „różnych porządkach i światach przeżywanym transformacji”<sup>10</sup>. Performatywne okoliczności procesu transformacji siebie w elastyczne przedmioty<sup>11</sup> i rola kultury wizualnej w wytwarzaniu podmiotów transformacji gospodarczej w Polsce<sup>12</sup> sprawiły, że zmiany miały swój cielesny wyraz (to znaczy: wyrażały się poprzez ciało). Te aspekty były jednak pomijane w oficjalnej, makro-ekonomicznej narracji, która generowała podmiot „wyprany” z historii i cielesności. W podmiotach spotykały się różne doświadczenia ciała, kształtowane przez odmienne warunki społeczno-ekonomiczne.

## DOŚWIADCZENIE CIAŁA W PRZESTRZENI

David Harvey, marksistowski geograf, w książce *Przestrzenie globalnego kapitalizmu* na nowo skonfigurował zależności między danym systemem gospodarczym, czasem, przestrzenią, ciałem i przeżywanym doświadczeniem (świadomym i nieświadomym). Jak pisze:

Nie można powiedzieć, że to stosunek wartości powoduje zamknięcie fabryki – jak gdyby był on jakąś abstrakcyjną siłą zewnętrzną. To zmiana konkretnych warunków pracy w Chinach, za pośrednictwem procesów wymiany w czasoprzestrzeni relatywnej, przekształca wartość będącą stosunkiem społecznym w taki sposób, że zostaje wygaszony konkretny proces pracy w Meksyku<sup>13</sup>.

Jednakże tam, gdzie w statystykach ekonomicznych, danych geograficznych i wykresach giną poszczególne ciała z ich praktykami przeżywania i pamiętania, sztuka pozwala zwrócić uwagę właśnie na ciało. Jak ujmuje to Dorota Sajewska: „sztuka może zająć szczególną pozycję w polu władzy – nosi bowiem w sobie

potencjał tego, co Michael Warner nazywa sferą przeciwpubliczną<sup>14</sup>. Ponadto ciało umożliwia zrozumienie napięć przestrzennych, które można wydobyć za pomocą obrazu filmowego, fotografii czy wizualnych archiwów. Aby połączyć te rozważania z polem badań dotyczącym obrazu, odwołam się do badań Pauliny Kwiatkowskiej. Skonstruowała ona autorski koncept somatografii, który poszerza rozumienie relacji ciała i obrazu. Jak pisze:

możemy więc mówić o kompozycyjnej współzależności między ciałem a przestrzenią i potraktować somatografię jako pojęcie, które pozwala na opisanie złożonych relacji graficznych. [...] Ciało nie musi być rozpatrywane wyłącznie w perspektywie stereotypowych wizerunków płciowych czy w kontekście fetyszystycznej estetyki obrazu, ale także może być rozumiane jako medium pamięci zbiorowej i indywidualnej, jako pole intymnego i pozachronologicznego zapisu czasu<sup>15</sup>.

Tak ujętą somatografię, uzupełnioną o konkretną geografie jako pewien konstrukt somatogeografii, (autorski koncept przyjęty roboczo na potrzeby tej pracy), chciałabym wykorzystać do rozpracowywania dalszych napięć i potencjalności, jakie dostrzegam w *Pracy maszyn*.

## PRACA MASZYN I FILM DOKUMENTALNY JAKO ANALIZA HORYZONTU POZNAWCZEGO

Zaczęto się od fotografii. Gdyby nie archiwum, film w ogóle by nie powstał. Jak mówił Michał Mądracki: „Ten 30-minutowy film to efekt naszej pracy przez 3 lata. Spędziliśmy w Mielcu dużo czasu, przeczyszczać stare albumy. W jednym z nich natrafiłem na zdjęcie Rzeszowiaków w nieco innych strojach niż te tradycyjne. W kostiumerni znaleźliśmy takie czarne trykoty<sup>16</sup>”. Wtedy narodził się pomysł na dramaturgię opartą na współpracy i odegraniu choreografii przez obecnych członków „Rzeszowiaków”, po uprzednich próbach i konsultacjach z odgrywającymi choreografię w przeszłości.

Film rozpoczyna się długim ujęciem panoramy mieleckiego osiedla Lotników (wybudowane na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych; wcześniej Krasickiego, jeszcze wcześniej wieś Borek).

<sup>14</sup> Sajewska zwraca również uwagę na fakt, że: „W świetle współczesnych teorii performatywnych, zajmujących się badaniem praktyk rekonstrukcyjnych w sztukach wizualnych i performansie ostatniego dwudziestolecia, to doświadczenie czasu stało się doświadczeniem kluczowym” (Dorota Sajewska, *Rekonstrukcja jako profanacja archiwum*, „Dialog” 2017, nr 7–8, bit.ly/3pjjhG8 [20.03.2020]).

<sup>15</sup> Paulina Kwiatkowska, *Somatografia*, Kraków 2011, s. 35, 38. Serdecznie dziękuję autorce za udostępnienie książki w wersji elektronicznej.

<sup>16</sup> Joanna Tarnowska, *W Mielcu odbyła się premiera filmu „Praca maszyn”*, „Nowiny24” 2010, 20.09., bit.ly/38aUvsv [31.03.2020].

**17** Wcześniej: Wytwórnia Sprzętu Komunikacyjnego.

**18** Por. Jodi Dean, *The Communist Horizon*, London–New York 2012, s. 1–21.

**19** W kontekście globalnych przemian ciekawe wydaje się samo długo wyczekiwane otwarcie Centrum (17.11.2016), nawiązującego przecież nazwą do przeszłości miasta, które wiązało się z masowym szturmem Mielczan do Centrum Handlowego i stało się obiektem klasistowskich kpín (por. mk, mn, *Dantejskie sceny podczas otwarcia galerii w Mielcu. Taranowali barierki*, „Gazeta Wyborcza” 2016, 17.11., bit.ly/30aSVGr [4.04.2020]; *Otwarcie galerii w Mielcu w zwiastunie filmu katastroficznego*, RMF.FM 2016, 18.11., bit.ly/3b3U75L [4.04.2020]). Co więcej, „[w]łaściciel Galerii Navigator w Mielcu planuje powiększenie galerii i dodanie do niej nowych funkcji. Dzięki zmianom centrum może zyskać ok. 4 000 mkw. dodatkowej przestrzeni, która pozwoli na ulokowanie w galerii kolejnych marek interesujących dla mieszkańców Mielca i okolic” (*Galeria Navigator w Mielcu: centrum handlowe będzie jeszcze większe*, Biuro Prasowe CBRE, bit.ly/356VQP4 [4.04.2020]).

Pierwsze dwie ulice zyskały w 1977 roku nazwy: Jurija Gagarina (po 1990 al. Ducha Świętego) i Antoniego Kocjana (po dziś dzień). Kamera lustruje uważnie linie telefoniczne, kolejne latarnie, balkony, okna i światła palące się w niektórych mieszkaniach. Sama nazwa osiedla sygnalizuje już zespolenie miasta z zakładem pracy Polskie Zakłady Lotnicze Mielec<sup>17</sup>, w którym zatrudniona była większość mieszkanek i mieszkańców. Jak opowiadać przeszłość tych murów? Kolejnych prywatyzacji, tworzenia spółek dodających jedną literę do nazwy bądź dokonujących liftingu firmy za pomocą marketingu wizualnego?

Między blokami wiszą linie elektryczne poprzecinane latarniami, liniując horyzont w nowych proporcjach. To ujęcie przypomina przestrzenno-wizualny znak czegoś, co Jodi Dean nazwała komunistycznym horyzontem<sup>18</sup>, który pomimo przemian historycznych wciąż stanowi wyzwanie dla wielu form kapitalistycznej własności, komplikując rozkład przestrzenny i samo wyobrażenie dotyczące modernizacji. Kształtuje otoczenie i wyznacza linię podziału doświadczenia pamięci. Nawet jeśli w danym momencie nie potrafimy jej dostrzec, jest to również pokłosiem wyuczonej praktyki widzenia.

Cięcie, znajdujemy się w pasażu handlowym, dwójka dzieci jeździ na kolorowej minikaruzeli. Obok migają światła czerwonego minisamolotu, kolejnej maszyny na monety. Pojawiają się pierwsze regularne odgłosy jednostajnego dźwięku powtarzalnej maszynowej dramaturgii, obiekty migają kolorowymi światłami. Być może to właśnie ten pasaż był miejskim centrum handlu przed otwarciem pierwszej galerii handlowej w Mielcu. Na centrum handlowe Navigator trzeba było czekać do roku 2016, jego nazwa jest również nieprzypadkowa – czerpie z lotniczej przeszłości. Dodatkowo w literze „o” w logo Galerii Navigator umieszczone jest śmigło samolotu<sup>19</sup>.

Kolejny obiekt, na jaki patrzymy, to stadion Stali Mielec. Kamera obserwuje garstkę kibiców dwóch przeciwnych drużyn i ich grupowo uwarunkowane zachowania. Wygląda to groteskowo – olbrzymia przestrzeń zdolna pomieścić kilkanaście tysięcy osób. Jednak obiekt ma swoją wyjątkową historię. Stadion został oddany do użytku w 1953 roku. Rok później gotowe były pierwsze trybuny, mieszczące około siedmiu tysięcy widzów. Klub stał się znany w okresie wielkich sukcesów – wspomnieć można choćby dwukrotne mistrzostwo Polski



(w sezonach 1972/73 i 1975/76) i wicemistrzostwo w sezonie 1974/75. Jest to jeden z dwóch polskich ćwierćfinalistów Pucharu UEFA w historii (sezon 1975/76). Wychowankiem klubu był między innymi Grzegorz Lato, grało w nim także wielu reprezentantów Polski. W latach siedemdziesiątych przygotowano nowy stadion: dwupoziomowe trybuny żelbetowe i ogromne maszty oświetleniowe. To właśnie w tych okolicznościach Stal Mielec podejmowała Real Madryt. Mecz wówczas przyciągnął widownię szacowaną na około czterdzieści tysięcy osób, co przy pojemności rzędu dwudziestu pięciu tysięcy było znaczącym osiągnięciem. Jak czytamy na stronie poświęconej historii mieleckiego stadionu: „Niestety, wraz ze zmianą ustroju upadła wizja silnego robotniczego klubu z niewielkiego, przemysłowego miasta. Stal »zdołała« nawet przestać istnieć w 1997 roku, a jej odbudowa następowała już przy niszczącym, niedofinansowanym stadionie”<sup>20</sup>. W roku 2010 stadion zamknięto, zlikwidowano górne trybuny, a pojemność miejsc zmniejszono do poniżej siedmiu tysięcy, a więc jeszcze mniej niż w roku 1953.

Jest to o tyle ważne, że praca nad filmem trwała w latach 2006–2009, a więc tuż przed zamknięciem i zupełnym remontem obiektu, a odtworzenie tańca wydarza się właśnie na ogromnej płycie tego żelbetowego obiektu. Jego ponowne otwarcie miało miejsce w 2013 roku, „a na boisku padł... remis 1:1, dokładnie jak podczas otwarcia poprzedniego stadionu w 1953!”<sup>21</sup>. Obserwujemy przez dobre kilka minut grupę młodych kibiców Cracovii Kraków i odpowiadających im fanów Stali Mielec. Śpiewają przyspiewki klubowe (między innymi *Wielki błękit w naszych sercach aż po zjycia kres!*), wykonując różne gesty i układają swoje ciała w przedziwne wzory, naśladując maszynę napędzaną krzykami z płuc. Ta skromna organiczna maszyneria na opustoszałym stadionie i przyglądający się jej sztywny kordon pięciu policjantów z pałkami to bardzo dziwny obraz. Ciała podłączające się pod strumień wytwarzanej wspólnotowo energii lub stojące nieruchomo tworzą coś na kształt ornamentu, trzymającego się dramaturgii kolejnych zwrotek. Mimo to przestrzeń zionie żelbetową pustką.

W opozycji do starszych pokoleń, które doświadczyły czasów PRL-u i często opowiadają się tożsamościowo wobec zakładu pracy czy działalności opozycyjnej, socjalistycznej lub syndykalistycznej, przy okazji narracji dotyczących młodego pokolenia rolę tożsamościową

<sup>20</sup> Stadion Stali Mielec – do 2010 roku, Stadiony.net, [bit.ly/3b3qSv5](https://bit.ly/3b3qSv5) [20.03.2020].

<sup>21</sup> Nowy stadion: Stadion Stali Mielec, Stadiony.net, [bit.ly/3bhgiB5](https://bit.ly/3bhgiB5) [20.03.2020].

<sup>22</sup> Por. Katarzyna Duda, *Kiedyś tu było życie, teraz jest tylko bieda. O ofiarach polskiej transformacji*, Warszawa 2019.

<sup>23</sup> *W stronę Nowej Huty [Toward Nowa Huta]*, reż. i scen. Dariusz Kowalski, Austria 2012.

<sup>24</sup> *Kierunek – Nowa Huta!*, reż. Andrzej Munk, scen. Artur Międzyrzecki, Polska 1951.

<sup>25</sup> Na tę różnicę zwrócił mi uwagę dr Konrad Wojnowski, za co w tym miejscu dziękuję.

często pełnią kluby piłkarskie. Katarzyna Duda w książce *Kiedyś tu było życie, teraz jest tylko bieda. O ofiarach polskiej transformacji*<sup>22</sup> sugeruje, że walka klas na niektórych obszarach szczególnie doświadczających pauperyzacji i biedy w wyniku „terapii szokowej” być może zmieniła się w walkę klubów piłkarskich. Autorka koncentruje się szczególnie na przykładzie przemian gospodarczych, masowego bezrobocia w Wałbrzychu i na terenie Górnego Śląska. Uważnie obserwuje i dokumentuje graffiti piłkarskie, jakie pojawia się przez badanej przez nią przestrzeni peryferyjnej. Trop ten, podobnie jak autorzy *Pracy maszyn*, podsuwa również Dariusz Kowalski, wiedeński artysta wizualny polskiego pochodzenia, w dokumencie *W stronę Nowej Huty*<sup>23</sup>, portretując młodych zawodników Hutnika Kraków na niezbyt okazałej murawie piłkarskiej, klubu założonego 21 marca 1950 roku. Tytuł nawiązuje do krótkiego filmu Andrzeja Munka *Kierunek Nowa Huta*<sup>24</sup> z roku 1951, czyli stworzonego rok po powstaniu lokalnego klubu. Byłby to jednak wzorzec „filiacyjny”<sup>25</sup>, niezastępujący w pełni identyfikacji z miejscem pracy, kibice nie są bowiem pracownikami klubu, raczej klub dostarcza im tożsamości zewnętrznej.

W dalszej części filmu trafiamy na spotkanie Chóru Klubu Seniora, działającego przy Spółdzielczym Domu Kultury. Jego członkinie i członkowie przygotowują się do występu na próbie lub po prostu sobie muzykują (nie wiemy tego): Ryszard Kucharski przygrywa na keyboardzie, grupa kobiet śpiewa piosenkę *Moje kumy i Chryzantemy złociste*. Pod czujnym okiem pani kierownik, Jadwigi Klaus, służącej wiedzą z zakresu muzycznego, wiedzą, kiedy zaczynać zwrotkę, a kiedy zamilknąć. Starszy pan wykonuje *Przy kominku* Ireny Santor, śpiewając: „Powracają wspomnienia z dawnych tych dni”, lecz nie jest w stanie wstrzelić się w tempo i sposób śpiewania. Nachodzą na to jeszcze inne kadry: ujęcia akrobacji szybowca wyprodukowanego w Mielcu, archiwalne wideo z różnymi modelami samolotów i ogromną fabryką w tle, a także już współczesne widoki regularnych budynków Osiedla Lotników, obecnie działających zakładów czy terenu lotniska, uchwycone z lotu ptaka (zapewne dzięki jednemu z mieleckich samolotów). Zdjęciom z przeszłości dokumentującym produkcję podniebnych maszyn towarzyszy wypowiedź byłego pracownika, Aleksandra Korpantego (w PZL przepracował lata 1962–1999):

Śmialiśmy się my, starsi pracownicy: o, leci premia! Wszystko, co było, wybudował zakład. Z jedzeniem, wyżywieniem piłkarzy, nie problem – bo były stołówki zakładowe, restauracje, hotele, bloki zakładowe, zakładu były własnością i mieszkali pracownicy zakładu. Jak on się znał na podwoziu, to on o tym podwoziu wiedział wszystko, o kadłubie nic. [...] Tam są mądrzejsze głowy jak ja, ja mam tu swoją robotę, a oni niech myślą żeby wybrnąć z kłopotu – tak się myślało. Wspólna robota, wspólnie się dzieliło pieniądze. [...] Nie da się pewnych rzeczy cofnąć, no nie da się. Nie kończy się era robotnika, nie może się skończyć era robotnika. [...] Chyba że maszyny będą robić, ale to wtedy będzie czysty komunizm, nie?

To ważny głos w kontekście wspomnień z okresu PRL-u. Jak wskazują autorki *Cięć*, „nostalgiczne wspomnienia nie tylko oznaczają rozpamiętywanie utraconego »złotego wieku«, ale też pełnią funkcję krytyki terażniejszości, o czym uczy bardzo bogata już literatura na temat nostalgii w środowiskach postprzemysłowych”<sup>26</sup> i prezentują „alternatywną wizję stosunków pracy, które nigdy nie zaistniały”<sup>27</sup>.

Kolejne ujęcie: krok w prawo, w lewo? Jak to było? Starsi „Rzeszowiaci” na parkietowej sali tanecznej próbują przypomnieć sobie ruchy ciała układu z roku 1968: „Muzykę jak usłyszę, to coś jeszcze skojarzę”. Słyszemy dialog: „Ja nie tańczyłem. [...] Jak nie tańczyłeś, pokazać ci zdjęcia?”. Ryszard Kucharski, akompaniator zespołu „Rzeszowiaci” w latach 1972–1988, próbuje sobie przypomnieć melodię towarzyszącą choreografii *Pracy maszyn*. Jego dłonie układają się na keyboardzie i wydobywają z niego jednostajny rytm, który dyktuje jedna dłoń, druga zaś uzupełnia zapętlaną się melodię równie okresowo powtarzalnymi wariacjami w tej skali „jakoś, jakoś tak to było”.

Później przenosimy się na stadion i dochodzi do odegrania całego układu choreograficznego w roku 2008, wieńczącego również film dokumentalny. Dla porządku i przywołania pamięci osoby oryginalnie wykonujące układ w 1968 roku to: Bogusława Basztura, Danuta Starosielec, Bożena Kerz, Marzena Gawrońska, Danuta Gąsior, Irena Mikrut, Andrzej Kozioł, Eugeniusz Kwiatkowski,

<sup>26</sup> Aleksandra Leyk, Joanna Wawrzyniak, *op. cit.*, s. 46.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 47. W zakresie omawianej tematyki por. Joanna Wawrzyniak, *Transforming industry. On the corporate origins of post-socialist nostalgia in Poland*, [w:] *From Revolution to Uncertainty. The Year 1990 in Central and Eastern Europe*, eds. Joachim von Puttkamer, Włodzimierz Borodziej, Stanislav Holubec, London–New York 2020, s. 182–201.

Lucjan Proszalek, Zbigniew Starosielec, Janusz Wołoszczak i Jerzy Wójcik. Obserwujemy mechaniczne ruchy postaci ubranych w te same obcisłe trykoty, pokrywające również całą głowę: widoczne są jedynie twarze. Stroje unifikują w jedno ciało wszystkich tańczących. Symetria kolejnych figur, rytmiczne powtórzenia gestów i poruszanie się tancerzy przypominają poetykę wizualną i cielesną choreografii Oskara Schlemmera. Wykonawcy wkraczają na scenę stadionu: są złączeni rękami i biodrami, tworzą coś na kształt figury-ornamentu z ciał, przypominającej układy w stylu *tiller girls*, lecz w wersji spowolnionej i maszynowej. Krok do przodu i dwa tupnięcia w miejscu, krok do tyłu, dwa tupnięcia w miejscu. Docierają na środek stadionu: ciała rozłączają się i zaczynają w podgrupach tworzyć poszczególne pozycje. Na przykład rozpięte szeroko ręce tworzą śmigła, inne ciała dopełniają pozostałych części składających się finalnie na figurę samolotu. Jedną z pozycji tworzą ciała podtrzymywane za jedną rękę i jedną nogę z tego samego boku ciała (reszta tułowia rozciągnięta szeroko, tuż nad ziemią), tak aby rotujący wokół własnej osi tancerz podtrzymywał innego tancerza, co wspólnie daje nam wizualny kształt śmigła samolotu będącego w ruchu. To właśnie kolejne elementy w procesie produkcji w zakładzie trzeba rozrysować, skonstruować i dopasować, aby na końcu stworzyły sprawny samolot, gotowy do opuszczenia fabryki. Podobnie w choreografii i rytmicznej kompozycji – poszczególne części i figury są powtarzalne, rozciągają się w czasie, dane ciała mają swoje miejsce w układzie całości. Zaledwie jeden niesynchronizowany element może zdecydować o flasku symetrii i uniemożliwić swobodny lot maszyny. Dzięki temu odegraniu i kompozycji ciał możemy sobie wyobrazić, że każdą z części latającego samolotu dotykała, kształtowała w fabryce jakaś osoba, w procesie pracy wydobywała z siebie energię i przekształcała daną materię. Gotowy produkt byłby w tym ujęciu skryształizowanym „pojemnikiem” przechowującym w teraźniejszości procesy „przeszłej” pracy i energii, które nadały jej taki a nie inny kształt, przez co unieważnione zostają porządki czasowe, a ciało zostaje odzyskane z procesów pracy.

W przywołaniu *Pracy maszyn* widać z niezwykłą siłą, że zwykle ludowy repertuar zakładowego zespołu został przełamany zupełnie odmienną stylistyką – szczególnie patrząc na obecny repertuar

zespołu działającego przy Samorządowym Centrum Kultury w Mielcu, zbierającego tzw. „folklor w ogóle”, raczej związanych z tańcami „narodowymi” niż układami choreograficznymi tożsamościowo ważnymi dla danej społeczności. Patrząc z perspektywy później „zrestrukturyzowanego” zakładu, układ wspólnych, zrównanych statusem i zuniifikowanych ciał pracujących na finalny efekt przywołuje i uobecnia pamięć codziennej pracy w lokalnej fabryce. Za pomocą choreografii zostają przywołane wspólnotowe więzi, których pamięć w kontekście lokalnym poruszyli twórcy filmu. Grupa tancerzy odtwarza przecież mechaniczne ruchy, które miały nawiązywać do udziału każdego z pracowników i pracowniczek w budowie gotowego do użytku samolotu, finalny efekt wytwarzała każda część: równie dobrze autorem choreografii mógłby być któryś z twórców Bauhausu czy Fernand Léger ze swoim *Baletem mechanicznym*. Stylistyka układu choreograficznego do *Pracy maszyn* uwidacznia niezwykle rozdarcie między oberkami, mazurami i polonezem a tańcem przypominającym układ maszynowy, mającym odnosić się do codziennego doświadczenia pracowników. Pokazuje, że tożsamość mieszkańców była skoncentrowana niekoniecznie na kulturze narodowej i ludowej, lecz na wspólnocie wokół fabryki PZL Mielec. Jak pokazuje przypadek Galerii Navigator, która przybiera nazwę powiązaną z przeszłością tej miejscowości, podobnie hasło reklamujące miasto: „Mielec, tu rozwijają się skrzydła” i logo miasta z uskrzydloną literą M<sup>28</sup>, tożsamość lotnicza jest wciąż silnie obecna w pamięci mieszkańców.

<sup>28</sup> Por. Urząd Miejski w Mielcu, [bit.ly/3iKXrjz](http://bit.ly/3iKXrjz) [13.01.2021].

## PRZEMIANY WŁASNOŚCIOWE W PZL MIELEC

Zakład PZL Mielec był podstawowym źródłem zatrudnienia dla osób z Mielca i okolicznych gmin oraz ośrodkiem kształtującym życie w mieście. Jeszcze trochę historii mapującej pole rozważań: w czasie drugiej wojny światowej fabryka dostarczała Niemcom podzespoły do samolotów bojowych, później w 1944 roku wkroczyły wojska radzieckie i dwa lata później przekazały Zakład w Mielcu polskiemu kierownictwu z inżynierem Zdzisławem Wineckim – dyrektorem naczelnym. Nazwę zmieniono na Państwowe Zakłady Lotnicze – Zakład nr 1 w Mielcu (późniejsza Wytwórnia Sprzętu Komunikacyjnego, a następnie WSK-PZL Mielec). Z odmienioną nazwą wznowił swoją

29 Informacje dotyczące historii miasta czerpię z: Józef Witek, *Okres Polski Ludowej (1944–1989)*, Encyklopedia miasta Mielca, bit.ly/3rL91zn [31.03.2020].

30 *Osiedle Niepodległości w Mielcu*, 39399Mielec, bit.ly/38SRpss [31.03.2020].

31 „Aktualnie Firma zatrudnia 1 600 osób, w tym kadrę inżyniersko-techniczną oraz produkcyjną o najwyższych kwalifikacjach zawodowych, a także posiada odpowiednie zdolności techniczne, organizacyjne i produkcyjne do budowy samolotów oraz prowadzenia lotniczych programów rozwojowych” (*Działalność*, PZL Mielec, bit.ly/3b71Tbi [25.03.2020]).

32 Por. *Mielec-Sikorski – Przekręt stulecia*, „Skrzydłata Polska” 2007, nr 3, bit.ly/2KP5jUB [20.03.2020]. O sprawie pisał również: Michał Pietrzak, *Fabryka samolotów w Mielcu sprzedana za bezcen?*, „Dziennik” 2007, nr z 12.10., bit.ly/3rP9tMP [20.03.2020].

33 Por. *Kiedy prywatyzację PZL Mielec nazwano przekrętem stulecia*, „Mielec Lokalnie24” 2017, 4.07., bit.ly/3bBYFTb [25.03.2020].

34 Por. Aleksandra Leyk, Joanna Wawrzyński, *op. cit.*

działalność również Robotniczy Klub Sportowy PZL Zryw (późniejsza Stal od 1953)<sup>29</sup>. Dla pracowników i pracowników powstało osiedle budynków wielorodzinnych budowanych w latach trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych, stąd nazwa osiedla „kolonia fabryczna”. W roku 1957 WSK przekazała osiedle Miejskiej Radzie Narodowej. Na rok 1978 przypada nadanie nowej nazwy, osiedla 22 Lipca, w lutym 1990 roku zmienionej na osiedle Niepodległości<sup>30</sup>.

W roku 2007 zakład został sprzedany za sześćdziesiąt sześć milionów złotych przez Agencję Rozwoju Przemysłu PZL Mielec amerykańskiej spółce United Technologies Holdings S.A. Od roku sprzedaży zakład funkcjonuje w okrojonej wersji i nastawiony jest na eksport, dostarczając samolotów, głównie armii amerykańskiej (wcześniej pod szyldem Sikorsky Aircraft Corporation, a od 2015 jako Lockheed Martin Helicopter Company, kupiona za dziewięć miliardów dolarów)<sup>31</sup>. Głęboko niepokojący jest również fakt, że najważniejsze czasopismo poświęcone branży lotniczej, „Skrzydłata Polska”, nazwała sprzedaż zakładu koncernowi Sikorsky Aircraft „przekrętem stulecia”<sup>32</sup>. Ówczesny prezydent miasta, Janusz Chodorowski, w sposób dość wymowny skomentował całą sprawę:

[...] musimy teraz dbać, aby nowy zakład zaczął się tutaj rozwijać i aby stał się swoistymi „drożdżami” w rozwoju miasta. Co Mielec ma do tego, że ktoś w Warszawie być może coś tam spieprzył? Nie chcę wnikać, czy pieniądze uzyskane dzięki sprzedaży PZL były duże, czy też małe, nawet nie chcę się tym znać. Dla mnie istotne jest to, że ani złotówka z prywatyzacji PZL nie trafiła do Mielca. Kasę wzięli urzędnicy państwowi, którzy zapewne „rozwałę” ją na różne dziwne sprawy w Sejmie<sup>33</sup>.

W obliczu nietransparentnych przekształceń własnościowych trudno dziwić się lokalnym mieszkańcom i mieszkańcom, że cały proces do dzisiaj budzi żal i niezrozumienie.

## MIELEC JAKO JEDEN Z PRZYKŁADÓW POTRANSFORMACYJNEGO MIASTA

Książka *Cięcia. Mówiona historia transformacji* pod redakcją Leyk i Wawrzyński otwiera na kolejny kontekst transformacji ustrojowej<sup>34</sup>.

Okazuje się, że oficjalne debaty ekonomiczne czy socjologiczne mają bardzo niewiele wspólnego z potocznymi praktykami pamiętania, zależnymi między innymi od płci i klasy, która zostaje wzmocniona przez czynniki kulturowe. Wskaźniki ekonomiczne i ujęty w makroskali proces historyczny **jako taki** zacieniają napięcia, dialektyczne procesy nakładania się przestrzeni i tożsamości w obrębie nawet jednego ciała. Cezura odcina jedną tożsamość od drugiej. Powoduje to, że metafora skoku i retoryka konieczności używana była w celu zamknięcia ust pracownikom, którzy masowo w latach czterdziestych protestowali przeciwko różnym propozycjom przekształceń.

*Praca maszyn* w podobny sposób pozwala na odzyskanie ciał pracujących w fabryce i przestrzeni do dziś zajmowanych przez mieszkanek i mieszkańców miasta, których życie toczyło się wokół zakładu. Kluczem do tego wszystkiego jest ciało, znikające zarówno z oficjalnej wersji historii, jak i z ekonomii.

## KAPITALIZM SOMATYCZNY PO 1989 ROKU: PROCES PRACY I SOMATOGRAFIA

Praca i ciało – ruch mięśni wykonany raz, ponowiony, powielany w nieskończoność – lub zastygłe ciało wykonujące w przestrzeni ten sam ruch. Maszyna, która wymaga dostosowania się ciała, ale też jest projektowana jako coś, co może być obsługiwane przez pracownika. Niezliczona liczba powielonych ruchów na tej samej przestrzeni, „choroby zawodowe” spowodowane przeciążeniem konkretnej części ciała, śmierci przy maszynie, wciągnięcie w mechanizm taśmowy. W systemie pracy zwanej postprzemysłową lub neofordowską częstymi przypadłościami są wrzody, bolące plecy, napięte mięśnie szyjne i schorzenia kręgosłupa. Ten rodzaj pracy Maurizio Lazzarato nazwał początkowo „pracą niematerialną”<sup>35</sup>, lecz obecnie skomplikował już swój punkt widzenia w tej kwestii. Jeśli chodzi o ciało, nie można bowiem wymyślić pracy, która nie byłaby materialna: jest ono ośrodkiem akumulacji, nawet jeśli praca przeobraża swoją formę – w performans zamiast dyscypliny, w troskę o siebie czy w samozarządzanie<sup>36</sup>. Patrząc z perspektywy przestrzeni i ciała (wspomnianej powyżej somatogeografii), zobaczyć można, że linearna wizja postępu i modernizacji nie jest prawdziwa.

<sup>35</sup> Por. Maurizio Lazzarato, *Immaterial Labor*, [w:] *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*, eds. Paolo Virno, Michael Hardt, Minneapolis 1996, s. 132–147.

<sup>36</sup> Por. Artur Szarecki, *Kapitalizm somatyczny. Ciało i władza w kulturze korporacyjnej*, Warszawa 2017.

Produkcja i system produkcyjny będą istniały zawsze, podobnie jak praca produkcyjna (i reprodukcyjna). Fakt, że kapitalizm w wydaniu neoliberalnym się przeobraża, nie oznacza, że w globalnym ujęciu wszystkie „etapy” procesów pracy i tak zwanych stadiów rozwoju kapitalizmu nie będą działać jednocześnie. Rządzi nim logika offshoringu<sup>37</sup>, czyli spychania produkcji w miejsca uwarunkowane niskimi kosztami pracy, podczas gdy tak zwane kraje o gospodarce opartej na wiedzy mogą się prezentować jako bardziej rozwinięte. Proces ten jest silnie uwarunkowany tym, co w ogóle może być widzialne. Kultura wizualna pełni tutaj funkcję spychającą *offshoring* na obrzeża wizualności, a więc jednocześnie polityczności. Dlatego ruchy kapitału w zakresie redukcji kosztów pracy muszą przedostawać się z powrotem do społecznych imaginariów i politycznej wyobraźni. Ośrodkiem pracy jest zawsze ciało pracujące, oczywiście w ramach na przykład polityki produkcji opartej na różnych wariantach kapitalizmu czy socjalizmu państwowego. Zależnie od rodzaju realizowanej polityki produkcji, inaczej definiowana jest wartość i „opłacalność” poszczególnych sektorów, różne grupy pracownicze doświadczają uprzywilejowanej pozycji.

Jednakże wszystkie polityki produkcji warunkują się poprzez globalny łańcuch dostaw i rywalizację gospodarek na arenie międzynarodowej. Nie możemy mówić zatem o umyśle, kapitalizmie kognitywnym, postfordowskim, jako czymś bardziej rozwiniętym niż praca fizyczna. Dyskutowane tutaj procesy są względem siebie uwarunkowane, podobnie jak w układzie stolica–Warszawa, peryferie–Mielec. Upadek wielu miast skoncentrowanych wokół jednego zakładu pracy bardzo często wiązał się z wysokim bezrobociem i intensyfikacją emigracji zarobkowej. Fakt, że w Warszawie działają globalne korporacje i potocznie stolicę postrzega się jako perłę kraju pół-peryferyjnego, nie oznacza, że w skali całego kraju gospodarka skoncentrowana jest wyłącznie na wiedzy, postępie i innowacji. Raczej, jak pokazuje Mielec, wiele z miasteczek uwarunkowanych silnie w sposób lokalny doświadcza globalnych przemian, które zawieszają tożsamość mieszkańców niejako w pustej przestrzeni. Mielec i zakład wciąż trwają w strukturze miasta, ciałach mieszkańców i formach wspólnotowości, jakie pozostały po końcu jego świetności w roku 1989.



## PODSUMOWANIE

Robin Bernstein, cytowana przez Dorotę Sosnowską, w tekście *Dances with Things* traktuje artefakt jako zaproszenie do tańca i podkreśla: to „rzeczy nas wzywają”. Unieważniają linearnie czasowości, wzywają do działania, zapisując nowe scenariusze<sup>38</sup>. Tego typu potencjalność tkwi w potransformacyjnych ruinach czy wyburzonych częściach zakładów, które miały szczęście istnieć dalej po prywatyzacji, skrywających w sobie historię kolejnych przejęć, spółek, niejasnych procesów, które wymykają się próbom jasnej narratywizacji, do dziś budzą nieufność i rozgoryczenie byłych pracowników i pracowników.

Historia konkretnych zakładów pracy pozwala jeszcze raz przemyśleć nieoczywiste kontynuacje i zerwania historii gospodarczej przemysłu wieku XX, aby dostarczyć nowych ujęć dla zdefiniowanej pozycji peryferyjnej Polski, zarówno w procesie neoliberalnej transformacji, jak i upadku PRL-u, podobnie zresztą jest w przypadku ucieleśnionej perspektywy doświadczenia tejże historii. Widać zatem, że uwzględniająca geograficzne napięcia – które ten artykuł jedynie wstępnie zmapował – historia konkretnych zakładów pracy i przemian pracy z perspektywy ciała czeka na opisanie.

Mielec to jeden z przykładów na mapie napięć i regresywnych przemian globalnego kapitalizmu neoliberalnego. Dokument *Praca maszyn* pokazuje, że tożsamość lokalną można zdefiniować poprzez kolektywne doświadczenie pracy, nie zaś przez przynależność do danego narodu. Pozwala na zauważenie, że koniec socjalizmu i ujawnienie pęknięć nierzadko fasadowej logiki odgórnego modernizacji, choć nieodłącznie skorelowanej z wykonywaną pracą, pozwoliły jednocześnie na wzrost nastrojów nacjonalistycznych. W tym sensie polski neoliberalny kapitalizm nie tylko oznacza koniec innej wersji globalizacji, tej socjalistycznej w ramach bloku wschodniego, lecz również zmierzchn narracji pracowniczej, którą po 1989 przejmują na dobre kategoria narodu czy danego klubu sportowego. Przeszłość nie tyle oddziałuje na terażniejszość, ile ją kształtuje: przemiany roku 1989 dotyczą kolejnych pokoleń pracujących. Co najważniejsze, w archiwum ciała i właściwym im „teraźniejszościach” wciąż przechowywane są potencjalności i alternatywy dla systemu innego niż neoliberalny kapitalizm.

<sup>38</sup>„Tak rozumiane »teraz« staje się miejscem wiecznego powtarzania, a tak rozumiane »na żywo« nie znajduje przeciwieństwa w zapisie i reprodukcji. W świetle rozpoznań Bernstein performans, bardziej niż zjawiskiem, staje się raczej pewnym sposobem patrzenia na historię i archiwum wydobywającym działanie, życie i ciało z tego, co wydawało się je wytracać. I tu otwiera się przestrzeń dla przemyślenia na nowo teorii i historii teatru oraz performansu” (Dorota Sosnowska, *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad, Białystok 2017, s. 79–89).



**ARCHEOLOGIE**

**ARCHIWUM**



NATALIA TOPOROWSKA Kolegium Międzydziedzinowych Indywidualnych Studiów  
Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego  
toporowska.natalia@gmail.com

## Bunt na Argo. Queerowe archiwum jako strategia konstruowania tożsamości w *Argonautach* Maggie Nelson

Artykuł stanowi analizę *Argonautów* Maggie Nelson jako „queerowego archiwum”, alternatywnego sposobu konstruowania narracji, który kwestionuje możliwości tradycyjnej narracji autobiograficznej. Zestawienie opowieści Nelson z powieścią graficzną Alison Bechdel *Fun Home* pozwala na ukazanie szczególnych dylematów związanych z przedstawieniem przeszłości i wytwarzaniem tożsamości za pośrednictwem tekstu. Zastosowana do obu tekstów koncepcja *archive of feelings* Ann Cvetkovich, a także naczelną metafora statku Argo pozwalają wykazać, jak za pomocą takich narzędzi jak zaburzenie chronologii, fragmentaryczność narracji i wykorzystanie pracy afektów queerowe archiwum staje się alternatywną formą wytwarzania i reprezentacji nienormatywnych tożsamości.

**Mutiny on the Argo. Queer Archive as a Strategy of Constructing Identity in Maggie Nelson’s *The Argonauts*** The article aims to analyze Maggie Nelson’s *The Argonauts* as a form of “queer archive,” an alternative means to construct a narrative, questioning the capacities of a traditional autobiography. Collating Nelson’s story with *Fun Home*, a graphic novel by Alison Bechdel, allows to demonstrate possible issues with reflecting the past and constructing one’s identity in the text. Using the concept of “archive of feelings” as presented by Ann Cvetkovich, and the metaphor of Argo, the paper argues that by means of disrupted chronology, fragmented narrative and affective work, queer archive can become an alternative form of constructing and representing non-normative identities.

W styczniu 2017 roku w Berkeley Art Museum odbyła się dyskusja z udziałem Judith Butler i Maggie Nelson. W pewnym momencie rozmowy Nelson powtórzyła to, co – podobnie jak Butler – słyszy często od innych: „Musi być ci ciężko – dekonstruujesz to wszystko, a wciąż musisz jakoś żyć”<sup>1</sup>. Odpowiedzią na takie uwagi miałyby być jej wydana w 2015 roku książka *The Argonauts*. „To jedna z rzeczy, które próbowałam zrobić w tej książce” – tłumaczy w tej samej rozmowie Nelson – „pokazać głęboki, wręcz dezorientujący sceptycyzm wobec

**Słowa kluczowe:**  
autobiografia,  
queer, archiwum,  
tożsamość, Argo,  
*archive of feelings*

**Keywords:**  
autobiography,  
archive,  
queer, identity,  
Argo, archive  
of feelings

<sup>1</sup>„It must be so hard that you deconstruct so many things but you still have to live a life” (*Judith Butler and Maggie Nelson: Gender, Identity, Memoir*, Berkeley Arts + Design, bit.ly/2N8waHb [30.09.2020]).

2, „One thing that the book was trying to do was impart [...] having a kind of deep, even disorienting skepticism about oneself and the roles that one finds oneself inhabiting in life, while at the same time – by telling a birth story or other things – trying to also pay close attention to the experiences of being and / or having a body in this lifetime, and that both things can be done on the same pages and in the same space. It’s actually not a hard contradiction” (*ibidem*).

samej siebie, wobec norm obecnych w naszym życiu, jednocześnie [...] bezpośrednio doświadczając bycia ciałem i / lub posiadania go. Jedno i drugie można powiązać w tej samej przestrzeni. Właściwie nie ma między nimi sprzeczności”<sup>2</sup>. Połączenie refleksji analitycznej i krytycznego namysłu nad kwestią tożsamości, języka czy istnienia w relacji z innymi oraz właściwej materii życia nie wydaje się jednak oczywiste i bezproblemowe. Przede wszystkim wymaga odnalezienia odpowiedniej formy narracyjnej – i taką właśnie próbę autorka podejmuje w *Argonautach*.

Niewątpliwie dzieło Nelson można odczytać jako esej autobiograficzny, jeśli uzna się go za pewien sposób konstruowania tożsamości autorki. Tekst ten nie jest jednak całościowym życiorysem ani próbą jego interpretacji. Pod względem formalnym różni się od klasycznych opowieści autobiograficznych. Dzieje się tak być może przede wszystkim ze względu na tematykę *Argonautów*: związek autorki z niebinarnym artystą Harrym Dodgem, ciążę, narodziny syna Iggy’ego i macierzyństwo, pracę pisarską i akademicką, relację z matką i tworzenie queerowej rodziny w heteronormatywnym społeczeństwie. Już ten krótki opis może wskazywać na szczególny rys przedstawianego przez Nelson doświadczenia. Zarówno sama autorka, jak i większość bohaterów jej książki należy bowiem do grupy tych odmieńców (Innych, *queer*), którzy nie mieszczą się w modelu trwałych, spójnych tożsamości i przypisanych im społecznie ról. Co za tym idzie, są oni pozbawieni reprezentacji, a także języka, który pozwalałby ją stworzyć. Ich doświadczenie okazuje się pod pewnymi względami niewypowiadalne, niemożliwe do przedstawienia w tradycyjnej formie narracyjnej, takiej jak klasyczna autobiografia. W takim przypadku należy więc szukać alternatywnych sposobów i modeli przedstawiania biografii nienormatywnych. Takim modelem w moim przekonaniu jest archiwum – nie jako miejsce gromadzenia dokumentacji, lecz jako szczególny sposób ukształtowania tekstu, repozytorium obrazów, myśli, wspomnień i emocji.

Choć pełne uzasadnienie takiego trybu lektury postaram się przedstawić w toku właściwej interpretacji, w tym miejscu chcę pokrótce wymienić powody, dla których uznaję go za odpowiedni. *Argonautów* odczytać można jako archiwum ze względu na dwie

główne właściwości tego tekstu. Pierwszą jest narracja, której przedmiotem jest życie samej autorki. Autorka konstruuje swoją opowieść z fragmentów własnego doświadczenia, zbierając tym samym w obrębie tekstu ślady przeszłości. Po drugie, zebrane materiały, choć współtworzą jej historię, pochodzą z różnych źródeł i – co więcej – różnią się także między sobą pod względem genealogicznym. Nelson wielokrotnie przytacza słowa twórców, którzy bez wątpienia wywarli istotny wpływ na jej dojrzewanie intelektualne. Lista cytowanych przez Nelson autorów jest długa i figurują na niej reprezentanci rozmaitych nurtów myślenia: od Judith Butler, Eileen Myles, Eve Kosofsky Sedgwick, przez Michela Foucaulta, Ludwiga Wittgensteina i Gilles’a Deleuze’a, aż do Donalda W. Winnicotta, Allena Ginsberga i Anne Carson. Filozofki, poeci i publicystki pojawiają się w tekście Nelson niemal niezauważenie – ich słowa zostają wtłoczone w jej pierwszoosobową narrację. Ponadto w tekście pojawiają się też fragmenty wywiadów (z Anne Carson czy Catherine Opie), scen z filmów (*Lśnienie*) i książek (*Wiem, dlaczego ptak w klatce śpiewa*), dialogów filmowych, pamfletów i cudzych historii (geneza małżeństwa Mary i George’a Oppenów). Znaleźć tu można również opisy prac Harry’ego i innych artystów (między innymi projektów fotograficznych Opie). *Argonauci* są więc nie tyle oryginalnym tekstem, co swego rodzaju zbiorem śladów przeszłości, materiałów różnego typu i różnej proveniencji.

Aby dokładniej opisać mechanizmy tworzenia tego osobistego archiwum i (de)konstruowania tożsamości w tekście, poniżej przywołuję także wydaną w 2006 roku powieść graficzną *Fun Home* autorstwa Alison Bechdel. Komiks, analizowany kilkakrotnie jako przykład archiwum<sup>3</sup>, jest autobiograficzną opowieścią skupioną wokół relacji młodej Alison z jej ojcem. Podobnie jak w przypadku *Argonautów*, jest to historia w dużym stopniu dotycząca rodziny (także w jej mniej normatywnym kształcie), odnajdywania wspólnoty i ustanawiania siebie w relacji z innymi ludźmi. Główną płaszczyzną zestawienia tych dwóch tekstów nie jest jednak wyłącznie ich tematyka. Oba teksty, ukształtowane jako osobiste archiwa, reprezentują podobne dylematy dotyczące rozumienia historii i możliwości jej przedstawienia, a także wykorzystują zbliżone sposoby przedstawienia mechanizmów

<sup>3</sup> Por. Valerie Rohy, *In the Queer Archive: Fun Home*, „GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies” 2010, Vol. 16, No. 3, s. 341–361; Ann Cvetkovich, *Drawing the Archive in Alison Bechdel’s “Fun Home”*, „Women’s Studies Quarterly” 2008, Vol. 36, No. 1/2, s. 111–128.

kształtujących tożsamość obu narratorek. W poniższej interpretacji posługuję się wykorzystywaną także w przeszłości do analizy *Fun Home* kategorią *archive of feelings* stworzoną przez Ann Cvetkovich. Sens tego sformułowania wyjaśnię w dalszym toku wywodu.

Maggie Nelson na samym początku *Argonautów* przygotowuje czytelnika na to, z jaką książką będzie on miał do czynienia. Chociaż można uznać ją za opowieść autobiograficzną, autorka nie opatruje jej podtytułem „moja historia” ani dopiskiem „prawdziwa”, w tytule nie umieszcza zuchwale „ja” – najkrótszej i najbardziej obiecującej zapowiedzi treści. Zamiast tego już na pierwszej stronie można przeczytać następujące słowa:

Zanim cię poznałam, całe życie byłam wierna tezie Wittgensteina, że to, co niewypowiadalne, zawiera się – niewypowiedzianie! – w tym, co można wypowiedzieć. [...] Paradoks [tej idei – N. T.] to dosłownie powód tego, *dłaczego piszę*, czy też *dłaczego czuję*, że jestem w stanie pisać dalej.

Ta myśl nie podsyca ani nie idealizuje niepokoju, jaki w nas wywołuje niemożność wyrażenia słowami tego, co nam umyka. Nie karze tego, co da się wyrazić, za to, czym z definicji być nie może<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Maggie Nelson, *Argonautci*, przeł. Kaja Gucio, Wołowiec 2020, s. 7–8. W dalszej części artykułu cytaty z książki lokuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie kwadratowym numer stronicy z przywoływanego tomu.

Tak sformułowane stanowisko można w zasadzie uznać za pisarskie *credo* Nelson i w tym świetle odczytywać *Argonautów* – nie jako obnażenie pewnej prawdy o autorskim „ja” i przedstawienie historii jego kształtowania, ale raczej jako próbę uchwycenia tego, co w innej formie podawczej najprawdopodobniej mogłoby umknąć. Nie ma tu gloryfikowania opowieści jako swego rodzaju wyzwolenia, nie ma ambicji przedstawienia całej prawdy. Zamiast tego pojawia się świadomość, że poza ramami tej opowieści zawsze pozostaje coś niewypowiadalnego, a uważać inaczej to czysta naiwność. Nelson niejako utwierdza siebie i czytelników w przekonaniu, że można pisać, poprzestając na tym, co da się powiedzieć – nie „markować zaciśniętego gardła” [8] i ubolewać nad ułomnością języka, lecz wierzyć, że niewypowiadalne i tak, pomimo tej ułomności, znajdzie drogę, by ujawnić się w tym, co wypowiedziane.

Autorka na samym wstępie dodaje, że jej partner Harry reprezentuje odmienną postawę. W jego przekonaniu słowa nie tylko nie są



adekwatne, lecz także mają pewną destrukcyjną siłę. Niszczą to, co dobre, prawdziwe, płynne – nic już nie jest takie samo, kiedy otrzyma nazwę. Wówczas to, co powinno zostać nienazwane, rozpada się, gubi. Spór między tymi dwiema postawami nie zostaje rozstrzygnięty na stronach *Argonautów* – przynajmniej jeżeli za jego rozstrzygnięcie można uznać wyłącznie zwycięstwo jednej ze stron – jednak samo istnienie książki zaświadcza, że kompromis da się osiągnąć.

Poszukiwanie dróg wyjścia z tego impasu warto rozpocząć od podjętej w powieści graficznej *Fun Home* próby utrwalenia przeszłości w tradycyjnej formie dziennika. Alison Bechdel pokazuje, że otrzymany w prezencie od ojca dziennik początkowo służyć ma dziesięcioletniej bohaterce do zapisywania wszystkiego, co wydarzyło się danego dnia. Na zrekonstruowanych w *Fun Home* stronach można odczytać kilka przykładowych wpisów: „Na dworze było w miarę ciepło. Wzięłam książkę o braciach Hardy. Christian rzucił Johnowi piachem w twarz. Ten się rozpłakał. Zaprowadziłam go do domu”<sup>5</sup>. Z czasem jednak pomiędzy słowa zaczyna zakradać się fraza „wydaje mi się” (*I think*), odnosząca się do kolejnych elementów opisywanych wydarzeń:

Skoczyłam, wydaje mi się, *Tajemnicę Cabin Island*. Tata zamówił to ryz papieru! Wydaje mi się, że obejrzelśmy *Brady Bunch*. Zrobiłam popcorn. Wydaje mi się, że zostało jeszcze trochę popcornu<sup>6</sup>.

Z perspektywy czasu autorka komiksu nazywa ten moment „epistemologicznym kryzysem” – zaczęło się od wpłatanych w zdania oznajmujące sygnałów niepewności, które wkrótce zostały zastąpione przez symbol utworzony po to, by oszczędzić sobie pisania. Z czasem młoda autorka uznała, że symbole mogą nie tylko pojawiać się między wyrazami, lecz także służyć do przekreślania całych akapitów czy nawet stron. „Skąd mogłam wiedzieć, że to, co pisałam, było absolutnie, obiektywnie prawdziwe? Mogłam mówić wyłącznie o własnych spostrzeżeniach, a być może nawet nie o nich”<sup>7</sup> – stwierdza w pewnym momencie Alison, wyrażając fundamentalną niepewność co do prawdziwości zapisanych słów, świadomość nieuchronnego braku adekwatności między słowem a jego znaczeniem. Valerie Rohy w tekście dotyczącym *Fun Home* następująco charakteryzuje tę

<sup>5</sup>„It was pretty warm out. I got out a Hardy Boy Book. Christian threw sand in John’s face. He started to cry. I took him in” (Alison Bechdel, *Fun Home. A Family Tragicomic*, New York 2006, s. 141).

<sup>6</sup>„I finished I think *The Cabin Island Mystery*. Dad ordered to rams of paper! I think We watched *The Brady Bunch*. I made popcorn. I think There is popcorn leftover” (*ibidem*).

<sup>7</sup>„How did I know that the things I was writing were absolutely, objectively true? All I could speak for was my own perceptions, and perhaps not even those” (*ibidem*).

8, „The word is inadequate to its referent; not only *can* it lie, as Alison fears, but perhaps it always will” (Valerie Rohy, *op. cit.*, s. 352).

9, „It marks the site where the archival project turns against itself” (*ibidem*).

10, „Each palimpsestic page tells two stories, torn between historical narrative and an ahistorical repetition compulsion” (*ibidem*, s. 353).

11 Por. *ibidem*, s. 358.

12 Magda Szcześniak, *Queerowanie historii, czyli dlaczego współcześni geje nie są niczymi dziećmi*, „Teksty Drugie” 2012, nr 5: *Kamping*, s. 210.

postawę: „Słowo jest nieadekwatne do swojego desygnatu; nie tylko *może* kłamać, ale jak obawia się Alison, zawsze będzie kłamać”<sup>8</sup>.

Jednak próba uchronienia przeszłości przed tym kłamstwem przynosi skutki odwrotne do zamierzonych. Najpierw słowa „*I think*”, później zaś zastępujący je graficzny znak wyrażający wątpliwość, zamiast prowadzić do wiernego zachowania minionych wydarzeń zaczynają niszczyć to, co miały utwalić, jako że przekreślony tekst staje się niemal zupełnie nieczytelny. Rohy, posługując się określeniem Jacques’a Derridy, nazywa ten impuls przejawem „gorączki archiwum” – to moment, w którym „projekt archiwum zwraca się przeciwko samemu sobie”<sup>9</sup>, ponieważ chęć nieustannego gromadzenia, kumulowania wiedzy, kopiowania materiałów jest niemal nierozrwalna z popędem śmierci. „Każda palimpsestowa strona [dziennika] zawiera dwie opowieści: rozdarcie między historyczną narracją a ahistorycznym przymusem powtarzania”<sup>10</sup> – stwierdza Rohy i dodaje, że chociaż sama „gorączka archiwum” nie jest co do zasady zjawiskiem wyłącznie queerowym, jest coś bardzo queerowego w akceptacji tego właśnie rozdarcia, tego sceptycyzmu co do możliwości wiernego opowiedzenia przeszłości<sup>11</sup>. Ta świadomość otwiera bowiem drogę dla stworzenia alternatywnych, queerowych historiografii, autobiografii czy też takich form opisu rzeczywistości, które – choć czerpią z materii faktograficznej – sprzeciwiają się dążeniom do przedstawienia obiektywnej prawdy.

Takie dążenia nie są zresztą jedyną przeszkodą. Jak zwraca uwagę Magda Szcześniak, w przypadku prób przedstawienia nienormatywnych doświadczeń tradycyjna narracja okazuje się nieprzydatna także z powodu swojej „przyczynowo-skutkowej konstrukcji, która – mówiąc wprost – nadaje jej rys heteronormatywny, oparty bowiem na produktywności i reprodukcji”<sup>12</sup>. W takim kontekście z próbą stworzenia queerowej narracji wiązałoby się więc odrzucenie chronologii, linearności, ewolucyjnego sposobu myślenia o przeszłości, a także, w pewnym stopniu, odejście od próby ułożenia – często chaotycznej – materii życia w spójną opowieść. Przede wszystkim jednak takie narracje musiałyby uwzględnić to napięcie, ścierające się impulsy utrwalenia i zniszczenia oraz przekonanie o niewyrażalności. Wszystkie te cechy spotykają się właśnie w *Argonautach*.

„To binarność normatywne–transgresywna jest problematyczna, podobnie jak żądanie, by każdy przeżył całkowicie jednolite życie” [102] – pisze w pewnym momencie Nelson. Nawet jeśli w rzeczywistości życie przeżywane jest jako chaotyczny ciąg doświadczeń, istnieje pokusa, by właśnie za pomocą autobiograficznej narracji je uspołnić, wydobyć z niego całościowy sens, zbudować opowieść o kształtowaniu trwałego „ja”. Autorka *Argonautów* opiera się tej pokusie. Zamiast tego przedstawia rodzaj opowieści złożonej z fragmentów, które nie są pogrupowane w żadne większe całości tematyczne i nie tworzą nadrzędnych struktur. Każdy z następujących po sobie akapitów różnej długości podejmuje inny temat – dotyczy wydarzeń odległych w czasie, pojedynczych scen z życia autorki, jednego dzieła danego autora czy myśli jednego z intelektualistów, którzy wpływają na kształtowaną przez Nelson narrację. Ze względu na tę fragmentaryczność można odnieść wrażenie, że czytelnik otrzymuje tekst jedynie w pewnej fazie jego powstawania, zbiór notatek, nie do końca uporządkowany materiał, który poprzedza narrację.

Choć książka w oczywisty sposób dotyczy jej samej, Nelson nie przedstawia w *Argonautach* ani historii swojego życia, ani jednej, wyraźnie okrojonej jego części. Nie znaczy to jednak, że w żaden sposób nie korzysta z życiowej, faktograficznej materii. Opowieść w znacznej mierze składa się bowiem z opisów wydarzeń, często przytaczanych przez bohaterkę w sposób anegdotyczny. Są to przede wszystkim pojedyncze sceny – Maggie bierze ślub z Harrym w Hollywood Chapel, nie zostaje wpuszczona na burleskowy pokaz swojej przyjaciółki, na który próbowała wejść z pięciomiesięcznym wówczas synkiem, jako szóstoklasistka pisze opowiadanie o uprowadzeniu dziecka, będąc w ciąży, uczestniczy w spotkaniu autorskim dotyczącym swojej książki *The Art of Cruelty*<sup>13</sup>. Niejednokrotnie trudno jest ustalić chronologię opisywanych wydarzeń. Każdy z pojedynczych fragmentów współtworzących tę opowieść (niezależnie, czy dotyczy samego życia autorki, czy czegoś innego) jest bowiem do pewnego stopnia osobny i niezależny od pozostałych.

W porównaniu z linearną narracją, typową dla tradycyjnej historiografii, konstrukcja opowieści Nelson jest zarówno fragmentaryczna, jak i pozornie przypadkowa. Dla rekonstrukcji biografii bohaterki

<sup>13</sup> Jako że w tekście *Argonautów* bezpośrednio pada ten tytuł, można uznać to za ostateczne potwierdzenie tożsamości Maggie Nelson i bohaterki / narratorki *Argonautów*, choć kwestia autobiograficzności i prawdziwości nie znajduje się tym razem w polu moich zainteresowań.

nie jest konieczna informacja o odrzuconym przez nią zaproszeniu do wygłoszenia wykładu na ewangelikalnym Biola University ani fakt, że jej matka oglądała wyłącznie te prognozy pogody, które przedstawiał mężczyzna. Znaczenie wielu z opisanych przez Nelson sytuacji jest często w pewien sposób nieuchwytnie. Niemal każdy fragment zdaje się nieść za sobą przede wszystkim pewną afektywną wartość. W tym sensie Nelson tworzy to, co Cvetkovich nazywa *archive of feelings*, gdzie *feelings* to nie tylko emocje, lecz także przeżycia czy wrażenia towarzyszące danym wydarzeniom, pozostawiające swój ślad możliwy do wykrycia z perspektywy czasu. To właśnie w afektach autorka *Archive of Feelings* dopatruje się też przyczyny stojącej za fragmentaryczną formą queerowych archiwów, które muszą

zachowywać i produkować nie tylko wiedzę, lecz także emocje. Historia gejów i lesbijek domaga się radykalnie emocjonalnego archiwum po to, by udokumentować intymność, seksualność, miłość i aktywizm – te obszary doświadczenia, które trudno jest przedstawić za pomocą tradycyjnych materiałów archiwalnych. [...] **Emocjonalne doświadczenie i pamięć o nim wymagają stworzenia nietypowego archiwum, które często opiera się spójnej narracji, jest fragmentaryczne czy pozornie przypadkowe. Wspomnienia mogą przyklejać się do obiektów w nieprzewidywalny sposób**<sup>14</sup>.

W tej definicji *archive of feelings* pobrzmiewa niejako echo tego, co niemal dekadę wcześniej José Esteban Muñoz pisał o queerowych aktach – wszelkich efemerycznych, niewidocznych lub pomijanych śladach nienormatywnego doświadczenia, których niepewny status ontologiczny przez lata sprawiał, iż nie były traktowane jako właściwe „dowody” ani uwzględniane w narracjach historycznych<sup>15</sup>. Specyfika materii przywoływanej przez Nelson zdaje się korespondować zarówno z koncepcją *archive of feelings*, jak i efemerycznych *queer acts* Muñoz. Tekst *Argonautów* wypełniony jest anegdotami czy też scenami o niewielkiej wadze faktograficznej, lecz za to o niezwykłym potencjale afektywnym, które trudno uznać za jakkolwiek obiektywne dowody historyczne. Trafnie zdaje się charakteryzować

<sup>14</sup> „They demonstrate the profoundly affective power of a useful archive, especially an archive of sexuality and gay and lesbian life, which must preserve and produce not just knowledge but feeling. Lesbian and gay history demands a radical archive of emotion in order to document intimacy, sexuality, love, and activism – all areas of experience that are difficult to chronicle through the materials of a traditional archive [...] **emotional experience and the memory of it demand and produce an unusual archive, one that frequently resists the coherence of narrative or that is fragmented and ostensibly arbitrary. Memories can cohere around objects in unpredictable ways, and the task of the archivist of emotion is thus an unusual one**” (Ann Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, Durham 2003, s. 265–266 [podkr. moje – N. T]).

<sup>15</sup> Por. José Esteban Muñoz, *Ephemerera as Evidence. Introductory Notes to Queer Acts*, „Women & Performance” 1996, Vol. 8, Iss. 2, s. 5–16.

je to, co Cvetkovich pisała o dokumentach odwzorowanych przez Bechdel: „są ważne nie tyle ze względu na informacje, które zawierają, lecz dlatego, że stanowią pamiątkowe talizmany niosące w sobie afektywny ciężar przeszłości”<sup>16</sup>. Wspomnienia powiązane w nieprzewidywalny sposób oraz opisy momentów przeżywania nieuchwytnych, często bardzo fizycznych reakcji mówią jednak znacznie więcej o częściowo niewyraźnym, osobistym, jednostkowym doświadczeniu. Nelson kilkakrotnie powraca do znanych z teorii Donalda W. Winnicotta czy Williama Jamesa uczuć spoza oswojonego porządku – chociażby poczucia prawdziwości (*feeling real* [22]) czy też „odczucia *i*, odczucia *jeśli*, odczucia *ale* oraz odczucia *przez*” [75]. Przynajmniej jednak autorka *Argonautów* przywołuje wrażenia zawarte w pojedynczych chwilach życia:

Pewnego długiego popołudnia, które od tamtego czasu zlało się w jedno długie popołudnie niemowlęctwa Iggy’ego, patrzę, jak zatrzymuje się na czworakach na progu naszego podwórka i kontempluje, do którego szeleszczącego liścia dębu podczołgać się najpierw. Jego miękkie, małe języki, ze środkiem wiecznie białym od mleka, wysuwa się z ust w delikatnym oczekiwaniu, niczym żółw wychylający się ze skorupy. Chcę się tu zatrzymać, być może na zawsze, i uczcić tę krótką chwilę, zanim będę musiała stać się tym, kto eliminuje *niewłaściwy przedmiot*, albo, jeśli nie zdążę, kto musi wyłowić go z jego ust [30].

Próbowałam trzymać się tego, co mi się najbardziej podobało w filmie – ludzi, którzy uderzali się nawzajem podczas seksu, ale bez przemocy, sceny masturbacji nad wodą kawałkiem fioletowego kwarcu oraz powolnego naszywania piór na tyłek dziewczyny. To naprawdę wszystko, co teraz pamiętam. I jeszcze to, że dziewczyna, której naszywano piórka na tyłek, miała ciekawą, choć nietypową urodę, a jej seksualność przypominała mi własną w sposób, którego nie potrafiłam nazwać, ale który mnie poruszył. Te fragmenty sprawiły, że otworzył się przede mną mały portal: „Myślę, że mamy – i możemy mieć – prawo do wolności” [87; cytat – Michel Foucault].

<sup>16</sup>„Bechdel thus creates an archive of feelings, using the intensive labor of her drawing to become an archivist whose documents are important not merely for the information they contain but because they are memorial talismans that carry the affective weight of the past” (Ann Cvetkovich, *Drawing the Archive...*, *op. cit.*, s. 120).

Ostatniej nocy w Sheratonie poszliśmy na kolację do zadziwiająco drogiej restauracji meksykańskiej, Dos Caminos. Ciebie biorą za faceta, mnie za ciężarną. Kelner radośnie opowiada nam o swojej rodzinie, wyraża zachwyt naszą. Na pierwszy rzut oka mogło się wydawać, że twoje ciało staje się coraz bardziej „męskie”, a moje coraz bardziej „kobiece”. Ale od środka inaczej to wyglądało. Od środka byliśmy dwojgiem ludzkich zwierząt, które wspólnie przechodziły przemiany i były tych przemian wzajemnymi świadkami. Innymi słowy, starzeliśmy się [113].

Teraz, jak i wtedy, rozsuwasz moje nogi własnymi i wypychasz we mnie swojego kutasa, wkładasz mi palce do ust. Udajesz, że mnie wykorzystujesz, robisz przedstawienie, w którym poszukujesz jedynie własnej przyjemności, choć upewniasz się, że ja znajdę swoją. Ale tak naprawdę to coś więcej niż idealne dopasowanie, bo to sugerowałoby rodzaj zastoju. My tymczasem ciągle się poruszamy, zmieniamy kształt. Obojętnie, co robimy, jest to sprośne, ale nigdy wstrętne [96].

Nelson szkicuje cały wachlarz znanych sobie doświadczeń: obserwowanie swojego długo wyczekiwanego dziecka, doświadczenie zmian zachodzących zarówno w bohaterce, jak i jej partnerze, oddawanie się erotycznym przyjemnościom. Uwzględniając zarówno te bardziej, jak i mniej znormalizowane, odsłania rodzaj intymności, który prawdopodobnie znacznie inaczej niż życiorys ukazuje to, kim jest i kim się stawała.

Na przykładzie przywołanych powyżej fragmentów dostrzec można jednak nie tylko afektywny ładunek scen, myśli czy obrazów, które Nelson postanawia umieścić w swoim archiwum. Uwagę zwraca także aspekt pojawiający się w eseju *Szcześniak*, która pisała, że historiografia *queer* „przygląda się nie faktom, lecz strukturom uczuć, zachowanym w tekstach i obrazach”, a jednym z jej najważniejszych postulatów jest „przeniesienie nacisku ze stałej tożsamości seksualnej determinowanej przez to, kogo pragnę, na nieświadczącą o osobowości i ustanawianą w relacjach przyjemność”<sup>17</sup>. Zainspirowany przez prace Foucaulta, a reprezentowany także przez Muñoza sposób myślenia o queerowości jako „strukturze uczuć”,

<sup>17</sup> Magda Szcześniak, *op. cit.*, s. 215.

opartej na działaniach i przyjemnościach, znajduje swoje wyjątkowe odzwierciedlenie w *Argonautach*. Ta opowieść o autorskim „ja”, zbudowana z różnorodnych elementów – wyodrębnionych wspomnień, obrazów, idei – wydobywających na pierwszy plan akty i afekty, które to „ja” kształtują, okazuje się bowiem szczególną konstrukcją specyficznie rozumianej w tym kontekście tożsamości.

Na początku *Argonautów* pojawia się scena, która stanowi niejako tło dla zmagania autorki z koncepcją stałej tożsamości – tematu powracającego wielokrotnie w trakcie tej opowieści. Maggie Nelson opisuje, jak podczas jednego ze spotkań towarzyskich dawna znajoma jej partnera zwraca się do niej słowami: „A przed Harrym byłaś już w związku z kobietą? [...] Heteryczki zawsze leciały na Harry’ego” [14]. Nelson reaguje na te słowa konsternacją, nie wie bowiem, co znaczą i jakie pociągają za sobą konsekwencje:

Czy Harry to kobieta? Czy ja byłam heteryczką? Co moje poprzednie związki z „innymi kobietami” miały wspólnego z obecnym? Dlaczego miałabym myśleć o innych „heteryczkach”, które leciały na mojego Harry’ego? [14–15].

W tym krótkim opisie zdarzeń po raz pierwszy wyraźnie uwidacznia się to, jak doświadczenie bohaterki wymyka się dyskursom stabilnej tożsamości. Kategorie stanowiące część systemu binaryzmów mężczyzna–kobieta, heteroseksualność–homoseksualność nie przystają do tego, kim jest i co przeżywa autorka. Korzystanie z ustalonych wewnątrz tego systemu pojęć po to, by wyjaśnić doświadczenie Nelson w jego ramach i uczynić je zrozumiałym, jednocześnie je zniekształca. Dostępny język okazuje się niewystarczający do stworzenia adekwatnej reprezentacji tego doświadczenia.

Podobnie opresyjne działanie dyskursu widoczne jest w dwóch analogicznych sytuacjach przedstawionych w *Argonautach*. Bohaterką pierwszej z nich jest nauczycielka i mentorka autorki, Christina Crosby, badaczka feministyczna, która na prywatnym seminarium feministycznym zorganizowanym w akcie buntu wobec akademickości otrzymała – tak jak wszyscy pozostali uczestnicy – plakietkę, na której miała napisać, „jak się identyfikuje”. Jak opisuje Nelson:

Dla Christiny był to cios, [...] spędziła całe życie, komplikując i dekonstruując tożsamość oraz ucząc innych, jak to robić, a teraz, niczym w ostatnim kręgu piekieł, wręczono jej fiszkę z maziem i powiedziano, że ma tam wcisnąć homerycki epitet [81].

Podobna sytuacja przydarza się lata później autorce na seminarium u Eve Kosofsky Sedgwick. Tym razem uczestnicy zostają poproszeni, aby się przedstawili, wymieniając swoje totemiczne zwierzę. Ten oparty na alegorii sposób identyfikacji nie polega na wyborze jednej konkretnej, istniejącej w dyskursie kategorii tożsamościowej. U bohaterki *Argonautów* wywołuje podobną reakcję do tej, która towarzyszyła Crosby: „Gra dotknęła lodowatym palcem mojej fobii tożsamościowej: stąd już tylko krok dzielił mnie od etykietki, mazaka i przypinki” [150]. Ta gra miała jednak swoje możliwe wyjście – zwierzę mogło być zupełnie dowolne. Nelson wymienia wydrę, która okazuje się zaskakująco trafnym wyborem, stworzeniem umożliwiającym nowe reakcje w obliczu konieczności podjęcia decyzji:

[...] uciec, wymknąć się, stawić opór, zmienić lub odrzucić warunki, wyłączyć, odwrócić. Wydra stanowiła zatem złożone zastępstwo, czy też rodzaj podróbki, innej tożsamości, z której na pewno potrafiłabym się wyślizgnąć [151].

Wydra – małe, sprytne, zwinne stworzenie amfibijne, stale migrujące między lądem a wodą, jak gdyby mediowało między tymi dwoma światami, przynależąc do obu naraz i do żadnego całkowicie. Takie zwierzę zdaje się dla Nelson idealnym symbolem jej postawy wobec stałych kategorii tożsamościowych – pełnej gotowości do tego, by się im wymknąć.

Z czasem okazuje się jednak, że prosta, jednorazowa ucieczka to nie wszystko. Całkowite odrzucenie kategorii tożsamościowych i wyjście poza ustanawiający je dyskurs jest niemożliwe, jako że to on powołuje do istnienia podmioty i pozwala im się wyrazić. Poza nim jest się skazanym na nieistnienie. Ponadto nieustanna kontestacja zdaje się wiązać z ryzykiem ponownego utwierdzenia binaryzmu normatywno-transgresywnego, któremu Nelson próbuje się wymknąć, a także niesie za sobą inne ograniczenia:



Ale niezależnie od tego, czym jestem, albo czym stałam się od tamtej pory, teraz wiem, że śliskość to nie wszystko. Wiem, że wystudiowana skłonność do uników ma swoje ograniczenia, swoje sposoby ograniczania pewnych form szczęścia i przyjemności. Jak przyjemność przetrwania. Przyjemność nalegania, wytrwałości. Przyjemność obowiązku, przyjemność zależności. Przyjemność zwykłego oddania. Przyjemność uznania, że być może trzeba będzie dojść do tych samych wniosków, zapisać te same uwagi na marginesie, powrócić do tych samych tematów w swojej pracy, na nowo poznać te same prawdy emocjonalne, ciągle pisać tę samą książkę – nie dlatego, że się jest głupim, upartym czy niezdolnym do zmian, ale dlatego, że to z takich powtórek składa się życie [151–152].

Aby przyrzeć się dokładniej temu, na czym mogą polegać te powtórzenia i jakie wyjście umożliwiają, warto powrócić na moment do *Fun Home*.

„Do tego, jak w wieku dziewiętnastu lat uświadomiłam sobie, że jestem lesbijką, doszło w sposób adekwatny do mojego książkowego wychowania”<sup>18</sup> – pisze Bechdel. Od hasła „lesbijka” odnalezionego przypadkiem w słowniku, przez *Źródło samotności*, aż po prace Williama H. Mastersa i Virginii E. Johnson, młoda Alison pochłaniała niemal wszystkie teksty, jakie znalazła w bibliotece pod hasłem „homoseksualność”. Przechodząc od jednej lektury z tego „kanonu” do drugiej, bez respektu dla chronologii ich powstawania, na swój własny użytek stworzyła rodzaj osobistego archiwum – konstelację, rozbudowywaną raczej na zasadzie styczności (na bibliotecznej półce) i przez przypadkowe połączenia niż relacje wynikania, przekazywania czy intelektualnego dziedziczenia. Celem tych poszukiwań zdaje się początkowo odkrycie własnej tożsamości, odnalezienie siebie w odczytywanych historiach, zwieńczone konstatacją: „Jestem lesbijką”. Jednak szybko okazuje się, że jest to tylko jedna z wielu takich konstatacji, a nie raz na zawsze odnaleziona tożsamość. Raz jeszcze pojawia się tutaj impuls „gorączki archiwum” – każda kolejna lektura Alison poszerza zakres tego, co mieści się w tym stwierdzeniu, a tym samym odsuwa w czasie moment osiągnięcia „ostatecznej” odpowiedzi.

<sup>18</sup>„My realization at nineteen that I was a lesbian came about in a manner consistent with my bookish upbringing” (Alison Bechdel, *op. cit.*, s. 74).

19 *Ibidem*, s. 58, 77, 210.

20 „That galvanic phrase »I am a lesbian,« while neither wrong nor disavowed, is a possible statement, not the only self that Alison might claim” (Valerie Rohy, *op. cit.*, s. 356).

21 Roland Barthes, *Roland Barthes*, przeł. Tomasz Swoboda, Gdańsk 2011, s. 125 [podkr. moje – N. T.].

Odnalezione słowo, którego Alison używa na określenie swojej tożsamości, zmienia znaczenie z każdą kolejną poznawaną historią, a także z każdym użyciem przez samą bohaterkę. Komiks przedstawia trzy razy sytuację, w której Alison listownie informuje rodziców o swoim odkryciu<sup>19</sup>. Jednak za każdym razem – na co zwracała uwagę cytowana już wcześniej Rohy – ta deklaracja wygląda inaczej. Czytelnik widzi bowiem inny fragment tego wydarzenia – zaklejaną kopertę, skrzynkę pocztową, maszynę, na której dziewczyna napisała list – i inne reakcje rodziców – rozmowy telefoniczne z matką, jej listowną odpowiedź, obojętność ojca. „Samookreślenie to powtórzenie z różnicą” – stwierdza Rohy – „sformułowanie »jestem lesbijką« [...] to tylko możliwe stwierdzenie, nie jedyna tożsamość, jaką Alison mogła sobie przyznać”<sup>20</sup>. W ten sposób raz „zdobyta” i nazwana tożsamość zaczyna się rozmywać, zostaje wprawiona w ruch i nieustannie zmienia swoje znaczenie.

Tożsamość odkrywana i ustanawiana nie raz na zawsze, lecz wciąż na nowo, za każdym razem inna, pozostająca w sferze potencjalności, zdaje się tym, co Nelson próbuje uchwycić w *Argonautach*. „Ja” pojawiające się w pojedynczych aktach, scenach, wrażeniach, relacjach, afektach, zamiast być utwalonym w jednolitej, spójnej narracji, pozostaje płynne, niedookreślone, nie do końca uchwytne, bo inne za każdym razem, gdy próbuje się je w jakiś sposób zidentyfikować, uspoźnić, nazwać. Żadne ze słów, jakie zostają w tym celu użyte – tak jak słowo „lesbijką” w przypadku Alison – nie wystarcza, by adekwatnie przedstawić jednostkowe doświadczenie. Za każdym razem, gdy ma określić tę zmienną tożsamość i przyłgnąć do niej, odnosi się *de facto* już do czegoś innego, wskazuje raczej na nietożsamość tego-samego.

Namnażanie ruchów wewnątrz „ja” wiąże się więc także z namnażaniem znaczeń. Przykładem takiego namnażania może być stanowiąca poniekąd fundament *Argonautów*, cytowana przez Nelson na samym początku tekstu formuła Rolanda Barthes’a: „zakochany podmiot, niczym Argonauta odnawiający swój statek bez potrzeby zmieniania jego nazwy, przemierza w tym samym zdaniu długą trasę [...], uznając, że **praca miłości i mowy polega na nadawaniu tym samym słowom coraz to nowych akcentów**”<sup>21</sup>. Zgodnie z tym rozpoznaniem można uznać, że zarówno afekty i emocje (miłość), jak i język (a dokładnie: mowa) mają szczególną moc nadawania tym samym

słowom, tym samym znaczącym coraz to nowych znaczeń. W przypadku języka ta idea wydaje się stosunkowo oswojona, częściowo możliwa do wywiedzenia z relatywności jego użycia. Jak bowiem zauważa w pewnym momencie Nelson:

Słowa zmieniają się w zależności od tego, kto je wypowiada; nie ma na to rady. Rozwiązanie nie polega jedynie na wprowadzeniu nowych słów (*boi*, *cisplciowość*, *androcioła*), a następnie na przyporządkowaniu im znaczeń (choć oczywiście stoją za tym władza i pragmatyzm). Konieczna jest także czujność wobec wielości możliwych zastosowań, kontekstów i skrzydeł, na których każde słowo może latać. [...] Jak wtedy, gdy mówię „mąż” [14].

Chociaż oczywiście ta właściwość dotyczy całego języka, w *Argonautach* zostaje zilustrowana głównie na przykładzie trzech słów bądź zwrotów: „kocham cię” (o którym pisał Barthes), *queer* i Argo. *Queer*, odmieniany w niniejszym artykule, podobnie jak w samych *Argonautach*, przez wszystkie przypadki, miałby być, zgodnie z referowanym przez Nelson postulatami Sedgwick „nieustającym podnieceniem, swego rodzaju symbolem zastępczym – nominatywem, jak Argo, gotowym do oznaczenia roztopionych lub ruchomych części, środka, który pozwalałby się określić, a jednocześnie wymykać” [41]. Natomiast samo Argo, stanowiące poniekąd serce całej książki, miałoby być tym, co skupia w sobie niemal wszystkie wątki poruszone w niniejszym tekście.

Figura Argo, statku, którego wszystkie części mogą zostać wymienione, a on wciąż pozostanie tożsamy ze sobą, powraca w *Argonautach* jak refren, stając się naczelną metaforą organizującą tę historię:

Dzień czy dwa po moim miłosnym wyznaniu, zdziczała z bezbronności, wysłałam ci fragment z *Rolanda Barthes'a* autorstwa Rolanda Barthes'a, w którym autor pisze, że podmiot wypowiadający słowa „kocham cię” jest jak „Argonauci odnawiający swój statek podczas swojej podróży bez potrzeby zmieniania jego nazwy”. Tak jak części Argo są z biegiem czasu wymieniane, choć łódź nadal nazywa się tak samo, tak zawsze gdy kochanek wypowiada

22 Chodzi o Michaela Jacksona i jego udomowionego szympansa o imieniu Bubbles.

zdanie „kocham cię”, jego znaczenie odnawia się poprzez każde użycie, jako że „praca miłości i mowy polega na nadawaniu tym samym słowom coraz to nowych akcentów” [10].

Michael uwielbiał swojego Bąbla<sup>22</sup>. Ale Michael wymieniał także zwierzę, kiedy się zestarzało, i zastępował je nowym, młodszym Bąblem. (Okrucieństwo Argo?) [53].

Wiedział, że nazwisko [...] przyłgnęło do niego na dobre albo on przyłgnął do nazwiska. Jednak wciąż namawiał, by się uwolnić. Części Argo można wymienić, ale statek ciągle nazywa się tak samo [75].

Wiedziałam, że jesteś dobrym zwierzęciem, ale czułam, że stoję przed ogromną górą, całe życie nie potrafiłam powiedzieć, czego chciałam, nie potrafiłam o to poprosić. Byłeś tam, z twarzą tuż przy mojej, i czekałeś. Słowa, które w końcu znalazłam, mogły być Argo, ale teraz wiem: nie da się niczym zastąpić wypowiedzenia ich własnymi ustami [96].

Niech będzie poza – być może po raz pierwszy i ostatni – zadaniem performowania jakiegoś „ja” dla innych, faktem, że nawet w macicy rozwijamy się w odpowiedzi na odbijający się od nas strumień projekcji i refleksji. Ostatecznie nazywamy tę kulę śnieżną „ja” (Argo) [128].

W roku, w którym zmarł mój ojciec, przeczytałam w szkole historię o małym chłopcu budującym statki na dnie butelek. Ów chłopiec żył zgodnie z maksymą, że jeśli wyobrazisz sobie najgorsze, co może się wydarzyć, to nigdy cię to nie zaskoczy. [...] Nie pamiętam teraz związku między budowaniem statków w butelkach (Argo?) przez tego chłopca a jego paranoicznym lękiem, ale jestem pewna, że takowy istniał [160–161].

Poza pierwszym wspomnieniem Nelson w zasadzie nie tłumaczy powtarzanego przez siebie „Argo” – nie tłumaczy się z zasadności każdego kolejnego użycia, choć niektóre analogie między nim a opisywaną sytuacją nie zawsze wydają się czytelne. Z każdym kolejnym przywołaniem pojęcie Argo zdaje się jednak rozwijać, poszerzać pole swoich odniesień, destabilizować pierwotne znaczenie przez

zagarnianie kolejnych przedstawianych doświadczeń, wrażeń, przeżyć (podobnie jak działo się to w przypadku poznawanych przez Alison kategorii tożsamościowych pojawiających się w kolejnych książkach). W ten sposób słowo to niejako łączy odległe od siebie (strukturalnie, chronologicznie, tematycznie) fragmenty, które nie składają się w *Argonautach* na koherentną, linearną opowieść, i spaja je w całość, pod jedną nazwą – Argo. W takim ujęciu figura statku zdaje się obejmować swoim metaforycznym znaczeniem także cały tekst.

Zbliżając się do zakończenia swojej książki, Barthes pisał: „W którymś momencie jedyną możliwą zmianą będzie ta, która przydarzyła się statkowi Argo: mógłbym trzymać tę książkę bardzo długo, wymieniając kolejno każdy fragment”<sup>23</sup>. Wydaje się, że podobne słowa mogłaby napisać Nelson. Zebrane w jej osobistym archiwum materiały (wspomnienia, cytaty, opisy dzieł, obrazy i przeżycia) są bowiem, jak wykazywałam wcześniej, w pewien sposób przygodne. Aby opowiedzieć siebie, Nelson mogła wybrać równie dobrze zupełnie inne elementy doświadczenia. Żaden z wybranych fragmentów nie jest sam w sobie konieczny, jeśli wziąć pod uwagę zawartość faktograficzną książki. Każdy jednak, przedstawiając jedną sytuację, obraz czy myśl, odsyła jednocześnie do całej gamy doświadczeń i emocji, które stanowią właściwy budulec *archive of feelings*, jakim są *Argonauts*; każdy skupia w sobie wiele znaczeń, uruchamianych też na różne sposoby w zależności od tego, kto go odczytuje, w jakim kontekście (także własnej wiedzy i doświadczeń) i w jakiej kolejności w stosunku do pozostałych. Gdyby autorka chciała dalej pisać tę książkę, mogłaby więc wymieniać za Barthes'em kolejne jej części, wpuszczać inne głosy, otwierając swoją historię na niekończący się łańcuch przeobrażeń.

Autorka *Argonautów* odrzuca koncepcję spójnego „ja”, które można skonstruować i opowiedzieć za pomocą linearnej narracji, na rzecz destabilizowania go nie tylko w toku samej kreowanej przez siebie literackiej opowieści, lecz także poza nią. Proces ciągłych przeobrażeń, wymiany kolejnych części, nie kończy się bowiem wraz z końcem książki, ponieważ nie zmierza do konkretnego celu. Celem Argo jest wyłącznie „płynięcie naprzód”, nigdy w tej samej postaci, choć pod tą samą nazwą. Trudno jest oprzeć się wrażeniu, że

<sup>23</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, s. 177.

Nelson ma pełną świadomość, że tego procesu nie można uznać za zakończony; że należy wciąż szukać nowych form wyrażania, zamiast odrzucać kategorie, przeformułowywać je i wprawiać w ruch. Celem bowiem nie jest ucieczka z Argo, lecz przyjęcie konieczności jego ciągłego odbudowywania, mozolnego dążenia do zmiany, destabilizowania i przeobrażania, ustanawiania wciąż – i zawsze – na nowo.

## ZAKOŃCZENIE

Jak starałam się udowodnić, odczytanie *Argonautów* Maggie Nelson jako queerowego archiwum umożliwia potraktowanie tego tekstu jako próby znalezienia alternatywnych sposobów wyrażania czy reprezentacji dla nienormatywnego doświadczenia, które wymyka się przedstawieniu w tradycyjnej formie autobiograficznej. Na pierwszy plan wysuwa się wówczas fragmentaryczna narracja, która niewiele ma wspólnego z linearnością i chronologią. Składające się na tę książkę różnorodne materiały – wspomnienia, obrazy, doświadczenia i myśli – stanowią repozytorium przeżyć i afektów, pod wieloma względami znacznie ważniejszych od zawartości faktograficznej. Każdy z nich jest swego rodzaju zwornikiem znaczeń, przedmiotem wielu możliwych odczytań i może podlegać wymianie jako jedna z przygodnych części książki zbudowanej na figurze statku Argo.

Wprowadzenie w obręb pierwszoosobowej narracji tak różnorodnych materiałów i licznych cudzych głosów dodatkowo ją destabilizuje. „Ja” spójne i autorytarne zmienia się w „ja” otwarte na przeobrażenia i przepływy, wymykające się wszelkim stabilnym kategoriom tożsamościowym, ciągle ustanawiane na nowo, także poza płaszczyznę literacką. Ten sposób rozmycia silnej podmiotowości wydaje się jedynym możliwym wyjściem wobec opresyjnych mechanizmów i dyskursów próbujących uspojnić i kontrolować podmiot. Nie oznacza całkowitego odrzucenia dyskursu, które wiązałoby się ze skazaniem na zupełną nieczytelność i niewyraźność, lecz stanowi swego rodzaju subwersję zastanych znaczeń, wprowadzenie ich w ruch, znalezienie przestrzeni reprezentacji dla nienormatywnych historii. Opowieść Nelson obnaża przekonanie, zgodnie z którym jednorazowe wyjście mogłoby się powieść, przekonując swoich czytelników, że „części Argo można wymienić, ale statek ciągle nazywa się tak

samo” [75]. Razem z wymienianiem kolejnych części, wyrastaniem z kolejnych sposobów bycia, można jednak rozszerzać zakres znaczeń mieszczących się w *Argo*, destabilizować jego konstrukcję. Można zgodzić się na niekończący się proces jego przebudowywania, odtwarzania, zmiany i czerpać z niego przyjemność. Nie wystarczy jednak po prostu próbować z niego uciec.





## Performans autobiograficzny i narratywizacja gwałtu na przykładzie wybranych wersji utworu *Me and a Gun* Tori Amos

Jakimi strategiami artystycznymi posługuje się Tori Amos, przedstawicielka amerykańskiego art popu, w utworze *Me and a Gun*, powszechnie widzianym jako narratywizacja doświadczenia gwałtu? W jaki sposób Amos konstruuje świadectwo traumy i uzyskuje efekt realności w kontakcie z odbiorcą? Autor artykułu sięga po wybrane wersje utworu Amos, przedstawiając je jako performanse autobiograficzne, by przeanalizować ich zróżnicowanie i uwikłanie w relacje między artystką a odbiorcą. Analiza osadzona w performatywnym modelu storytellingu umożliwi opracowanie zagadnienia świadectwa Amos jako faktyczno-fikcyjnej opowieści, przede wszystkim dzięki wprowadzeniu kategorii prawdy narracyjnej. Przyglądając się różnorodnym wersjom i kontekstualizacjom *Me and a Gun*, autor wykazuje wielopłaszczyznową skuteczność performansów autobiograficznych artystki – zarówno w zakresie angażowania odbiorcy w działanie o charakterze artystycznym, jak i na polu aktywizmu społecznego.

### Słowa kluczowe:

Tori Amos, gwałt, świadectwo, performans autobiograficzny, prawda narracyjna

### Autobiographical Performance and Narrativization of Rape. Exemplified by Selected Versions of *Me and a Gun* by Tori Amos

What artistic strategies does Tori Amos, an American art-pop artist, bring into play in her piece *Me and a Gun*, which is widely presumed to be a narrativization of the experience of rape? How does Amos design her trauma testimony and achieve the effect of reality in the public eye? The author of the article approaches a number of selected versions of Amos' piece and presents them as autobiographical performances. The analysis highlights how different versions of *Me and a Gun* influence the relationship between the artist and her audience. Based on the performative model of storytelling, the analysis gives also an insight into Amos' testimony as both factual and fictional story, primarily thanks to the narrative truth as one of the main analytical categories. Taking into account various versions and contextualization of *Me and a Gun*, the author proves multifaceted effectiveness of the artist's autobiographical performances, in terms of audience's engagement as well as social activism.

### Keywords:

Tori Amos, rape, testimony, autobiographical performance, narrative truth

W drugiej połowie września 2020 roku amerykański magazyn „The Rolling Stone” opublikował na swojej stronie internetowej kolejną edycję *Listy pięciuset albumów wszech czasów*

[500 Best Albums of All Time] – kolejną po odsłonach z roku 2003 i 2012. Najnowsza edycja jest zdecydowanie mniej zdominowana przez rockowe, męskie głosy, mniej też hołduje wyznaczanym przez nie kanonom. Po zliczeniu głosów krytyków muzycznych, artystów i producentów na miejscu dwieście trzydziestym trzecim uplasował się debiutancki album Tori Amos, *Little Earthquakes* (1992). Został opatrzone następującym komentarzem:

Od tej pory Tori Amos zaczęła być widziana jako poetycki głos pokolenia młodych kobiet, wyczerpanych walką o swoje prawa i znużonych milczeniem. *Little Earthquakes* to przenikliwa refleksja nad dorastaniem w cieniu przemocy seksualnej, opresji i związanej z nią traumy; refleksja tym bardziej ostra i dojmująca, że towarzyszą jej dźwięki fortepianu, którym artystka włada niczym maczetą. Rzucając odbiorcy wyzwanie, Amos wyciąga jednocześnie rękę do osób, które – tak jak ona – uczą się, jak nadważyć swoją traumę i żyć dalej, chociaż to niełatwe<sup>1</sup>.

1. „Here Tori Amos established herself as the poet laureate for a generation of battle-worn young women no longer satisfied with silence. From behind a piano that she wields like a machete aside her sharp, poignant reflections, *Little Earthquakes* is an incisive reflection on sexual assault, abuse, PTSD, and coming of age under the heavy veil of it all. At times thorny and confrontational, Amos' voice still remains a warm invitation to people, like her, learning how to diffuse their trauma and move forward as best they can” (*500 Best Albums of All Time*, „Rolling Stone”, bit.ly/2LORKLG [24.09.2020]). Jeśli nie zaznaczono inaczej – wszystkie cytaty stanowią filologiczne przekłady autora tekstu.

2 Por. „[T]he poet laureate for a generation of battle-worn young women no longer satisfied with silence” (*ibidem*).

Komentarz jasno sygnalizuje, że w oczach redakcji „Rolling Stone” głównym walorem omawianego albumu jest sposób, w jaki dochodzi w nim do narratywizacji traumy artystki, czyli – paradoksalnie – przemilczanego w tym tekście doświadczenia gwałtu. Przemilczany zostaje również konkretny utwór, w którym Amos dokonuje narratywizacji – *Me and a Gun* – a jednak to on najwidoczniej nadaje ton całemu albumowi. Co więcej, w pracy Amos zdaje się znajdować ujście głos całego pokolenia młodych kobiet współdzielących niewypowiedziane doświadczenie<sup>2</sup>, a to, choć wydaje się pochwałą, krzywdząco esencjonalizuje bardzo różnorodnych adresatów, odbiorców i fanów twórczości artystki. Wątpliwości co do cytowanego komentarza można by mnożyć, ale sama jego obecność pozwala udowodnić, że dzieło po niemal trzydziestu latach wciąż rezonuje wśród odbiorców. A to prowokuje pytanie, jakimi strategiami artystycznymi posługuje się Amos w swoim – jak widać skutecznym i wciąż relewantnym – performansie autobiograficznym, jakim niewątpliwie jest utwór *Me and a Gun*? W niniejszym artykule staram się na nie odpowiedzieć, analizując wykorzystywane przez

artystkę strategię konstruowania świadectwa traumy, osiągania efektu realności w kontakcie z odbiorcą, a także poszerzania widzialności i słyszalności ofiar przemocy seksualnej.

### KONTEKSTY: WCZESNA TWÓRCZOŚĆ AMOS

Tori Amos (właściwie Myra Ellen Amos) urodziła się w Stanach Zjednoczonych i tam rozpoczęła karierę na rynku muzycznym. Po wydaniu pierwszego solowego albumu studyjnego w latach dziewięćdziesiątych zaczęła masowo objawiać się na łamach prasy jako artystka równie utalentowana co Kate Bush czy Patti Smith<sup>3</sup>. Jej debiutancki singiel *Me and a Gun* trafił do szerokiego grona odbiorców w 1991 roku, kiedy promował album *Little Earthquakes*.

Współczesne badania nad wczesną twórczością Amos, przedstawicielki amerykańskiego gatunku *art pop*, przebiegają na ogół z użyciem narzędzi wypracowanych na polu muzykologii, psychoanalizy i teorii feministycznych i intertekstualnych<sup>4</sup>. Szczególnie wart uwagi przykład stanowi moim zdaniem praca Esther Zaplana Rodríguez, w której autorka zestawia techniki, jakimi posługuje się Amos w swoich performansach wokalnie-wizualnych, z technikami artystek bliskich jej stylistycznie, gatunkowo i pokoleniowo: Björk Guðmundsdóttir i Diamandy Galàs, a także interpretuje je w ramach filozofii feminizmu drugiej fali<sup>5</sup>. Jak podkreśla Zaplana Rodríguez, wszystkie trzy artystki tworzą muzykę niedającą się łatwo przyporządkować do konkretnych gatunków czy tradycji, możliwą jedynie do niewiążącego opisywania z perspektywy podgatunków popu, punka, muzyki alternatywnej czy awangardowej – jak to się zwykle zresztą czyni<sup>6</sup>. Upodabniający artystki do siebie stosunek do treści autobiograficznych objawia się w równym stopniu w nielinearnych opracowaniach autoprezentacji, jak i w specyficznej estetyce muzycznej, którą autorka analizuje w kategoriach ekspresji esencjonalnie pojmowanego kobiecego ciała. Jasne jest też, że artystki, opracowując w formie artystycznej swoje traumy, zacierają granicę między autobiograficznym faktem a fikcją i między sobą „w życiu” a sobą „na scenie”. Co więcej, ich utwory muzyczne wpisujące się w konwencje świadectwa i wyznania prowadzą do zaistnienia opowieści nie jednogłosowej, lecz raczej polifonicznej, wewnętrżnie rozwarstwionej, pozbawionej oczywistych referentów<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Por. Andrew Darling, *Victim in Search of Her True Voice*, „The Guardian”, 1991, November, bit.ly/39QzVP8 [26.01.2020].

<sup>4</sup> Por. Sharon Marcus, *Fighting Bodies, Fighting Words. A Theory and Politics of Rape Prevention, Gender Struggles. Practical Approaches to Contemporary Feminism*, eds. Constance L. Mui, Julien S. Murphy, Lanham 2002, s. 166–185; S. Alexander Reed, *Through Every Mirror in the World. Lacan's Mirror Stage as Mutual Reference in the Works of Neil Gaiman and Tori Amos*, „ImageText. Interdisciplinary Comics Studies” 2008, Vol. 4, No. 1, bit.ly/3pZrfvi [23.09.2020]; Sheila Whiteley, *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*, London 2013.

<sup>5</sup> Por. Esther Zaplana Rodríguez, *Voice, Body and Performance in Tori Amos, Björk and Diamanda Galàs. Towards a Theory of Feminine Vocal Performance*, nieopublikowana rozprawa doktorska przygotowana na University of Newcastle upon Tyne w Wielkiej Brytanii, 2009.

<sup>6</sup> Por. *ibidem*, s. 24

<sup>7</sup> Por. *ibidem*, s. 74.

8, [Songs] deal with what she calls »all the different selves« that constitute Tori Amos. Fairy tales, child abuse, rape and rites of passage are among the themes, but there are no straightforward conclusions or moral judgments» (*ibidem*).

Podobnie jest w przypadku utworu *Me and a Gun*, stanowiącego próbę narratywizacji gwałtu, którego doświadczyła Amos. W jednym z towarzyszących debiutowi wywiadów z artystką czytamy:

[W] piosenkach mamy do czynienia ze „wszystkimi odmiennymi »ja«”, które razem składają się na Tori Amos. Chociaż utwory zbudowane są na odniesieniach do bajek, gwałtu, rytów przejścia czy przemocy wobec dzieci, brak w nich bezpośrednich konkluzji czy ocen moralnych<sup>8</sup>.

*Me and a Gun* ma w tym kontekście podobny status, co pozostałe utwory na debiutanckiej płycie. Częściowo łączy się z doświadczeniem artystki i jej tożsamością, niemniej w gruncie rzeczy przynależy do reprezentacji skonstruowanej na potrzeby ekspresji artystycznej – postaci „Tori Amos” – i jako taki powinien być uznawany nie tyle za czysto autoreferencyjne działanie, ile za o wiele bardziej złożony performans autobiograficzny. Jak w takim razie można rozumieć relację między gwałtem jako zdarzeniem z życia artystki a późniejszymi narratywizacjami konstytuującymi tę Tori Amos, z którą odbiorcy nawiązują kontakt, szczególnie z pozycji krytycznych wobec uproszczeń utożsamiających twórczynię z reprezentacjami powoływanymi w jej dziełach?

#### KONTEKSTY: PERFORMANS AUTOBIOGRAFICZNY I NARRACYJNA PRAWDA

Jak wykazuje Deirdre Heddon w książce *Autobiography and Performance*, lata dziewięćdziesiąte w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych były bogate w różnorodne performanse autobiograficzne realizowane z pozycji feministycznych, wyrastające z feminizmu drugiej fali. Performans autobiograficzny stał się wtedy adekwatnym narzędziem w rękach kobiet, które po pierwsze chciały odstąpić wciąż niewidzialne bądź świadomie ignorowane aspekty ich życia, czy też tych stawiających czoła marginalizacji i uprzedmiotowieniu, chcących zyskać status samorządnych podmiotów. Autobiograficzny performans w tym kontekście stawał się więc sposobem na negocjację „ja” – a ponieważ główną inspiracją dla takich działań był feminizm drugiej fali, często stanowiły one próby ustanowienia nowych, choć wciąż

esencjonalnych definicji kobiecości<sup>9</sup>. Performatywna autobiografia to miejsce, w którym narrator staje się najwyższym autorytetem, zyskując środki do odzyskania i określenia na nowo swojego głosu i ciała – tak prywatnie i eksperymentalnie, jak i publicznie w ramach performansu. Jak wnioskuje Heddon, transformatywny potencjał autobiograficznego performansu związany jest w znacznej mierze z gestem „uopowieszczenia” [*story-ing*] życia performującego podmiotu<sup>10</sup>.

Podobną perspektywę na sprawczość zyskiwaną w geście przekuwania swojego życia w opowieść znajdujemy u Suzette A. Henke. Jak mówi badaczka, skoro autor autobiografii może uczynić społecznie wyobcowane bądź marginalne „ja” instancją nadrzędną w świecie swojego tekstu, to staje się ono wtedy półfikcyjnym protagonistą kontrnarracji kulturowej, uprawnionym do swobodnego buntu wobec wartości i praktyk kultury dominującej w świecie autora<sup>11</sup>. Niemniej, chociaż waga sprawczości zyskiwanej w autobiograficznym performansie jest raz za razem podkreślana w tekstach teoretycznych, należy pamiętać, że zawile związki między „ja” i tożsamością, tożsamością a reprezentacją i reprezentacją a polityką wymagają w opisie wielkiej ostrożności. Być może należy pamiętać przede wszystkim o tym, że autobiograficzne performanse są tworzone z myślą o nawiązaniu relacji ze słuchaczem, o współdzielonym z nim czasie i przestrzeni. W związku z tym na ogół nie tylko wydobywają pewne lokalne uwarunkowania i czynią z nich materię opowieści, lecz także wykorzystują je, by rozjaśnić bądź eksplorować o wiele powszechniejsze zjawiska. Innymi słowy, indywidualne doświadczenie musi zostać opracowane w na tyle otwartej formie, by architektura opowieści przewidywała „okno” dla szukającego interakcji słuchacza. Ostatecznie – jeżeli autobiograficzny performans ma być potencjalnie skutecznym środkiem oporu czy interwencji, to angażując i performerą, i słuchacza.

W tekście *Moving Histories. Performance and Oral History* badaczka performansu Della Pollock zadaje podstawowe dla swojego obszaru badań pytanie: jak analiza performatyczna może zmienić nasze rozumienie i odbiorcze nastawienie do doświadczenia narracji (historii oralnej, historii życiowej, opowieści o doświadczeniu kolektywnym)?<sup>12</sup> Jak wskazuje za spostrzeżeniami Richarda Baumana<sup>13</sup>, w celach analitycznych warto przyjąć zasadnicze rozróżnienie na opowiedziane

<sup>9</sup> Por. Deirdre Heddon, *Autobiography and Performance*, London 2008, s. 12–13.

<sup>10</sup> Por. *ibidem*, s. 4.

<sup>11</sup> Por. Suzette A. Henke, *Shattered Subjects. Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, London 2000, s. xv–xvi.

<sup>12</sup> Por. Della Pollock, *Moving Histories. Performance and Oral History*, [w:] *The Cambridge Companion to Performance Studies*, ed. Tracy C. Davis, Cambridge 2008, s. 120.

<sup>13</sup> Por. Richard Bauman, *Story, Performance, and Event. Contextual Studies of Oral Narrative*, Cambridge 2012.

<sup>14</sup> Por. Dwight Conquergood, *Storied Worlds and the Work of Teaching*, „Communication Education” 1993, Vol. 42, No. 4, s. 337–348.

<sup>15</sup> Por. Della Pollock, *op. cit.*, s. 122.

<sup>16</sup> „In the saying, the teller is told. The teller enacts a historical self. The past asserts itself through him or her in narrative. The stories each tells are replete with master codes and cultural histories of mastery. While each articulates past and present in the relational drama of teller and listener, each also reiterates the claims of the past on his or her embodied subjectivity” (*ibidem*, s. 127).

wydarzenie [*narrated event*] (to, co jest powiedziane o przeszłości) oraz wydarzenie opowiadania [*narrating event*] (akt mówienia o przeszłości w terażniejszości). Bauman widzi *storytelling* jako żywą tkankę, która łączy opowieść i zdarzenia w pracochłonny proces produkcji znaczeń. W swoim tekście Pollock przypomina również o namyśle badacza performansu Dwighta Conquergooda, który zaproponował odczytanie *storytellingu* w modelu performatywnym<sup>14</sup>, czyli w modelu już nie realistycznym, lecz takim, w którym opowieści nie odsłaniają ani nie wyrażają referencji wobec danego świata, ciała czy wiedzy, lecz jednocześnie ustanawiają i podważają swoich domyślnych referentów, powołując każdorazowo hybrydyczne, faktualno-fikcyjne światy. Co za tym idzie, kryteria rozumienia historii w modelu performatywnym zmieniają się od wcześniejszego poszukiwania faktyczności [*validity*] do poszukiwania wartości [*value*], od potrzeby wykazywalnej [*demonstrative*] prawdy do prawdy narracyjnej<sup>15</sup>. Prawda narracyjna to prawda relacyjna, rozpięta między prawidłami lokalności, słuchaczem i narratorem. Ciało narratora jest zaledwie jednym z węzłów w polu tej relacyjności:

Kto opowiada, opowiada sam siebie. Budując narrację, opowiadacz(ka) powołuje historyczne „ja”, w którym uwidacznia się przeszłość. Każda opowieść nasycona jest przy tym mistrzowskimi kodami narracyjnymi, pozostaje też zależna od kulturowych historii mistrzostwa. Kiedy opowiadacz(ka) wyraża przeszłość i terażniejszość relacyjnie, w ramach interakcji między opowiadaczem a słuchaczem, reiteruje zarazem żądania, jakie przeszłość stawia jego / jej ucieleśnionej podmiotowości<sup>16</sup>.

Inny węzeł stanowi słuchacz, który w optyce performatywnego *storytellingu* nie musi brać udziału w dialogicznej transformacji poprzez mimetyczne „stawanie się” opowiadaczem, czyli przez mechanizm projekcji i identyfikacji, lecz może to czynić poprzez podwojenie podmiotowości opowiadacza w swoim własnym performansie. Najprościej rzecz ujmując: ustosunkowując własne doświadczenia życiowe względem słyszanej opowieści, słuchacz staje się sam dla siebie opowiadaczem swojego życia. Relacja między

słuchaczem a opowiadaczem może stać się w takim układzie repara-  
ratywną interwencją, krytyką definiujących opowiadacza dyskursów,  
poetyką wzajemnej zmiany. Jak podkreśla Pollock, słuchacz może sam  
stać się współopowiadaczem, czynnie włączając się w *storytelling*  
i praktykując etykę wyobraźni i działania<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Por. *ibidem*, s. 128.

Wybór performansu autobiograficznego jako strategii eman-  
cypacyjnej jest niezwykle powszechny, bowiem niesie ze sobą znaczny  
potencjał wspólnototwórczy i pozwala łatwo zwrócić uwagę odbiorcy  
na różnorakie oblicza wykluczenia społecznego – związane z rów-  
nością, sprawiedliwością czy prawami człowieka. Faktualność bądź  
fikcyjność autobiograficznej opowieści o wykluczeniu czy traumie  
jest przy tym problematyczna. I tak siłę oddziaływania *Me and a Gun*  
można by widzieć w tym, że Amos potocznie (czego wyraz dał  
nawet przywołany na początku komentarz „Rolling Stone”) wciąż  
wyobrażana jest jako artystka ukryta za utworem, obnażająca  
w nim bolesną prawdę o swojej przeszłości, a jednocześnie dająca  
świadectwo swojej traumy. Być może na pierwszy rzut oka takie  
stwierdzenie nie wydaje się problematyczne, ale warto się zasta-  
nowić, czy na pewno powinniśmy uważać, że miarą prawdziwości  
opowieści jest jej zdolność do przedstawienia tego, co faktyczne,  
przeciwstawionego temu, co fikcyjne.

W ujęciu Waltera Benjamina „prawda trwa nie jako intencjonalne  
mniemanie, które określałaby empiria, lecz jako potęga dopiero  
kształtująca istotę tej empirii”<sup>18</sup>. Poczucie dotknięcia nagiej prawdy,  
faktu, nie jest zatem tylko odczuwaną jakością opowieści, ale efektem  
istnienia swego rodzaju tradycji uwierzytelniającej daną narrację  
jako prawdziwą, jednocześnie uprzedniej względem doświadczenia  
i współkształtującej je. W interpretacji Grzegorza Marcinka dwoistość  
ta wyjaśniona zostaje następująco: „Prawda jest więc obszarem  
otwarcia, w którym może zaistnieć możliwość doświadczenia; auto-  
rytatywność prawdy oznacza zdolność do udostępniania i czynienia  
widzialnym tego, co empiryczne, jak i porządkowania doznań pod-  
miotu, nadawania im spójności i sensu”<sup>19</sup>. Każda opowieść, każda  
narratywizacja jest nadawaniem doświadczeniom sensów i znaczeń,  
archiwizacją i hierarchizacją zdarzeń. Uznanie, że opowieść niesie  
w sobie ziarno prawdy, związane jest z tradycją archiwum, które

<sup>18</sup> Walter Benjamin, *Źródło dramatu  
żałobnego w Niemczech*, przeł. Andrzej  
Kopacki, Warszawa 2013, s. 19.

<sup>19</sup> Grzegorz Marcinkowski, *Doświadczenie szoku.  
Walter Benjamin i trauma nowoczesności*,  
„Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 2, s. 12.

opowieść ta współtworzy. Trzymając się omówionego wcześniej performatywnego modelu storytellingu, powiedzielibyśmy, że opowieść nabiera sensu i staje się pojmowalna dopiero w konkretnej ramie rozumienia – w konkretnym polu relacji.

#### KONTEKSTY: NARRATYWIZACJA TRAUMY I DAWANIE ŚWIADECTWA

W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku lekarze, a zwłaszcza psychiatrzy i neurologi, zaczęli dokonywać gruntownych z dzisiejszej perspektywy zmian w modelach myślenia o fizycznym i psychicznym wymiarze traumatyzującego doświadczenia – gwałtu, molestowania seksualnego, wypadku samochodowego czy przemysłowego – wprowadzając do dyskursu psychologicznego i medycznego termin „zespół stresu pourazowego” (PTSD, *post-traumatic stress disorder*). Specjalizująca się w badaniach nad traumą Cathy Caruth, sugeruje, że to właśnie dzięki nowemu podejściu do traumy – zarówno do samego jej występowania, jak i do próby zrozumienia jej – możemy zacząć dostrzegać możliwość istnienia takiej historii, która niepodważalnie nie jest naznaczona bezpośrednią referencją<sup>20</sup>. Jej zdaniem wynika to z faktu, że trauma – definiowana jako brak, wyparcie doświadczenia – po prostu nie może stać się referentem. Jaką strukturę ma typowa narracja osnuta wokół traumy?

Rdzeniem większości narracji tematyzujących traumę – jak wykazuje Cathy Caruth w swojej lekturze tekstów Sigmunda Freuda, Marguerite Duras i Jacques’a Lacana – zdaje się przy tym konkretne pytanie: czy trauma to spotkanie ze śmiercią, czy toczące się dalej życie i doświadczenie przetrwania traumatyzującego zdarzenia? Fundamentalny dla tych opowieści, jak sugeruje Caruth, jest rodzaj podwójnej narracji, oscylacja między kryzysem śmierci a korelującym z nim kryzysem życia – między opowieścią o nieznośnej naturze traumatyzującego wydarzenia a opowieścią o nieznośnej naturze ocalenia<sup>21</sup>.

Powszechny, społeczny przymus dawania świadectwa – nakładany na przykład na ocalałych z katastrof – to równocześnie przymus performansu autobiograficznego i uaktywnienia traumy w celu powołania wspólnoty pamięci. Organizacja pamięci o traumatycznym zdarzeniu zachodzi różnie w zależności od wybranego medium, a powstałe w efekcie opowieści często zyskują status świadectwa. Magdalena Marszałek zauważa:

<sup>20</sup> Por. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, London 1996, s. 11.

<sup>21</sup> Por. *ibidem*, s. 7.



Trauma i świadectwo jednocześnie wspomagają się i wykluczają. Trauma konserwuje obrazy ekstremalnego doświadczenia, czyniąc je jednak – przez wyparcie – niedostępnymi dla świadomego przypomnienia i narratywizacji<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Magdalena Marszałek, *Świadectwo jako performans*, „Dialog” 2017, nr 7–8, s. 143.

Jak postaram się wykazać w dalszej części tekstu, do narratywizacji traumy może oczywiście na wielu poziomach dojść – przy czym żadna narracja nie będzie stanowić „realnych” i „prawdziwych”, a zatem i „obiektywnych” opisów zdarzeń. Żadna forma narracji nie oferuje takich możliwości względem żadnego zdarzenia. Narratywizacja traumy, traktowana zwykle jako świadectwo, nieodwołalnie prowadzi do powstania fakualno-fkcyjnej opowieści. Przyznaję Marszałek rację, kiedy stwierdza, że „[p]roblematyka świadectwa – zarówno w jego codziennych, załączkowych przejawach, jak i w formach zinstytucjonalizowanych – rozpięta jest zatem pomiędzy epistemologią a etyką: pomiędzy ambiwalencją wiarygodności, prawdy i wiedzy a etosem zaufania i dawania wiary”<sup>23</sup>. Zgadzam się z nią również, że to na świadectwie „opiera się autorytet świadka, jakim obdarza go wspólnota pamięci, poczuwająca się do politycznej odpowiedzialności za przeszłość – zwłaszcza wobec rozpoznania (historycznie rzeczywistej, jak i z punktu widzenia etyki: zasadniczej) niemożliwości zadośćuczynienia”<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 142.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

Ciało świadka i jego pamięć, stanowiące rodzaj cielesnego dokumentu, zostają poddane wielu praktykom organizacji opowieści – kolektywnym, instytucjonalnym, rytualnym – w których trauma, narratywizowana i archiwizowana, może stać się fundamentem wspólnoty pamięci. Tym właśnie praktykom przyglądam się w drugiej części tekstu w kontekście wybranych wersji archiwalnych utworu Amos *Me and a Gun*. Mówiąc o praktykach, mówię też o relacji z odbiorcami, bowiem – choć fakualno-fkcyjne – „[ś]wiadectwo jest przekazem, który konstytuuje wspólnotę pamięci”<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

Warto w tym miejscu, wobec zbliżającej się analizy performansu autobiograficznego, przywołać jeszcze rozróżnienie na traumę wynikającą ze zdarzenia [*event-based*] i z performansu [*performance-based*]. Ta druga powstaje emergentnie w akcie powtórzenia, na przykład przez wywiad z osobą, którą spotkało w życiu opowiadane

traumatyzujące zdarzenie. Zdaniem Pollock osoba dająca świadectwo przekierowuje wersję traumatycznego zranienia na słuchaczy – choć nie na drodze projekcji i identyfikacji. Dający świadectwo dokonuje transferu afektywnego korelatu tego, co Pollock nazywa narracyjną prawdą [*narrative truth*] (ucieleśnioną przez rzeczywistych ludzi opisujących rzeczywiste wydarzenia), ku członkom widowni, przekuwając tym samym narracyjną prawdę w narracyjny ból [*narrative pain*]. Performatywna cyrkulacja traumy może dać przyczynek krytyce i refleksyjności, prowadząc do współświadczania: podwojenia traumatycznych wspomnień opowiadacza w kontekście wspomnień słuchacza<sup>26</sup>.

26 Por. Della Pollock, *op. cit.*, s. 129.

## II

W *Me and a Gun* Amos performuje wysoce fragmentaryczne świadectwo przemocy seksualnej, jakiej doświadczyła w swoim życiu, które jednocześnie bazuje na formie wyznania i destabilizuje ją, rzucając tym samym wyzwanie konwencjonalnemu rozumieniu autobiografii. Język tego świadectwa nie jest dosłowny, nie ma też tutaj spójnej i linearnej opowieści – są za to impresyjne fragmenty wspomnień o traumatycznym wydarzeniu. Pierwsza wersja *Me and a Gun* wykonywana jest bez akompaniamentu na albumie *Little Earthquakes* z 1992 roku. Remiks utworu z 2004 roku, który znajduje się na albumie *Tales of a Librarian*, zawiera już sugestywną muzykę, a zatem – chociaż piosenka w pewnym stopniu powtarza elementy oryginału – w oczywisty sposób uwaga słuchaczy jest mniej skupiana na samym tekście. Ponadto utwór wykonywany jest również na żywo na koncertach, w wielu zróżnicowanych wersjach i kontekstach. Dzieło nie pozostaje zatem bezpiecznie uwiecznione w archiwum, lecz jest regularnie poddawane wielorakiemu morfowaniu – kiedy mamy tego świadomość, nietrudno już dostrzec, że Amos buduje odmienne pod względem funkcji świadectwa poprzez różne narratywizacje swojego doświadczenia. Dobrym punktem wyjścia do rozważań na ten temat są napięcia między opisami „faktycznych” zdarzeń z życia artystki, jakie znaleźć można w wielu wywiadach z nią, a „fikcyjną” opowieścią w utworze *Me and a Gun* z debiutanckiego albumu. W jednym z wywiadów z lat dziewięćdziesiątych czytamy:

W piosence śpiewam *Me and a Gun*, ale to nie był pistolet. **Nie miał pistoletu – miał nóż.** Miał też taki pomysł, że zabierze mnie do swoich przyjaciół i poćwiartuje, i powtarzał mi to w kółko, godzinami. [...] **I – tak jak opowiadam w piosence – śpiewałam kościelne hymny,** bo mi kazał. [...] Mimo wszystko przeżyłam tę kaźń, przez którą sikałam po sobie, a później przez lata czułam się sparaliżowana. To właśnie wydarzyło się tamtej nocy – **okaleczenie, coś więcej niż przemoc seksualna**<sup>27</sup>.

Elementy powyższej narracji warto porównać z tekstem utworu *Me and a Gun* w wersji z debiutanckiego albumu *Little Earthquakes*:

ME AND A GUN 5am friday morning thursday  
night far from sleep I'm still up and driving  
can't go home obviously so I'll just change  
direction cause they'll soon know where I live  
and I wanna live got a full tank and some chips  
**it was me and a gun and a man on my back and  
I sang "holy holy"** as he buttoned down his  
pants me and a gun and a man on my back but I  
haven't seen BARBADOS so I must get out of this  
yes I wore a slinky red thing does that mean I  
should spread for you, your friends your father,  
Mr Ed and I know what this means me and  
**Jesus a few years back used to hang and he said  
"it's your choice babe just remember I don't  
think you'll be back in 3 days time so you  
choose well"** tell me what's right is it my right  
to be on my stomach of Fred's Seville and do you  
know CAROLINA where the biscuits are soft and  
sweet these things go through your head when  
there's a man on your back and you're pushed  
flat on your stomach it's not a classic cadillac...<sup>28</sup>

Utwór *Me and a Gun* na debiutanckim albumie Amos *Little Earthquakes* stanowi zarchiwizowane świadectwo traumy artystki.

<sup>27</sup>In the song I say it was »Me and a Gun« but **it wasn't a gun. It was a knife** he had. And the idea was to take me to his friends and cut me up, and he kept telling me that, for hours. [...] **And I was singing hymns, as I say in the song,** because he told me to. [...] Yet I survived that torture, which left me urinating all over myself and left me paralyzed for years. That's what that night was all about, **mutilation, more than violence through sex**" (Joe Jackson, *The Hurt Inside*, „Hot Press” 1994, No. 3, [bit.ly/3cOdLz4](https://bit.ly/3cOdLz4) [26.01.2020]). Wszystkie pogrubienia moje – J.P.

<sup>28</sup>Tori Amos, *Me and a Gun*, [w:] *Little Earthquakes*, Warner Music, 1991. Teksty piosenek Amos mają moim zdaniem dość szczególny status i dlatego zdecydowałem się ich nie przekładać, nawet filologicznie. Rozumiem je jako narratywizację doświadczenia gwałtu i dlatego też zależy mi na tym, by w pełni zachować treść i formę nadaną im przez autorkę.

Nie przeprowadzając interpretacji każdego wersu, chciałbym wskazać na kluczowe moim zdaniem różnice widoczne między narracją w wywiadzie i narracją w powyższej wersji utworu. Przesunięcia wynikają po części z tradycji medium, czyli poezji śpiewanej, którą Amos wykorzystuje do otwarcia doświadczenia przed odbiorcą. Dlatego na przykład mężczyzna pojawiający się w tekście utworu ma pistolet zamiast noża: w teoriach feministycznych pistolet często symbolizuje patriarchy i toksyczną męskość, a więc i tutaj mężczyzna staje się uniwersalizowanym symbolem systemowej opresji. Śpiewanie hymnów wspomniane jest w obu narracjach, lecz w *Me and a Gun* pojawia się w postaci metonimii: „*holy holy*” to odniesienie do ogólnej formuły pieśni sakralnych, a zatem i w tym miejscu dochodzi zorganizowania opowieści tak, by otworzyć doświadczenie Amos przed odbiorcą z podobnego kręgu kulturowego, co ona sama – z podobnego pola relacyjności. Istotne jest również powtarzające się odniesienie do trwałego okaleczenia ciała (*mutilation*), które okalecza i umysł. Okaleczenie można rozumieć dosłownie i metaforycznie – jako odebranie głosu. Trauma może wiązać się z utratą zdolności do narratywizacji doświadczenia, czyli utratą własnego ciała jako podstawowego obszaru organizacji afektów i nadawania im znaczeń. Na ten rodzaj metaforycznej śmierci zwracało uwagę wielu teoretyków feministycznych i queerowych, mówiąc o sytuacji wykluczenia osób nienormatywnych w życiu codziennym: to kolejna strategia dawania szerokiemu gronu odbiorców dostępu do indywidualnego doświadczenia artystki. Utrata głosu (lub życia) przez ofiarę gwałtu koresponduje zarazem z biblijnymi obrazami śmierci Chrystusa – choć już nie zmartwychwstania („*I don't / think you'll be back in 3 days time*”). Poprzez sam akt wykonania utworu Amos pokazuje jednak, że odzyskanie głosu i „życie po śmierci” jest możliwe.

Utwór *Me and a Gun* jest zatem świadectwem kierowanym do odbiorcy zaznajomionego z symboliką rozpowszechnioną w zachodnim kręgu kulturowym. Innymi słowy, wybory Amos podjęte w procesie narratywizacji gwałtu wykorzystują symbole i ramy rozumienia ugruntowane w tradycji zachodniego archiwum, by nadać sens indywidualnemu doświadczeniu i jednocześnie otworzyć je dla odbiorców. Taka strategia artystyczna wzmacnia wiarygodność opowieści

o przeszłości, gdyż opiera się na konkretnej tradycji i konkretnych praktykach sensotwórczych.

Inne sensory można wyczytać w kolejnej wersji opowieści Amos – na drugiej płycie, na której pojawia się *Me and a Gun*. Powracając na albumie kompilacyjnym *A Tori Amos Collection. Tales of a Librarian* (2003), w ramach którego Amos dokonuje prowokacyjnej gry z archiwum własnych dzieł, utwór ten funkcjonuje już jako świadectwo doświadczenia spisanego na albumie debiutanckim.

W związku z odmienną konceptualizacją, opierającą się w znacznej mierze na grze z konwencjami bibliotecznego archiwum, zmieniają się warunki bytowania utworu. *Me and a Gun* na *Tales of a Librarian* umieszczone zostaje, po upływie kilkunastu lat, w ramach muzycznej autobiografii postaci scenicznej „Tori Amos”. Utwór nie jest już tutaj stylizowany na szarpany strumień świadomości, lecz odznacza się znacznie bardziej regularną konstrukcją:

5am Friday morning Thursday night far from sleep  
I'm still up and driving can't go home obviously  
So I'll just change direction cause they'll soon know  
    where I live  
and I wanna live  
got a full tank and some chips  
It was **me and a gun and a man on my back**  
and I sang "holy holy" as he buttoned down his pants  
**You can laugh it's kinda funny the things you think**  
    **in times like these**  
**but I haven't seen BARBADOS so I must get out of this**  
Yes I wore a slinky red thing  
Does that mean I should spread for you, your friends  
Your father, Mr Ed  
**me and a gun and a man on my back**  
**but I haven't seen BARBADOS so I must get out of this**  
and I know what this means  
me and Jesus a few years back used to hang  
and he said "it's your choice babe just remember  
I don't think you'll be back in 3 days time so you choose well"

Tell me what's right  
Is it my right to be on my stomach of Fred's Seville  
**me and a gun and a man on my back**  
**but I haven't seen BARBADOS so I must get out of this**  
and do you know CAROLINA  
where the biscuits are soft and sweet  
These things go through your head when there's a man  
on your back  
and you're pushed flat on your stomach  
it's not a classic Cadillac<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Tori Amos, *Me and a Gun*,  
[w:] *A Tori Amos Collection. Tales of a Librarian*, Atlantic Records, 2003.

Tekst *Me and a Gun* w powyższej wersji, przeformułowany po kilkunastu latach, zawiera już refren (por. „*me and a gun and a man on my back | but I haven't seen BARBADOS so I must get out of this*”). i zwrotki, a więc bliżej mu do standardowego utworu z nurtu muzyki popularnej. Wcześniej wysuwana na pierwszy plan irracjonalność myśli ofiary gwałtu – marzeń o wakacjach na Barbadosie („*but I haven't seen BARBADOS*”) czy tęsknoty za herbatnikami z Karoliny („*CAROLINA | where the biscuits are soft and sweet*”) – zostaje złagodzona i wyraźnie zdystansowana, zracjonalizowana (por. „*You can laugh it's kinda funny the things you think in times like these*”). Dostosowanie *Me and a Gun* do norm muzyki popularnej zachodzi zatem przede wszystkim na poziomie struktury samego tekstu. Zmiana wiąże się przy tym z nowym projektem doświadczenia odbiorczego i ustanowieniem odmiennego rodzaju świadectwa.

Dominującą ramą rozumienia doświadczenia i modelem dostępu do niego na albumie *Tales of a Librarian* staje się decymalny system biblioteczny. Na okładce dołączonego do płyty zbioru tekstów, skatalogowanych według tego systemu organizacji i upowszechniania danych, Amos przedstawiona jest jako bibliotekarka w białych rękawiczkach. Artystka precyzyjnie dokonuje sekcji i scalenia na nowo tekstu *Me and a Gun*, reorganizując zarchiwizowaną opowieść, a tym samym – także i swoje świadectwo traumy. W wyniku podziału utworów „*by discipline*” *Me and a Gun* umieszczone zostało w kategorii 360 Social Problems and Social Services, w podkategorii 362.8 Act of Rape<sup>30</sup>. Tym samym indywidualność głosu Amos

<sup>30</sup> *Ibidem*.

traci na znaczeniu; konkretne usytuowanie artystki opowiadającej o doświadczeniu gwałtu przestaje być istotne. Pozostaje tekst, słowa współtworzące biblioteczną kategorię. Amos eksperymentuje ze statusem *Me and a Gun* jako świadectwa swojego własnego doświadczenia, z jednej strony dystansując się wobec takiej interpretacji utworu, a z drugiej wskazując na skutki jego reorganizacji, normatywizacji i wyobrażonej archiwizacji.

W *Tales of a Librarian* Amos o wiele silniej podkreśla, że tworzy rodzaj autobiografii, lecz nie własnej, a raczej przynależącej do znanej odbiorcom postaci scenicznej „Tori Amos”. Jak wskazuje artystka, „[t]ak mogłaby wyglądać autobiografia opowiadająca o życiu tej kobiety”<sup>31</sup>. Oczywiście zależność utworu od autorki jako doświadczającego i zaświadczonego ciała nie uzasadnia jednak postawienia znaku równości między nią a podmiotem wypowiadającym się w utworze (por. wskazanie „*this woman’s life*”). Album kompilacyjny jest tutaj szczególnym rodzajem metaarchiwum, w którym jeden z utworów – *Me and a Gun* – obracany jest w broń przeciwko bibliotecznemu systemowi uniwersalnej klasyfikacji dziesiętnej jako odpodmiotowującej praktyce organizacji zbiorów opowieści o traumie. Choć utwór został przez artystkę dostosowany do warunków stawianych przez system biblioteczny, skutecznie zwraca uwagę na rażące ograniczenia archiwum, którego funkcją ma być zbieranie i katalogowanie danych.

W jeszcze inne sensy utwór wikła się na koncercie, kiedy Amos – już nie tylko wokalnie, ale i wizualnie – świadomie sięga po techniki uwiarygodniania narracji w wykorzystywanym przez siebie medium, otwierając odbiorców na doświadczenie „faktu”. Sama artystka tak opisuje swoją praktykę:

Kiedy decydujesz, że wcielasz się w postać, wkraczasz w przestrzeń faktu. Tym właśnie jesteś. W *Me and a Gun* jestem zgwałconą dziewczyną. [...] Rzeczywiście żyję z tym doświadczeniem, ale nie tylko dlatego mogłam pisać i występować, przyjmując taką perspektywę. Mogłam to zrobić, ponieważ potrafiłam wrócić do tamtej naznaczonej przemocą przestrzeni i zaśpiewać z niej ten utwór, bez zawahania<sup>32</sup>. Każdego wieczoru, kiedy wychodzę na scenę i śpiewam,

<sup>31</sup>„It’s the closest thing to an autobiography of this woman’s life” (*Tori Amos’ autobiography*), „Los Angeles Times” 2003, bit.ly/3aFKF1V [26.01.2020]).

<sup>32</sup>„When you choose your character, you’re stepping into fact. This is who you are. In *Me and a Gun*, I’m the girl who’s raped. [...] My having lived and survived this experience in real life wasn’t the only reason that I could write and perform from that perspective. I could do it because I could walk back into that violated space and sing it from that space without wavering” (eadem, Ann Powers, *Tori Amos. Piece by Piece. A Portrait of the Artist. Her Thoughts, Her Conversations*, London 2005, s. 10–11).

33. [W]hen I go in and sing it every night, there's a certain energy I bring to make it very real and then after the performance is over I can go and have an ice cream and have a life and say, »This is over« (wywiad z Tori Amos w programie telewizyjnym *Nomad*, SBS Australia 1995, bit.ly/2MYDSbE).

wnoszę ze sobą pewną konkretną energię, żeby urealnić występ. A kiedy występ się skończy, mogę sobie pójść na lody, żyć swoim życiem i powiedzieć: „Już po wszystkim”<sup>33</sup>.

Widać zatem wyraźnie, że Amos wręcz zakłada konieczność strukturyzacji swojego doświadczenia i dołożenia wszelkich starań w celu osiągnięcia efektu realności (por. „*stepping into a fact*”, „*to make it very real*”). Na potrzeby każdego występu na scenie artystka przygotowuje określoną rolę. A chociaż doświadczenie gwałtu może zapewniać jej perspektywę ułatwiającą osiągnięcie wyznaczonego celu, kluczowa pozostaje kontrola nad przebiegiem występu i utrzymanie dystansu względem opowieści („*sing it [...] without wavering*”), a więc i względem wykreowanej tożsamości scenicznej.

Na podstawie przywołanych przeze mnie wariantów wykonania utworu Amos łatwo można dostrzec, że w każdym ze swoich performansów autobiograficznych artystka powołuje nieco inną opowieść, dając tym samym inaczej sfunkcjonalizowane i skontekstualizowane świadectwo. Umiejscawiając swoje doświadczenie w architekturze konkretnego świadectwa, Amos nie próbuje obnażyć esencjonalnie rozumianej prawdy o swojej przeszłości, lecz skupia się na skonstruowaniu prawdy narracyjnej, pozwalającej jej na różne sposoby włączyć odbiorcę w proces cyrkulacji traumy. Jak wspominałem w części kontekstowej tego tekstu, narracyjna prawda w sytuacji powtórzenia opowieści o traumie ma w sobie potencjał wywołania narracyjnego bólu u słuchaczy, transferu afektywnego korelatu, ale i niesie ze sobą potencjał wspólnototwórczy. Podejmowane przez artystkę próby podsyceń wyobraźni i wrażliwości odbiorcy to jednak nie wszystko: skutecznie projektowana prawda narracyjna wykracza daleko poza kontekst uczestnictwa w działaniu o charakterze artystycznym.

Działalność artystyczna Amos, od początku naznaczona aktywizmem społecznym, przyczyniła się do założenia instytucji systemowo pomagającej ofiarom przemocy seksualnej – RAINN (Rape, Abuse & Incest National Network). RAINN to obecnie największa w Stanach Zjednoczonych organizacja poświęcona pomocy ofiarom przemocy seksualnej. Jako współzałożycielka fundacji i jej pierwsza rzeczniczka prasowa, Amos symbolicznie odebrała pierwszy telefon do fundacji



i zrekontekstualizowała *Me and a Gun*, wplatając utwór bezpośrednio w reklamę społeczną RAINN. W tym kontekście artystka nie dystansuje się względem utworu, lecz podkreśla, że jest autobiograficzny:

Cześć, tutaj Tori Amos. Na moim debiutanckim, solowym albumie *Little Earthquakes* jest piosenka – szczególnie dla mnie ważna – nazwana *Me and a Gun*. **Kilka lat temu zostałam brutalnie napadnięta i o tym właśnie mówi ten utwór.** Wytwórnia Atlantic Records pomogła mi zorganizować ogólnodostępną, całodobową, bezpłatną gorącą linię dla osób, które przeżyły napaść na tle seksualnym. Jeżeli potrzebujesz rady, informacji albo wsparcia, zadzwoń pod numer 1-800-656-HOPE. Tak, 1-800-656-HOPE. Bo zawsze jest nadzieja<sup>34</sup>.

Zdaniem badaczki Kariny Eileraas, „[z]arówno piosenka Tori Amos *Me and a Gun*, jak i zaangażowanie artystki w działalność RAINN, czyli gorącej linii zapewniającej wsparcie ofiarom gwałtu, pozwalają docenić siłę głosu, który stanowi dla kobiety drogę do odzyskania kontroli nad swoim ciałem”<sup>35</sup>. Opowieść Amos nie jest oczywiście kierowana tylko do kobiet – takie zawężenie tożsamości ofiar gwałtu byłoby działaniem dość wątpliwym etycznie, a wspólnota wytworzona wokół utworu Amos i fundacji RAINN nie wyklucza żadnej ofiary przemocy seksualnej. *Me and a Gun* we wszystkich swoich wersjach jest świadectwem łączącym wiele głosów (paradoksalnie) słuchaczy we wspólnocie pamięci. Właśnie dzięki zaistnieniu tej wspólnoty łatwiejsze jest odzyskanie indywidualnego głosu i coraz aktywniejsze opowiadanie o indywidualnym doświadczeniu: dawania – śladem Amos – świadectwa i morfowania go w efekcie konkretnych praktyk organizacji doświadczenia.

Faktualno-fikcyjnych świadectw powiązanych z traumatycznym zdarzeniem z życia Amos jest zatem wiele i spełniają odmienne funkcje jako różne formy ekspresji artystycznej oraz aktywizmu społecznego. Nie pozostaje to bez znaczenia dla relacji między artystką a odbiorcami – odmienne wersje i kontekstualizacje utworu, rozumiane jako różnorodne architektury dostępu do doświadczenia Amos i jako szanse na skonfrontowanie z nim własnego doświadczenia traumy,

<sup>34</sup>„Hi, I’m Tori Amos, and in my debut solo album *Little Earthquakes* there’s a song that’s pretty special to me called *Me and a Gun*. **It’s about a violent attack that happened several years ago to me.** Atlantic Records has helped me set up a nationwide 24-hour toll-free hotline for survivors of sexual assault. If you need advice, information, or support call 1-800-656-HOPE. That’s 1-800-656-HOPE, because there is hope” (reklama społeczna fundacji RAINN z roku 1994, [bit.ly/36LQpWE](https://bit.ly/36LQpWE) [23.09.2020]).

<sup>35</sup>„Tori Amos’s song *Me and a Gun* (1991), as well as her commitment to the rape-crisis hotline known as RAINN, celebrate the power of the voice to express and re-own the female body after an experience of rape” (Karina Eileraas, *Witches, Bitches & Fluids. Girl Bands Performing Ugliness as Resistance*, „The Drama Review” 1997, No. 3, s. 127).

niosą bowiem ze sobą znaczący potencjał skutecznego powołania wspólnoty pamięci i naznaczone są polityczną sprawczością wykraczającą daleko poza ramy występu muzycznego. Działania Amos zdołały przyczynić się do imponującego poszerzenia widzialności i słyszalności ofiar przemocy seksualnej na świecie – jak na dłoni uwidacznia się w tym przypadku skala politycznego potencjału performansu autobiograficznego.

## Dwa archiwa ludobójstwa. Zmiana w statusie archiwum

Celem niniejszego tekstu jest opisanie rwandyjskiego ludobójstwa i jego upamiętnień oraz przyjrzenie się, trwającemu do dnia dzisiejszego, konfliktowi w Syrii i jego wizualności. Wydobyte zostały dwie odmienne strategie prowadzenia polityki historycznej i nekropolityki, bazujące na wizualnych kliszach, zapożyczeniach i montażach. Pierwszą strategią, wypracowaną w Rwandzie, jest przyjęcie zachodniej praktyki opisu traumy ludobójstwa, wedle wytworzonego po drugiej wojnie światowej schematu związanego z Zagładą. Druga część, poświęcona konfliktowi w Syrii, stanowiąca próbę opisu doświadczeń współczesnej wojny, prezentuje oddolne i zdecentralizowane inicjatywy dokumentowania zbrodni przeciwko ludzkości, zapośredniczone przez nowe technologie.

**Two Archives of Genocide. The Change of the Status of Archive** The goal of this thesis is describing the Rwandan genocide and its remembrance, and looking into the still ongoing conflict in Syria and its visuality. Two distinct strategies for conducting historical politics and necropolitical strategies, founded on visual clichés, borrowed concepts, montages, were formed. The first Rwandan strategy is adapting the western practice of describing a genocide trauma according to the post-World War II scheme connected to the Holocaust. The second part, devoted to the conflict in Syria, is an attempt at describing the experience of a modern war and presents decentralized grass root initiatives of documenting crimes against humanity, mediated through new technologies.

### Słowa kluczowe:

Rwanda, Syria, archiwum  
Caesara, Kigali  
Genocide  
Memorial,  
nekropolityka,  
Achille Mbembe

### Keywords:

Rwanda, Syria,  
archive, Caesar  
Files, Kigali  
Genocide  
Memorial,  
necropolitics,  
Achille Mbembe

### WSTĘP

Celem niniejszego szkicu jest przedstawienie zmiany statusu archiwum w okresie ostatnich trzydziestu lat. Ramę czasową tekstu wyznaczają wojny, konflikty zbrojne i zbrodnie o charakterze ludobójczym, które wpłynęły na formę, funkcję i polityczność archiwum. Na podstawie dokumentacji upamiętniającej ludobójstwo w Rwandzie w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku oraz zbrodnie wojenne dokonane w trakcie wojny domowej w Syrii w latach 2011–2014

postaram się pokazać także różnicę między archiwum publicznym i prywatnym, zastanawiając się jednocześnie, czy dzięki rozwojowi nowych technologii cyfrowych archiwa prywatne nie stały się archiwami publicznymi, wywierającymi znaczący wpływ na sferę polityki.

Pierwszym przykładem, do którego odwołuję się w tekście, jest ludobójstwo w Rwandzie w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Było ono wyjątkowe zarówno ze względu na swoją skalę, jak i narzucaną przez rwanadyjską władzę politykę pamięci zbiorowej, odwołującą się do dwudziestowiecznych doświadczeń europejskich czy izraelskich. Na podstawie analizy materiałów wizualnych z Kigali Genocide Memorial, informacji na temat misji tego muzeum oraz dokumentów opisujących relacje izraelsko-rwanadyjskie stawiam w niniejszym tekście tezę, iż upamiętnienie wojny domowej w Rwandzie, a także tworzenie oficjalnego wojennego archiwum, jest ostatnim działaniem zrealizowanym w oparciu o funkcjonujący od zakończenia drugiej wojny światowej paradygmat „nigdy więcej” (Never Again), podobnie jak konflikt w Rwandzie, który przyczynił się do masowych mordów, jest znakiem końca tego paradygmatu zarówno w planie militarnym, jak i politycznym. W wyniku doświadczeń Zagłady powojenna polityka pamięci była tworzona przez państwa w imieniu ofiar, upamiętnienia przybierały formy oficjalnych ceremonii, a archiwa i miejsca pamięci zostały włączone w sieć państwowych instytucji.

Kolejne wykorzystane w tym tekście przykłady stanowią wojna domowa w Syrii w latach 2011–2014 oraz nieoficjalna dokumentacja wizualna tortur w syryjskich więzieniach rządowych, tworząca nieformalne archiwum, poddawane następnie kolejnym cyfrowym przetworzeniom. Fotografie ukazujące cierpienia opozycjonistów, a w zasadzie opublikowane w internecie wizerunki ich martwych ciał, są nie tylko dowodem zupełnie nowego, zdecentralizowanego sposobu prowadzenia wojny, ale również innego, dużo bardziej demokratycznego podejścia do dokumentowania zbrodni i tworzenia archiwum. W wyniku kryzysu struktur państwowych i na skutek bratobójczych walk w Syrii państwo syryjskie nie jest podmiotem, który mógłby dbać o pamięć zbiorową, toteż rodziny ofiar same tworzą narrację historyczną. Upamiętnienia przybierają formy internetowych nekrologów, a czasem nawet memów, archiwa prywatne stają

się natomiast publicznym, stale przetwarzanym zasobem cyfrowym. Porównując przykład rwandyjski i syryjski można bez trudu zaobserwować, jaka zmiana zaszła na obszarze geopolityki pod względem sposobu rozwiązywania konfliktów i prowadzenia wojen – ale także, co zamierzam pokazać w tekście, jaki wpływ te nowe zasady prowadzenia wojny i uprawiania polityki wywarły na szeroko rozumianą wizualność, w tym na sposób kształtowania wizualnego archiwum.

Najważniejszym zagadnieniem, na które chciałabym zwrócić uwagę, jest więc nie tylko koniec utrwalonego po drugiej wojnie światowej paradygmatu „nigdy więcej”, narzucającego sposób prowadzenia wojen i rozgrywania konfliktów, jak i form upamiętniania ich ofiar (w wielu przypadkach zresztą formy te były stosowane schematycznie niemalże na zasadach wizualnej imitacji). Pokusiłabym się nawet o stwierdzenie, iż narzucanie gotowego wzorca przepracowywania zbiorowej traumy można rozumieć również jako działanie kolonizujące, niepozwalające na wytworzenie autonomicznego języka opisu, niekiedy upraszczające narrację na temat wojny poprzez narzucanie wytworzonego w innym miejscu, czasie i kontekście podziału na ofiary i oprawców. W niniejszym artykule staram się przede wszystkim dowieść, iż sposób prowadzenia wojen w oparciu o typowe dla XXI wieku narzędzia polityczne, militarne i technologiczne, połączone ze współczesnymi kapitalistycznymi zasadami ekonomicznymi, wymaga innych strategii opisu dzisiejszych wojen, w tym także wytworzenia innych wizualności.

## „SKOLONIZOWANE” DWUDZIESTOWIECZNE ARCHIWUM

Premier Izraela Benjamin Netanjahu w przemówieniu z 10 lipca 2017 roku mówił:

Prezydent [Re’uwan] Rivlin zwrócił uwagę na fakt, iż oba nasze narody mają tragiczną spuściznę. Naszą jest Zagłada, waszą – wielkie ludobójstwo, które spadło na wasz naród. Nie jestem pewien, jak wielu moich izraelskich rodaków wie, że prezydent [Paul] Kagame stanął na czele kampanii wojskowej, by zatrzymać tę rzeź, w wyniku której zabito milion osób – dzieci, kobiet i bezbronnych mężczyzn.

1, President Rivlin has already mentioned the fact that we have, we possess, both of our peoples a tragic legacy. Ours in the Holocaust, you in the great genocide that befell your people. I'm not sure how many of my Israeli compatriots know that President Kagame personally led the military effort that put a stop to this carnage after more than a million people were butchered, a million children, women, defenseless men. And with your courage, you put an end to this and began rebuilding this torn nation. We could see the impressive gains that you are making. In fact it is our, one of our deepest pleasures to be able to cooperate with you in rebuilding your state, rebuilding it in agriculture and water and so many other areas, and security as well" (*PM Netanyahu's Remarks at the Welcoming Ceremony for Rwandan President Paul Kagame*, gov.il, bit.ly/2OPALDT).

2 W tym miejscu warto wspomnieć o niebagatelnej roli prywatnej rozgłośni Radio Télévision Libre des Mille Collines (RTL, Wolne Radio i Telewizja Tysiąca Wzgórz), która swoje działania rozpoczęła w połowie 1993 roku – jeszcze w trakcie wojny domowej – i była dostępna i popularna na terenie całego państwa (wykorzystywała bowiem sieć nadajników państwowej radiostacji). Ponadto istotnym czynnikiem, który wpłynął na szybki wzrost popularności radia, było zaadaptowanie zachodnich formatów audycji – ich część pozwalała na bezpośrednie uczestnictwo słuchaczy, którzy mieli także możliwość wypowiedziania się w programach. Rozgłośnia oferowała także streszczenia wydarzeń sportowych i puszczającą modną na świecie w latach dziewięćdziesiątych muzykę, nie zapominając przy tym o rodzimych twórcach. Przekaz RTL miał być z założenia dużo bardziej inkluzywny niż ten oferowany przez konkurencyjne rozgłośnie. Istotnym kontekstem jest również powstała w ramach International Institut of Political Murder projekt Milo Raua *Hate Radio* (bit.ly/3u6fhcy), który składał się z performansu, wystawy, filmu i książki. Była to rekonstrukcja działań prowadzonych przez RTL. W wyreżyserowanym przez Raua performansie występują razem ocalałi z ludobójstwa Tutsi, odpowiedzialni za masakrę Hutu i osoba grająca Georgesa Ruggiu (białego prezentera rwandyjskiego radia pochodzenia włosko-belgijskiego). Instalacja ta miała miejsce w odtworzonej przestrzeni studia radia RTL i była próbą namysłu nad rasistowskimi schematami, które mogą być bezwiednie powielane.

Dzięki waszej odwadze położyliście kres rzezi, rozpoczynając odbudowę tego zrujnowanego kraju. Widzimy wasze imponujące postępy. Z ogromną radością pomagamy wam odbudować wasze państwo, by rolnictwo odżyło, ludzie odzyskali dostęp do wody i sytuacja poprawiła się w wielu innych obszarach, także w dziedzinie bezpieczeństwa<sup>1</sup>.

Fundamentalnym wydarzeniem w historii Rwandy, które było główną przyczyną późniejszego ludobójstwa, stało się zestrzelenie 6 kwietnia 1994 roku nad Kigali, stolicą tego kraju, samolotu prezydenckiego, którym podróżowali prezydent Rwandy, Juvénal Habyarimana, i prezydent Burundi, Cyprien Ntaryamira (obaj z plemienia Hutu). Jeszcze tego samego dnia rozpoczęły się w Kigali zamieszki. Bojownicy Hutu uznali członków Rwandyjskiego Frontu Patriotycznego, zrzeszającego ludność Tutsi, za winnych śmierci prezydenta. Wyjątkowo istotnym aspektem rwandyjskiego ludobójstwa jest jego skala i zasięg. Dzięki pomocy mediów<sup>2</sup>, poprzez indoktrynację na skalę całego państwa, udało się zmobilizować około stu tysięcy samozwańczych bojowników z plemienia Hutu. Wedle różnych szacunków w trakcie tak zwanych stu dni, od 6 lub 7 kwietnia 1994 roku do końca czerwca 1994 roku, w okrutny sposób zamordowano od ośmiuset tysięcy do ponad miliona ludzi, głównie z plemienia Tutsi.

Po zakończonej wojnie domowej władze Rwandy postanowiły upamiętnić ofiary, zakładając Kigali Genocide Memorial, instytucję o szerokim zakresie działania: miejsce pochówku odnalezionych ciał pomordowanych oraz muzeum gromadzące pamiątki, dokumenty, archiwa prywatne, powołane do istnienia po to, aby przestrzegać przed konfliktami, których skutkiem może być ludobójstwo. W 1999 roku władze Kigali przeznaczyły ziemię pod budowę tej szczególnej instytucji historycznej. Proces budowania placówki rozpoczął się w 2001 roku od złożenia do zbiorowego grobu ciał ofiar, które miało nadać sens istnieniu instytucji i uświęcić ziemię, na której budynek wzniesiono. Obecnie w Kigali Genocide Memorial spoczywa około dwustu pięćdziesięciu tysięcy ciał. Muzeum upamiętniające ludobójstwo zostało uroczystie otwarte w kwietniu 2004 roku, czyli w dziesiątą rocznicę tragicznych wydarzeń.

Polityka historyczna ówczesnych i obecnych władz Rwandy, znajdująca wyraz w ekspozycji muzeum w Kigali, korzystała z doświadczeń izraelskich zarówno w sferze retorycznej, jak i symbolicznej. W trypietrowym gmachu Kigali Genocide Memorial można prześledzić więc historię ludobójstw na świecie, w chronologicznym, linearnym ujęciu. Początek wyznacza Zagłada. Połowa piętra poświęcona jest gettom w Warszawie i Łodzi oraz obozowi Auschwitz-Birkenau<sup>3</sup>, który w ramach tego typu polityki historycznej stanowi konieczny punkt odniesienia. Kolejne ukazane na tym piętrze zbrodnie, pokazywane w zdecydowanie mniej spektakularnej skali, to: rzeź Ormian, wojna domowa w byłej Jugosławii (właściwie równoległa do ludobójstwa w Rwandzie) oraz ludobójstwo dokonane przez Czerwonych Khmerów w Kambodży.

Na kolejnym piętrze znaleźć można zarys historii Rwandy, od dokumentacji opresji kolonialnej, przez prezentację lokalnej kultury i obyczajów, do charakterystyki aktualnych napięć społecznych. Myliłby się jednak ten, kto założyłby, że w tej obrazującej lokalne uwarunkowania ekspozycji nie ma odniesień do Zagłady. Wręcz przeciwnie, są one dość bezpośrednio. Jak stwierdza Małgorzata Wosińska, zwracając uwagę na szczególne potraktowanie okresu kolonizacji jako przygotowania do eksterminacji Tutsi,

następują tutaj liczne odwołania do Holokaustu poprzez zestawianie ze sobą odpowiednich zdjęć, np. paszport z wbitym słowem „Tutsi” i dokument potwierdzający tożsamość żydowską, mierzenie nosa Tutsi i mierzenia nosa Żydówki, gazetę anty-Tutsi i gazetę antysemityczną, w końcu porzucone w ucieczce rzeczy osobiste Tutsi i stopy butów znane z symboliki Auschwitz<sup>4</sup>.

W ten sposób Rwandyjczycy, nawiązując do sposobów upamiętnienia Zagłady, całkowicie podporządkowali im kształt samej ekspozycji oraz przekształcili swoją pamięć historyczną.

Tworzenie oficjalnego, państwowego archiwum rwandyjskiego ludobójstwa i zarządzanie nim w Kigali Genocide Memorial od samego początku miało bardzo jasno zdefiniowany cel polityczny. Władzom rwandyjskim zależało na wpisaniu ludobójstwa

<sup>3</sup> Por. Małgorzata Wosińska, *Murambi to nie Auschwitz*, [w:] *Obóz – muzeum. Trauma we współczesnym wystawianictwie*, red. Małgorzata Fabiszak, Marcin Owiński, Kraków 2013, s. 215.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 219.

5 Por. Benny Morris, *The Birth of the Palestinian Refugee Problem, 1947–1949*, Cambridge, MA–New York–Oakleigh 1988; *idem*, *The Birth of the Palestinian Refugee Problem Revisited*, Cambridge, MA–New York 2004; *idem*, *Making Israel*, Ann Arbor 2008; Ilan Pappé, *Ten Myths About Israel*, Brooklyn, NY 2017; *idem*, *The Bureaucracy of Evil. The History of the Israeli Occupation*, Oxford 2012; *idem*, *The Idea of Israel. A History of Power and Knowledge*, London–New York 2014; *idem*, *Czystki etniczne w Palestynie*, przeł. Anna Sak, Warszawa 2017; Noam Chomsky, Ilan Pappé, *On Palestine*, ed. Frank Barat, Chicago 2015; Avi Shlaim, *War and Peace in the Middle East. A Concise History*, London 1995; *idem*, *Israel and Palestine. Reappraisals, Revisions, Refutations*, London 2009; Tom Segev, *Siódmy milion. Izrael – piętno Zagłady*, przeł. Barbara Gadomska, Warszawa 2018; Hillel Cohen-Bar, *Army of Shadows. Palestinian Collaboration with Zionism, 1917–1948*, Berkeley–Los Angeles–London 2007; Simha Flapan, *Zionism and the Palestinians*, New York 1979; *idem*, *The Birth of Israel. Myths And Realities*, London–Sydney 1987; Baruch Kimmerling, *Zionism and Territory. The Socio-Territorial Dimensions of Zionist Politics*, Berkeley 1983; *idem*, *Zionism and Economy*, Cambridge, MA 1983; *idem*, *Clash of Identities. Explorations in Israeli and Palestinian Societies*, New York 2012; Idith Zertal, *From Catastrophe to Power. The Holocaust Survivors and the Emergence of Israel*, Berkeley 1998; *eadem*, *Naród i śmierć. Zagłada w dyskursie i polityce Izraela*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, Kraków 2010; Shlomo Sand Shlomo, *Kiedy i jak wynaleziono naród żydowski*, przeł. Hanna Zbonikowska-Bernatowicz, Warszawa 2011.

6 Por. tekst rezolucji S/RES/955 Międzynarodowego Trybunału Karnego dla Rwandy – Resolution 955 (1994) [S/RES/955 (1994)] adopted by the Security Council at its 3453<sup>rd</sup> meeting, on 8 November 1994, United Nation Official Document, [bit.ly/3qubvRq](http://bit.ly/3qubvRq) [22.09.2020].

z lat dziewięćdziesiątych XX wieku w szerszy kontekst, wiążąc tamte wydarzenia z historią drugiej wojny światowej i sposobami jej upamiętniania. Decyzja ta wiązała się z określonym sposobem zarządzania emocjami wynikającymi z wojennych przeżyć i traum oraz budowaniem polityki historycznej (i społecznej) na użytek krajowy. W relacjach lokalnych chodziło nie tylko o przekształcenie własnej pamięci historycznej, ufundowanej na konkretnej zbiorowej, lokalnej traumie i wpisanie jej w uniwersalną i globalną ramę, jaką jest pamięć o Zagładzie (zamiast zajmować się świeżą i otwartą raną, wygodniej pielęgnować starą, zasklepioną bliznę). Dążono również do zniwelowania stale obecnych w społeczeństwie rwandyjskim napięć i antagonizmów (być może grożących kolejnymi wybuchami na tle etnicznym) poprzez neutralizację i delegitymizację Hutu: przypisanie im roli oprawców podobnych do nazistów, odpowiedzialnych za Zagładę.

W tym celu wykorzystano dobrze znane wzorce izraelskiej polityki historycznej (wytworzone przez państwo Izrael w latach czterdziestych i stale reprodukowane). W Rwandzie, podobnie jak w Izraelu, uznano ludobójstwo za mit założycielski nowego państwa. Temat ten został wnikliwie omówiony przez izraelskich historyków z grupy tak zwanych nowych historyków. Benny Morris, Ilan Pappé, Avi Shlaim, Tom Segev, Hillel Cohen-Bar, Symcha Flapan, Baruch Kimmerling, Idith Zertal i Shlomo Sand<sup>5</sup> w swych pracach badali początki Izraela, podkreślając rolę Zagłady w tworzeniu narodu i państwa. Wysiłki rządu Rwandy znalazły wsparcie w działaniach Międzynarodowego Trybunału Karnego dla Rwandy (International Criminal Tribunal for Rwanda), powołanego z ramienia Organizacji Narodów Zjednoczonych na mocy rezolucji S/RES/955 z 8 listopada 1994 roku<sup>6</sup>. Trybunał z siedzibą w tanzańskiej Aruszy i Izbą Apelacyjną w Hadze miał za zadanie osądzenie takich zbrodni, jak zbrodnia przeciwko ludzkości, ludobójstwo i naruszenie artykułu trzeciego konwencji genewskich. Trybunał ten był pierwszym w historii sądem międzynarodowym rozpatrującym sprawę zbrodni ludobójstwa od czasu uchwalenia i ratyfikowania Konwencji w sprawie zapobiegania i karania zbrodni ludobójstwa z 9 grudnia 1948 roku. Zwołanie trybunału w oparciu o przepisy wprowadzone po drugiej wojnie światowej na skutek wojennych doświadczeń w Europie usankcjonowało politykę rwandyjskiego



rządu i trwale powiązało rwandyjskie doświadczenie wojny domowej z globalną historią ludobójstwa.

Polityka historyczna rządu rwandyjskiego, będąca próbą zredukowania wieloletnich napięć i konfliktów poprzez totalną delegitymizację większościowej pod względem liczby ludności grupy etnicznej (Hutu) i utrwalenie dominacji grupy mniejszościowej (Tutsi) jest ryzykowna. Może przyczynić się do pogłębiania różnic i tworzenia nowych konfliktów, będących w zasadzie rewersem tych, które doprowadziły do ludobójstwa w 1994 roku. Jednakże głęboka wiara w skuteczność polityki historycznej zbudowanej na wzorcu upamiętnienia Zagłady i wizja politycznych zysków, pozwala rządzącym Rwandyjczykom kroczyć tą niebezpieczną ścieżką, nawet za cenę wyzbycia się własnej pamięci, czy też dopasowywania jej do określonej matrycy, w tym przypadku, matrycy powstałej w wyniku wydarzeń z lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku.

W kontekście upamiętnień rwandyjskiego ludobójstwa warto zwrócić uwagę na funkcję państwa, które tworzy zarówno narrację historyczną, jak i jej materialne archiwum gromadzone w muzeum, wydobywając na pierwszy plan konflikt dwóch zantagonizowanych grup etnicznych (choć konflikt miał także wymiar klasowy) i odmawiając jednej z nich praw do definiowania siebie. Polityka pamięci służy do sprawowania rządu w imieniu drugiej z grup etnicznych, w tym przypadku Tutsi, i w dziwny sposób spleta się z biopolityką. Pozbawiani widocznej reprezentacji, przypisani jednoznacznie do grupy wielkich zbrodniarzy XX wieku Hutu nie tylko mają „skolonizowaną” pamięć, ale są jednocześnie pozbawiani możliwości równego funkcjonowania w strukturach państwa. Z drugiej strony, zapośredniczona polityka pamięci, której materialnym wyrazem stała się ekspozycja w Kigali Genocide Memorial, jest wykorzystywana przez rwandyjski rząd (niemalże w całości sformowany przez Tutsi) do wzmacniania relacji zagranicznych z partnerami z Europy i Bliskiego Wschodu oraz westernizacji państwa. Fundamentem tych relacji ma być wspólne doświadczenia ofiary.

Wpisanie rwandyjskiej tragedii w kontekst Zagłady poprzez stworzenie muzeum na wzór istniejących w Europie i w Stanach Zjednoczonych placówek historycznych upamiętniających ofiary drugiej wojny światowej ma także na celu poprawę międzynarodowych

relacji politycznych i gospodarczych, zerwanych na skutek wojny domowej. Chodzi również o odbudowanie wizerunku Rwandy i przemianę kraju odpowiedzialnego za zbrodnię ludobójstwa w pioniera w dziedzinie reform demokratycznych i gospodarczych. Westernizacja Rwandy dokonuje się na wielu płaszczyznach: politycznej – poprzez szeroki udział kobiet w sprawowaniu władzy (ponad sześćdziesiąt procent członków parlamentu to kobiety<sup>7</sup>), sportowej – poprzez relacje z brytyjskimi klubami sportowymi (Rwanda płaci londyńskiemu Arsenalowi dziesięć milionów funtów rocznie za jego obecność w Kigali<sup>8</sup>) i gospodarczej – przez otwarte na inwestycje europejskie (między innymi niemieckiego Volkswagena<sup>9</sup>) specjalne strefy ekonomiczne. Reformy te mają zniwelować negatywne nastawienie społeczności międzynarodowej i rynków finansowych do obciążonego odpowiedzialnością za ludobójstwo kraju i zapewnić mu odpowiednie środki na rozwój. Westernizacja pamięci historycznej, włączająca ludobójstwo w Rwandzie we wspólne, zglobalizowane dziedzictwo historyczne, wpisuje się także w politykę zagraniczną i gospodarczą kraju, co jest oczywiste dla jego mieszkańców. Jeden z nich, cytowany przez Jeana Hatzfelda, stawia tę sprawę jasno:

Tak naprawdę to kto mówi o przebaczeniu? Tutsi, Hutu, uwolnieni więźniowie, ich rodziny? Nie, tylko organizacje humanitarne. Importują przebaczenie do Rwandy i zawiązują je w plik dolarów, żeby nas przekonać. Istnieje Akcja Przebaczenie, tak jak istniała Akcja AIDS, spotkania informacyjne, afisze, lokalne przedstawicielstwa, bardzo mili biali w terenowych autach z turbodoładowaniem. Te organizacje udzielają lekcji nauczycielom, pouczają radnych gmin. Finansują plany pomocy. My zaś mówimy o przebaczeniu, bo tak wypada i dlatego że dotacje mogą się przydać<sup>10</sup>.

Na przykładzie polityki historycznej Rwandy, uformowanej na bazie dwudziestowiecznych doświadczeń w Europie, Izraelu i Stanach Zjednoczonych, widać bardzo wyraźnie wszystkie ograniczenia i niebezpieczeństwa zarządzania pamięcią historyczną przez państwo, które dziś wykorzystuje archiwa jako własny, „sprywatyzowany” zasób. Widać także zmianę statusu samego archiwum, które – zarządzane przez

<sup>7</sup> Por. Wojciech Jagielski, *Rządy kobiet*, „Tygodnik Powszechny” 2018, 18.10., bit.ly/3stijpR [28.09.2020].

<sup>8</sup> Por. David Himbara, *Kagame’s 3-Year \$39 Mil Arsenal Deal Is Insane*, „The Rwandan”, bit.ly/3dkb8vR [28.09.2020].

<sup>9</sup> Por. *Manufacturing*, Visit Rwanda, bit.ly/3qq7AFo [28.09.2020].

<sup>10</sup> Jean Hatzfeld, *Strategia antylop*, przeł. Jacek Giszczak, Wołowiec 2009, s. 51.

państwo – przestało pełnić funkcję wspólnotową, służy wyłącznie realizacji interesów politycznych rządzących grup. Wyciąga się z niego pliki, dokumenty czy fotografie, sklejąc z nich opowieść potrzebną wyłącznie do sprawowania i utrwalania władzy – takie podejście ma dużo wspólnego z politycznym autorytaryzmem. W tym ujęciu archiwum nie służy dokumentowaniu, a następnie prezentowaniu zapisów realnego i złożonego doświadczenia historycznego. Na przełomie XX i XXI wieku idea upamiętnienia ofiar w celu powstrzymania przyszłych konfliktów, wyrażana słowami „nigdy więcej”, zatraciła swoją pierwotne znaczenie.

### „ARCHIWUM CAESARA” I JEGO SIECIOWE PRZETWORZENIA

Jak dowodził kameruński filozof Achille Mbembe:

Wojny epoki globalizacji miały zatem na celu zmuszenie przeciwnika do kapitulacji bez względu na bezpośrednie konsekwencje, efekty uboczne czy „zniszczenia i straty wśród ludności cywilnej” w wyniku prowadzenia działań wojskowych. W tym sensie współczesne wojny przypominają bardziej strategię wojenne nomadów niż wojny nomadów osiadłych czy nowoczesne wojny terytorialne polegające na podbijaniu i aneksji. Jak pisał [Zygmunt] Bauman: „ich wyższość nad zbiorowościami osiadłymi polega na prędkości, zdolności do niespodziewanego pojawiania się i znikania bez ostrzeżenia, przemieszczania się bez zbędnego bagażu, niedbania o dobytek, który ogranicza możliwość ruchu i potencjał manewru ludu osiadłego”.

Ten nowy etap to etap globalnej mobilności. Ważną jego cechą jest to, że operacje wojskowe i egzekwowanie prawa do zabijania nie są już wyłącznie domeną państw, a ich podmiotem nie jest „regularne wojsko”<sup>11</sup>.

Wojna w Rwandzie była jednym z ostatnich konfliktów zbrojnych rozgrywanym w cieniu drugiej wojny światowej. Syryjska wojna domowa zaczęła się dziesięć lat po zamachu na World Trade Center, a więc po wydarzeniu, które zainicjowało globalną walkę z terroryzmem, radykalnie zmieniając

<sup>11</sup> Achille Mbembe, *Nekropolityka*, przeł. Katarzyna Bojarska, [w:] *idem, Polityka wrogości. Nekropolityka*, przeł. Urszula Kropiwiiec, Katarzyna Bojarska, Kraków 2018, s. 238–239.

kształt i sposób prowadzenia polityki międzynarodowej niemalże przez wszystkie państwa na świecie. Jak pisze David Renton:

Choć w pewnym zakresie wojna 1939–1945 zeszła na dalszy plan, do naszej wspólnej pamięci weszły teraz wydarzenia z września 2001 roku i ataki na Twin Towers. Pierwszego dnia po atakach James Atlas z „New York Timesa” powiedział czytelnikom, że „koniec cywilizacji Zachodu okazał się potencjalnie możliwy, przez co walkę z terroryzmem przedstawia się w taki sposób, w jaki [Franklin Delano] Roosevelt mówił o walce z [Adolfem] Hitlerem”<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> „To the extent that the 1939–45 war has been relegated, it is now joined in our shared memory by the events of September 2001 and the attacks on the Twin Towers. The first day after the attacks, James Atlas of the »New York Times« told readers that »the end of Western civilization has become a possibility against which the need to fight terrorism is being framed, as Roosevelt framed the need to fight Hitler«” (David Renton, *The New Authoritarians*, London 2019, s. 70).

<sup>13</sup> W drugiej połowie XX wieku na skutek doświadczeń drugiej wojny światowej przemoc wojenna nie była akceptowana przez społeczność międzynarodową. Za wszelką cenę dążono do łagodzenia konfliktów, istotnym elementem geopolityki były misje pokojowe Organizacji Narodów Zjednoczonych czy akcje sił rozjemczych innych struktur ponadnarodowych, choćby Ligi Afrykańskiej. Tego typu działań właściwie zaprzestano na przełomie XX i XXI wieku, po złych doświadczeniach sił międzynarodowych w Bośni (masakra w Srebrenicy) czy Somalii (bitwa w Mogadyszku).

<sup>14</sup> „The effect of September 11 was to change the tone of right-wing politics, from a register of nostalgia into a new language of confident aggression” (David Renton, *op. cit.*, s. 73–74).

<sup>15</sup> Por. Werner Ruf, *Economies of War. How the expansion of capitalism destroys state and society*, Rosa Luxemburg Stiftung, bit.ly/36r2KPY [20.09.2020].

Rozpoznanie Rentona wydaje się szczególnie użyteczne w kontekście wojny domowej w Syrii, pozwala bowiem na precyzyjne uchwycenie różnicy, jaka zaszła w traktowaniu współczesnych form masowych zbrodni, a zwłaszcza obojętności szeroko rozumianego Zachodu wobec ofiar wojny na Bliskim Wschodzie. Kluczowy wydaje się fakt, iż walka z terroryzmem przyczyniła się do wyparcia (zminimalizowania znaczenia) stworzonego po drugiej wojnie światowej paradygmatu „nigdy więcej”. Przemoc jako narzędzie polityczne została po kilku dekadach ponownie uprawomocniona i powróciła jako w pełni akceptowalna forma prowadzenia spraw publicznych<sup>13</sup>. Wraz z nią nieoczekiwanie powróciły stare strategie polityczne, próbujące odtworzyć imperialne i kolonialne zależności. Jak trafnie wskazuje Renton, uzasadnieniami interwencji w Iraku i Afganistanie stały się eseje takich teoretyków jak Bernard Lewis, autor *The Roots of Muslim Rage*, czy Samuel Huntington, autor *Zderzenia cywilizacji* (*The Clash of Civilizations*), a „efektem 11 września była zmiana tonu prawicowej polityki z rejestru nostalgii w nowy język znajomej agresji”<sup>14</sup>.

Wojna w Syrii rozpoczęła się w 2011 roku, po wydarzeniach zwanych potocznie arabską wiosną, i trwa właściwie nieprzerwanie do dziś. Do wybuchu konfliktu przyczyniła się cała sekwencja decyzji i wydarzeń: destabilizacja polityczna całego Bliskiego Wschodu, spowodowana bezpośrednimi interwencjami państw zachodnich w Iraku; masowa migracja i napływ około czterech milionów uchodźców do Syrii w wyniku drugiej wojny irackiej<sup>15</sup>; kryzys finansowy i ekonomiczny w latach 2007–2008, który spowodował trudną sytuację

społeczną i ekonomiczną w regionie oraz zdelegitymizował władze w wielu państwach arabskich; wewnętrzne problemy ekonomiczne, stanowiące skutek wprowadzenia w życie (od 2004 roku) przez rząd Baszszara Hafiza al-Asada zaleceń Międzynarodowego Funduszu Walutowego i Banku Światowego, liberalizujących scentralizowaną gospodarkę; zła polityka rolna, która w latach 2010–2011 doprowadziła nie tylko do wyjąłowania ziemi i suszy, ale także do masowych migracji wewnętrznych, w wyniku których około milion trzysta tysięcy mieszkańców, głównie sunnitów z interioru, przeniosło się na wybrzeże, co doprowadziło do konfliktów o podłożu ekonomicznym, religijnym i etnicznym.

Po fali protestów w 2011 roku, prezydent Baszszar Hafiz al-Asad wydał rozkaz tłumienia wszelkich antyrządowych manifestacji, co było początkiem konfliktu zbrojnego. W wyniku akcji armii rządowej i pacyfikacji zrewoltowanych miast, grupy wojskowych i cywilów utworzyły w lipcu wspieraną przez Zachód Wolną Armię Syrii, dążącą do obalenia władzy al-Asada. Tak zaczęła się wojna, która spowodowała niewyobrażalne zniszczenia i tragedie. Niektóre z miast, na przykład Aleppo, praktycznie przestały istnieć, zamieniając się w morze ruin. Olbrzymie grupy ludności – od trzynastu do piętnastu milionów Syryjczyków – zostały zmuszone do opuszczenia swoich domów i emigracji na wybrzeże bądź poza granice państwa: do Libanu, Turcji, Jordanii oraz Europy (przede wszystkim do Grecji i Włoch). Syria stała się terenem starć między armią rządową, Wolną Armią Syrii, bojownikami Autonomii Kurdyjskiej z Rożawy (obecnie Autonomiczna Administracja Północnej i Wschodniej Syrii), tak zwanym Państwem Islamskim, regionalnymi grupami islamskimi (między innymi Dżabhat an-Nusra, później Dżabhat Fath asz-Szam – Front Obrony Ludności Lewantu) oraz mocarstwami światowymi (Rosja, Stany Zjednoczone, Wielka Brytania, Francja) i regionalnymi (Iran, Arabia Saudyjska). Z relacji świadków oraz doniesień medialnych wynika, iż wojnie towarzyszy niewyobrażalne okrucieństwo, zwłaszcza ze strony armii rządowej i syryjskiego aparatu bezpieczeństwa. W wojnie tej używane jest uzbrojenie zakazane przez konwencje międzynarodowe, na przykład bomby beczkowe, fosforowe, kasetowe, zapalające, a także gazowe. Ofiary wojny są gwałcone, torturowane

i mordowane zarówno przez samozwańcze bojówki na terytorium Państwa Islamskiego, jak i przez tajną policję al-Asada.

Na przykładzie wojny w Syrii zaobserwować można zjawisko, o którym pisze Achille Mbembe w eseju *Nekropolityka*. Konflikt ten to modelowa wojna epoki globalnej mobilności, która charakteryzuje się pojawieniem polimorficznych i rozproszonych „maszyn wojennych” (opisanych przez Gilles’a Deleuze’a i Féliksa Guattariego<sup>16</sup>), które są niejednorodne i cechuje je „zdolność metamorfozy”. Maszyny te, jak pisze Mbembe, „czasami nawiązują złożone relacje z państwem (od autonomii do włączenia). Państwo może samoczynnie stać się maszyną wojenną”<sup>17</sup>. Wojna w Syrii otwiera całkowicie nowy rozdział w historii globalnych konfliktów. Biorą w niej udział bowiem na równych prawach bojówki, uznane państwa, nowo stworzone państwa religijne o niejednoznacznym statusie, oddziały ochotnicze, ludność cywilna, milicje. Wojna w Syrii inicjuje także nowy etap nekropolityki, w którym „współczesne formy podporządkowania życia władzy śmierci (nekropolityka) dogłębnie przekształcają stosunki między oporem, ofiarą a terrorem”<sup>18</sup>. Jednym z efektów tego konfliktu jest całkowita zapaść państwa syryjskiego, nieakceptowanego przez dużą część obywateli i stawianego na równi z innymi podmiotami politycznymi, chwilowymi aliansami czy grupami terrorystycznymi. W istocie, państwo syryjskie stało się jednym z wielu politycznych graczy, straciło monopol na przemoc. Być może dlatego pozwala sobie na działania o charakterze terrorystycznym, prześladując, przetrzymując i mordując bez jakichkolwiek wyroków sądowych swoich obywateli, dostosowując się do nowych form nekropolityki.

Wedle danych Human Rights Watch (HRW) już od pierwszych miesięcy konfliktu w zakładach karnych prowadzonych przez syryjski Wywiad Wojskowy (Mukhābarāt) torturowano i zamordowano wielu więźniów politycznych. Badając tę sprawę, HRW w 2012 roku zlokalizowało aż dwadzieścia siedem więzień w całym kraju. Jednakże precyzyjne określenie skali przemocy stosowanej wobec przetrzymywanych było praktycznie niemożliwe. Jedynym dostępnym źródłem informacji były zdawkowe relacje wypuszczonych więźniów i nielicznych uciekinierów z zakładów karnych. Jakkolwiek dokumentacja wizualna przemocy ze strony władzy nie istniała<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Por. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc Plateau*, red. Joanna Bednarek, [brak tłumacza], Warszawa 2015.

<sup>17</sup> Achille Mbembe, *op. cit.*, s. 239–240.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 251.

<sup>19</sup> Por. *If the Dead Could Speak. Mass Deaths and Torture in Syria's Detention Facilities*, Human Rights Watch, [bit.ly/3de00wP](https://bit.ly/3de00wP) [4.08.2020].

Na przełomie 2013 i 2014 roku nastąpił jednak nieoczekiwany zwrot. Syryjski wojskowy o kryptonimie Caesar opuścił Syrię, wywożąc ponad pięćdziesiąt trzy tysiące zdjęć dokumentujących najbardziej brutalne zbrodnie wojenne, również przemoc w syryjskich więzieniach (ponad dwadzieścia tysięcy zdjęć). Fotografie przeemycone przez Caesara poddane zostały szczegółowej weryfikacji. W jej trakcie ustalono, iż Caesar współpracował między innymi z opozycyjnym ugrupowaniem Syryjski Ruch Narodowy, a od września 2011 roku duplikował zdjęcia i wysyłał je do krewnego, który uciekł z Syrii i współpracował z organizacjami zajmującymi się prawami człowieka, tworząc alternatywne archiwum wojenne.

W marcu 2015 roku zdjęcia zostały opublikowane online za pośrednictwem Syrian Association for Missing and Conscience Detainees (SAFMCD) oraz na syryjskiej stronie internetowej Zaman al-Wasl. Wstrząsające materiały wizualne zaczęły się pojawiać na Facebooku, w grupach zakładanych przez Syryjczyków poszukujących informacji o osobach zatrzymanych i zaginionych. Publikacja zdjęć w internecie miała niebagatelne znaczenie. Po raz pierwszy rodziny mogły w łatwy sposób poszukiwać i odnajdować swoich bliskich<sup>20</sup>, niezależnie od tego czy pozostały w Syrii, czy zdecydowały się na niekiedy bardzo niebezpieczną emigrację<sup>21</sup>.

Dostęp do archiwów dokumentujących zbrodnie syryjskiego reżimu przyczynił się do powstania nietypowego rodzaju zestawień fotograficznych. Surowe zdjęcia z sygnaturami więziennymi, przedstawiające martwe ciała więźniów, zaczęły być łączone z fotografiami przedstawiającymi ofiarę za życia. Publikowane w sieci swoiste dyptyki stały się jednym z niewielu sposobów zwrócenia uwagi na skalę dokonującej się przemocy. Były też – co jest pod wieloma względami wstrząsające – sposobem na usystematyzowanie poszukiwań bliskich na szeroką skalę. Zestawienia miały na celu pokazanie innym poszukującym, iż konkretna ofiara została przez rodzinę zidentyfikowana. Trzeba bowiem pamiętać, iż niejednokrotnie osoby torturowane – bite, przypalane, wygłodzone – nie przypominały siebie z przeszłości. Na forach poświęconych rodzinom i w świadectwach poszukujących często dochodzi do głosu poczucie bezradności, wynikające z nie-  
możności rozpoznania swojego bliskiego.

<sup>20</sup> Według danych szacunkowych ponad 90% dorosłych uchodźców jest właścicielami smartfonów, co w kontekście poszukiwań bliskich przez internet wydaje się kluczowe. Por. *Project: Reframe Refugees, What Design Can Do – Refugee Challenge*, bit.ly/3dqPHXQ [4.08.2019].

<sup>21</sup> Należy jednakże podkreślić, iż stosunek Syryjczyków do opublikowanych przez Caesara dokumentów jest bardzo niejednoznaczny. Mohammad Al Attar, syryjski dramaturg i artysta, określa je mianem „niesławnych” (*unfamous files*), przywołując swoją reakcję na ujawnienie przez archiwum zdjęcia przyjaciela: „Kiedy wyciekły do sieci niesławne »dokumenty Caesara« z tysiącami zdjęć martwych ludzi torturowanych w więzieniach reżimu Asada, zacząłem, podobnie jak wielu innych, przeglądać te przerażające zdjęcia w poszukiwaniu moich zatrzymanych przyjaciół, mając przy tym nadzieję, że nie znajdę na tych zdjęciach żadnego z nich. Niestety, wkrótce odnalazłem jednego. Rozpoznałem jego sine zwłoki, więc natychmiast poinformowałem naszego wspólnego przyjaciela, prosząc go o weryfikację zdjęcia, co oczywiście zrozumiałe, odmówił i powiedział, iż nie jest w stanie stawić temu czoła. Poprosiłem go zatem, aby na razie milczał. Zaledwie godzinę później siostra mojego zmarłego przyjaciela zaczęła bombardować mnie wiadomościami z pytaniem o zdjęcia. Byłem bardzo zdezorientowany i postanowiłem jej nie odpowiadać. Całymi godzinami wysyłała mi wiadomości z prośbą o odpowiedź. Milczałem. Jej ostatnia wiadomość brzmiała: »To on, to mój brat. Znalazłem zdjęcie. Proszę, nie mów o tym teraz nikomu, muszę znaleźć sposób, żeby powiedzieć o tym mojej matce, nie pozwalając jej tego zobaczyć«. Dziwne, poczułem ulgę, zgłodniałem! Zdecydowałem się zatem wyjść z domu i coś zjeść. Nie pamiętam, co zjadłem! Ale pamiętam bardzo dobrze, że człowiek, który wyszedł tego dnia z domu, nigdy nie wrócił już jako ta sama osoba» („When the infamous »Cesar File« was leaked online with thousands photos of dead people under torture inside Assad regime prisons; I started, like many others, to go through the horrific photos searching for my detained friends, hoping not to find any of them in these photos. But soon, unfortunately, I found one. I recognized his pale corpse, so I immediately informed a common friend and asked him to verify the photo; he understandably refused and told me he is

unable to face this. I asked him to stay silent for now. Just an hour later the sister of my dead friend started to bombard me with messages inquiring about the photo. I was very confused and decided not to answer her. For hours she kept sending me messages begging for an answer. I remained silent. Her final text came: »It is him, it is my brother. I found the photo. Please don't tell anybody now, I need to find a way to tell my mother without allowing her to see it.« Strangely I felt relieved, I even felt hungry! So I decided to leave the house to go and eat something. I can't remember what did I eat! But I do remember very well that the man who left the house that day, never returned the same person again" –Mohammad Al Attar, [*When the infamous 'Cesar File'...*], wpis z portalu społecznościowego Facebook z 31.07.2019, [bit.ly/3s6xiz1](https://bit.ly/3s6xiz1) [15.02.2021]).

Znaczący wydaje się także dobór fotografii z prywatnych, rodzinnych zbiorów. Do tych zestawień wybierane są bowiem takie zdjęcia, które najbardziej dobitnie podkreślają podobieństwo między człowiekiem za życia i po śmierci. Ponieważ ciała zamordowanych więźniów były przez reżim brutalnie usuwane z pola widzenia, najczęściej zakopywane w zbiorowych mogiłach na wsiach, można zatem interpretować te wizualne zestawienia jako swoiste upamiętnienie, stanowiące właściwie jedyną możliwość pożegnania, symboliczny pochówek, próbę poradzenia sobie z osobistą traumą.

Wraz z pojawieniem się w mediach zdjęć z „archiwum Caesara” Syryjczycy zaczęli tworzyć dziesiątki fotomontaży, porównujących współczesną przemoc syryjskiego aparatu represji z przemocą hitlerowską z lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku. Doprowadzili oni do swoistego przejęcia motywów Zagłady, performatywnie wykorzystując zarówno „archiwum Caesara”, jak i wizualność Zagłady. Jedną z ich podstawowych strategii polegała na zestawianiu zdjęć i tworzeniu w ten sposób dyptyków. Po lewej stronie umieszczano fotografie ukazujące ofiary drugiej wojny światowej i Zagłady, po prawej zaś zdjęcia współczesne z „archiwum Caesara”. Ten kod wizualny, na którym opierały się fotomontaże, bazował przede wszystkim na podobieństwach w ułożeniu ciał. Jednocześnie w dolnym rogu każdego dyptyku widniały postacie przedstawicieli syryjskich władz, z Baszszarem al-Asadem na czele, oraz napis „*Never Again*”. Montaż były adresowane przede wszystkim do polityków, mediów i mieszkańców szeroko rozumianego Zachodu. Pojawiały się one na portalach społecznościowych i były znacznie bardziej dostępne niż pierwsze dyptyki, publikowane na zamkniętych forach dla rodzin ofiar.

W rezultacie powstało kontrarchiwum wojny syryjskiej, tworzone oddolnie w sposób rozproszony przez wielu Syryjczyków pozostających w kraju i przebywających na emigracji. Było ono powielane przez użytkowników mediów społecznościowych, także tych niezwiązanych bezpośrednio z Syrią czy z regionem Bliskiego Wschodu. Jego twórcy odnieśli sukces, docierając do globalnej opinii publicznej poprzez przywołanie historii Zagłady. Choć zapewne taka strategia uniemożliwia Syryjczykom stworzenie własnej narracji wizualnej, przedstawiającej w oryginalny sposób doświadczenie wojny domowej



w Syrii, to pozwala im dotrzeć do zachodnich odbiorców poprzez odwołanie do znanych im wydarzeń drugiej wojny światowej.

A jednak, mimo podobieństw, użycia tych samych historycznych motywów, związanych z drugą wojną światową, jak choćby stosowania hasła „*Never Again*”, przypadek „archiwum Caesara” i jego wielokrotnych cyfrowych przetworzeń różni się zdecydowanie i od upamiętnień Zagłady, i od oficjalnej polityki pamięci rządu rwandyjskiego. Na bazie zbioru fotografii i przy pomocy nowych cyfrowych technologii powstało bowiem archiwum zdecentralizowane, stworzone w imieniu ofiar przez ich bliskich, niemające nic wspólnego z oficjalną narracją propagowaną przez rząd ani z uprawianą przez niego polityką historyczną. Wykorzystanie dostępnej praktycznie dla wszystkich technologii nie tylko ułatwiło tworzenie tego zbioru, ale przyczyniło się też do powstania nowego kolektywnego doświadczenia obcowania ze świadectwami wizualnymi, bowiem łatwiejszy dostęp do materiałów wygenerował zbiorową potrzebę poszukiwania.

Wracając w tym miejscu do refleksji Achillego Mbembego, warto zauważyć, że zdecentralizowane, zdemokratyzowane, uwspólnione (odwołujące się do pojęcia „dobra wspólnego”) strategie wizualne Syryjczyków odpowiadają wprost na rozproszenie i hybrydyczność typową dla toczonych współcześnie konfliktów. Na przykładzie wojny w Syrii widać zjawisko, o którym pisze kameruński filozof w *Nekropolityce*. Globalna mobilność wymusiła na współczesnych „maszynach wojennych” (państwach, milicjach, grupach zbrojnych, bojówkach, nieformalnych strukturach *quasi*-państwowych) inne podejście do technologii toczenia wojen, a co za tym idzie: do zabijania. Zmiana jest także widoczna po stronie rodzin ofiar, które nie tylko upamiętniają bliskich, ale także stosują nekropolityczne<sup>22</sup> strategie wykorzystujące wizualność. Sposób traktowania materiału fotograficznego przez Syryjczyków jest działaniem wojennym, elementem uprawiania zarówno polityki pamięci (poprzez niezależne upamiętnienie ofiar), polityki historycznej (poprzez inną niż rządowa wizję historii i polityki), jak i nekropolityki (poprzez używanie wizerunków zmarłych w celu wywarcia określonego wpływu). Skoro, jak twierdzi Mbembe, „współczesne formy podporządkowania życia władzy śmierci (nekropolityka) dogłębnie przekształcają stosunki

<sup>22</sup> Nekropolityka jest tutaj rozumiana tak, jak proponuje Mbembe – jako administrowanie śmiercią.

<sup>23</sup> Achille Mbembe, *op. cit.*, s. 251.

między oporem, ofiarą a terrorem”<sup>23</sup>, twórcy montażu są ofiarami, buntownikami i (wizualnymi) terrorystami jednocześnie.

## PODSUMOWANIE

Na podstawie analizy wydarzeń historycznych w Rwandzie i Syrii oraz sposobu upamiętnienia ofiar konfliktów w obu tych krajach chciałam zwrócić uwagę na rozpad paradygmatu „nigdy więcej” w wyniku tak zwanej wojny z terroryzmem oraz na częściową dezaktualizację definicji ludobójstwa (*genocide*, wprowadzonej do prawa międzynarodowego przez Rafała Lemkina) i zbrodni przeciwko ludzkości (zapropionowanej przez Herscha Lauterpachta). Przede wszystkim jednak zależało mi na zaakcentowaniu zmiany statusu archiwum, która wiąże się zarówno z współczesną formułą prowadzenia wojen, niemożnością jednoznacznego oddzielenia „ofiary” od „oprawców”, jak i z demokratyzacją technologii cyfrowych. W tym kontekście wyjątkowo trafne wydaje się spostrzeżenie Andrzeja Leśniaka, iż

siła archiwum wyczerpuje się, a związane z nim doświadczenie wzniosłości generowanej przez wielkość i kompletność powoli traci moc przyciągania. Co jest przyczyną tego zjawiska? Jedną z możliwych odpowiedzi kryje się w podstawowym pojęciu organizującym myślenie o współczesnych kulturach pamięci: za amnezję odpowiedzialny jest „przemysł pamięci”<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Andrzej Leśniak, *Gorączka archiwum w sztuce współczesnej*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 103.

Wydaje się, iż to rozpoznanie w dosyć bezpośredni sposób odnosi się do Rwandy, która stworzyła „przemysł pamięci”, wpisując osobiste doświadczenia w ramy konkretnej polityki historycznej.

Konflikty toczony w XXI wieku z wykorzystaniem nowych, zdecentralizowanych technologii poprzez swą wyjątkową formę nie mogą być opisane za pomocą metod dokumentacji pochodzących z ubiegłego stulecia. Radykalna zmiana formy konfliktu zbrojnego wymaga zatem przemyślenia samej kategorii „archiwum”. Dwudziestowieczny podział na archiwum publiczne, powszechnie dostępne i często pełniące funkcję polityczną, i archiwum prywatne, udostępniane jedynie najbliższemu, nie jest już tak ostry. Obydwa modele nie są też jedynymi istniejącymi wariantami archiwum. Istnieje cały szereg wariantów

hybrydowych, które ciągle podlegają modyfikacjom i rozszerzeniom. Najnowsze technologie cyfrowe przyczyniły się do wprowadzenia nowych sposobów korzystania z archiwum, zdecydowanie ułatwiając dostęp do zasobów oraz pozwoliły na usytuowanie go w innej, tworzonej oddolnie i połączonej sieciowo wizualnej przestrzeni, w której nawet prywatny gest może odegrać rolę polityczną. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, iż syryjskie „archiwum Caesara” jest jednym z pierwszych archiwów wojennych obecnych w przestrzeni cyfrowej, w tym także w mediach społecznościowych. Wymykając się algorytmom, stale dodając nieznanne dokumenty, „niechciane” obrazy do uwspólnionych zasobów, współtwórcy prowadzą grę zarówno z materiałami będącymi częścią samego archiwum, jak i z innymi użytkownikami sieci. Archiwum ery globalnej mobilności powstaje w wyniku sieciowej wymiany.



# **PRZEDSTAWIENIA ARCHIWUM**



PATRYCJA KORCZAGO Instytut Nauk o Kulturze na Wydziale Humanistycznym  
ORCID 0000-0002-3760-3775 Szkoła Doktorska Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach  
patrycja.korczagou@us.edu.pl

## W poszukiwaniu zaginionych historii – performatywne wędrówki po archiwum Piwnicy na Wójtowskiej w Warszawie

Dokumentacja teatralna, stanowiąca materialny ślad działań artystycznych, uruchomiona w performatywnym geście badacza zostaje ożywiona, a może nawet reinkarnowana. Archiwum przestaje być zatem traktowane jedynie jako repozytorium dokumentów, zaprasza do odkrywania swojego nieoczywistego potencjału. Na performatywność dokumentacji wskazują liczni badacze (Philip Auslander, Amelia Jones, Rebecca Schneider, Peggy Phelan, Dorota Sosnowska), do których teorii odwołuję się w niniejszym, dotyczącym archiwum legendarnej warszawskiej Piwnicy na Wójtowskiej, artykule. Bogaty zbiór rodzinnych archiwaliów, którym dysponuję, zdaje się tworzyć wielokrotny, wielowarstwowy portret tego teatru małych form, powstałego w 1980 roku jako prywatna inicjatywa aktora, scenarzysty i reżysera Ryszarda Ostromęckiego. W artykule wybrane materiały zostały poddane analizie z wykorzystaniem perspektywy performatycznej, z intencją wyjaśnienia przyczyn rozmaitych zdarzeń z przeszłości w celu odkrycia zaginionych historii.

### Słowa kluczowe:

archiwum,  
teatr małych  
form, kultura  
teatralna Warszawy,  
*performance  
studies*

### In Search of Lost Stories. Affective Wandering around the Archives of The Basement on Wójtowska

Theatrical documentation, which is a material trace of artistic activities, is revived and maybe even reincarnated by a performative gesture of the researcher. The archive is therefore no longer treated as merely a repository of documents, it invites us to discover its unobvious potential. The performativity of the documentation is indicated by numerous researchers (Philip Auslander, Amelia Jones, Rebecca Schneider, Peggy Phelan, Dorota Sosnowska) whose theories I refer to in this article concerning the archive of the legendary Warsaw Basement on Wójtowska. The rich collection of the family archive at my disposal seems to create a multiple, multi-layered portrait of this theatre of small forms, created in 1980 as a private initiative of the actor, screenwriter and director Ryszard Ostromęcki. The article analyses selected materials using a performative perspective, with the intention of explaining the causes of various past events in order to discover the lost stories.

### Keywords:

archive, theatre  
of small forms,  
theatre culture  
of Warsaw,  
performance  
studies

**D**okumentacja teatralna, stanowiąca materialny ślad działań artystycznych, uruchomiana w performatywnym geście badacza zostaje ożywiona, a może nawet reinkarnowana. Archiwum przestaje być zatem traktowane jedynie jako repozytorium

Autorka i wydawca serdecznie dziękują p. Barbarze Kuś z Centrum Informacji Naukowej i Biblioteki Akademickiej w Katowicach za pomoc w ustaleniu adresów bibliograficznych części pozostających w archiwum domowym Autorki wycinków prasowych, przywoływanych w niniejszym artykule.

1 Por. Ewa Bal, Dariusz Kosiński, *Dziennik pokładowy*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosiński, Kraków 2017, s. 13–21.

2 Por. Philip Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, „PAJ. A Journal of Performance and Art” 2006, Vol. 28, No. 3, s. 1–10.

3 *Ibidem*.

4 Por. Amelia Jones, *Presence in Absentia. Experiencing Performance as Documentation*, „Art Journal” 1997, No. 56.

5 Peggy Phelan, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez produkcji*, przeł. Agnieszka Kowalczyk, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. Sonia Niespiąłowska-Owczarek, Katarzyna Słoboda, Łódź 2013, s. 267.

6 Por. Rebecca Schneider, *Pozostaje performans*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2020.

dokumentów, zaprasza do odkrywania swojego nieoczywistego potencjału<sup>1</sup>. Na performatywność dokumentacji wskazuje w swoim eseju chociażby Philip Auslander<sup>2</sup>, badając wzajemne relacje dwóch kategorii materiałów źródłowych przedstawienia – dokumentalnych i teatralnych, nie odnotowując ostatecznie między nimi znaczących różnic. Zdaniem badacza to, czy przedstawienie miało / mogło mieć miejsce przed rzeczywistą publicznością, nie ma znaczenia dla badania tego przedstawienia. Wskazuje on jednak także na fakt, iż: „relacja z dokumentacją nie jest tylko odzyskiwaniem informacji o zdarzeniu z przeszłości, ale intersubiektywną relacją wytwarzającą w wyobraźni autonomiczny performans”<sup>3</sup>. Inne ciekawe podejście do teorii archiwum proponuje Amelia Jones<sup>4</sup>, badająca na podstawie dokumentacji przedstawienia, których nie widziała osobiście. Autorka z jednej strony jest zdania, iż oglądanie artysty w akcie performatywnym na żywo nie różni się pod względem subiektywności i intencjonalności tego aktu od oglądania zdjęć czy nagrania z danego wydarzenia. Z drugiej jednak strony na podstawie analizy innego przypadku Jones dochodzi do wniosku, iż różnica w odbiorze performansu zależy od obecności widza i artysty. Według badaczki trudno bowiem rozpoznać na podstawie dokumentacji na przykład prawdziwość odczuć artysty prezentowanych na scenie. Badaczka uważa także, iż fotografia jest jedynie suplementem widowiska, o którym przypomina.

Tezy teoretyków performansu łączą w sobie uwagi o efemeryczności występów i sposobach ich utrwalania / badania. Są to na przykład koncepcje Peggy Phelan, według której:

Performans nie może być zachowany, nagrany, udokumentowany czy w inny sposób uczestniczyć w cyrkulacji reprezentacji: wkraczając w nią, staje się bowiem czymś innym niż performans. [...] Istota performansu [...] realizuje się przez znikanie<sup>5</sup>.

Uznawanie efemeryczności performansu za jego cechę ontologiczną kwestionuje z kolei Rebecca Schneider<sup>6</sup>, która zachęca do myślenia o performansie w kategoriach medium i redefiniuje to pojęcie. Zdaniem Schneider właściwymi cechami performatywności są rekonstrukcja, powtórzenie i ponowne odegranie, nie zaś efemeryczność, ulotność i znikanie.



Czytanie „historii” jako serii aktów sedymentacji, które nie są historyczne, lecz stanowią akty wtórnego zabezpieczenia wszelkich wydarzeń – jako powtarzane akty zabezpieczania pamięci – zachęca do przemyślenia miejsca historii w rytualnym powtórzeniu. Nie oznacza to wcale, że osiągnęliśmy już „koniec historii”, ani że kwestionujemy faktualność minionych wydarzeń, ani że nie da się zyskać dostępu do przeszłości. Chodzi raczej o to, by zmienić lokalizację każdej wiedzy historycznej jako przekazu z ciała do ciała. Bez względu na to, czy rytualne powtórzenie polega na badaniu dokumentów w bibliotece (materialny akt zdobywania, materialne akty czytania, pisania i uczenia się), na oralnych opowieściach o pochodzeniu rodziny [...], czy na wielości traumatycznych odtworzeń, w które angażujemy się świadomie i nieświadomie, tak czy inaczej przekładamy „historię” na ciała, dokonując afektywnej transmisji pokazywania i mówienia<sup>7</sup>.

Jeśli chodzi o polski obszar badań nad dokumentacją performansu, to warto wspomnieć o tezach Doroty Sosnowskiej, które w dużej mierze korelują z ustaleniami naukowców zagranicznych, w tym Schneider. Przywołując także rozpoznania Robin Berstein, Sosnowska uznaje, iż „performans bardziej niż zjawiskiem staje się raczej pewnym sposobem patrzenia na historię i archiwum wydobywającym działanie, życie i ciało z tego, co wydawało się je wytracać”<sup>8</sup>. Badaczka uważa, że naukowiec obcujący z rzeczami w postaci resztek i śladów „potrzęsa” nimi w performatywnym geście. Rzeczy, zawierając scenariusz, są jednocześnie archiwum i repertuarem. Materialne dowody znajdujące się w archiwum czytane są bowiem przez pryzmat historii, przez ich kontekstualizację, jednocześnie jednak dochodzi do fizycznej z nimi interakcji, co wyzwala performatywną kompetencję tworzenia własnego „tańca” z dokumentacją, tworzenia zabarwionych subiektywnie repertuarów – scenariuszy przyszłości. Główną inspiracją w poszukiwaniach własnej perspektywy badawczej stało się dla mnie właśnie podejście Sosnowskiej do performatywnego potencjału tkwiącego w archiwum, wyrażone w poniższych słowach:

<sup>7</sup> „To read »history,« then, as a set of sedimented acts that are not the historical acts themselves but the act of securing any incident backward – the repeated act of securing memory – is to rethink the site of history in ritual repetition. This is not to say that we have reached the »end of history,« neither is it to say that past events didn't happen, nor that to access the past is impossible. It is rather to resituate the site of any knowing of history as body-to-body transmission. Whether that ritual repetition is the attendance to documents in the library (the physical acts of acquisition, the physical acts of reading, writing, educating), or the oral tales of family lineage [...], or the myriad traumatic reenactments engaged in both consciously and unconsciously, we refigure »history« onto bodies, the affective transmissions of showing and telling” (Rebecca Schneider, *Performing Remains Art and war in times of theatrical reenactment*, New York 2011, s. 104).

<sup>8</sup> Dorota Sosnowska, *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad, Białystok 2017, s. 89.

Traktując archiwum jako przestrzeń działania, odzyskujemy cielesny wymiar historii, w przedmiotach, śladach, dokumentach widząc odciski ciała odzyskujemy życie w miejscu, które wydawało się martwe. Dokument nie jest opresyjny wobec ciała. [...] Pamięć jest zawsze performatywna (nierozdzielna z działaniem), a dokument jest zaproszeniem do tańca<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> *Ibidem.*

Przedmiotem rozważań w niniejszym artykule jest archiwum legendarnej warszawskiej Piwnicy na Wójtowskiej Ryszarda Ostromięckiego, które uruchomione w procesie refleksji naukowej pozwala na „zrekonstruowanie” w powtórzeniu, czyli naukowym opisie, działalności tego teatru małych form w kontekście tradycji gatunku i kultury teatralnej stolicy lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Piwnica na Wójtowskiej powstała w latach osiemdziesiątych XX wieku jako prywatna inicjatywa aktora, scenarzysty i reżysera Ryszarda Ostromięckiego. Na deskach tej pracowni twórczej w małych formach teatralnych, montażach słowno-muzycznych, piosence literackiej i estradowej, koncertach muzyki jazzowej i poważnej, w ponad siedmuset pięćdziesięciu wieczorach-koncertach, dwudziestu pięciu premierach teatralnych, dwudziestu jeden premierach muzycznych, trzydziestu pięciu programach autorskich, w dużej liczbie recitali wokalnych, instrumentalnych i monodramach, cieszących się popularnością wśród mieszkańców i gości stolicy, wystąpiło ponad stu pięćdziesięciu słynnych artystów. Bogaty zbiór archiwalny tego teatru będący w mojej dyspozycji stanowią: maszynopisy scenariuszy przedstawień, wiersze, programy, artykuły prasowe, rękopisy, szkice, plakaty, afisze wydarzeń artystycznych i ich fotografie, płyty, rękopisy, notatki, nuty, nagrania montażu słowno-muzycznych na taśmach magnetofonowych oraz nośnikach CD, odbitki, slajdy, elementy scenografii, repertuary, pamiątkowe wpisy, dedykacje, zaproszenia. Te zróżnicowane materiały, wśród których znajdują się resztki, ślady i świadectwa, zdają się tworzyć „portret wielokrotny”, wielowarstwowy tego teatru. Inspirują do użycia ich w celu próby wyjaśnienia przyczyn i okoliczności rozmaitych zdarzeń z przeszłości, poszukiwania zaginionych historii.

Kluczowym etapem mojej wędrówki po archiwum Piwnicy na Wójtowskiej będzie obranie odpowiedniej perspektywy w procesie czytania materiału badawczego. Odziedziczony materiał archiwalny trafił do mnie w nieuporządkowanej postaci, zatem przed przystąpieniem do sprawczego czytania konieczna okazała się praca nad odpowiednią organizacją zbioru. Stanowisko historyka teatru Zbigniewa Raszewskiego<sup>10</sup> zakłada wydzielenie w dokumentacji przedstawienia teatralnego dokumentów pracy oraz dokumentów dzieła. Z kolei Christopher Balme<sup>11</sup> sugeruje podział na dokumenty z poziomu realizacji i z poziomu odbioru dzieła. Natomiast niedawne postulaty Sosnowskiej<sup>12</sup>, nawiązujące do koncepcji „pisanie na scenie” Konstantego Pużyny z lat siedemdziesiątych XX wieku, definiują funkcję dokumentu, którym ma stać się zapis, na dwa odmienne sposoby. Badaczka zauważa, iż w pierwszym przypadku dokumentacja jest gromadzona w celu opisu teatru jako instytucji, w drugim zaś – konkretnego spektaklu. Przyglądając się dostępnej mi masie archiwaliów Piwnicy na Wójtowskiej i mając na uwadze koncepcje podziału dokumentacji zaproponowane przez badaczy teatru, postanowiłam przyjąć perspektywę Sosnowskiej, która w myśl przytoczonej w punkcie wyjścia koncepcji performatywności archiwum Rebekki Schneider odsłania ścieżkę dla badacza performerów podążającego niepewnie po śladach przeszłości, odkrywając jej potencjał i traktując archiwum jako scenariusz przyszłości. Jednocześnie uznałam, iż warto przyjąć także w oglądzie archiwaliów metodę tak zwanego szerokiego opisu wprowadzoną przez Stephena Greenblatta i Catherine Gallagher<sup>13</sup>; reprezentujących nowy historycyzm, który:

widzi teksty pochodzące z przeszłości jako „zanurzone w przynależnym sobie miejscu i czasie i jednocześnie wrywające się z tego [miejsca i czasu]”. Jako czytelnicy / interpretatorzy dawnych kultur i dokumentów kulturowych, w takiej samej sytuacji znajdują się reprezentanci orientacji krytycznej. Z jednej strony, uznają oni, że ich interpretacje przeszłości są nasycone kontekstem wartości i opinii czasu i miejsca, w którym powstają, z drugiej jednak strony nowi historycyści uznają, że przeszłość potrafi „mówić” własnym głosem i że potrafi wciągnąć ich w siebie tylko przynależny świat<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Christopher Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. Wojciech Dudzik, Małgorzata Leyko, Warszawa 2002, s. 232.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 115.

<sup>12</sup> Por. Dorota Sosnowska, *Dokumentacja w teatrze i performansie – tekst, zapis, medium*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, red. Ewa Szczęsna, Piotr Kubiński, Marcin Leszczyński, Kraków 2017, s. 267–279.

<sup>13</sup> Por. Stephen Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, przeł., red. i wstęp Krystyna Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.

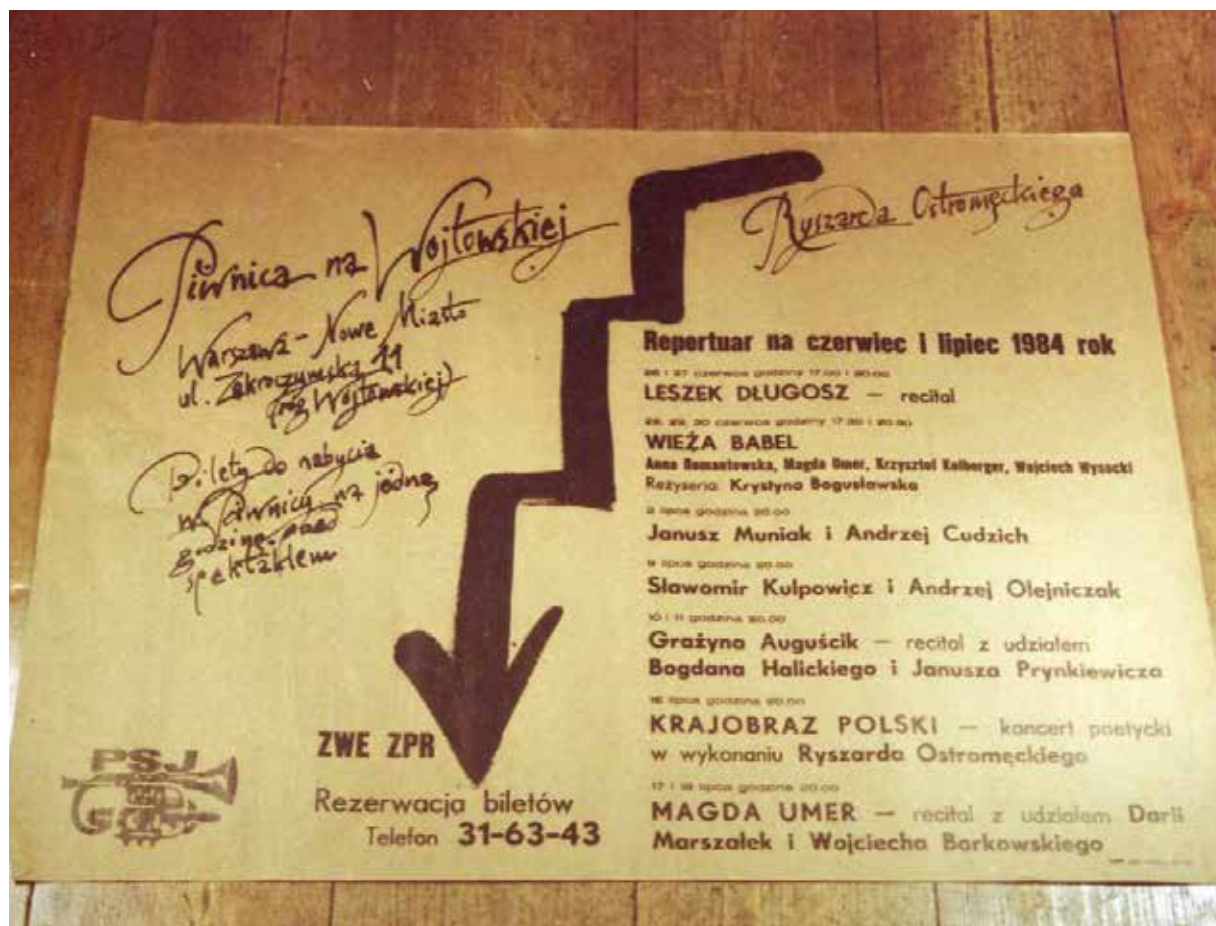
<sup>14</sup> *Ibidem*, s. xxv.

Takie ujęcie daje bowiem więcej możliwości czytelnikowi, uruchamiając proces poznawczy i pozwalając snuć opowieść o przeszłości z uwzględnieniem „głosu” archiwaliów.

Teatr aktora, scenarzysty i reżysera Ryszarda Ostromięckiego powstał nakładem prywatnych środków, pracy i zaangażowania pomysłodawcy w 1980 roku z ruin dawnej, nieczynnej kotłowni w kamienicy przy ulicy Wójtowskiej na Nowym Mieście w Warszawie. W procesie i porządku mojego czytania archiwum zajmę się najpierw dokumentacją określającą zewnętrzne okoliczności powstania i funkcjonowania tego miejsca jako przedsięwzięcia artystycznego. Interesować mnie będą zatem pisma urzędowe o przyznanie pomieszczeń nieużywanej kotłowni skierowane do naczelnika dzielnicy Warszawa-Śródmieście w lutym 1977 roku, stosowne zgody na wykonanie prac porządkowych i przygotowawczych uzyskane rok później w Wydziale Architektury Urzędu Dzielnicowego Warszawa-Śródmieście, projekt adaptacji pomieszczeń na pracownię artystyczną z salką teatralną wraz z jego zatwierdzeniem w styczniu 1979 roku przez wspomniany Wydział oraz Zarząd Główny Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu, korespondencja bankowa dokumentująca starania o przyznanie pożyczek gotówkowych na rzecz budowy teatru oraz pisma skierowane do ówczesnego Prezydenta Miasta Stołecznego Warszawy, do którego Ryszard Ostromięcki zwraca się z prośbami o rozpatrzenie jakiegokolwiek formy udzielenia subwencji lub chociaż częściowego zwrotu poniesionych wydatków na remont i adaptację Piwnicy. Z wymienionej dokumentacji dowiadujemy się między innymi o trwającym ponad pół roku okresie, kiedy artysta poświęcał się budowie teatru całkowicie, wkładając w to przedsięwzięcie codzienny wysiłek organizacyjny i pracę fizyczną, angażując wszystkie dostępne sobie środki finansowe i pieniądze pochodzące z wyprzedaży ruchomości, a także oddając na ten cel swoje jedyne mieszkanie.

W zbiorach archiwalnych odnajdujemy również fotografie ilustrujące proces adaptacji piwnicznych przestrzeni, a także te przedstawiające efekt końcowy ich aranżacji, czyli salkę widowiskową ze sceną i amfiteatralnie ustawioną widownią oraz salki kawiarniano-kominkowe służące integracji wykonawców i widzów. Inne ślady działalności organizacyjno-promocyjnej twórcy Piwnicy to wizytówki,

zaproszenia na spektakle, papeteria oraz papier firmowy z logotypem, pieczętki ozdobne, matryce logotypu, plakaty ze spektakli wraz z matrycami do tworzenia charakterystycznych odbitek, bilety wstępu, repertuary, programy ramowe z charakterystyczną dla okresu działalności teatru pieczęcią cenzora, korespondencja z instytucjami kultury w Polsce i na świecie, angielskie, niemieckie, francuskie, hiszpańskie i włoskie wersje folderów programowych niektórych spektakli i zaproszeń, dokumenty potwierdzające przyjazne stosunki i współpracę z ambasadami Republiki Federalnej Niemiec i Republiki Litewskiej, kubańskim, wenezuelskim i meksykańskim ministerstwem kultury, Instytutem Kultury Austriackiej, Polską Akademią Nauk w Rzymie, konsulatami polskimi w Brukseli, Lille, Madrycie, a także Sorboną. Przytoczone zestawienie stanowi z jednej strony zbiór świadectw intencjonalnego działania (na przykład dokumentacja dotycząca adaptacji pomieszczeń na piwnicę artystyczną), z drugiej zaś resztki po działalności teatru (na przykład bilety wstępu). Dokumenty potwierdzają niezwykle zaangażowanie, konsekwencję i spójność działań Ryszarda Ostromęckiego w realizacji koncepcji i misji teatru. Wizja organizacji przestrzeni scenicznej i kawiarniano-biesiadnej, dbałość o detale w tworzeniu emblematów marki oraz działania propagatorskie w oparciu o instytucje kultury wysokiej rangi i zagraniczne kontakty dowodzą chęci stworzenia miejsca i produktów o określonej jakości artystycznej. W obliczu sytuacji politycznej panującej w tym okresie w Polsce szczególnie cennym wydaje się to właśnie otwarcie i poszukiwanie inspiracji na zewnątrz, zwłaszcza że takie działania narażały wielu problemów (cenzura, ograniczenia możliwości swobodnego podróżowania, wizy). Twórcy Piwnicy na Wójtowskiej zależało na utrzymaniu jednolitej konwencji miejsca działającego w myśl autorskiej koncepcji programowej, konsekwentnie realizowanej przez cały okres kierownictwa artystycznego Ostromęckiego (1980–2010). Jak dowodzi archiwalna dokumentacja, na scenie teatru wystąpiło w tym okresie ponad 150 niepowtarzanych osobowości artystycznych. Wśród gatunków składających się na repertuar można wyróżnić monodramy, montaż słowno-muzyczne, małe formy teatralne, a także koncerty i recitale artystów muzyki jazzowej i poważnej.



*Repertuar Piwnicy na Wójtowskiej  
 na czerwiec i lipiec 1984 roku*

Obok materiałów obrazujących działanie teatru jako instytucji w omawianym archiwum można wydzielić także dokumentację dotyczącą konkretnych przedstawień. Jak twierdzi wspomniana już Sosnowska, to właśnie na podstawie tych rodzajów śladów, mających często przestrzenną, hybrydyczną formę, można dokonać rekonstrukcji spektaklu, powtarzając go i ożywiając w procesie analizy. Rejestracja ma z kolei stanowić według Sosnowskiej zarówno dokumentację, jak i rekonstrukcję. Jednocześnie badaczka postuluje spojrzenie na każdy rodzaj zapisu jako na autonomiczną formę będącą elementem teatralności, która wpisuje się w medialny charakter teatru i stanowi jedną z form trwania spektaklu: „Nie ma dobrych i złych zapisów, nie ma



właściwych i niewłaściwych dokumentów. Jest raczej ciągłe przywoływanie (niczym wywoływanie duchów), ruch pamięci i powtórzenie”<sup>15</sup>. W procesie czytania tych rodzajów śladów interesuje mnie właśnie ta perspektywa, czyli ożywienie spektakli. W dostępnym mi archiwum Piwnicy na Wójtowskiej nie odnajdziemy niestety zbyt wielu materiałów audiowizualnych. Rejestracje stanowią najmniejszą procentowo część zbiorów (co wynika między innymi z faktu, iż mało kto – poza Telewizją Polską – mógł w latach osiemdziesiątych dokumentować spektakle w formie nagrań) i należą do nich głównie ślady audialne, takie jak nagrane w teatrze płyty z recitali, koncertów czy spektaklu muzycznego *O ćwierć wyżej*, a także kilka wersji realizacji niektórych

*Repertuar Piwnicy na Wójtowskiej  
na marzec 1989 roku*

<sup>15</sup> Por. Dorota Sosnowska, *Dokumentacja w teatrze i performansie – tekst, zapis, medium*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, red. Ewa Szczęsna, Piotr Kubiński, Marcin Leszczyński, Kraków 2017, s. 267–279.

montaży słowno-muzycznych, w tym omawianego w dalszej części niniejszego artykułu *Krajobrazu polskiego*, wideorejestracja montażu słowno-muzycznego *Żal po przyrodzie* oraz fotografie z różnych spektakli. Rekonstrukcja przedstawień na podstawie tych artefaktów jest zatem możliwa jedynie w kilku przypadkach. Próba odtworzenia pozostałych może nastąpić natomiast na podstawie zestawienia zawartych w przeprowadzonych przeze mnie wywiadach pogłębianych relacji wykonawców, realizatorów i widzów, czyli świadków, a często i uczestników wydarzeń.

Dla zilustrowania performatywnego potencjału archiwum wybrałam dwa przykładowe projekty teatralne Piwnicy na Wójtowskiej. Pierwszym jest jeden z wystawionych na piwnicznych deskach monodramów, *Psalmy Dawida*, w tłumaczeniu (z języka hebrajskiego) Romana Brandstaettera i wykonaniu Olgierda Łukaszewicza. Spektakl wystawiany był początkowo tylko w Piwnicy na Wójtowskiej, potem także na scenach ogólnopolskich, a za wizję poetycką i scenografię monodramu Olgierd Łukaszewicz otrzymał drugą nagrodę na XX Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Jednego Aktora w Toruniu<sup>16</sup>. Cenny materiał źródłowy, a zarazem dokumenty z poziomu realizacji dzieła stanowią informacje repertuarowe, plakaty i zdjęcia wykonane przez Ryszarda Ostromęckiego podczas grania spektaklu.

Informacje na temat przebiegu spektaklu, didaskaliów, elementów muzycznych oraz gry aktorskiej zawiera z kolei relacja prasowa Marka Kołakowskiego, zatytułowana *Poetycka piwnica* i opublikowana w listopadzie 1984 roku na łamach katolickiego tygodnika „Niedziela”:

Ławy wypełnione, a z głośników rozbrzmiewa dyskretna muzyka klasyczna. Oczekiwanie! I wreszcie niespodziewanie, ale naturalnie zjawia się artysta ubrany w czarny, spokojny i nie rzucający się w oczy garnitur bez jakiegóż szczególnej stylizacji. Muzyka milknie. Głosem wyraźnym, równym, pełnym przekonania i żaru rozpoczyna Olgierd Łukaszewicz od wielbienia Pana słowami psalmów. Czuje się przeżycie i głębię wiary przejęcie człowieka słowem objawionym i natchnionym. Widownia zasłuchana i przejęta. Nienaganna dykcja, spokojna akcentacja ukazuje piękno

<sup>16</sup> Por. Toruń. Olgierd Łukaszewicz zainauguruje TSTJA, bit.ly/3991bb6 [05.01.2021].





*Olgierd Łukaszewicz w *Piwnicy na Wójtowskiej* w obiektywie Ryszarda Ostromęckiego*

i siłę przekazywanych słów. Akustyka znakomita – zarówno cichy szept czy też podniesiony i nabrzmiąły uczuciem głos artysty dociera wyraźnie do wszystkich. W pewnym momencie ton monodramu ulega zmianie. W bohaterze monodramu rodzą się wątpliwości i dochodzi on do wstrząsającego momentu rozpacz. Wije się w rozterce i walczy z nierozsądnymi myślami. Jego głos zmienia się w krzyk, twarz rosi pot, a autentyczne łzy spływają z oczu. Pada na ziemię, przytłoczony ciężarem swej rozterki i rozpacz. Prawdziwy dramat słabego i ułomnego człowieka. Potem zalega zupełna cisza, widowni zapiera dech w piersiach. Cisza przedłuża się... Po chwili artysta wstaje, coś się w nim przełamało, prawda zwycięża. Zmęczony, upokorzony i pokonany człowiek [...] przeżywa na nowo odrodzenie swej głębokiej wiary i słowami pochwalnych psalmów oddaje się Panu, wielbi Go i chwali, niosąc prawdę o nim ludziom<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Marek Kołakowski, *Poetycka piwnica*, „Niedziela” 1984, nr 36, s. 7.

Olgiel ŁUKASZEWICZ "Psalmy Dawida"  
monodram w Piwnicy na Wójtowskiej  
dyktando Ostromyckiego (fot. R. Ostromycki 10.X.18)

prekstad: R. Blandstaetter

*Notatka aktora o monodramie Psalmy  
Dawida na odtworcie fotografii autor-  
stwa Ryszarda Ostromyckiego*

W cytowanym świadectwie odbioru dyskursywne medium, język recenzenta, przejmując to przedstawienie, próbując stworzyć je w wyobraźni czytelnika. Z ogromnym pietyzmem odmalowany zostaje w tej recenzji każdy szczegół solidnie przygotowanego przez Olgielę Łukaszewicza monodramu opartego na literaturze sakralnej. Panująca podczas spektaklu atmosfera niezwykłego skupienia osiągnięta została według recenzenta dzięki intymnemu kontaktowi aktora z widzem i odpowiedniej artykulacji słów – ich brzmieniu czy akcentowaniu znaczeń, kontrastowanych i pauzowanych za pomocą ciszy jako ważnego środka artystycznego wyrazu. Występujący artysta potrafił nie tylko dostrzec, ale i umiejętnie wykorzystać walory kameralnego miejsca o świetnej akustyce dla wykreowania ekspresyjnej, zapadającej w pamięć postaci człowieka poddanego rozterkom,



*Plakat do spektaklu Psalmy Dawida z 1986 roku*

dylematom i próbom wiary. Aktor wyłania się na scenie z mroku i zaczyna odmawiać bez większego przekonania codzienną modlitwę dziękczynną. Zmienia się ona wkrótce w żarliwe błaganie o pomoc w chwili przeżywanego cierpienia. Pustka, brak odzewu, głuche wręcz milczenie ze strony niebios wywołują u ziemskiego cierpiętnika bolesne i gorzkie rozczarowanie. Widownia asystuje jednak w końcu także w wewnętrznej przemianie człowieka i odrodzeniu głębokiej wiary. Recenzja, która ukazała się na łamach „Niedzieli” stanowi swoisty pean, dowód mitologizującego wręcz stylu odbioru. Intencje autora są bardzo wyraźne – chodzi o pochwałę takiego egzaltowanego aktorstwa oraz obcowania ze sztuką jako formy niemal religijnego uniesienia. Także informacje znajdujące się w dalszej części cytowanego

artykułu przesądzają o takiej właśnie funkcji tego dokumentu jako świadectwa z poziomu odbioru dzieła:

Ten poetycki wspaniały wieczór trwał około 1 godziny. Artysta odniósł w nim wielki sukces, a widownia, porwana i przejęta wspaniałą grą, dramaturgią, hucznymi oklaskami podziękowała O[lgierdowi] Łukaszewiczowi za jego wybór, sztukę i piękne wykonanie, tak naturalne i wyważone, przez co tym bardziej wzruszające i trafiające do przekonania. [...] Widziałem to jasno, patrząc na widzów opuszczających spokojnie Piwnicę. Twarze miały jakiś szczególnie wyraźny rys zamyślenia i powagi. Dowodziło to niezwyklej głębi przeżycia i obudzenia niepowtarzalnych i niecodziennych refleksji<sup>18</sup>.

18 *Ibidem*.

Kolejne tego typu świadectwa możemy odnaleźć w innych materiałach prasowych na przykład w tekście *Król w Piwnicy* opublikowanym w 21. numerze „Polityki” 25 maja 1985 roku:

Nasze życie kulturalne obfituje w paradoksy. Jeden z nich to niewspółmierna kariera dwu spektakli, które mają ten wspólny mianownik, że występuje w nich Olgierd Łukaszewicz (pamiętany z „Brzeziny”, „Lekcji martwego języka”, „Pułapki”). Mam na myśli „Wieczernik” według [Ernesta] Brylla w inscenizacji [Andrzeja] Wajdy oraz „Psalmy” według króla Dawida, zaaranżowane i zagrane przez Łukaszewicza. O rozgłośnym „Wieczerniku”, po doświadczeniach [Daniela] Passenta, wolę się nie wypowiadać (widziałam). Ale można chyba zauważyć bez narażenia głowy i honoru, że „Psalmy Dawidowe” mają niejaką przewagę, artystyczną i moralną, nad rymami Brylla. Zaś prezentowany przez Łukaszewicza monodram na kanwie „Psalmy” zasługuje na uwagę, której mu jakoś poskąpiono. Czy dlatego, że nie ma tu natrętnej publicystyki, a słucha się Króla Dawida nie w żadnym strojnym przybytku, tylko w kameralnej salce Piwnicy przy Wójtowskiej? A przecież ten skromny, jednoosobowy spektakl pozwala obcować z wielką literaturą sakralną [...] po prostu z wielką, ludzką poezją, która niesie

treści ponadczasowe, a więc też aktualne. Łukaszewiczowi udało się na czcigodnych tekstach ukazać zawsze ten sam proces dojrzewania człowieka: od buńczucznej, zadufanej, euforycznej młodości, poprzez klęskę, trud, gniew, rozpacz, zgnębienie – aż po cichą mądrość. I to wszystko niezwykle prostymi środkami, bez efektów, kadzideł, gier pod jakąkolwiek publiczność<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> A.Tat., *Król w Piwnicy*, „Polityka” 1985, nr 21, s. 15.

Innym przykładem jest podsumowanie zawarte przez Temidę L. Stankiewiczównę w recenzji spektaklu zatytułowanej *Chwila refleksji...*, opublikowanej na łamach „Sztandaru Młodych” 31 stycznia 1984 roku: „Zaiste, piękny to wieczór. Warto wybrać się do Piwnicy na Wójtowskiej, by zatrzymać się – choć na czas trwania spektaklu – nad refleksją o życiu, jego przemijalności, o nas...”<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Temida L. Stankiewiczówna, *Chwila refleksji...*, „Sztandar Młodych” 1984, nr 65, s. 9.

Rytm starotestamentowych słów wyraźnie przemawia do widzów szukających wytchnienia od codzienności, skłania ich do zadumy nad sensem i wartością życia. Przytoczone fragmenty tekstów są niewątpliwie świadectwem odbioru potwierdzającym kunszt artystyczny Olgierda Łukaszewicza. Recenzenci zwracają uwagę na bogactwo środków wyrazu teatru poezji stworzonego przez aktora, kontrastujące wyraźnie z kameralnością przestrzeni widowiskowej, prostotą – a nawet surowością – wystroju wnętrza nierozpraszanego uwagi czy wreszcie oszczędnością rekwizytów użytych w monodramie. Możliwość obcowania z wielką literaturą sakralną niosącą ponadczasowe treści postrzegane jest jako ogromny walor misternie opracowanego i profesjonalnie zagranego przez artystę spektaklu.

Podobne rodzaje świadectw można wyodrębnić z dokumentacji spektaklu czy też koncertu poetyckiego Ryszarda Ostromięckiego *Krajobraz polski*. Do materiałów z poziomu realizacji dzieła należeć będą w tym przypadku: scenariusz, słowo wstępne wygłaszane przez twórcę projektu na początku każdego przedstawienia, zaproszenia, plakaty – w tym ten z 1988 roku autorstwa Andrzej Pągowskiego – czy też opis spektaklu autorstwa Janusza Maciejewskiego zamieszczony w programie w wersji polskiej i wszystkich obcojęzycznych. W opisie tym czytamy między innymi:

Jak można wyrazić krajobraz? Oczywiście środkami plastycznymi (taka odpowiedź nasuwa się w pierwszej chwili niemal automatycznie). Obrazem statycznym w malarstwie czy fotografice, obrazem ruchomym w filmie. Ale można go przekazać i innym, uniwersalnym środkiem wyrazu: słowem. Spektakl, który nas oczekuje, to koncert trzech elementów: słowa, obrazu i muzyki – wspierających się nawzajem. Złożą się nań utwory kompozytorów polskich XIX i XX wieku, współczesna fotografia artystyczna i przede wszystkim – wiersze poetów polskich. Najważniejszy składnik spektaklu. Znajdują się wśród nich najwybitniejsi poeci – tacy, bez których trudno sobie wyobrazić literaturę polską naszego stulecia. Znajdują się też może mniej znający, ale czytani. Lubiani przez duże kręgi odbiorców, wnoszący także swój wkład w paletę możliwości poetyckich naszej współczesności. Reprezentują oni bardzo różne szkoły, postawy, pokolenia. [...] Cóż łączy tak odmiennych poetów? To, że wszyscy uprawiali lirykę krajobrazową. Wyrażała ona ich związek z ziemią, na której się urodzili, tęsknotę za krajem jeśli losy rzuciły ich na obczyznę. Bywała ucieczką przed ruchem i zgiełkiem wielkiego miasta, w którym na ogół przypadało im żyć. A także ucieczką przed „innymi”, przed alienacjami, jakie człowiek tworzy i jakie przeciw niemu się obracają. Wiersze zawarte w tym spektaklu, w mniejszym lub większym stopniu wyrażają wszystkie te odczucia i dzięki temu decydują one o ich głębi, mimo różnorodności poetyki stylów wiążą się w całość, tworząc wspólny nastrój i wywołując wizję niepowtarzalnego krajobrazu polskiego<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Wszystkie przedstawione w artykule cytaty z wypowiedzi na temat *Krajobrazu polskiego* pochodzą z archiwum rodzinnego Piwnicy na Wójtowskiej, pozostającego w dyspozycji autorki artykułu.

Performatywny potencjał tego dokumentu przejawia się w analizie koncepcyjnej sposobu doboru różnorodnych, uzupełniających się środków wyrazu, którymi autor spektaklu opisuje krajobraz polski. Sugestywność tej analizy umożliwiałyby w zasadzie odtworzenie atmosfery montażu w wyobraźni nawet bez wiedzy dotyczącej konkretnego doboru prezentowanych utworów – wierszy, fotografii, ścieżki dźwiękowej.

Widać tu wyraźnie intencję patriotyczną realizatorów. Montaż słowno-muzyczny o charakterze pochwały polskości, polskiego krajobrazu i piękna natury zapadł w pamięć zarówno widzom, jak i artystom występującym w Piwnicy na Wójtowskiej. W przeprowadzonych przeze mnie do tej pory wywiadach pogłębionych często wspominają oni słynne wersy Juliana Przybosa z wiersza *Słońce wschodzące*, od których zwykł się rozpoczynać omawiany spektakl: „Szaro było, słowo kryło się za ciszą”. Według rozmówców cytata ten odnosił się nie tylko do opisywanego krajobrazu, lecz także – a może przede wszystkim – do szarej, siermiężnej rzeczywistości PRL-u, w której montaż powstał i był prezentowany. Pomysł na spektakl narodził się z kolei podczas pobytu Ryszarda Ostromęckiego w Szwecji – niewielkiej osadzie w województwie koszalińskim, niedaleko Mirosławca. Spędzając czas w tamtejszej leśniczówce, w bliskim kontakcie z przyrodą, twórca Piwnicy na Wójtowskiej, mieszkający na stałe w Warszawie – ruchliwym, zindustrializowanym sercu Polski – rozważał: „A może by tak jeszcze raz lepiej powtórzyć to, co już bezpowrotnie minęło?!”. Koncepcja została zrealizowana z powodzeniem.

Wśród zgromadzonych przeze mnie dokumentów znajdują się także zaproszenia, które opisano w artykule zamieszczonym w czasopiśmie „Zorza” z 1974 roku. Mamy tu zatem do czynienia z kopią kopii w postaci opisu jednego z dokumentów:

Na pięknym, czterostronicowym zaproszeniu – dwa kolorowe zdjęcia, nie jakieś drukarskie reprodukcje, ale autentyczne odbitki o ślicznych barwach. Jedno przedstawia słoneczną polanę wśród wysokopiennych sosen, wspomnienie letniego urlopu, przywodzące na pamięć organowy śpiew złocistych pszczoł, drugie – płonące o zachodzie niebo. Zdjęcia jak chorał i poemat razem, a do tego fragment poematu „Noc” Tadeusza Gajcego<sup>22</sup>.

Koncert poetycki, o którym mowa w cytowanym opisie, propagujący ideę ocalenia oraz ochrony polskiej przyrody i krajobrazu, powstał w 1974 roku. Składał się z polskiej poezji współczesnej, muzyki i projekcji fotografii artystycznej – przyrodniczej i krajobrazowej – autorstwa Mirosława Wiśniewskiego, a w kolejnych wersjach także

<sup>22</sup> Włodzimierz Strzyżewski, *Koncert poetycki „Krajobraz polski”*, „Zorza. Ilustrowany Tygodnik Katolików” 1974, nr 51–52, s. 23.

Krajobraz Polski - piękno, które trzeba ocenić  
Koncert Ryszarda Ostromięckiego  
The Polish Landscape



Zebym pamiętał: jest ojczyzna  
w gąszczu dymu, w ogniu błasku,  
a ja nakryty śniegiem cmentery  
ziemi tej skąpej jestem równy.

/Tadeusz Gajcy/

Plakat Andrzeja Pągowskiego do spektaklu Krajobraz polski

Ryszarda Ostromięckiego i Włodzimierza Łapińskiego. Początkowo prezentowany był w siedzibie Związku Polskich Artystów Fotografików w Warszawie przy placu Zamkowym, a następnie, ze względu na pozytywne recenzje i wzrastającą popularność koncertu, wielokrotnie pokazywano go w Piwnicy na Wójtowskiej, a także na terenie całego kraju. Z prowadzonych przez Ryszarda Ostromięckiego zestawień wynika, iż tylko do 1988 roku w czasie trzystu wieczorów zobaczyło go około stu tysięcy młodych widzów. Przeznaczony był bowiem szczególnie dla młodzieży szkół średnich.

Dokumentację z poziomu odbioru dzieła stanowić będą w przypadku spektaklu, o którym mowa, liczne pochlebne recenzje zawarte w księdze



pamiątkowej, wyrażane przez władze oświatowe, grona pedagogiczne czy wreszcie samą młodzież, a podkreślające głębokie wartości wychowawcze i ideowe *Krajobrazu polskiego*, takie jak na przykład następująca:

*Krajobraz polski* dowodzi wytrwałości związków pomiędzy człowiekiem i naturą, związku, jaki przetrwał mimo bardzo wielkich zmian, które dokonały się na przestrzeni dziejów od chwili, gdy ludzie zdecydowali się na stworzenie swojej odrębnej kultury, stojącej w opozycji do przyrody [...]. Zastanawiające jest właśnie to, że spektakl odbiera się jako myśli człowieka wewnętrznie scalonego dopiero w kontakcie z naturą, pewnego jedynie tego, co dotyczy jego stosunku z przyrodą, tego bowiem można być jedynie pewnym w świecie, który dawno zatracił wartości człowieka jako jednostki, odrębnej i niezależnej duchowo istoty. Przyroda kreowana jest w tej sytuacji na rodzaj azylu psychicznego mającego zapewnić to, co zabrało społeczeństwo – osobność i możliwość odczuwania nieskażonego niczym piękna<sup>23</sup>.

Pochlebne recenzje koncertu czytamy też na łamach „Literatury” w artykule Konrada Eberhardta *Obraz, słowo, muzyka* z 30 maja 1974 roku:

[N]ajciekawsze w owym „Krajobrazie polskim” było zderzenie ekranowego, fotograficznego naturalizmu z poezją i muzyką. [...] Można było obserwować metamorfozy rzeczy podanych w całej dosłowności, które w zetknięciu się ze słowem i dźwiękiem przekraczały granice tej dosłowności. [...] Pomysł jest znakomity. Niby taki zwykły temat w zasięgu ręki – a trzeba go odkryć<sup>24</sup>.

Przytoczone cytaty stanowią świadectwa odbioru spektaklu. Recenzja eksperta w wyraźny sposób koreluje z recenzją uczniowską, gdy omawiana jest kwestia intencjonalności przekazu dzieła. Kreacja dosłowności obrazu przyrody zestawionego z odpowiednio dobranym opisem słownym i ilustracją muzyczną pozwala według relacji odbiorców na wielowarstwowe i różnorodne odkrywanie znaczeniowego potencjału dzieła.

<sup>23</sup> Cytat pochodzi z księgi pamiątkowej wchodzącej w skład archiwum Piwnicy na Wójtowskiej.

<sup>24</sup> Konrad Eberhardt, *Obraz, słowo, muzyka*, „Literatura” 1974, nr 36, s. 5

Omawiane w niniejszym tekście archiwum zawiera także liczną dokumentację dotyczącą organizacji spektaklu we współpracy z zagranicznymi ośrodkami kultury. Zaproszenia, plakaty i obcojęzyczne wersje *Krajobrazu polskiego* stanowią dowody tej kooperacji. Na ich podstawie dowiadujemy się, iż koncert poetycki zobaczyli widzowie w trzynastu krajach Europy i Ameryki Północnej (między innymi w Kanadzie, Wenezueli, Meksyku i na Kubie) zaproszeni do ambasad i konsulatów polskich w Brukseli, Lille, Madrycie, Rzymie oraz do paryskiej Sorbony, Polskiego Instytutu w Wiedniu i Polskiej Akademii Nauk w Rzymie. Dokumentacja stanowi także źródło wiedzy na temat zmian koncepcyjnych w realizacji tego pomysłu w poszczególnych krajach, gdzie do polskich artystów dołączali też często zagraniczni wykonawcy: na przykład w hiszpańskiej wersji *Krajobrazu...* Ostromęckiemu towarzyszył Mario Muñoz, a w angielskiej – Bengt Scotland. W innych archiwaliach znajdują się z kolei informacje na temat warunków organizacji koncertów na Kubie, w Wenezueli i Meksyku, które wymagały intensywnych przygotowań, w tym także przygotowań technicznych, a szczególnie przystosowania aparatury projekcyjnej i nagłaśniającej do tropikalnych warunków i zasilania o napięciu studzięściowoltowym. Świadectwem wzorowych rozwiązań organizacyjnych podczas trasy koncertowej na Kubie – dobrych warunków bytowych i technicznych oraz stałej opieki zapewnionej przez pracowników kubańskiego ministerstwa kultury – są z kolei wspomnienia Ostromęckiego:

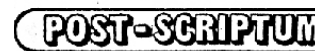
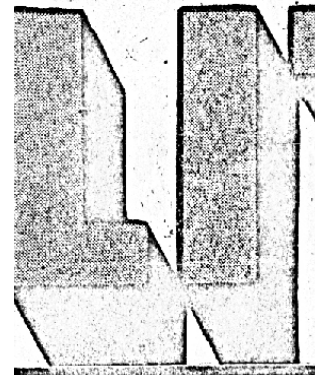
Umożliwienie programowi poetyckiemu, który realizuję, dotarcia do środowisk twórczych, spotkania z poetami,

PATRYCJA KORCZAGO, *W poszukiwaniu zaginionych historii – performatywne wędrówki po archiwum Piwnicy na Wójtowskiej w Warszawie*

NA SĄSIEDNIEJ STRONIE: *Wycinki artykułów prasowych o spektaklu Krajobraz polski. Wszystkie ilustracje zamieszczone w tekście pochodzą z archiwum Piwnicy na Wójtowskiej, stanowiącego część zbiorów archiwum rodzinnego Autorki.*



**KRAJOBRAZ POLSKI**  
 rodzimego Barwnym o kazywanym ekranie to wiersze m.in. skiego, Frasiego, Gal Ostromeckiego na), Przyboś ma. Na cie strację muz. żyły się fra worów muz m.in. Anonym w.), Bairda, skiego, Nowowiejskie rewskiego, skiego, Inte imprezę zoba kańcy takż miast Polski.



## Konrad Eberhardt

Uczestniczyłem niedawno w eksperymencie polegającym na zaprzęgnięciu do jednego rydwanu rzeczy, o których sądziłem, że powinny raczej występować osobno i nie wchodzić sobie w paradę. Dokonało się to w ładnej, wystylizowanej na piwnicę salce Związku Polskich Artystów Fotografików, w której Ryszard Ostromęcki wystąpił z poetyckim programem pt. „Krajobraz polski”. Otóż zasada kompozycyjna tego programu wzbudziłaby we mnie niechybny sprzeciw, gdyby spytano się mnie wcześniej o zdanie. Wyglądało to tak, że Ryszard Ostromęcki recytował (bardzo pięknie) utwory naszych poetów współczesnych, opiewające urokliwego pejzażu, w tym samym czasie z głośników sączyła się muzyka, będąca mieszaniną fragmentów dzieł kilkunastu kompozytorów (od anonimów z XVII wieku — do Tadeusza Bairda) zaś na ekranie umieszczony opodal recytatora padały powiększenia kolorowych przezroczy Mi-

# Express Wieczorny

Warszawa, wtorek  
9 kwietnia 1974 r.

Okiem i uchem  
recenzenta

Polska w soczewce serca

## Warszawskie inicjatywy

### Wieczory artystyczne u fotografików

W SZYBKICH sympatyków muzyki, po-  
zycji i fotografii artystycznej zapraszamy  
do dwunastu godzin królewskich, które  
inaczej celowi dzisiaj służą.

Miejsce się tutaj Związek Polskich Arty-  
stów Fotografików, który wystąpił z ciekawą  
inicjatywą wzbogacającą życie kulturalne  
stolicy.

W małej, wykładanej czerwona cegła salce  
o autentycznych politycznych sklepionych,  
w nastroju prawie kameralnym nastąpiła  
udana integracja sztuk: starej muzyki, poezji  
i fotografii artystycznej.

„Krajobraz polski”, bo jemu właśnie poświę-  
cony był ten wieczór — to cicha, jakby z oddali, sącząca się muzyka kom-  
pozytorów najdawniejszych jak Anony-  
mus VII i Anonymus VIII, po nazwiska tak  
sławne jak Karol Szymanowski, Tadeusz  
Baird, Witold Lutosławski. To poezja Bro-  
niewskiego, I. Gałczyńskiego, Przybosa,  
Tuwima i innych poetów intymnie na ucho  
niemal szeptała przez p. Ryszarda Ostro-  
męckiego. A wszystko razem ilustrowane  
fotografiami Mirosława Wiśniewskiego —  
artyści, który duszę polskiego krajobrazu  
rozumie jak nikt.

Wieczór był naprawdę udany. Warto tę  
inicjatywę ZPAF organizować, wprowadzić  
na stałe do warszawskiego kalendarza im-  
prez.

Nie będą pisać psanów na cześć organi-  
zatorów i wykonawców. Wystarczy zaczy-  
tać słowa jednej ze słuchaczek, która ze-  
gnana mnie przed wyjściem: „...proszę o nią,  
to naprawdę cudowny wieczór. Jakże uspo-  
kajająco działa na człowieka ta muzyka,  
poezja i obraz...”

JOANNA ŚWIEŻAWSKA

ŻYCIE WARSZAWY

KULTURA

# ISTNIEJE

# WARSZAWY

SOBOTA, 8 CZERWCA 1974 R.

Istnieje od 1944 roku

# KRAJOBRAZ

## OBRAZ, SŁOWO, MUZYKA

LITERATURA ● 30 maja 1974 ● str. 5

rosława Wiśniewskiego. Przy tym —  
od razu powiedzmy całą prawdę —  
owe przeczeka powinny wywołać  
niesmak wrażliwego odbiorcy, gdyż  
nie były to zamglone, wystetyzowane,  
odczuczone kompozycje fotograficzne,  
lecz kolosalne, kolorowe pocztówki,  
przedstawiające ruczajki wijące się  
śród kwiatnych łąk lub czarowne,  
lesiste wzgórza.

Gdy spektakl się zaczął — miałem  
wrażenie, że uczestniczę w daremnych  
wysiłkach ptaka, czarownoga i raka,  
próbujących ruszać z miejsca wóz.  
Kolorowe pocztówki mówiły jedno,  
poeci — drugie, a muzyka coś jeszcze  
trzeciego. Najciekawsze rzeczy zaczęły  
się jednak dziać na styku pocztówek  
— poezji, zwłaszcza, że dobierano je  
ściśle według tematu. Gdy Przybós  
napomknął, dajmy na to, o koniu — na  
ekranie pojawił się koń. Tyle, że u  
poety koń był wielokształtny, pod-  
legający metamorfozom, pojęcio-  
woty, wtapiający się w inne poję-  
cia — zaś koń ekranowy był ko-

niem, któremu nie brakowało  
istotnego szczegółu. Był koniemi  
dosłownym, nieodwołalnym, anty-  
poetyckim. W jakimś sensie także  
antymuzycznym.

Bowem w końcu stanowiska  
jakby spolarzywały się: poezja i  
muzyka jęły solidarnie mocować  
się z naturalizmem pocztówek.  
Rychło odkryłem, że nie jest to  
spór jałowy. Z pocztówkami, atak-  
owanymi przez wiersze i kompo-  
zycje, coś jakby zaczęło się  
dziać. One też podlegały meta-  
morfozie. Ich natrętny naturalizm  
— te bajecznie kolorowe kwiaty,  
te szmaragdowe łąki — przestały  
być czymś statycznym, obez-  
władniającym, a przeciwnie: wy-  
zywającym. Dokładność szczegó-  
łu stała się cokolwiek dręczącą,  
wizyjna. Ich barwność — jak-  
by obsesyjna, „psychodeliczna”.  
Obraz ekranowy, nie po raz pierw-  
szy zresztą, ujawnił swoją ruc-  
homa, naturę: to, co na nim  
oglądamy, nie jest dane obiek-  
tywnie; to my stwarzamy ów  
obraz, będący konglomeratem

światła i cienia, bieli i kolorów.  
To my go „przeciągamy” bądź na  
stosną realizmu bądź wizji, sym-  
bolu bądź koszmaru. Czerwone  
naki w ekranowym kadrze mogą  
być najprawdziwszym kawałkiem  
polskiego pejzażu, mogą być,  
w zależności od muzyczno-  
słownego kontekstu naregulowa-  
jącego nasz aparat odbiorczy, drę-  
czącym wspomnieniem, mogą być  
żłazym, patriotycznym symbo-  
lem. Mogą unosić się ku górze, w  
przestworza „rzeczy znaczących”,  
mogą opadać w dół, pragnąc  
przedstawić siebie i tylko siebie.  
Mak to przecież tylko mak,  
nie więcej. Ale czy to prawda?  
Tę sam mak wydać mi się mo-  
że makiem z leśmianowskiej łąki  
(akurat u Ostromęckiego dla  
Lemiana miejsca nie starczyło),  
makiem z Monte Cassino, mak-  
kiem ze snu.

Dlatego w końcu najciekawsze  
w bwym „Krajobrazie polskim”  
było zderzenie ekranowego, foto-  
graficznego naturalizmu z poezją  
i muzyką. Zderzenie to doprowa-

dziło, w moim odczuciu, do komple-  
tnego zrujnowania pojęcia natu-  
ralizmu ekranowego: coś takiego  
w ogóle nie istnieje. Najokropnie-  
jsza byłaby rywalizacja „poety-  
ckich”, uduwionych, odreal-  
nionych kadrów z poezją. Zaś w  
tym przypadku można było obser-  
wować metamorfozy rzeczy poda-  
nych w całej dosłowności, które  
w zetknięciu się ze słowem i  
dźwiękiem przekraczały granice  
tej dosłowności.

Podobnie dzieje się w filmie.  
Jest już tak naturalistyczny, ko-  
lorowy, wklęsły i wypukły, że ty-  
lko się i płakać nad jego upad-  
kiem jako sztuki zmieniającej  
wygląd świata. Ale później oka-  
zuje się, że żale były przedwze-  
sne. Przecież po tym całym na-  
turalistycznym kramie filmowym  
nadal buszuje arealistyczna mu-  
zyka. Przecież raz po raz jakiś  
kąk widzenia kamery zamienia tę  
dosłowność w poezję.

cki opracował scenariusz, do-  
brał utwory i mówi wiersze.  
Fotografik, (z zawodu — le-  
karz) Mirosław Wiśniewski zro-  
bił zdjęcia i przeczeka. Elek-  
tronik (z zawodu — socjo-  
log) Marek Goroński przygo-  
tował oprawę techniczną. Trzech  
ludzi w różnym wieku: 41, 38  
i 26 lat, a przemawiają jednym  
językiem; który wyraża — z nie-  
ukrywanego przywiązania do  
stron i okolic, najbliższych ser-  
com. Piękno i koloryt krajo-  
brazu polskiego, piękno i koloryt  
polskiej strofy poetyckiej,  
bogactwo utworów muzycznych  
stały się tworzywem, które się  
wzajemnie uzupełnia i wspie-  
ra.

Rzadko można spotkać impre-  
zę tak szlachetną w prostocie  
i tak efeklowną. Oto przykład  
sztuki amatorskiej w przejawie  
najpiękniejszym, ho najbar-  
dziej osobistym, a to już praw-  
wite wyznaczenie, które autorzy  
programu zawierają w słowach  
wiersza Gajcego:

Żebym pamiętał: jest ojczyzna,  
w gałązce dymu, w ognia  
blasku,  
a ja, nakryty śniegiem  
chłamu,  
ziemi tej skąpej jestem równy.

(bis)

woda ucha za groblą  
biegną do swoich wnętrz  
puszyste knieje  
i malejące kształty domostw  
ty jedna ogromniejsza

dramaturgami i całym światem ludzi piszących – wszystko to pozwala mieć nadzieję, że duży obszar poezji, jaki proponuje scenariusz „Krajobrazu polskiego”, a także nowa dla moich słuchaczy konwencja programu, przybliżyły im polską literaturę. Nawiązane przeze mnie kontakty z wybitnymi twórcami mogą owocować już w niedalekiej przyszłości na zasadzie wymiany interesujących obie strony materiałów literackich.

Kontynuacją współpracy z europejskimi placówkami dyplomatycznymi i instytucjami był nowy cykl koncertowy zatytułowany *Europa – piękno, które trzeba ocalić* i przygotowany w 1997 roku wspólnie z Instytutem Kultury Austriackiej i ambasadą Republiki Litewskiej. Nowy pomysł, realizowany po 2003 roku, doskonale wpisywał się w założenia projektów łączących się z programem Unii Europejskiej *Kultura 2000*, promującym dialog kulturowy między narodami Europy – dowodzi tego dokumentacja Piwnicy na Wójtowskiej. W każdym koncercie brało udział dwóch wykonawców z różnych krajów, w tym jeden Polak. Teksty literackie wykonywano w obu językach równocześnie, a przekaz został podkreślony dzięki ilustracji muzycznej. Dwa pozostałe elementy koncertu, a więc muzyka i fotografia, tematycznie także związane były z państwami, z których pochodzili wykonawcy. Także i w tym przypadku dokumenty archiwalne w postaci programów, scenariuszy, plakatów i zaproszeń są cennym źródłem wiedzy na temat modyfikacji koncepcyjnych poszczególnych realizacji.

Archiwum Piwnicy na Wójtowskiej jest także archiwum afektywnym. W takim ujęciu nie stanowi ono jedynie kolekcji obiektów, lecz jest materiałem wywołującym rozmaite napięcia i emocje u rozpoznających je odbiorców. Moje początkowe zetknięcie z nieuporządkowaną materią było doświadczeniem wywołującym z jednej strony frustrację, z drugiej zaś zachwyt i fascynację bogactwem i różnorodnością zasobów. Podobne reakcje zaobserwowałam u osób uczestniczących w kolejnych etapach porządkowania dokumentacji, a niezwiązanych w żaden sposób z tą pracownią twórczą i nieznaną jej działalnością. Archiwum wywołuje wreszcie rozmaite emocje

u artystów i widzów tego teatru małych form, którzy po trzydziestu (i więcej) latach zetknęli się z dokumentacją i wzbogacili ją swoją opowieścią, udzielając mi wywiadów pogłębianych i przedstawiając historię tego miejsca.

Piwnica na Wójtowskiej inaugurowała swą działalność artystyczną 13 czerwca 1980 roku koncertem w wykonaniu Wandy Warskiej, Janusza Strobla, Włodzimierza Nahornego i Henryka Albera. Jednak już rozmowa<sup>25</sup> z kompozytorem i pianistą, laureatem prestiżowej nagrody Grammy 2014, Włodkiem Pawlikiem, ujawniła, iż była to jedynie oficjalna wersja wydarzeń. Jednym z pierwszych piwnicznych spektakli był bowiem *Anhelli*, zrealizowany przez Pawlika w 1980 roku w wyniku fascynacji twórczością Juliusza Słowackiego. Artysta, przejęty wydarzeniami ustrojowymi i społecznymi burzliwego okresu Polski lat osiemdziesiątych, zinterpretował w swojej wyobraźni poemat mistyczny romantycznego wieszczka i przełożył go na język eksperymentu muzycznego. Z kolei z relacji innego znanego polskiego muzyka jazzowego, Włodzimierza Nahornego, dowiadujemy się, iż przestrzeń piwniczna była udostępniana zaprzyjaźnionym artystom w rozmaitych celach okołartystycznych – dla doskonalenia warsztatu muzycznego, jak to było w przypadku Nahornego, czy też umiejętności aktorskich, jak wspomina Olgierd Łukaszewicz. Ten ostatni przeprowadził tam kiedyś wielogodzinną próbę z Andrzejem Wajdą przed jednym z reżyserowanych przez niego spektakli. W przyjaznej przestrzeni teatralnej Piwnicy na Wójtowskiej organizowane były także premiery płyt, jak na przykład pierwszej płyty *Quasi Total* wspomnianego już Włodka Pawlika. Z innych relacji wynika, iż odbywały się tam też imieniny przyjaciół muzyków, reżyserów, kompozytorów, profesorów z zaprzyjaźnionej Akademii Muzycznej imienia Fryderyka Chopina w Warszawie, spotkania międzynarodowych twórców kultury, ambasadorów, laureatów i jurorów konkursów chopinowskich.

Piwnica na Wójtowskiej działała w czasach, w których, jak wspominają jej artyści, szukało się azylu, miała więc poniekąd charakter konspiracyjny. Na spektakle, recitale czy koncerty muzyki jazzowej i poważnej nie było łatwo się dostać z powodu braku miejsc – bilety rozchodziły się bowiem w mgnieniu oka. Fenomen tego teatru według świadków jego działalności polegał na starannych wyborach

<sup>25</sup> Por. Patrycja Korczago, *Niepowtarzalni. Piwnica na Wójtowskiej*, Warszawa 2017, s. 258.

gatunkowych artystów oraz na wysokiej jakości prezentowanej sztuki, a także wiązał się z faktem, że był on miejscem inspiracji, wymiany idei, eksperymentu, improwizacji, tygłem relacji artystycznych, świadectwem epoki i kultury słowa, niejako w kontraście do oficjalnej, zideologizowanej nowomowy. Wybrane przeze mnie materiały to zaledwie znikoma część bogatego zbioru archiwum Piwnicy na Wójtowskiej i dopiero początek mojej przygody z tą dokumentacją. Resztki, pozostałości, świadectwa artefaktów tego teatru małych form są dla mnie zaproszeniem do uruchomienia archiwalnych śladów i ich dokładniejszej analizy w poszukiwaniu afektywnych historii z nim związanych.

ANNA PINIEWSKA Instytut Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki  
ORCID 0000-0002-8474-8037 Uniwersytetu Warszawskiego  
a.piniewska@student.uw.edu.pl

## Performans *Tisza be-Aw* Teatru 21. Niepełnosprawne ciała – żywe archiwa historii

Celem artykułu jest analiza spektaklu *Tisza be-Aw* Teatru 21 w świetle koncepcji ciała-archiwum Doroty Sajewskiej. Autorka pokazuje, w jaki sposób poprzez performans niepełnosprawne ciała ożywiają historię. Ich potencjał polityczny zostaje omówiony również w nawiązaniu do badań nad niepełnosprawnością. Istotnym kontekstem interpretacyjnym jest zaproponowana przez Susanne Knittel kategoria historycznego *das Unheimliche*, opisywana także przez Katarzynę Ojrzyńską. Kluczowe dla wymowy performansu sceny dziecięcych zabaw odnoszą się do scenariusza wykluczenia – zarówno w życiu codziennym, jak i w historii. *Tisza be-Aw* bowiem w sposób subtelny i metaforyczny odwołuje się do nazistowskiej akcji T4 – „eliminacji życia niegodnego życia”. W związku z tym nie bez znaczenia okazuje się przestrzeń, w której grany był spektakl – Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN.

**Disabled Bodies. Living Archives of History** The aim of this article is to analyze *Tisza be-Aw* by Theatre 21 through the prism of body-archive concept introduced by Dorota Sajewska. The author shows how disabled bodies animate history through performance. Furthermore, the body's political dimension is discussed from the perspective of disability studies. The key context for this analysis is Susanne Knittel's theory of the historical uncanny, the concept of which was also described by Katarzyna Ojrzyńska. In the play, the pivotal scenes of kids' games refer to the scenario of exclusion in both everyday life and history. *Tisza be-Aw* brings up the subject of Nazi *Aktion T4* and its elimination of "life unworthy of life" in a subtle and metaphorical way. Therefore, the space in which the performance takes place, i.e., POLIN Museum of the History of Polish Jews, is not without significance.

### Słowa kluczowe:

ciało, archiwum, niepełnosprawność, Teatr 21, akcja T4

### Keywords:

body, archive, disability, Theatre 21, *Aktion T4*

### ARCHIWUM A CIAŁO

**T***isza be-Aw* Teatru 21 ukazuje proces, w którym ciało – poprzez performans – ożywia historię, co świadczy zarówno o jego dokumentalnym, jak i historycznym wymiarze. W związku z tym przyjrzą się relacjom archiwum i ciała – precyzując: ciała niepełnosprawnego. Aktorzy Teatru 21 to głównie osoby z zespołem Downa i autyzmem<sup>1</sup>.

1 Warto wspomnieć, że „[z]a przedstawienia uczące wrażliwości na to, co nieoczywiste. I dawanie każdemu z nich wspaniałego przykładu praktykowania różnorodności, włączania i współpracy – na poziomie ludzkim, społecznym, artystycznym i instytucjonalnym” (*Justyna Sobczyk i Teatr 21*, „Polityka” 2021, nr 5, s. 73) Teatr 21 i jego założycielka, Justyna Sobczyk, zostali uhonorowani Paszportem „Polityki” za rok 2020. Por. także *Teatr 21*, „Polityka” 2020, nr 50, s. 81 [przyp. red.].

2 W celu dokładniejszego zapoznania się z historią i działalnością Teatru 21 – por. *Historia*, Teatr 21, bit.ly/2LIOPra [9.02.2021].

3 Badaczka w tym kontekście wspomina próbę stworzenia ośrodka gromadzenia dokumentacji teatralnej przy Związku Artystów Scen Polskich. Por. Dorota Sajewska, *Mit efemeryczności teatru*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 81.

4 Irena Sławińska, *Ingardenowska teoria dzieła teatralnego*, [w:] eadem, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 29.

5 *Ibidem*.

Założycielką działającej już od piętnastu lat grupy teatralnej, a zarazem reżyserką spektakli, jest Justyna Sobczyk. Warto wspomnieć, że Teatr 21 zajmuje się nie tylko działalnością artystyczną, lecz także edukacją, pedagogiką teatru oraz działalnością wydawniczą. Niezwykle ważnym projektem, który powstał ze współpracy Teatru 21 z Biennale Warszawa, jest Centrum Sztuki Włączającej<sup>2</sup>. Kontekstem interpretacyjnym i teorią, w którą chciałabym wpisać akcję performatywną *Tisza be-Aw* graną w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, jest koncepcja ciała-archiwum, wypracowana przez Dorotę Sajewską. Zanim zarysuję ów kontekst, zwrócę pokrótce uwagę na zagadnienie efemeryczności performansu i teatru, które wiąże się z podjętym tematem. Sajewska udowadnia, że, paradoksalnie, sam moment emancypacji badań teatralnych jako osobnej dziedziny naukowej umocnił mit efemeryczności teatru. Już refleksje teoretyków teatru pierwszej połowy XX wieku (badaczka wymienia tu nazwiska Leona Schillera, Władysława Zawistowskiego, Wiktora Brumera oraz Mieczysława Rulikowskiego) wpisują się w logikę archiwum, świadczą o potrzebie wytworzenia dokumentów, świadectw, które pozostaną po „znikających” przedstawieniach (i „znikających” ciałach)<sup>3</sup>.

Autorka *Mitu efemeryczności teatru* przywołuje refleksje teoretyczne i metodologie, które – na gruncie polskim – doprowadziły do utrwalenia mitu efemeryczności teatru i całkowicie zmarginalizowały zagadnienie ciała w dyskursie naukowym. Była to popularna w Europie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych semiotyka teatru, która poprzez postulaty zachowania obiektywności przy charakterystyce spektaklu oraz dekodowania znaków teatralnych znów przypisała ciało sferze tekstu. Również podejście fenomenologiczne w teatrologii całkowicie przekreśliło dokumentalny potencjał ciała. Irena Sławińska zrekonstruowała myśl Romana Ingardena, który dzieło teatralne rozumiał jako „strukturę pojęciową, którą rekonstruujemy w procesie teoriopoznawczym”<sup>4</sup>. W strukturze tej ciało nie odgrywa żadnej roli: „materialne relikty przedstawienia nie stanowią same w sobie przedmiotu badania teatrologicznego”<sup>5</sup>. Jako ostatnia wspomniana zostaje Stefania Skwarczyńska i jej teza o potrzebie prowadzenia dokładnej dokumentacji przedstawienia teatralnego, którą Sajewska podsumowuje w następujący sposób:



„Wizja Skwarczyńskiej wydaje się zatem znakomitym świadectwem teatrologii, która w swym dążeniu do emancypacji dyscypliny usytuowała ostatecznie ciało i cielesność po stronie znikania, w opozycji do »ocalania« (czytanego jak tekst) obiektu, tekstu i (czytanego jak tekst) obrazu”<sup>6</sup>. Warto jeszcze raz podkreślić – to myślenie zgodne z logiką archiwum sprawiło, że zagadnienia ciała i cielesności nie zostały uznane za godne uwagi badawczej.

Mówiąc o efemeryczności (teraz już konkretnie performansu), trudno nie odwołać się do najstynniejszego stwierdzenia Peggy Phelan:

Performans żyje tylko w terażniejszości. Nie może być zachowany, nagrany, udokumentowany czy w inny sposób uczestniczyć w cyrkulacji reprezentacji: wkraczając w nią, staje się bowiem czymś innym niż performans. [...] Istota performansu, podobnie jak proponowana tutaj ontologia podmiotowości, realizuje się poprzez zanikanie<sup>7</sup>.

Dorota Sosnowska w artykule *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu* słowa Phelan czyni punktem wyjścia do rozważań na temat trzech innych ujęć performansu – Joségo Estebana Muñoza, Diany Taylor oraz Rebekki Schneider. Wszystkie wydobywają dokumentalny charakter performansu; pokazują, że to on **pozostaje**. Sajewska wyznaje, że podczas tworzenia teorii ciała-archiwum inspirowała się pracami wyżej wymienionych teoretyczek i teoretyków performansu, którzy poddają refleksji ciało w badaniach historycznych oraz pytają o jego relację wobec archiwum, w związku z czym warto przyjrzeć się zarysowanym w dziełach badaczy i badaczek teoriom.

Muñoz poprzez odwołanie do zdjęć Tony’ego Justa, który fotografował (po ich uprzednim wyczyszczeniu) męskie toalety, punkt erotycznych schadzek, pokazuje, w jaki sposób efemerydy w jakimś sensie stają się materialne – mogą stać się dowodem, a nawet dokumentem. Badacz odnosi się do queerowej, nienormatywnej historii ciała i udowadnia, że:

przestrzeń efemerydów, widmowej obecności ciał wykluczonych z oficjalnej sfery widzialności, jest jedyną przestrzenią, gdzie buduje się historia i pamięć wykluczonych

<sup>6</sup> Dorota Sajewska, op. cit., s. 84.

<sup>7</sup> Peggy Phelan, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, przeł. Agnieszka Kowalczyk, [w:] *Przyjście, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Katarzyna Słoboda, Łódź 2013, s. 267.

**8** Dorota Sosnowska, *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad, Białystok 2017, s. 81; por. José Esteban Muñoz, *Ephemerally as Evidence. Introductory Notes to Queer Acts*, „Women & Performance” 1996, Vol. 8, Iss. 2, s. 5–16.

**9** Diana Taylor, *Archiwum i repertuar. Performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, przeł. Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 30.

**10** Por. Jakub Papuczys, *Scenariusz*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosiński, Kraków 2017, s. 260.

**11** Por. Dorota Sosnowska, *op. cit.*

**12** Por. Diana Taylor, *Performance and intangible cultural heritage*, [w:] *The Cambridge Companion to Performance Studies*, ed. Tracy C. Davis, Cambridge 2008, s. 91–104.

mniejszości. Poza oficjalnym archiwum, poza materialnymi śladami, poza archiwum budującym wspólnotową tożsamość, w przestrzeni nie-obecności, na granicy znikania <sup>8</sup>.

Performans w tym ujęciu ma potencjał, by przechowywać pamięć, być alternatywnym źródłem historii. Podobne rozpoznania znajdują się u Taylor, która, badając przede wszystkim społeczności skolonizowane, udowadnia, że archiwum nie może być jedynym źródłem wiedzy i przechowywania zbiorowej pamięci. W związku z tym wprowadza koncepcję repertuaru:

Repertuar to z kolei rodzaj pamięci ucieleśnionej. Składają się nań performanse, gesty, wypowiedzi, sposoby poruszania się, taniec i śpiew, czyli wszystkie te akty, które zwykle uznaje się za wiedzę ulotną i niemożliwą do zreprodukcji. [...] W przeciwieństwie do rzekomo niezmiennych przedmiotów w archiwum, działania składające się na repertuar nigdy nie pozostają takie same <sup>9</sup>.

Jakub Papuczys zauważa, że pojęcia repertuaru i archiwum nie są wobec siebie przeciwstawne, co więcej – uzupełniają się. Każdy, kto wejdzie w przestrzeń archiwalną i skorzysta z jej zasobów w określony sposób, wykonuje już swego rodzaju performans <sup>10</sup>. Warto też (w odniesieniu do przywołanego wcześniej stanowiska Phelan) podkreślić, że dla Taylor to właśnie powtarzalność praktyk performatywnych jest istotna <sup>11</sup>. Ciała zawsze będą w stanie odtwarzać historie. Taylor – na przykładzie działań Organizacji Narodów Zjednoczonych do spraw Oświaty, Nauki i Kultury – pokazuje jednak, jak łatwo ulec logice archiwum – również wtedy, gdy mowa o przekazywanym poprzez ciała niematerialnym dziedzictwie kulturowym, które zaczyna się traktować w sposób materialny i chce się je przełożyć na dokument <sup>12</sup>.

Dla Taylor istotne również jest pojęcie „scenariusza”, związane zresztą z archiwum oraz repertuarem. Definicja zaproponowana przez badaczkę wykracza jednak poza tę słownikową i teatrologiczną:

Scenariusz to zarazem kontekst i działanie, dlatego nadaje on ramę i aktywizuje dramaty społeczne. Kontekst zawiera

cały zestaw możliwości: wszystkie elementy są już gotowe: spotkanie, konflikt, postanowienie, rozwiązanie – by wymienić tylko niektóre. Oczywiście one same są już wytworami określonych struktur ekonomicznych, politycznych i społecznych, które z reguły odtwarzają<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> *Eadem, Archiwum i repertuar...*, s. 34–35.

Badanie scenariuszy, pełniących funkcję poznawczą, jest istotne, ponieważ pozwala prześledzić i zdekodować zakorzenione w człowieku – często nieświadomie – kulturowe wzorce czy wyobrażenia – zarówno indywidualne, jak i zbiorowe. Gdy uświadomimy sobie ich występowanie i sposób funkcjonowania, będziemy w stanie poddać krytyce społeczne zachowania i stereotypy kulturowe, ponieważ „inaczej niż habitus, który może odwoływać się do takich szerokich struktur społecznych jak klasa, scenariusze apelują do specyficznych repertuarów kulturowej wyobraźni”<sup>14</sup>. Każdy z nas „wpisany” jest w scenariusz – człowiek nigdy nie będzie mógł się od niego w pełni zdystansować. Nawet jeśli nie będzie jego uczestnikiem, to znajdzie się w roli widza czy też świadka<sup>15</sup>. Przykładowym scenariuszem wspomnianym przez Taylor jest ten dotyczący odkryć geograficznych w Ameryce Północnej i Południowej.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>15</sup> Por. *ibidem*, s. 36.

Największy wpływ na myślenie Sajewskiej i sformułowanie koncepcji ciała-archiwum wywarła jednak Schneider i jej książka *Pozostaje performans* (*Performing remains*), w której badaczka pyta:

Czyż to aby nie z punktu widzenia logiki archiwum performans jest znikaniem? Innymi słowy, może zrównanie performansu z nietrwałością, destrukcją i utratą podtrzymuje wręcz kulturowe trwanie imperializmu wpisanego w logikę archiwalną, zamiast go podważyć?<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Rebecca Schneider, *Pozostaje performans*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2020, s. 206–207.

Schneider przeprowadza krytykę patrylinearnej logiki archiwum oraz dekonstrukcję idei ulotności ciała. Prowadzi ją to do całkowitego przewartościowania: to praktyki cielesne (w analizowanych przez badaczkę historycznych rekonstrukcjach) stają się środkiem aktualizacji i magazynowania historii, a także sposobem jej uprawiania, w którym to odgrywają fundamentalną rolę. To ciało umożliwia „subwersywne akty powtórzenia”<sup>17</sup>. Co więcej, „poddane wielokrotnej remediacji

<sup>17</sup> Dorota Sajewska, *Rekonstrukcja jako profanacja archiwum*, „Dialog” 2017, nr 7–8, bit.ly/3pjjhG8 [26.09.2020].

<sup>18</sup> Eadem, *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, „Didaskalia” 2015, nr 127–128, s. 48–56.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Jerzy Grotowski, *Ćwiczenia*, [w:] *idem, Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski, Warszawa 2013, s. 388.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Dorota Sajewska, *Ciało-pamięć...*

<sup>23</sup> Por. *ibidem*.

<sup>24</sup> Wojciech Baluch, *Archiwum*, [w:] *Performatyka. Terytoria...*, s. 20.

<sup>25</sup> Dorota Sajewska, *Ciało-pamięć...*

ciało-wydarzenie staje w centrum uwagi jako swoiste archiwum historii<sup>18</sup>. Sajewska dokonuje przeniesienia rozpoznań Schneider na interesujący ją nurt refleksji nad artystycznymi formami pamięci o Zagładzie. Istotnym kontekstem, a w zasadzie kontrastem dla propozycji ciała-archiwum jest koncepcja ciała-pamięci, zawarta w antropologii Jerzego Grotowskiego. „Eksploracja ciała-pamięci miała pozwolić dotrzeć do tajemnicy początku<sup>19</sup>, jest więc ona bardzo abstrakcyjna i uniwersalna, a dopiero (nieдоступny bezpośrednio) wymiar transcendentny może nadać ciału sens, dać mu „możliwość życia”<sup>20</sup>. Według Grotowskiego pamięć nie jest czymś obcym w stosunku do ciała. Zachodzi między nimi zgoła odmienna relacja: ciało „jest pamięcią. Tym, co trzeba zrobić, to odblokować ciało-pamięć”<sup>21</sup>. Praca pamięci konkretnych, samoświadomych ciał, bazująca na doświadczeniu, impulsach i emocjach aktora / performerera miała w końcu doprowadzić do aktu całkowitego. Co istotne, w koncepcji Grotowskiego:

kluczowy wydaje się gest antropologicznego uprzywilejowania niezapośredniczonego przez dokumentację doświadczenia, a tym samym fakt przemilczenia przez Grotowskiego kategorii archiwum. Z jednej strony widzieć w tym można (warunkowaną również politycznie) radykalną odmowę polskiego artysty wobec wszelkiej formy dokumentacji bezpośredniej obecności aktora / performerera, z drugiej zaś nie *explicite* wyrażone przekonanie o emancypacyjnym charakterze pamięci wobec opresyjności instytucji archiwum<sup>22</sup>.

W związku z tym opozycyjna koncepcja Sajewskiej – ciała-archiwum – eksponuje przede wszystkim dokumentalny i dokumentarny potencjał ciała, któremu (inaczej niż w wizji Grotowskiego) brak źródłowego doświadczenia. Badaczka podkreśla przede wszystkim polityczny oraz historyczny charakter performującego ciała<sup>23</sup>. Wojciech Baluch zauważa, że: „potraktowanie ciała jako archiwum przywraca podmiotowi jego sprawczy potencjał”<sup>24</sup>.

Punktem wyjścia autorki *Nekroperformansu* jest przekonanie, że analiza praktyk performatywnych, bazujących na „cielesnej rekonstrukcji poddanych procesom remediacji dokumentów wizualnych i tekstowych, jest w stanie wydobyć ideę ciała-archiwum”<sup>25</sup>.

Czy *Tisza be-Aw* wpisuje się w tak scharakteryzowaną praktykę? Sądzę, że tak, ponieważ spektakl Teatru 21 rekonstruuje (niebezpośrednio, subtelnie i metaforycznie) logikę akcji T4 – „eliminacji życia niegodnego życia”. Sformułowanie to oddaje założenia nazistowskiej doktryny eugenicznej – ideologii Trzeciej Rzeszy w czasie drugiej wojny światowej, zgodnie z którą mordowano ludzi chorych psychicznie oraz niepełnosprawnych – „niegodnych”. Szacuje się, że w latach 1939–1945 zabito około dwieście tysięcy takich osób<sup>26</sup>.

Performans nie odwołuje się wprost do skonkretyzowanego dokumentu, jednak odnosi się do szeroko pojętego archiwum historii tudzież pamięci (nie-pamięci?) o nazistowskiej akcji. Podstawą ideologiczną programu masowych mordów niepełnosprawnych i chorych psychicznie było wykluczenie. *Tisza be-Aw* podejmuje właśnie ten temat, można powiedzieć, na kilku poziomach. Przyjrzyj się w związku z tym strukturze performansu, by pokazać, jakimi środkami owo wykluczenie jest przedstawiane.

### TISZA BE-AW – PRÓBA OPISU

Nie bez znaczenia jest przestrzeń, w której grany jest performans. Z jednej strony zgodzę się z Piotrem Morawskim, piszącym, że „*Tisza be-Aw*, choć stworzony w przestrzeni muzeum, jest w pełni samodzielnym spektaklem, który ciągle może i powinien być grany, nawet w innych miejscach”<sup>27</sup>. Niewątpliwie – prowokacyjny i polityczny – performans generuje możliwość traktowania go autonomicznie. Był on zresztą wystawiany w 2016 roku na wrocławskiej Olimpiadzie Teatralnej, której towarzyszyło hasło „Świat miejscem prawdy”<sup>28</sup>. Teatr 21 pokazał wówczas spektakl w Centrum Historii Zajezdnia w ramach nurtu *Więcej niż teatr*, który jednoczył grupy aktorów z różnymi niepełnosprawnościami<sup>29</sup>. Mnie jednak interesuje to, jak spektakl funkcjonuje w swojej pierwotnej przestrzeni – w POLIN-ie – w końcu to właśnie kontekst spacjalny generuje dodatkową sferę znaczeń. Żadna przestrzeń nie jest neutralna, o czym przekonują prace naukowe podejmujące temat interesujących mnie w tym przypadku przestrzeni teatralnych<sup>30</sup>. Również odpowiedzialna za przygotowanie scenografii *Tisza be-Aw* Agata Skwarczyńska zaznacza: „chcieliśmy wejść w przestrzeń wystawy,

<sup>26</sup> Por. Götz Ali, *Obciążeni. „Eutanazja” w nazistowskich Niemczech*, przeł. Viktor Grotowicz, Wołowiec 2015, s. 21.

<sup>27</sup> Piotr Morawski, *Będzie śmierział zgnitym jajem*, „Dwutygodnik” 2015, nr 164, bit.ly/3aod2l5 [26.09.2020].

<sup>28</sup> Jak zauważa Uljana Roj, hasło olimpiady parafrazuje tytułu tekstu Jerzego Grotowskiego *Świat powinien być miejscem prawdy* – por. Uljana Roj, *Świat miejscem prawdy!*, kons. Jakub Papuczys, „Performer” 2017, nr 13, bit.ly/3je6S1s [26.09.2020]; Jerzy Grotowski, *Świat powinien być miejscem prawdy*, [w:] *idem, Teksty zebrane...*, s. 618–623.

<sup>29</sup> Por. Uljana Roj, *op. cit.*

<sup>30</sup> Por. David Wiles, *Krótką historią przestrzeni teatralnych*, przeł. Łukasz Zaremba, Warszawa 2012.

**31** TISZA BE-AW *akcje performatywne Teatru 21*, [youtu.be/ZHGZoMC62OA](https://youtu.be/ZHGZoMC62OA) [26.09.2020].

**32** Katarzyna Ojrzyńska, *O leczeniu społecznej amnezji. Akcja T4 w kulturze współczesnej*, [w:] *Odyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, wyb. i oprac. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, Warszawa 2017, s. 297.

**33** Zdaję sobie sprawę z różnic w odczytaniu przestrzeni archiwum i muzeum, ale w tym przypadku – upraszczając kwestię – chciała-bym zaakcentować ich podobieństwo.

**34** TISZA BE-AW *akcje performatywne...*

**35** *Ibidem*.

**36** Głusi otrzymują transkrypcje wszystkich wypowiedzi.

nawiązać z nią jakiś kontakt”<sup>31</sup>. Spektakl grany jest w sali G9, zaraz obok galerii Zagłady. To przestrzeń „pomiędzy”, coś na kształt korytarza, puste miejsce zagospodarowane przez występujących, przedsiónek, co – jak zauważa Katarzyna Ojrzyńska – „podkreśla znaczenie akcji T4, która jest często określana jako preludeum Zagłady”<sup>32</sup>. Co więcej, znajdujemy się obok archiwalno-muzealnego<sup>33</sup> upamiętnienia historii, jednak w miejscu przejściowym, z porządku teraźniejszości. Performans powstał w 2015 roku we współpracy z Muzeum Historii Żydów Polskich, Teatr 21 został zaproszony do zrealizowania spektaklu o „najsmutniejszym święcie”<sup>34</sup> żydowskim. Nie była to zresztą pierwsza współpraca tej instytucji z grupą teatralną prowadzoną przez Justynę Sobczyk – wcześniejsze performanse to *Uwaga, Purim!* (2001), *Tu bi-Szwat* (2014) oraz *Pesach* (2016).

Tytułowe święto, poprzedzone trzema tygodniami pokuty, upamiętnia zburzenie Pierwszej i Drugiej Świątyni Jerozolimskiej. Jakub Drzewiecki, odpowiedzialny za koncepcję performansu, dodaje, że obecnie święto także przez ortodoksyjnych Żydów traktowane jest w szerszym kontekście – jako „forma wspominania wielkich tragedii, które spotkały świat”<sup>35</sup>. Teatr 21 nie odnosi się zatem do Tisza be-Aw bezpośrednio, święto staje się matrycą, wyobrażeniem, sposobem narracji zarówno o wspomnianych wyżej wielkich tragediach historycznych, jak i o tych codziennych, również niezwykle istotnych – nieustannym wykluczaniu z grupy czy społeczeństwa. O tym z kolei opowiadają matki aktorów, których głosy słyszymy w rozdanych przed wejściem do sali G9 słuchawkach<sup>36</sup>. Ruch wytworzenia nagrania-dokumentu na potrzeby performansu odgrywa niezwykle ważną rolę – przenosi indywidualne, prywatne historie w sferę publiczną. Tutaj opowieść o wielkiej historii splata się z tą prywatną. Nagranie, zapis reminiscencji, włącza również matki aktorów w obręb performansu – ich wspomnienia dotyczą doznanej nietolerancji, granicznych reakcji zarówno bliskich, jak i nieznanym, akceptacji własnego położenia. Ale padają też słowa o szczerzej radości i niecodziennych doświadczeniach, związanych z wychowaniem dzieci. Nagrania sprawiają, że również historia prywatna zyskuje ciała. Każda wykonywana w przestrzeni scenicznej czynność opatrzona jest ramą narracyjną. Głos z małego archiwum, odtwarzany podczas każdego seansu przy użyciu

muzealnych nadajników, lokuje konkretne narracje w konkretnych ciałach, co, jak sądzę, również sprzyja refleksji o ich archiwalnym wymiarze.

Zanim nastąpi właściwe rozpoczęcie spektaklu, widzowie zjeżdżają windą do sali G9 (na poziomie – I muzeum) w grupach z już przebranymi aktorami w zupełnej, przenikliwej ciszy, która momentalnie wprawia w refleksyjny nastrój. Po tym, jak usiądą już na podłodze, słyszą głos dobiegający ze słuchawek, a członkowie Teatru 21 rozpoczynają performans pokazem gimnastycznym. Zgodnie z rytmem gwizdka wykonują mniej lub bardziej zaawansowane ćwiczenia, są nadzorowani przez trenerkę, przez co obraz ten wywołuje skojarzenia ze szkolnymi zajęciami wychowania fizycznego. Scena ta, jak zauważa Morawski, odsyła do retoryki wysportowanego, sprawnego ciała, co sprawia, że odczytujemy ją przez pryzmat „tresury”:

Kategorie takie jak zdrowie, choroba, czystość czy higiena szybko się metaforyzują, stając się pojęciami wykluczającymi i prowadzącymi do Zagłady lub działań takich jak hitlerowska akcja T4 [...]. Na scenie karnie ćwiczą aktorzy, starając się wpisać swoje ciała w model uznany za normatywny, a w słuchawkach ciągle słyszeć opowieści matek o tym, co one słyszały – tak, także i to, że być może lepiej by było, żeby dziecko umarło...<sup>37</sup>

37 Piotr Morawski, *op. cit.*

Już początek performansu, właśnie poprzez proces metaforyzacji, ale również asocjacji, odwołuje się do wykluczenia – zarówno wielkiego, historycznego, jak i codziennego, związanego z konstruktem, jakim jest niepełnosprawność, a także z pojęciem normy, która ów konstrukt zasadniczo funduje. Do kategorii niepełnosprawnego ciała wróć jednak w dalszej części wywodu.

Metaforycznie rzecz ujmując, z sali gimnastycznej przenosimy się na podwórko – po zakończeniu sceny z ćwiczeniami gimnastycznymi aktorzy Teatru 21 grają w, zdaje się znane wszystkim doskonale z dzieciństwa, gry, między innymi ciuciubabkę, szmaciarza, berka, dupca, głupiego Jasia oraz – najważniejszego dla logiki spektaklu – zbijaka. Nazwy te mają zapaść widzom w pamięć, każda z nich zapisana czarno na białym (dosłownie) jest wyeksponowana – zaprezentowanie dużej kartki z określeniem zabawy jest zapowiedzią wydarzeń scenicznych.

Gdyby zapytać, co łączy te gry, już sama forma językowa wskazywałaby odpowiedź – każda z nich przy użyciu rzeczownika osobowego stygmatyzuje jednostkę, wyklucza ją z grupy. Nie są to bowiem niewinne zabawy, którym towarzyszy tylko uśmiech – na twarzach aktorów często widnieją negatywne emocje, jak podczas odtworzenia walk kogutów, gdy przegrany dość brutalnie upada na podłogę. Spektakl serią dynamicznych scen opowiada zarówno o stygmatyzacji Innego w ogólnym kontekście, jak i konkretnie – niepełnosprawnego, który w różnych praktykach społecznych często poddawany jest osądom i któremu nierzadko odmawia się podmiotowości. Jednak to dopiero zbijak – dosadnie i bezpośrednio – odnosi się do całkowitego wykluczenia, do eksterminacji. Wszyscy aktorzy, którzy przegrali w zbijaku, musieli wyjść z sali; nie wracają do niej po zakończeniu przedstawienia do oklasków; przestrzeń jest pusta. Zostali wyeliminowani. Tutaj fikcja niebezpiecznie wkracza w rzeczywistość, uzmysławiając widzom, że takie rozwiązanie ma silny wymiar symboliczny – „błaha zabawa w stygmatyzowanie niepostrzeżenie zmienia się w eksterminację”<sup>38</sup>.

38 *Ibidem*.

### HISTORYCZNE DAS UNHEIMLICHE – PRZESZŁOŚĆ A TERAŻNIEJSZOŚĆ

W tym miejscu warto przywołać artykuł Katarzyny Ojrzyńskiej, która, poddając analizie performans Teatru 21, sięga do teorii wypracowanej przez Susanne Knittel – historycznego *das Unheimliche* (*the historical uncanny*). Knittel używa koncepcji *das Unheimliche*, którą Sigmund Freud zaczerpnął od Ernsta Jentscha, znanej polskiemu czytelnikowi jako niesamowite<sup>39</sup>. Badaczka tak definiuje tytułowy termin:

przyprawiające o zawrót głowy wtargnięcie przeszłości w terażniejszość; nagłe zyskanie świadomości, że to, co nam znane, stało się obce. Efekt *unheimlich* [sic!] zachodzi na różnych poziomach: indywidualnym i kolektywnym, narodowym i ponadnarodowym, w historii oraz w literaturze<sup>40</sup>.

Ojrzyńska dodaje, że „*unheimlich* [sic!] to termin, który określa uczucie będące wynikiem swoistego dysonansu poznawczego”<sup>41</sup>. Badaczka wskazuje, że przeformułowana przez Knittel teoria Freuda przystaje do opisu *Tisza be-Aw*. Mechanizm, który sprawia, że (jedynie z pozoru)

39 Por. Sigmund Freud, *Niesamowite*, [w:] *idem, Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1997.

40 „[C]oncept, which describes the vertiginous intrusion of the past into the present, the sudden awareness that what was familiar has become strange. This uncanny effect is at work on a variety of different levels, both individual and collective, national and transnational, in history and in literature” (Susanne Knittel, *The Historical Uncanny. Disability, Ethnicity, and the Politics of Holocaust Memory*, New York 2015, s. 10).

41 Katarzyna Ojrzyńska, *op. cit.*, s. 284.



niewinne podwórkowe dziecięce zabawy zaczynają funkcjonować jako coś niebezpiecznego, obcego (w tym przypadku – ewokującego echa akcji T4), ilustruje funkcjonowanie historycznego *das Unheimliche*<sup>42</sup>. Ważne również jest to, że w *Tisza be-Aw* ukazana zostaje analogia pomiędzy ofiarami akcji T4 oraz Zagłady, znów ufundowana zasadniczo przez język. Ojrzyńska zwraca uwagę na nazwy zainscenizowanych gier: szmaciarz i szczur – pierwsza może kojarzyć się z zawodem wykonywanym przez ubogich Żydów, druga – z obelgami rzucanym przez Niemców w stronę żydowskiej społeczności<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Por. *ibidem*, s. 298–299.

<sup>43</sup> Por. *ibidem*, s. 289.

Kategoria historycznego *das Unheimliche* jest dobrym narzędziem do opisu struktury performansu, głównie dzięki ukazaniu mechanizmów wykluczenia, w których – poprzez metaforę i symbol – gimnastyka i podwórkowe zabawy odsyłają do historii, a przeszłość wkracza w terażniejszość, wywołując efekt dysonansu poznawczego (zdecydowanie najbardziej odczuwalnego w przypadku wspomnianego zbijaka). Należałoby teraz dokładniej przyjrzeć się, w jaki sposób to, co było, ujawnia się tu i teraz. Odpowiedzią może być koncepcja ciała-archiwum, ponieważ przeszłość materializuje się właśnie w ciele, które staje się pełnoprawnym narzędziem uprawiania historii. To stygmatyzowane ciało – jednostka napiętnowana jako szmaciarz, dupiec, przegrany i tak dalej – w obliczu retoryki normy i sprawności ujawnia swój polityczny potencjał. Jego finałowa i niezwykle wymowna nieobecność utwierdza w tym przekonaniu.

## POLITYCZNY POTENCJAŁ NIEPEŁNOSPRAWNEGO CIAŁA

Sądzę, że warto uwzględnić tu również refleksję nad niepełnosprawnością oraz normatywnością, na którą zwracał uwagę Morawski w przywołanym powyżej fragmencie recenzji z „Dwutygodnika”. Nie ma (nie)pełnosprawności bez normy, która warunkuje wszelkie odchylenia – o czym pisał Lennard Davis. By zrozumieć, czym jest niepełnosprawność, trzeba sięgnąć do conceptów normy i sprawnego ciała, ponieważ „problem” niepełnosprawności tworzy właśnie konstrukt, jakim jest „normalność”<sup>44</sup>. Davis, podsumowując swój artykuł, zaznacza:

Chciałem pokazać, że termin, który przenika nasze codzienne życie – norma – jest wynikiem konkretnego

<sup>44</sup> Por. Lennard Davis, *Constructing Normalcy. The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century*, [w:] *The Disability Studies Reader. Second Edition*, ed. Lennard Davis, New York 2006, s. 3.

45 „What I have tried to show here is that the very term that permeates our contemporary life – the normal – is a configuration that arises in a particular historical moment. It is part of a notion of progress, of industrialization, and of ideological consolidation of the power of the bourgeoisie [...]. One of the tasks for a developing consciousness of disability issues is the attempt, then, to reverse the hegemony of the normal and to institute alternative ways of thinking about the abnormal” (*ibidem*, s. 15).

46 Por. Petra Koppers, *Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności*, przeł. Katarzyna Gucio, [w:] *Odzyskiwanie obecności...*, s. 17–36.

47 W tym kontekście zwróciłabym uwagę na inny spektakl Teatru 21 – *Rewolucję, której nie było*. Otrzymał on nagrodę specjalną na 12. Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym Boska Komedia. Jury określiło sztukę Teatru 21 jako „wyjątkowy prezent dla widzów, dzięki któremu możemy wejrzeć w życie osób z zespołem Downa” – i dalej: „zdaniem jurorów aktorstwo zespołu było najwyższej próby a jego siła wyrazu okazała się bardziej naturalna i poruszająca niż wszystko, co oglądaliśmy podczas tego festiwalu. Wyrazy uznania należą się także reżyserce [Justynie Sobczyk] za wrażliwość i dbałość w przenoszeniu tego ważnego świata na scenę” (*Verdykt 12. edycji MFT Boska Komedia*, bit.ly/2NRbubH [26.09.2020]).

48 Jolanta Rzeźnicka-Krupa, *Za miłosierdzie dziękujemy. Ciało – tożsamość – (nie)normatywność i performatywne strategie rozwoju*, [w:] *Odzyskiwanie obecności...*, s. 233–244.

49 Diana Taylor, *Performans jako źródło wiedzy: scenariusze i symulacje*, [w:] *eadem, Performans*, przeł. Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski, Kraków 2018, s. 155.

historycznego momentu. Wiąże się ono z pojęciami postępu, industrializacji oraz ideologicznego wzmocnienia pozycji burżuazji. [...]. Jednym z zadań, które należy sobie postawić, by rozwijać świadomość dotyczącą problematyki niepełnosprawności, jest uchylene hegemonii normy oraz ustanowienie alternatywnych sposobów myślenia o tym, co anormalne<sup>45</sup>.

Zależy mi na podkreśleniu słów badacza, zwłaszcza że aktorów i performerów z niepełnosprawnościami często traktuje się nie do końca poważnie, a ich sztukę z kolei odczytuje się jedynie przez pryzmat funkcji terapeutycznej, co chciałabym dosadnie zanegować. Jednocześnie nie chcę niepełnosprawności aktorów Teatru 21, zwłaszcza w *Tisza be-Aw*, pomijać, ponieważ wierzę w (pozytywny) polityczny potencjał niepełnosprawnego ciała, w to – za Petrą Koppers – że zadaniem tych aktorów jest dążenie do destabilizacji<sup>46</sup>. To właśnie obecność niepełnosprawnych ciał na scenie (a także teoretyczny namysł nad niepełnosprawnością) kwestionuje sferę kulturowego tabu, walczy z ich marginalizacją i lekceważeniem<sup>47</sup>:

Wkroczenie [osób niepełnosprawnych] w laboratorium życia, jakim jest teatr, eksperymentowanie z rzeczywistością i pokazywanie, co by było, gdyby... – byli wśród nas, w miejscu, w którym się ich nie spodziewamy, przełamuje dominującą praktyki oparte na strategii wykluczania grup mniejszościowych i pozwala uczynić widzialnymi, pomyśleć i przemyśleć ich obecność także w innych sferach życia wspólnoty<sup>48</sup>.

Wydaje mi się, że problem wykluczenia osób niepełnosprawnych można potraktować w kategoriach scenariusza Taylor. Ważne jest to, że scenariusze „mówią więcej o »nas«, którzy nadajemy im kształt, niż o tych »innych«, których staramy się za ich pomocą modelować”<sup>49</sup>. A wykluczanie Innych jest w „nas” zakorzenione „od zawsze” – to nieustannie reprodukowane zachowanie. Przecież już w Sparcie – w zgodzie z antycznym kultem pięknego i sprawnego ciała – zabijano niepełnosprawne dzieci, w średniowieczu istniał brutalny handel kartami czy *freak shows*... Narrację tę można by

kontynuować, a każdej z kolejnych epok przypisać inne, skonkretyzowane realizacje scenariusza wykluczenia. Zwłaszcza że, jak zauważa Wanda Świątkowska, „rekonstrukcja w tym ujęciu nie zakłada więc wierności wobec »wzorca« (którego nie ma lub być nie musi), a wariantywność i modyfikowalność”<sup>50</sup>. Jednym z tych najbardziej przerażających i nieludzkich jest właśnie scenariusz akcji T4. W tym świetle *Tisza be-Aw* można by potraktować jako *re-enactment*:

W polu semantycznym *re-enactment* znalazłyby się takie działania jak: „re-aktualizacja wydarzenia”, „ponowne ucieleśnienie”, „wcielone praktyki przeszłości”, „praktyki odtworzeniowe”, „performatywne powtórzenie” czy „przedstawienie jako przeżycie uczestniczące”. Jeśli spróbować poszukać odpowiednika angielskiego pojęcia *re-enactment*, najbardziej trafny wydaje się termin „odtworzenie performatywne”<sup>51</sup>.

*Re-enactment* jest praktyką krytyczną i polityczną, między innymi dlatego, że nie ma na celu linearnego odtworzenia przeszłości, traktuje przede wszystkim o terażniejszości – chodzi bowiem o to, „co te obrazy znaczą dla nas dzisiaj lub co mogłyby znaczyć, gdybyśmy mieli okazję doświadczyć tych wydarzeń czy obrazów bezpośrednio”<sup>52</sup>. *Tisza be-Aw*, odwołując się do historii, obnaża ciągle panujące mechanizmy wykluczenia jednostki zarówno poprzez obraz (ćwiczenia gimnastyczne, zabawy), jak i słowo (nagrane historie matek). Performans pośrednio rekonstruuje logikę akcji T4, a w ostatniej metaforycznej scenie gry w zbijaka już (nie)obecni przed publicznością aktorzy – wyeliminowani – stają się ucieleśnieniem przeszłych wydarzeń; ich (niepełnosprawne) ciała zostają medium – odsyłają do **tamtych** ciał – tych zlikwidowanych przez nazistów. Istotne jest to, że

[c]iało jako swoiste laboratorium pamięci – będące przeciwieństwem tradycyjnego archiwum jako przestrzeni trwałej, kontrolowanej i kontrolującej narracje historyczne – okazuje się miejscem rekonstrukcji przeszłości rozumianej jako performatywny akt jej doświadczenia, nawet jeśli owo doświadczenie zachodzi w formie szczątkowej i zapośredniczonej przez inne ciała<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Wanda Świątkowska, *Re-enactment*, [w:] *Performatyka. Terytoria...*, s. 240.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 238.

<sup>52</sup> Iga Gańczarczyk, *Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem*, „Dida-skalia” 2012, nr 109–110, s. 43.

<sup>53</sup> Dorota Sajewska, *Rekonstrukcja jako profanacja...*

W kontekście tak odczytanych zagadnień *re-enactment* oraz niepełnosprawności warto zwrócić uwagę na historyczny aspekt *Tisza be-Aw*, o którym wspomina Drzewiecki:

To, co w akcji T4 chciano zgładzić i ukryć, my wyciągamy na wierzch. Pokazujemy w tej akcji ciała niepełne, niedoskonałe, ciała osób niepełnosprawnych w ruchu – i obsadzamy je w roli ćwiczących ludzi<sup>54</sup>.

54 *TISZA BE-AW akcje performatywne...*

Być może to właśnie jeden z gestów przeniesienia historii, którą się wypiera, tej z domeny nie-pamięci, z archiwum (tu rozumianego dosłownie) na obecne w performansie, tu i teraz, ciało, które – mimo swojej efemeryczności – jest polityczne i historyczne.

*Tisza be-Aw* realizuje koncepcję ciała-archiwum na swój własny sposób – dużą rolę odgrywa kategoria historycznego *das Unheimliche*, która sprawia, że poprzez metaforyzację mechanizmu wykluczenia przeszłość – poprzez ciało – wkracza w teraźniejszość, co dodatkowo jest wspomagane przez kontekst spacjalny – przestrzeni muzealnej. Równie znacząca jest refleksja nad sprawnością i normatywnością, związana nie tylko z tematem performansu, lecz także wytworzonym nagraniem-dokumentem. To wszystko sprawia, że „jest możliwe przedstawienie historii, w której archiwum wciąż odsłania się jako miejsce performansu wiedzy, zaś ciało stanowić może pełnoprawne archiwum, dające nam żywy dostęp do historii i polityki”<sup>55</sup>. Przeformułowanie krytycznej myśli o archiwum<sup>56</sup>, podejście do niego w kategoriach „przestrzeni działania”<sup>57</sup>, włączenie w jego obręb politycznego ciała o potencjale dokumentalnym, materialne uprawianie historii – to niezwykle płodne myśli, które warto mieć na uwadze, uprawiając humanistykę. Już na zakończenie analizy akcji performatywnej Teatru 21 przypominę, że „potraktowanie ciała jako archiwum przywraca podmiotowi jego sprawczy potencjał”<sup>58</sup> – myśl ta, podsumowująca refleksję dotyczącą relacji archiwum i ciała, okazuje się niezwykle istotna również w kontekście badań nad niepełnosprawnością w teatrze i performansie.

55 Dorota Sajewska, *Kulturowa rekonstrukcja teatru*, [w:] eadem, *Nekro-performans. Kulturowa rekonstrukcja teatru wielkiej wojny*, Warszawa 2016, s. 76–77.

56 Więcej o pojęciu archiwum i rozwoju myśli teoretycznej związanej z jego obecnością w performatyce – por. Wojciech Baluch, *op. cit.*, s. 13–22.

57 Dorota Sosnowska, *op. cit.*

58 Wojciech Baluch, *op. cit.*, s. 20.

WANDA ŚWIĄTKOWSKA Katedra Teatru i Dramatu na Wydziale Polonistyki  
ORCID 0000-0002-8470-5643 Uniwersytetu Jagiellońskiego  
wanda.swiatkowska@uj.edu.pl

## Teatr wobec archiwum. Strategie ożywiania i profanowania na przykładzie wybranych spektakli ostatniej dekady

Autorka analizuje relacje pomiędzy teatrem a archiwum i działania, jakich twórcy teatralni dokonują na archiwum. Strategie ożywiania archiwum omówione są na przykładzie czterech spektakli ostatniej dekady: *Tu Wersalu nie będzie* Rabiha Mroué (2016), *Mała narracja* Wojtka Ziemilskiego (2010), *Nigdy więcej wojny* Weroniki Szczawińskiej (2018) i *Dobrze ci tego nie opowiem* Anny Karasińskiej (2019). Wybrane przedstawienia pozwalają pokazać różne sposoby pracy artystów z dokumentacją archiwalną oraz to, jak teatr – specyficzna maszyna pamięci posługująca się ciałem performerów – umożliwia refleksję nad procesami pamiętania i zapomnienia, wystawia sam mechanizm powtórzenia i opowiadania o przeszłości. Dokonywane przez artystów zabiegi – remiksowanie, fragmentaryzowanie, manipulowanie czy zawłaszczanie archiwum – wyzwalają potencjał politycznej profanacji. Za teoretyczną ramę dla interpretacji dzieł artystycznych służą prace Rebekki Schneider, Diany Taylor, Iwony Kurz, Doroty Sajewskiej, Joanny Krakowskiej i Doroty Sosnowskiej.

### Słowa kluczowe:

teatr, archiwum, ciało, pamięć, historia, rekonstrukcja, profanacja

### Theater in Relation to the Archive: Strategies of Revival and Profanation on the Example of Selected Performances of the Last Decade

The author analyzes the relationship between theater and the archive, as well as the activities that theater artists carry out on the archive. The strategies of reviving the archive are discussed on the example of four performances of the last decade: *Tu Wersalu nie będzie* [There Will Be No Versailles Here], dir. Rabih Mroué (2016), *Mała narracja* [The Little Narrative], dir. Wojtek Ziemilski (2010), *Nigdy więcej wojny* [No More War], dir. Weronika Szczawińska (2018) and *Dobrze ci tego nie opowiem* [I won't Tell You Properly], dir. Anna Karasińska (2019). The selected performances show the artists' different ways of working with archival documentation and how theater—a specific memory machine using the performer's body—enables reflection on the processes of remembering and forgetting, exposes the very mechanism of repeating and telling about the past. The efforts made by artists—remixing, fragmenting, manipulating or appropriating the archive—release the potential of political profanation. The works by Rebecca Schneider, Diana Taylor, Iwona Kurz, Dorota Sajewska, Joanna Krakowska and Dorota Sosnowska serve as the theoretical framework for the interpretation of artistic works.

### Keywords:

theatre, archive, body, memory, history, re-enactment, profanation

## ARTYSTA W ARCHIWUM

W 2019 roku w wywiadzie dla „Dwutygodnika” reżyserki Anna Smolar i Weronika Szczawińska deklarowały: „Jako artyści teatralni wchodzimy do archiwum i robimy bałagan. Bo możemy, od tego jesteśmy”<sup>1</sup>. W polskim teatrze początku XXI wieku można zauważyć nasilenie praktyk artystycznych wykorzystujących materiały archiwalne i czerpiących w rozmaity sposób z zasobów archiwum. Twórcy wykonują kweryndy w instytucjach, odkrywają zapomniane historie, włączają różnorodne dokumentacje do spektakli, snują alternatywne narracje. Joanna Krakowska podkreśla:

Po 1989 roku stosunkowo szybko przyszedł moment, kiedy archiwum przestało być miejscem eksploracji, a stało się przedmiotem kreacji. Przestało być wyzwaniem badawczym i mozolnym, a stało się miejscem radosnej twórczości i tym samym polem bitwy i źródłem potężnych konfliktów. To właśnie doprowadziło do radykalnego reformułowania definicji archiwum w ciągu tych dwudziestu kilku lat – od statycznej do dynamicznej, od materialnej do konceptualnej, od analitycznej do kreatywnej. A przede wszystkim od naukowej do artystycznej – zacierającej granicę między działalnością badawczą a sztuką<sup>2</sup>.

Teatr nie tylko przetwarza materialne i niematerialne zasoby, ale także tematyzuje i problematyzuje sposoby korzystania z archiwum, status dokumentacji, kwestie „obiektywnego” źródła i „bezzstronnej” historii, pyta o ramy instytucji i sposoby dostępu do niej. Dyskusje toczą się wokół władzy archiwum, kontroli i selekcji deponowanych dokumentów, a także ideologicznego użycia źródeł i polityczności tworzonych na ich podstawie narracji. Pytania, jakie wydarzenia są przechowywane i reprezentowane w archiwum, komu udziela ono głosu, a kogo wyklucza, stają się podstawowe i wiążą się z Foucaultowską figurą archiwum jako władzy nad dyskursem. Zdaniem autora *Archeologii wiedzy* archiwum to „prawo tego, co może być powiedziane, system rządzący zjawianiem się wypowiedzi”<sup>3</sup>, porządkuje ono wyrażenia danego okresu i dostarcza terminów dyskursu. Ogranicza zatem to, co może i nie może być artykułowane w danym miejscu i czasie. Zgodnie z ustaleniami Jacques’a Derridy

1 *Artystka w archiwum. Wchodzimy i robimy bałagan*, rozmowa [Pawła Soszyńskiego] z Anną Smolar i Weroniką Szczawińską, „Dwutygodnik” 2019, nr 255, bit.ly/2jTok4J [10.09.2020].

2 Joanna Krakowska, *Demokracja. Przedstawienia*, Warszawa 2019, s. 204.

3 Michel Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. Andrzej Siemek, Warszawa 1977, s. 165.

źródłostów „archiwum” wskazuje na „początek” (*arche*), jak również „władzę” (*archeion*) – dom najwyższego urzędnika polis, archonta, w którym przechowywano dokumenty<sup>4</sup> – wiąże się zatem ze źródłem oraz z prawem i władzą społeczną nad pamięcią. Archonci nie tylko gromadzili dokumenty, ale także byli ich strażnikami i mieli prawo je interpretować. Archiwum określa zatem tryb działania władzy.

Iwona Kurz pisała:

Archiwum jest narzędziem władzy, ale jego fragmentacja kryje w sobie możliwość rekonfiguracji podważającej i tę władzę, i tworzone na podstawie zbioru narracje. [...] Działaniem artystów jest rozpraszanie i dekonstruowanie władzy archiwum przez wskazywanie na możliwość narracji alternatywnych<sup>5</sup>.

To w gestach artystów – remiksowaniu, nieoczywistych zestawieniach, fragmentaryzowaniu, prywatyzowaniu, manipulowaniu czy udzielaniu głosu wykluczonym z oficjalnych dyskursów – tkwi szansa na krytyczne traktowanie archiwum i uruchamianie jego potencjału subwersywnego. Te zabiegi pozwalają traktować materiały archiwalne subiektywnie, wybiórczo, emocjonalnie czy sprzecznie z ich przeznaczeniem, co umożliwi ich rewizję i nowe odczytania. O różnych strategiach pracy z archiwum i założeniu koniecznej wolności twórczej (wolności „od” faktów, prawdy, obiektywizmu) mówiły w cytowanym wywiadzie Smolar i Szczawińska:

wolność i fantazja są wartościami nadrzędnymi wobec prawdy czy faktów. Możemy negocjować z faktami dlatego, że budowanie fantazji jest naszym obowiązkiem. [...] Twórcy teatralni nie są albo nie powinni być rozliczani z precyzji faktograficznej. [...] to nierozliczanie nas, założony brak obiektywizmu pozwala nam znaleźć w archiwum coś, co zostało przeoczone, albo opowiedzieć jakąś historię z zupełnie innego punktu widzenia<sup>6</sup>.

Stąd w teatrze pojawia się przestrzeń dla narracji kontrfaktulanych, mikrohistorii i przeciw-historii, głosów wykluczonych i tego, co było dotąd przemilczane.

<sup>4</sup> Por. Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, Warszawa 2016, s. 9–10.

<sup>5</sup> Iwona Kurz, *Artystka w archiwum: ślady*, „Dwutygodnik” 2019, nr 254, [bit.ly/396rjmo](http://bit.ly/396rjmo) [10.09.2020].

<sup>6</sup> *Artystka w archiwum. Wchodzimy...*

Do spektaklu Weroniki Szczawińskiej wróć w dalszej części tekstu, tymczasem trzeba zapytać, co wyróżnia teatr jako miejsce operacji na archiwum. Co różni to medium od sztuk wizualnych, praktyk filmowców, plastyków i tworzonych przez nich form: kolażu, *found footage*, instalacji? Odpowiedź wydaje się pozornie oczywista: żywe ciało performera – ciało aktora, tancerza, opowiadacza – które jest medium, narzędziem i interfejsem. Teatr bowiem opowiada historie poprzez ucieleśnienie.

## PERFORMER JAKO INTERFEJS

Ciało jest problematyczne dla archiwum, na co wskazywały Rebecca Schneider, Diana Taylor, a na polskim gruncie Dorota Sajewska, Iwona Kurz i Dorota Sosnowska. Instytucja archiwum wyklucza żywe ciało:

marginalizacja doświadczenia ciała jednostkowego [...] wynika z faktu przypisywania ciału cechy efemeryczności jako uniemożliwiającej wszelki rodzaj zapisu, utrwalenia, zachowania. W ten sposób ciało – jako rzekomo niepozostawiające trwałych śladów – zostało usunięte z archiwum, a tym samym z pola oddziaływania na narrację historyczną i politykę tożsamościową<sup>7</sup>.

Archiwum może co najwyżej zachować kości – kolekcjonuje dokumenty, materialne resztki, zbiera ślady, ceni bardziej dokument niż wydarzenie. Schneider wiąże ten fakt z hegemonią wzroku w zachodniej kulturze i ignorowaniem innych sposobów przekazywania wiedzy i pamięci – właśnie cielesnych<sup>8</sup>.

Z kolei Diana Taylor zdefiniowała na użytek swojej pracy pojęcia „archiwum” i „repertuar”, by pokazać dwa rodzaje determinowanej przez nie pamięci:

Pamięć archiwalna istnieje w formie dokumentów, map, tekstów literackich, listów, pozostałości archeologicznych, kości, nagrań wideo, filmów, płyt CD. [...] Repertuar to z kolei rodzaj pamięci ucieleśnionej. Składają się nań performanse, gesty, wypowiedzi, sposoby poruszania się, taniec i śpiew, czyli wszystkie te akty, które zwykle uznaje

<sup>7</sup> Dorota Sajewska, *Nekroperformans. O sprawczym oddziaływaniu szczątków w polskiej pamięci kulturowej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6: *Polska pamięć*, s. 391. Por. eadem, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru wielkiej wojny*, Warszawa 2016.

<sup>8</sup> Por. Rebecca Schneider, *Performans pozostaje*, przeł. Dorota Sosnowska [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Warszawa 2014, s. 23.



się za wiedzę ulotną i niemożliwą do zreprodukowania. [...] Archiwum nie może pomieścić w sobie pamięci ucieleśnionej, ponieważ ona żyje<sup>9</sup>.

Zdaniem Taylor archiwum i repertuar stanowią dwa istotne i uzupełniające się źródła informacji, pozostają w ciągłej interakcji, choć z reguły repertuar jest deprecjonowany. To przyznany w kulturze zachodniej autorytet archiwum spowodował, że praktyki cielesne (w zestawieniu na przykład z pismem) uznawano za efemeryczne, słabe i niezdolne do przetrwania i zachowania treści – tymczasem „ucieleśnione i wykonywane akty wytwarzają, zapisują i przekazują wiedzę”<sup>10</sup>.

Badaczki upominają się o obecność ciała jako przeciwwagi dla logocentrycznej, patrylinearnej logiki archiwum, podkreślając, że bezpośredni przekaz „z ciała w ciało” może być sposobem uprawiania historii i zachowania zdarzeń. W analizowanych przez Schneider praktykach rekonstrukcyjnych transmisja doświadczeń odbywa się z ciała do ciała, to właśnie ono umożliwia dostęp do przeszłego doświadczenia, współuczestnictwo i poznanie. Właśnie dlatego Schneider postuluje praktykę *re-enactment*<sup>11</sup>, która polega nie na dyskursywnym, lecz cielesnym sposobie uprawiania historii. Według badaczki rekonstrukcje to metody podtrzymywania żywej pamięci, a ponowne odegranie daje możliwość przeniesienia doświadczenia przeszłości w teraźniejszość właśnie przez medium ciała. W tych praktykach performans „pozostaje” i przekazuje w działaniu wiedzę i pamięć, choć są one (podobnie jak ciało) z perspektywy archiwum uważane za formy prymitywne, popularne, ludowe i naiwne<sup>12</sup> – „[p]raktyki performatywne zostały w procesie historycznym wyparte jako praktyki historii”<sup>13</sup>. Iwona Kurz przypomina jednak:

Zanim nastały rządy archontów, władzę nad pamięcią sprawował mnemon, osoba odpowiedzialna za pamiętanie przeszłości w imieniu całej społeczności i dla niej. Jego medium było słowo mówione, a narzędziem ciało zapamiętujące i snujące opowieść. [...] Pamięć zesłana została najpierw do pisma, nośnika zewnętrznego, a potem jeszcze głębiej – do archiwum<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Diana Taylor, *Archiwum i repertuar: performance i performatywność. PERFORwhat studies?*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 30–31.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>11</sup> Por. Wanda Świątkowska, *Re-enactment*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosirski, Kraków 2017, s. 237–249.

<sup>12</sup> Por. Rebecca Schneider, *op. cit.*, s. 27.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>14</sup> Iwona Kurz, *Artystka w archiwum: ślady...*

**15** Dorota Sosnowska, *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domura, Białystok 2017, s. 79–89.

**16** Dorota Sajewska, *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, „Didaskalia” 2015, nr 127–128, s. 54. Por. artykuł Anny Piniewskiej *Performans Tisza be-Aw Teatru 21. Niepełnosprawne ciała – żywe archiwa historii* zamieszczony w niniejszym tomie (s. 223–236).

**17** Dorota Sajewska, *Ciało-pamięć...*, s. 54.

**18** *Eadem*, *Rekonstrukcja jako profanacja archiwum*, „Dialog” 2017, nr 7–8, s. 164.

To performanse (ustne opowieści, gesty, rytuały, taniec, praktyki i zachowania codzienne) przekazywały wiedzę i pamięć zbiorową kolejnym pokoleniom i stanowiły żywe archiwum. Historia była dostępna poprzez medium ciała – w procesie afektywnym i interaktywnym. Ciało jest zatem nośnikiem pamięci, archiwum zdarzeń, a nie śladów po nich, i medium żywej historii. Dorota Sosnowska podkreśla, że „przedmiot (historyczna resztką) ożywa dopiero w kontakcie z ciałem”<sup>15</sup>. Myśl o archiwizacyjnych własnościach ciała rozwinęła Dorota Sajewska w ważnym tekście *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, w którym analizowała spektakl niemieckiej grupy Ensemble Kalibani poruszający temat metodycznej likwidacji osób z niepełnosprawnościami w czasie drugiej wojny światowej. Występujący w nim aktorzy również mierzyli się z własną niepełnosprawnością – to dzięki ich działaniom i ich ciałom odżyła wobec widzów, tu i teraz, pamięć o zgładzonych. Jak pisze Sajewska, „[t]a sceniczna rekonstrukcja oznacza bowiem nie tyle odtworzenie wydarzeń z przeszłości, ile ucieleśnienie przez aktorów Ensemble Kalibani Zagłady, przepuszczenie przez własne ciała dyskursu śmierci. [...] [P]ozwalają [oni] niejako nawiedzać się duchom przeszłości”<sup>16</sup>. Doświadczenie historii stało się możliwe nie dzięki wizualnym świadectwom czy dokumentom archiwalnym, lecz poprzez „naznaczone (biologicznie i kulturowo) ciała występujących w niej [rekonstrukcji] aktorów”<sup>17</sup>. Badaczka udowadnia w ten sposób, że ciało posiada moc powtarzalnej aktualizacji minionego wydarzenia, jest formą dokumentacji i narzędziem uprawiania historii. Ciało-archiwum jako medium umożliwia transmisję szczątkowych afektów, emocji: „Ciało jako swoiste laboratorium pamięci [...] okazuje się miejscem rekonstrukcji przeszłości rozumianej jako performatywny akt jej doświadczania, nawet jeśli owo doświadczanie zachodzi w formie szczątkowej i zapośredniczonej przez inne ciała”<sup>18</sup>. Ten dostęp do przeszłości dzięki ciału jest żywy – dokonujący się „tu i teraz” – zmysłowy, subiektywny i interaktywny.

Zgodnie z myślą badaczek to właśnie teatr wydaje się predestynowany do takiego cielesnego sposobu uprawiania historii. Ciało aktora jest medium pamięci i żywym archiwum, a dokonująca się na scenie rekonstrukcja ma moc aktualizacji przeszłego wydarzenia. Teatr jako miejsce nieskończonych powtórzeń, przypomnień

i odtworzeń rekonstruuje oraz ożywia archiwalną dokumentację. To właśnie na scenie możliwy jest cielesny wymiar doświadczenia archiwum. Widz jako uczestnik zdarzenia może doświadczyć przeszłości wystawionej przed nim i wobec niego. Ciało aktora staje się więc rodzajem interfejsu dla widza, żywym narzędziem dostępu do archiwum. Twórcy postulują, że sztuka współczesna powinna iść „w stronę ciała, którego możemy dotknąć, doświadczyć w bezpośrednim spotkaniu. [...] *Oral history*, guślarz, figura kogoś, kto pieśnią przekazuje opowieści. Żywe archiwum w ciele i w głosie”<sup>19</sup>. Tym żywym cielesnym archiwum jest aktor, performer działający wobec świadków. Jego sprawczość podkreślała Anna Smolar:

Performer jest w samym centrum badań i narracji i temu nie da się zaprzeczyć. On jest medium, pojemnikiem na żywą historię, więc nie możemy mówić o obiektywizmie, o faktach, wobec których będziemy lojalni: danego aktora przyciągnie taki czy inny obszar danej historii. Nie można na siłę pchać opowieści tam, gdzie aktorów nie ciągnie, bo wtedy to nie działa. Dlatego wybór aktora czy zespołu całkowicie wpływa na to, o czym będzie spektakl<sup>20</sup>.

## STRATEGIE WYSTAWIANIA HISTORII

Na przykładach wybranych spektakli polskich z XXI wieku pokażę różne strategie, jakie twórcy teatralni stosują wobec archiwum, i funkcje performerera jako medium historii wcielonej.

Jako pierwszy przykład wybrałam *Tu Wersalu nie będzie!* w reżyserii Rabiha Mroué<sup>21</sup>. Spektakl poświęcony okolicznościom śmierci Andrzeja Leppera unaocznia sam proces konstruowania narracji na podstawie określonych źródeł i ciekawie tematyzuje figurę badacza-śledczego, który mierzy się z rozmaitymi wersjami historii. Tajemnicza śmierć lidera Samoobrony w 2011 roku stała się przedmiotem prokuratorskiego śledztwa, jak również inspiracją do powstawania różnych teorii spiskowych. Twórcy jako materiał do swej opowieści wybrali relacje medialne dotyczące samej postaci Leppera i okoliczności jego śmierci. Aktor Jan Sobolewski – występujący tu pod własnym imieniem i nazwiskiem – „zaprasza publiczność do wspólnego śledztwa”.

<sup>19</sup> *Ciało jako archiwum. O projekcie Książę rozmawiają Karol Radziszewski i Dorota Sajewska*, „Widok. Teorie i praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, bit.ly/3bhN2tN [15.09.2020].

<sup>20</sup> *Artystka w archiwum. Wchodzimy...*

<sup>21</sup> *Tu Wersalu nie będzie!*, reżyseria Rabiha Mroué, tekst Marta Keil, Piotr Grzymiśławski, Rabiha Mroué i zespół aktorski, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy (premiera 18 czerwca 2016 roku).

Na podłodze niemal pustej sali teatralnej leżą ułożone w rzędach wycinki prasowe z pozakreślonymi markerem i oznaczonymi kolorowymi karteczkami fragmentami. Wyposażony w małą kamerę aktor krąży między tymi materiałami, wybiera je, odczytuje publiczności i powiększa za pomocą podręcznej kamery, z której obraz wyświetla się na dwóch ekranach po bokach sceny. Śledztwo podzielone zostało na cztery części: 1. kim był Andrzej Lepper w oczach innych / kim był Andrzej Lepper w swoich oczach; 2. brewerie, kłamstwa, taśmy; 3. morderstwo / samobójstwo / mistyfikacja; 4. szczegóły dotyczące śmierci Andrzeja Leppera. Każdą z tych części aktor wypełnia lekturą poszczególnych materiałów prasowych. Rozrysowuje na tablicy schematy, tabele, zadaje publiczności pytania, na bieżąco konstruuje pewne hipotezy – zachowuje się jak dziennikarz śledczy czy detektyw, który usiłuje dotrzeć do prawdy na temat tego, co wydarzyło się w sierpniu 2011 roku w siedzibie Samoobrony przy Alejach Jerozolimskich w Warszawie. Jednak wyselekcjonowane z artykułów cytaty układają się w coraz dziwniejsze historie, które nie są ani spójne, ani nawet prawdopodobne. Ostatecznie Sobolewski stawia tezę: „Andrzej Lepper został zabity przez prostytutki przebrane za pielęgniarki”. Do takiej konkluzji wiedzie przeprowadzony na oczach widzów proces myślowy i śledztwo prasowe. Jasne staje się, że z medialnej papki nie da się ułożyć wiarygodnej wersji zdarzeń. Fakty mieszają się z domysłami i absurdalnymi hipotezami. Sobolewski szkicuje trzy możliwe scenariusze: morderstwo, samobójstwo i mistyfikację (pod każdym z nich kolejno jako sprawców podaje: pielęgniarki, prostytutki, kosmitów), które są tak samo możliwe do udowodnienia na podstawie prasowych wycinków. Historia jest tylko jakąś wersją przeszłości, a narracja zależy nie tylko od doboru dokumentów, ale i od tworzącego ją podmiotu. Ciekawsza niż domniemana prawda na temat śmierci lidera Samoobrony jest tu właśnie figura badacza. Sobolewski nie gra roli, występuje pod swoim nazwiskiem i uwiarygodnia zaangażowanie w śledztwo własnym życiorysem (epizod samobójczy i zainteresowanie samobójstwami, które zachęciło go do udziału w projekcie). Aktor prowadzi widzów własnym – zagmatwanym i błędzącym – torem myślenia, coraz bardziej angażuje się w analizę materiałów, ale też coraz bardziej się w nich gubi. Inscenizuje proces

badawczy, którego efekt wiedzie do kolejnych znaków zapytania. W kluczowym momencie teatralnego śledztwa (część 4.: szczegóły dotyczące śmierci Andrzeja Leppera) Sobolewski, czytając wycinki prasowe, mruży, bełkocze, jego język jest niezrozumiały, żadne słowa nie docierają do widowni. Zaciemnia (bądź tuszuje) uzyskane informacje, stąd jego konkluzja – o morderstwie dokonanym przez prostytutkę przebrane za pielęgniarkę – jest zaskakująca i niezrozumiała. To aurytatywny gest śledczego, który dopuszcza się manipulacji, by móc w końcu uznać jedną wersję niewyjaśnionych zdarzeń – choćby tę najbardziej absurdalną. Na podstawie materiałów zgromadzonych w archiwum śledczy ujawnia teorie spiskowe i konstruuje historię kontrfaktualną<sup>22</sup>, dla której nie ma miejsca w oficjalnych dokumentach – na przykład w decyzji prokuratury, która umorzyła śledztwo w sprawie śmierci Leppera w wyniku niestwierdzenia udziału w niej osób trzecich. Sobolewski podważa tę decyzję i tworzy miejsce dla możliwych kontropowieści. Widz styka się tu zatem z niemożnością poznania przeszłości, doświadcza wątpliwości i różnych wariantów tworzonej narracji (dlaczego wersja prokuratorska ma być bardziej wiarygodna od wyników śledztwa Sobolewskiego?), choć finał teatralnego śledztwa wydaje się tak nieprawdopodobny, że aż śmieszny. Nie jest to jednocześnie koniec przedstawienia – gdy gasną światła, z widowni odzywa się kobiecy głos („Jakie samobójstwo? Samobójstwa nie było!”), wywołujący on konsternację wśród publiczności. Światła ze sceny kierują się na kobietę (Małgorzata Trofimiuk), która ze swojego miejsca na widowni zaczyna długi monolog na temat swojej znajomości z Lepperem, kariery posłanki i problemów polskiego rolnictwa. To jeszcze jedna wersja narracji o liderze Samoobrony – człowieku, który „nie bał się mówić głośno tego, o czym wszyscy myśleli”. Heroiczna, przedstawiana z perspektywy koleżanki z partii narracja jest odmienna od prasowych nagonek, rozliczeń, oskarżeń czy bulwersujących anegdot. Zabranie przez aktorkę głosu ma sprawiać wrażenie spontanicznego gestu i – podobnie jak prywatne śledztwo Sobolewskiego – uwiarygodnić jej narrację. Zabieg ten okazał się skuteczny na premierze, kiedy na głos aktorki odpowiedział jeden z zaproszonych działaczy Samoobrony, włączając się w spektakl z własną opowieścią i wspomnieniami. Afektywna siła wygłoszonego

<sup>22</sup> Por. Piotr Urbanowicz, *Kontrfaktualność w strategiach artystycznych i w polu praktyk społecznych*. Tu Wersalu nie będzie! (reż. Rabin Mroué) i teorie spiskowe na temat śmierci Andrzeja Leppera, „Performer” 2018, nr 16, [bit.ly/3hRAGty](http://bit.ly/3hRAGty) [17.09.2020].

przez artystkę świadectwa sprowokowała obecnych do udzielenia własnej odpowiedzi.

Spektakl *Tu Wersalu nie będzie!* unaoczniał sposoby konstruowania narracji na podstawie dokumentów, a w końcu zatarł granicę między fikcją przedstawienia a realnymi wydarzeniami. Teatr ożywił archiwum, a aktorom udało się ubezpośrednić historię, uruchomić pamięć widzów, a nawet – choć to jednostkowe wydarzenie – włączyć ich w działanie. Porzucając bezpieczną pozycję widza, mogli stać się autorami własnej narracji, rzecznikami (nieodległej) historii, której byli świadkami lub którą znali z prasowych doniesień.

By włączyć widzów do bezpośredniego doświadczenia, aktorzy zacierają granicę między „ja” a rolą. Chcąc uwierzytelnić budowane narracje, występują we własnym imieniu, są często autorami researchu archiwalnego, współtwórcami scenariusza, a jako temat wykorzystują historie osobiste<sup>23</sup>. Takim przykładem jest spektakl Wojtka Ziemilskiego *Mała narracja*<sup>24</sup>. Już sam tytuł wskazuje na strategię reżysera: „mała narracja” – w przeciwieństwie do „wielkich” historycznych narracji – jest osobista, prywatna, subiektywna, nie rości sobie prawa do miejsca w podręcznikach historii. Osobisty jest też temat – Ziemilski (autor scenariusza, reżyser i wykonawca) opowiada historię rodzinną, skonstruowaną wokół losów swojego dziadka, hrabiego Wojciecha Dzieduszyckiego, śpiewaka operowego, aktora, publicysty i organizatora życia kulturalnego, który przez ponad dwadzieścia lat współpracował ze Służbą Bezpieczeństwa. Ziemilski nie tylko jako artysta, ale właśnie jako wnuk mierzy się z tym tematem, z reakcjami społeczeństwa, ostracyzmem, wstydliwą historią rodzinną i własną pamięcią o kimś, kto dla niego był przede wszystkim dziadkiem, a nie agentem. Osobista perspektywa determinuje poszukiwania archiwalne i budowaną „małą narrację”.

Forma spektaklu jest bardzo prosta, wręcz ostentacyjnie uboga, pozbawiona efektownych środków – to wykład performatywny. Ziemilski siedzi na scenie za pulpitem, czyta monotonnym głosem tekst, a na ekranie za nim wyświetlane są materiały wizualne i komentarze. Można rzec, że nic nie odwraca uwagi od opowieści – to narracja i sposób jej prowadzenia stają się tematem. Zapożyczenie formy wykładu staje się w tym kontekście znaczące. Joanna Warsza pisała:

<sup>23</sup> Warto przypomnieć, że Rabih Mroué zaprezentował w 2015 roku podczas bydgoskiego Festiwalu Prapremier spektakl *Riding on a Cloud*, którego tematem była wojna domowa w Libanie pokazana przez pryzmat losów jednostki, w tym przypadku przez biografię brata reżysera – Yassera Mroué, który był wykonawcą monodramu. Paweł Schreiber pisał: „Ogromną część swojej siły *Riding on a Cloud* czerpie z poczucia bezpośredniej obecności. Yasser Mroué stoi przed widzami i pokazuje im ślad rany w głowie – a więc i ślad libańskiej wojny domowej, jednocześnie świadomie budując napięcie między realną przeszłością a fikcyjną teatralnością” (Paweł Schreiber, *Tu Wersalu nie było*, „Teatr” 2016, nr 9, bit.ly/3hSUL2w [17.09.2020]).

<sup>24</sup> *Mała narracja*, tekst i reż. Wojtek Ziemilski, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie (premiera 20 marca 2010 roku).

Inscenizowane wykłady (*lecture-performances*) stają się nowym gatunkiem na pograniczu sztuki współczesnej i teatru. Artyści zapożyczają tradycyjną formę przemówień *ex-cathedra*, kwestionując jej formalność i obiektywizm na rzecz auto-refleksji, ożywienia teorii czy krytycznego użycia wiedzy w społeczeństwie informacji. [...] [T]akie wykłady łączą konceptualizm i dystans z bezpośrednim doświadczeniem, fikcję z rzeczywistością, przedstawianie i jego krytykę<sup>25</sup>.

Sam autor podkreślał: „Ta forma ma dużo zalet, przede wszystkim skupienie. Widz łatwo może skoncentrować się na tekście. Miałem potrzebę, żeby stworzyć prostą, czystą formę, z której coś wyraźnie bije”<sup>26</sup>. Co ciekawe, przyznawał, że wcale nie był przekonany, iż to on powinien wygłaszać ten osobisty wykład. Jak określił, miał problem z intymnością i sytuacją zwierzania się na scenie:

Na początku zastanawiałem się, czy mojego tekstu nie mógłby wykonywać ktoś inny. Ten aspekt osobisty jest strasznie krępujący nie tylko dla mnie, ale też dla widza. To trudna sytuacja: intymność, zwierzanie się na scenie wywołuje we mnie jak najgorsze reakcje. Ja tego nie cierpię. Ale w którymś momencie doszedłem do wniosku, że jeśli chcę opowiedzieć tę historię, to jest to jedyna droga<sup>27</sup>.

Forma wykładu pozwoliła Ziemilskiemu na uzyskanie pewnego paradoksu – z jednej strony jest on badaczem-wykładowcą, który prezentuje fakty i beznamiętnie relacjonuje wydarzenia, z drugiej – bohaterem tej historii, osobiście w nią zaangażowanym. Przekracza dzięki temu sytuację intymnego wyznania, seansu psychoterapeutycznego i może zdystansować się do opowiadanej historii. Jednocześnie widz ma prawo odczuwać pewien dysonans: czy performer jest na scenie Wojciechem Ziemilskim, czy tylko reprezentuje wnuka Dzieduszyckiego? Został tu uzyskany interesujący efekt bezpośredniej obecności, szczerości, mówienia-za-siebie<sup>28</sup>, które przekraczają teatralne ramy i wytwarzają pożądane napięcie między realnością a fikcją, ja a nie-ja. Problem tożsamości jest właśnie jednym z głównych tematów przedstawienia. Ziemilski zestawia oficjalną narrację o Dzieduszyckim (raporty

<sup>25</sup> Joanna Warsza, katalog 5. Międzynarodowego Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port, Gdynia 2010. Wprowadzenie do cyklu *Lecture-performances* kuratorowanego przez Warszawę, w ramach którego pokazano m.in. *Małą narrację*.

<sup>26</sup> *Mapa narracji Ziemilskiego*, [z Wojciechem Ziemilskim rozmawia Izabela Szymańska], „Gazeta Wyborcza – Stołeczna” 2011, nr 23, [bit.ly/3pUEJbm](http://bit.ly/3pUEJbm) [20.09.2020].

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> To cechy auto-teatru w definicji Joanny Krakowskiej: „Auto-teatr, czyli teatr, którego twórcy mówią ze sceny we własnym imieniu i pod nazwiskiem własnym, a nie scenicznej postaci. [...] Auto-teatr to niekoniecznie konwencja teatralna, lecz raczej formuła nawiązywania kontaktu z widzami na nowych zasadach – szczerości, ujawniania, odsłaniania, mówienia-za-siebie, odpowiedzialności za własne słowa, testowania demokratycznych procedur” (Joanna Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, [w:] *Post-teatr i jego sprzymierzeńcy*, red. Tomasz Plata, Warszawa 2018, s. 184–185).

Instytutu Pamięci Narodowej, artykuły historyków, doniesienia prasowe) z własną pamięcią o dziadku (zdjęcia „Tunia” z rodzinnego archiwum, wspomnienia z dzieciństwa, amatorskie nagrania wideo). To domowe archiwum jest zderzone z archiwum instytucjonalnym – narracje powstałe na gruncie tych różnych dokumentów nie przystają do siebie, są sprzeczne, wyłania się z nich odmienny obraz człowieka. Ziemiński jako komentarzy do swej narracji używa cytatów z ostatniej książki Ludwiga Wittgensteina *O pewności* i fragmentów nagrań współczesnych performansów. Tworzą one kolaż odniesień – niekoniernie bezpośrednio komentujących wydarzenia z życia Dzieduszyckiego. Dochodzenie w sprawie dziadka implikuje w końcu pytania: kim jestem? kim jestem wobec historii? („Nie chcesz wiedzieć o tym, jak i kiedy powstał ktoś, kim nie jesteś. Historia, którą nie jesteś”). Przecież nawet imię Wojtek nie przylega do osoby, bo w różnych krajach brzmieć będzie ono odmiennie. Fragmenty nagrań współczesnych choreografii, skupiających uwagę na cielesności, prowadzą autora do konkluzji: „Czy nie każdy jest swoim ciałem? Czy nie na nim się zaczyna i na nim kończy?”. To ciało okazuje się ostateczną instancją tożsamości. I wtedy ważne staje się, że stoi przed widzami Ziemiński – potomek Dzieduszyckiego, biologiczne ciało, w którym tamten genetycznie wciąż trwa. Jak podkreślała Iwona Kurz, *Mała narracja* „niezwykle wyraziście ukazuje skomplikowanie relacji między pamięcią i archiwum, doświadczeniem (ciałem) i historią”<sup>29</sup>. To cielesna obecność performerera stanowi świadectwo, nie zaś dokumenty czy ślady przechowywane w archiwum – resztką ożywa dopiero w kontakcie z ciałem<sup>30</sup>.

Inną perspektywę spojrzenia na mikrohistorię zaproponowała Weronika Szczawińska w spektaklu *Nigdy więcej wojny*<sup>31</sup>. Jak mówiła sama reżyserka, w spektaklu „bawiła się archiwum *oral history*”<sup>32</sup>. Punktem wyjścia w pracy nad spektaklem stało się nagranie wojennych opowieści dziewięćdziesięcioletniej Adeli Sztamborskiej, prywatnie babci artystki. Jej wspomnienia jednak nie tyle zostały w spektaklu zaprezentowane, ile utworzyły jego specyficzną ścieżkę dźwiękową. Jeden z aktorów, zainspirowany powtarzającymi się w nagraniu frazami: „Niemcy”, „Żydzi”, „partyzanci”, „Ruscy”, zwrócił uwagę na jego stronę brzmieniową – co doprowadziło do pomysłu

<sup>29</sup> Iwona Kurz, *Powrót do archiwów*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4: *Powrót do archiwów*, s. 5–11.

<sup>30</sup> Por. Dorota Sosnowska, *Ciało jako archiwum...*

<sup>31</sup> *Nigdy więcej wojny*, reżyseria Weronika Szczawińska, koncepcja: Weronika Szczawińska, Piotr Wawer jr, Komuna//Warszawa w ramach cyklu *Przed wojną / Wojna / Po wojnie* (premiera 30 listopada 2018 roku).

<sup>32</sup> *Artystka w archiwum. Wchodzimy...*



zremiksowania materiału. Dokument (w tym wypadku ustne świadectwo) posłużył jako materiał do obróbki, do recyklingu – przetworzenia i ponownego wykorzystania.

Przejmujemy to wspomnienie i odpowiadamy na nie, zgodnie ze swoimi potrzebami, z potrzebami naszej współczesności. [...] Wspomnienie Adeli zostanie poddane teatralnym procedurom zainspirowanym *Disintegration Loops*, serią kompozycji amerykańskiego muzyka Williama Basinskiego. Rozpad wspomnienia, jego zanikanie, odkształcanie i transformacje staną się dla nas punktem wyjścia do działań łączących muzykę, ruch i teatr<sup>33</sup>.

To praktyka didżeja – słowo traktowane jak fraza muzyczna poddane jest technologicznej obróbce (remiksowane, zapętlane, samplowane, zniekształcane i kawałkowane), traci właściwości semantyczne, rozpada się, staje się szumem, powracającym echem, ważne są jego własności dźwiękowe. Dzięki temu zabiegowi powstał – jak ujęła to reżyserka – „muzyczny performans o rozkładzie pamięci”<sup>34</sup>. Iwona Kurz podkreślała:

Działaniem artystki jest [...] fragmentaryzacja archiwum, nieoczywiste zestawianie materiałów, rozbijanie archiwalnych „jednostek” na mniejsze, na archimemy – pozbawione znaczenia nawet na poziomie zdania lub chwili. Robi to Weronika Szczawińska w *Nigdy więcej wojny* (2018), kiedy szatkuje zapisane na taśmie opowieści na półdania, słowa, sylaby, dźwięki – nie będzie z tego ani historii, ani Historii<sup>35</sup>.

Co istotne, narracja babci została w tym działaniu zdepersonalizowana – przestało być ważne, czyj to był głos i że osoba mówiąca jest rodziną reżyserki. Komentowała to sama Szczawińska:

Przestała być ważna ta relacja rodzinna, fakt, że to jest osoba, wobec której mam emocje. I to ciekawy przypadek – jak scena zmienia naszą pracę na archiwach. Nagle archiwum staje się żywe i skonfrontowane z osobami, które mają do niego odmienny stosunek, więc całość skręca w inną stronę. [...] To, co prezentujemy na scenie,

<sup>33</sup> Weronika Szczawińska: „Nigdy więcej wojny”, Komuna//Warszawa, bit.ly/3sL3zTT [27.09.2020].

<sup>34</sup> Podsumowanie 2018 roku w kulturze, e-teatr.pl, bit.ly/2Y8n6ZK [27.09.2020].

<sup>35</sup> Iwona Kurz, *Artystka w archiwum: ślady...*

36 *Artystka w archiwum. Wchodzimy...*

nie jest już opowieścią mojej babci, ale perfidną manipulacją w trackach, które są pozszywane, pomontowane, właśnie zmanipulowane<sup>36</sup>.

37 *Ibidem.*

Spektakl powstawał kolektywnie, więc to uczestniczący w próbach aktorzy i muzyk (obok Szczawińskiej także Aleksandra Matlingiewicz, Jan Sobolewski, Łukasz Maciej Szymborski, Piotr Wawer jr) pokierowali pracą w nieoczekiwaną dla artystki stronę. Szczawińska przyznaje, że nie był dla nich istotny aspekt osobisty prywatnej historii, interesowała ich muzyczność nagrania lub inne wątki opowieści – „W związku z tym spektakl jest przeglądem postaw i zachcianek wobec wojennej opowieści”<sup>37</sup>. Wykonawcy odnieśli się do archiwalnego materiału nie tylko swobodnie, ale i bardzo indywidualnie – „przepuścili go przez siebie”, nadali mu swoje piętno. „To jest ciekawe, jak scena weryfikuje archiwum, i to święte prawo twórców, żeby zmieniać założenia w trakcie pracy”<sup>38</sup>.

38 *Ibidem.*

Nagranie utraciło swoją „nietykalność” (którą gwarantowałoby instytucjonalne archiwum) i autorytet – przestało mieć znaczenie jako świadectwo przeszłości:

Nie pracujemy z tą wypowiedzią jako ze świadectwem prawdy, z czymś, co ma nam dać jakiś rodzaj wiedzy. [...] To gest etycznego sprzeciwu wobec tego przekonania, że historia ma nam dostarczać heroicznych wzorców albo nas nauczać<sup>39</sup>.

39 *Weronika Szczawińska: Wojna zaczyna być postrzegana pozytywnie. Krzyczymy więc: „Nigdy więcej wojny!”*, [z Weroniką Szczawińską rozmawia Witold Mrozek], *cojestgrane24* Warszawa, bit.ly/3bizSEQ [28.09.2020].

W efekcie powstał pacyfistyczny spektakl-koncert, w którym remontowane są mity dotyczące drugiej wojny światowej, antywojenne wystąpienie przeciwko heroizacji wojny, promowanym dziś niebezpiecznym wojennym fantazjom, tworzonym przez tych, którzy nigdy jej nie doświadczyli.

40 *Dobrze ci tego nie opowiem*, tekst i reżyseria Anna Karasińska, Komuna//Warszawa w ramach cyklu *Przed wojną | Wojna | Po wojnie* (premiera 8 września 2019 roku).

Odmienne strategię wobec doświadczeń drugiej wojny światowej wybrała Anna Karasińska w spektaklu *Dobrze ci tego nie opowiem*<sup>40</sup>. Z pozoru wydawać by się mogło, że Karasińska jako reżyserka i autorka tekstu nie pracuje na żadnym archiwum. W spektaklu nie ujawnia żadnych źródeł, dokumentów, wyników archiwalnego researchu. Artystka wzięła na warsztat coś szerszego i chyba trudniej uchwytnego: repozytorium wyobrażeń kulturowych na temat drugiej wojny światowej, mechanizmy

pamięci zbiorowej, sposób, w jaki wojna powraca w doświadczeniu kolejnych pokoleń, urodzonych długo po jej zakończeniu. Bada więc proces dziedziczenia traumy, rolę przekazu międzypokoleniowego i pyta o przyczynę permanentnego pojawiania się jej powidoków. Przed premierą spektaklu Karasińska zapowiadała: „Sprawdzam, w jaki sposób używamy pamięci do »pamiętania« o wojnie i jak to się zmienia w pokoleniach. [...] Co byłoby korzystne – dobrze zapomnieć czy uświadomić sobie, jak wiele się pamięta?”<sup>41</sup>. A także: skąd się pamięta? jaki to proces? co sprawia, że cudze wspomnienia stają się również naszymi? – jest to więc praca na zbiorowym archiwum psychicznym, pamięci wcielonej i przekazywanej pokoleniowo.

W spektaklu bierze udział czworo performerów (Bożena Wydrowska, Sara Goworowska, Dobromir Dymecki, Karolina Harris), którzy kolejno prezentują przed publicznością monologi zakończone prostymi działaniami fizycznymi. Ubrani są w codzienne stroje sportowe (dresy, bluzy, podkoszulki, sportowe buty), zwracają się wprost do publiczności i tematyzują swoją pozycję opowiadaczy – pośredników, którzy mają do wykonania na scenie zadanie („Zestresowałam się. Mój występ tutaj wygląda tak, że wychodzę przed ludzi i przytaczam historię”). Odgrywają swoją nieudolność, niewiedzę, prezentują ułomne, kalekie i niezdarne narracje – improwizacja jest jednak pozorna. Aktorzy problematyzują swój status i opowieść, a także związek tych narracji z tematem wojny („Nie wiadomo, kim jestem w tej scenie”, „Czy to jest o wojnie?”, „Większość rzeczy mówię od siebie”, „Nie wiem, jak to zakończyć”, „Nie wiem, skąd to wiem”). Sam tytuł przedstawienia wskazuje obraną strategię: *Dobrze ci tego nie opowiem*, ponieważ nie da się tego „dobrze” opowiedzieć, „ładnie” ubrać w słowa, przekazać. Problemem staje się „niemożliwość” opowiadania, nieadekwatność słów, nieprzystawalność języka do zapośredniczonych doświadczeń. Ale jednocześnie wszyscy wiedzą, o czym tu mowa, i mają przed oczami zbliżone obrazy: nalot, ruiny miasta, płonący las, gwałty, trup z przestrzeloną głową, kobieta z ciałem dziecka na rękach. Jak głęboko są zaszczepione te obrazy i co je ustanawia? Karasińska, poddając oglądowi sam mechanizm tworzenia wspomnień i ich przekazu, odwołuje się do pamięci widzów. Dystans wykonawców do ich własnych opowieści uruchamia mechanizm

<sup>41</sup> Anna Karasińska: „Dobrze ci tego nie opowiem”, Komuna//Warszawa, [bit.ly/3iFkCeL](http://bit.ly/3iFkCeL) [28.09.2020].

identyfikacji – borykamy się z podobnym problemem, nieumiejętnością mówienia, a jednocześnie przekazem, którego pośrednio lub bezpośrednio doświadczamy (przez opowieści starszych pokoleń, filmy wojenne, wizualne materiały z Zagłady).

Reżyserka wskazuje na ogromną rolę ciała w tym przekazie. Jedna z młodych wykonawczyń rekonstruuje na scenie układy ciał zabitych zapamiętane z wojennych zdjęć z encyklopedii. Przytacza też historię rodziny, której członkowie podczas posiłku trzymają talerz ręką – dzięki temu zachowaniu można podczas rodzinnych uroczystości odróżnić, kto jest „genetycznie” z tej rodziny, a kto znalazł się w niej w wyniku małżeństwa. Inna z performerek przytacza historię nalotu: „Oglądam scenę bombardowania lasu. Nie wiadomo, skąd dokładnie wiedziałam już wcześniej, jak to wygląda, i wiem, jakie to uczucie być w bombardowanym lesie”. Witold Mrozek w recenzji z przedstawienia pisał:

[Ze spektaklu] wyłania się nie tylko kulturowa, ale i realna międzypokoleniowa sztafeta traumy. Karasińska zdaje się wierzyć nie tylko w narracyjne, ale i epigenetyczne przekazywanie doświadczeń; w czysto materialne, biologiczne dziedziczenie traum. „Nie wiem, skąd to wiem”. [...] Wyłania się z tego obraz narodu, który istnieje jako pewna niemalże fizyczna, a z pewnością psychiczna ciągłość. Jako czujące ponadpokoleniowe ciało<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Witold Mrozek, *Krew i błoto*, „Dwutygodnik” 2019, nr 264, bit.ly/398tCot [28.09.2020].

Resztki historii osadzają się w ciele, to właśnie ono jest medium i archiwum. Mimo że przekaz ustny może się wydawać kulawy, to proces „pamiętania”, trwanie tego cielesnego archiwum, przekazywanie doświadczeń – nie ustają. Przeszłość może nie być uchwytna („nie do opowiedzenia”), a jednak jest tak bardzo obecna – jak skomentowała jedna z recenzentek, Aneta Kyzioł, „ze spektaklu utkanego z wątpliwości wychodzi się z przekonaniem, że trauma wojenna tkwi w nas znacznie głębiej i mocniej, niż byliśmy skłonni przyznać, sadowiąc się na widowni”<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Aneta Kyzioł, *Trauma przechodnia*, „Polityka” 2019, nr 38, s. 87.

W najnowszym teatrze można zaobserwować różne nurty traktowania i odwoływania się do historii. Jako temat pojawia się historia polityczna – głównie XX wieku: druga wojna światowa, Zagłada, stosunki polsko-żydowskie, temat przesiedleń, Polska Rzeczpospolita

Ludowa, „Solidarność”, przełom z 1989 roku. Pojawiają się tematy wykluczonych z oficjalnego nurtu historii: kobiet, mniejszości etnicznych, osób LGBT+, osób z niepełnosprawnościami czy o innym kolorze skóry. Teatr wykorzystuje w działaniach artystycznych również własne archiwa, dokonując *re-enactments* projektów z przeszłości, odwołuje się do biografii, kanonicznych dzieł, historycznych spektakli<sup>44</sup>. „Impuls archiwalny” jest szczególnie widoczny w spektaklach dwóch pierwszych dekad XXI wieku<sup>45</sup>.

Teatr nie tylko przywraca te historie, ale rewiduje je, dyskutuje z nimi, podważa. Żywi się przeszłością, tym, co już było, i wystawia powroty, powtórzenia, w których historia pokazuje inne oblicze. Jako specyficzna maszyna pamięci umożliwia refleksję nad procesami pamiętania i zapominania, wystawia sam mechanizm powtórzenia i opowiadania o przeszłości. Joanna Krakowska podkreśla, że takie strategie, jak

[r]ewindykacja i rewizja przyświecają tworzeniu archiwów zawierających świadectwa i artefakty, które mają służyć nowym narracjom historycznym. Także tym powstającym w teatrze. Teatr zaś ujawniając własne inspiracje, problematyzując je, remiksując, odtwarzając i czyniąc przedmiotem refleksji, praktykuje jeszcze inny rodzaj kreacji archiwalnej – tworzenie artystycznych repozytoriów staje się w ostatnich latach jedną z głównych jego praktyk artystycznych<sup>46</sup>.

Tematem dzieł teatralnych staje się sam proces pracy na źródłach, ich selekcja i wykorzystanie, sposoby konstruowania narracji czy cielesny akt doświadczania przeszłości. W procesie rewindykacji i rewizji archiwum jest rozsypane, fragmentaryzowane, przepisywane, prywatyzowane, zawłaszczane i subiektywizowane. Performatywność archiwum oznacza jego otwartość i podatność na różnego rodzaju operacje:

Archiwum działa w odpowiedzi na pytania, jakie zadajemy, ale samo w sobie ich nie determinuje. Nawet jeśli zdarza się nam ulegać przeświadczeniu, że określone zbiory prowokują określone pytania. Materiały znalezione pozostają uśpione, dopóki nie zostaną pobudzone,

<sup>44</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć dwa cykle: *REIIMIX* realizowany pod kierunkiem Tomasza Platy w teatrze Komuna//Warszawa (2010–2014) i *Dziady. Recykling* kuratorowany przez Leszka Kolankiewicza w ramach Olimpiady Teatralnej we Wrocławiu (2016).

<sup>45</sup> Jako początek tego nurtu w teatrze Joanna Krakowska wskazała *Transfer!* Jana Klaty, którego premiera odbyła się 18 listopada 2006 roku w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. Por. Joanna Krakowska, *Demokracja...*, s. 208.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 221.

<sup>47</sup> Iwona Kurz, *Artystka w archiwum: ślady...*

uruchomione, usensownione – choć przecież nie na zawsze i nie jednoznacznie<sup>47</sup>.

W procesie teatralnym narzędziem procesu ożywiania archiwum jest działanie poprzez ciało. To materialność, zmysłowość i bezpośrednia obecność ciała pozwala przywrócić przeszłość zamkniętą w archiwum żywemu doświadczeniu.

### TEATR JAKO PROFANACJA ARCHIWUM

Twórcy teatralni, dokonując rozmaitych operacji na archiwum, problematyzują procesy pamięci, odślaniają i unaoczniają mechanizmy wystawiania historii, czyniąc samo archiwum tematem i przedmiotem działań scenicznych.

W teatrze powroty tego „co było”, nie są identycznym odwzorowaniem ani rekonstrukcją zdarzeń, zachodzą tu procesy recyklingu, remiksów, przesunięć, w efekcie których archiwum jest profanowane i rekonfigurowane. Jak pisała Dorota Sajewska, powołując się na ideę profanacji zaczerpniętą od Giorgia Agambena, rekonstrukcja jest zawsze profanacją archiwum<sup>48</sup>. Profanacja oznacza przywrócenie archiwum swobodnemu użyciu i poddanie procesowi przemieszczania:

Owo przemieszczanie odbywać by się mogło przez niestosowne zabawy i tricksterskie działania, polegające na subwersywnym powtarzaniu gestu konstruowania archiwum przez selekcję i montaż resztek zepchniętych dotąd na margines życia politycznego bądź całkowicie usuniętych z dyskursu historycznego. W tak rozumianym emancypacyjnym potencjale użytkowania archiwum kryje się pole działania dla artystów, wykorzystujących w swej praktyce strategię rekonstrukcyjną, oparte na swoistym przechwytywaniu dokumentacji i często zawłaszczających operacjach na przeszłości<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Por. Dorota Sajewska, *Rekonstrukcja jako profanacja...*

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 169.

Takich zabiegów, według mnie, dokonują omawiani wyżej artyści: Mroué, Ziemilski, Szczawińska i Karasińska – przechwytyują, zawłaszczają, miksują i montują na nowo, by zdekonstruować archiwum i przywrócić je użytkowaniu. Tak rozumiane profanowanie oznacza

wolność, dezynwolturę, tricksterskie zabawy. To właśnie sztuka pozwala na przewrotne użytkowanie archiwum. Ożywianie archiwum w teatrze dokonuje się za pomocą różnych strategii, które problematyzują kwestie dokumentu, faktu, prawdy, jak i władzy archiwum. Traktowane krytycznie, subwersywnie, queerowane archiwum traci władzę nad dyskursem i pamięcią, funkcje porządkowania i kontrolowania. Wytwarzane przez artystów narracje mogą być konkurencyjne i / lub opozycyjne wobec obowiązujących dyskursów i praktyk. Subwersywne działania na archiwum uświadamiają, że nie da się „po prostu” wystawić historii – zawsze będzie ona „czytała” historię, „jakąś” historię (wybiórczą, subiektywną, prywatną, alternatywną, marginalną, kontrfaktualną i tak dalej). Sajewska podkreśla, że „profanowanie archiwum przez język sztuki może stanowić próbę skutecznego przeciwdziałania przemocy państwa przez przywracanie materialności, szczątkowości i nieciągłości historii”<sup>50</sup>. W tym sensie profanowanie archiwum staje się aktem nie tylko twórczym, ale także emancypacyjnym i politycznym.

*50 Ibidem.*





JOANNA ZĘTAR Zakład Teorii Mediów na Wydziale Politologii i Dziennikarstwa  
ORCID 0000-0002-0377-6272 Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie,  
Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie  
asia.zetar@gmail.com

## Archiwa Przeszłości w Teatrze Pamięci – studium przypadku Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”

Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” jest samorządową instytucją kultury działającą w Lublinie. Siedzibą ośrodka jest czternastowieczna Brama Grodzka, zwana też Żydowską, która do wybuchu drugiej wojny światowej była przejściem między chrześcijańską a żydowską częścią miasta. W Bramie Grodzkiej są dziś zgromadzone fotografie, dokumenty, wspomnienia tworzące archiwum z informacjami o nieistniejącym mieście żydowskim. Elementem tego działania są projekty *Archiwum Miasta i Lublin. 43 tysiące*. Archiwa ośrodka istnieją jako zbiór teczek z informacjami, ale są także dostępne on-line dzięki specjalnie stworzonej bazie danych. Zgromadzone informacje nie są jedynie bazą wiedzy i źródłem informacji, ale wykorzystuje się je także w działaniach popularyzatorskich, badawczych, animacyjnych i artystycznych realizowanych przez ośrodek. Należą do nich między innymi działania o charakterze teatralnym i performatywnym: wystawa-*environment* *Pamięć Miejsca*, *Misteria Pamięci*, *Listy do Getta*, *Listy do Henia* i *Ocalone losy*.

**Słowa kluczowe:**  
archiwum,  
pamięć miejsca,  
Ośrodek „Brama  
Grodzka –  
Teatr NN”

**Archives of the Past at the Theater of Memory – a Case Study of the “Grodzka Gate – NN Theater” Centre** The “Grodzka Gate – NN Theater” Centre is a cultural institution funded by the local government and based in Lublin. The Centre is located at the Grodzka Gate, also known as the Jewish Gate, which—until the beginning of World War II—served as a passage between the Christian and the Jewish part of the city. The Grodzka Gate houses photographs, documents and testimonies which constitute an archive of information on the now non-existent Jewish town. *The Archive of the City and Lublin. 43 Thousand* are some of the projects undertaken by the institution. The centre’s archive exists as a collection of folders with information but the materials are also available online thanks to a database created for the purpose. The information collected by the Centre serves as a source of not only knowledge and information, but also materials used for popularization, research, animation, and artistic activities. Among those, there are activities which can be considered theatrical and performative: the environment exhibition *Lublin. Memory of the Place*, *The Memory Mysteries*, *Letters to the Ghetto*, *Letters to Henio*, and *Salvaged Stories*.

**Keywords:**  
archive, memory  
of the place,  
„Grodzka Gate –  
NN Theater”  
Centre

1 Pierre Nora, *Między pamięcią a historią*: Les lieux de Mémoire, przeł. Paweł Mościcki, [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum*, t. 2, red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak, Łódź 2009, s. 7.

2 Por. Wulf Kansteiner, *Szukanie znaczeń w pamięci. Metodologiczna krytyka pamięcioznawstwa*, [przeł. Biuro tłumaczeń LIDEX], [w:] *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, red. Kornelia Kończal, Warszawa 2014, s. 230.

3 Por. Aleida Assmann, *Cztery formy pamięci*, przeł. Karolina Sidowska, [w:] *eadem, Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 55; Iwona Kurz, *Archiwum*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 45–47; Magdalena Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011, s. 80–81, 141.

4 Harald Weinrich, *Przechowywane, czyli zapomniane*, przeł. Paweł Majewski, [w:] *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Roman Chymkowski, Paweł Dobrosielski, Paweł Majewski, Marcin Napiórkowski, Paweł Rodak, Roch Sulima, wstęp i red. Paweł Majewski, Marcin Napiórkowski, Warszawa 2018, s. 315.

5 Por. Barbara Markowska, *Nowoczesność i władza archiwum*, [w:] *Stare i nowe tendencje w obszarze pamięci społecznej*, red. Zuzanna Bogumił, Andrzej Szpociński, Warszawa 2018, s. 30, 48; Aleida Assmann, *Kanon i archiwum*, przeł. Aleksandra Konarzewska, [w:] *eadem, Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 83; Andrzej Leśniak, *Pozostałości archiwum*, [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum*, t. 3, red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak, Łódź 2009, s. 7.

6 Por. Barbara Markowska, *op. cit.*, s. 31, 32–33, 34, 38, 39, 40; Aleida Assmann, *Kanon i archiwum...*, s. 86; Iwona Kurz, *op. cit.*, s. 46.

*Zachowaj tak dużo, jak się da, tylko wtedy coś pozostanie*<sup>1</sup>

PIERRE NORA

Archiwa są repozytoriami materialnych śladów pamięci indywidualnej i pamięci zbiorowej. Jak stwierdza Wulf Kansteiner, są one dziś – obok bibliotek i muzeów – jednym z miejsc, gdzie przechowyje się reprezentacje przeszłości<sup>2</sup>. Stanowią element pamięci kulturowej, w której nakładają się na siebie dwie warstwy pamięci – pamięć funkcjonalna i pamięć magazynująca. Pamięci magazynującej odpowiada archiwum kulturowe, w którym są przechowywane materialne pozostałości przeszłości, nawet jeśli utraciły pierwotne odniesienia i konteksty. Tego rodzaju dokumenty są świadectwami przeszłości, które mogą zacząć na nowo funkcjonować w różnego typu dyskusjach i narracjach. Znaczenie archiwów w nowoczesnych i ponowoczesnych społeczeństwach stanowi punkt odniesienia w dyskusjach o pamięci. Archiwa są traktowane jako model myślenia o pamięci, ponieważ symbolizują porządek pracy pamięci, a zasady ich funkcjonowania są metaforami pamięci i jej mechanizmów<sup>3</sup>.

Tworzenie archiwów ma charakter zorganizowany, oparty na porządku linearności i chronologii. Harald Weinrich zauważył, że „archiwa to zakłady przechowywania akt”<sup>4</sup>, w których na zbiór archiwalny składa się wyselekcjonowany i uporządkowany zestaw dokumentów powstałych w przeszłości. Zbiór powstaje w wyniku hierarchicznego klasyfikowania, indeksowania i kategoryzowania dokumentów według obowiązujących zasad systemu gromadzenia, porządkowania, udostępniania i niszczenia, związanych z regułami nowoczesnego imperatywu archiwizowania. Archiwum można też opisać jako przestrzeń graniczną pomiędzy obecnością a nieobecnością, pamiętaniem a zapominaniem, gromadzeniem a rozproszeniem, prywatnym a publicznym. Instytucja archiwum uznana jest dziś za figurę nowoczesności, a jednocześnie paradygmatyczną instytucję biernej pamięci kulturowej<sup>5</sup>. Problematyzacji instytucji archiwum jako podstawowej figury nowoczesności dokonali badacze kultury – Aleida Assmann, Maurice Halbwachs, Michel de Certeau, Michel Foucault i Jacques Derrida – którzy traktowali archiwum jako instytucję społeczną, polityczną, produkującą wiedzę, zarządzającą informacją i klasyfikującą dane. Wszyscy też wytworzyli specyficzne narracje o archiwum<sup>6</sup>.

Dokumenty przechowywane w archiwum mają zapewnioną materialną ochronę i są częścią struktury, której organizacja jest ściśle ustalona<sup>7</sup>. W ten sposób powstaje korpus pamięci instytucji, społeczności, miasta czy państwa, przy czym od swoich początków archiwa związane są z administracją i jej instytucjami: Kościołem, władzą świecką, policją, sądami i systemem prawnym. Początkowo archiwa zawierały oryginalne i unikatowe dokumenty tekstowe, jednak wraz z poszerzeniem rozumienia i funkcji archiwum, jak również z poszerzeniem rozumienia definicji dokumentu, do repozytorium archiwalnego zaczęły trafiać przedmioty przekazujące informacje. Obecnie materiały archiwalne obejmują między innymi dokumenty oficjalne, dokumenty osobiste, dokumentacje techniczne, mapy, materiały ikonograficzne, nagrania audiowizualne i przedmioty użytkowe<sup>8</sup>.

Rozkwit archiwów przypadł na XIX wiek, który charakteryzował się tendencją do upamiętniania przeszłości. XX wiek przyniósł wiele zmian związanych z rewolucją technologiczną, dlatego Aleida Assmann na przełomie XX i XXI wieku przewidywała, że „era cyfrowa wykształci być może zupełnie nowe formy archiwizacji i zarchiwizuje samo archiwum jako pomnik, który nie ma już zastosowania”<sup>9</sup>. W rzeczywistości technologia wpłynęła na pamięć społeczną, ponieważ cyfryzacja zmieniła podejście do historii, której tworzenie stało się dziełem wspólnym – choćby w postaci *public history*. Nowe technologie zapisu, a także możliwość dzielenia się z członkami społeczności swoimi historiami, pozwalają na szczegółową rejestrację doświadczenia poszczególnych jednostek. Dlatego schyłek XX wieku to czas masowego powstawania archiwów społecznych, a także tworzenia zdefiniowanych przez Marię Janion archiwów egzystencji. Oba zjawiska są związane z praktykami gromadzenia, zachowywania i udostępniania codziennych śladów własnej biografii i historii najbliższych oraz z tworzeniem historii drugiego stopnia<sup>10</sup>.

Archiwum jest miejscem zarówno przechowywania dokumentów z przeszłości, jak również jej konstruowania w zależności od społecznych, politycznych i kulturowych interesów, a także od obowiązujących mediów, nośników komunikacyjnych oraz technik zapisu. Archiwum w pewien sposób dekonstruuje przeszłość – zachowuje ją poprzez aktywne przekształcenie i tym samym decyduje o kształcie przyszłości.

<sup>7</sup> Por. Małgorzata Jankowska, *Media pamięci. Tekst kulturowy i jego transpozycje*, „Studia Kulturoznawcze” 2017, nr 1: *Pamięć kulturowa. Kultury pamięci*, s. 80.

<sup>8</sup> Por. Iwona Kurz, *op. cit.*, s. 47–48.

<sup>9</sup> Aleida Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. Piotr Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2009, s. 114.

<sup>10</sup> Por. Barbara Markowska, *op. cit.*, s. 30, 44–45; Iwona Kurz, *op. cit.*, s. 47–48.

**11** Por. Barbara Markowska, *op. cit.*, s. 42; Iwona Kurz, *op. cit.*, s. 47–48; Carolyn Steedman, *Przestrzeń pamięci: w archiwum*, [brak tłumacza], [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum*, t. 2, red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak, Łódź 2009, s. 23.

**12** Por. Mirosława Borzyszkowska-Szewczyk, *Kilka refleksji o dynamice i porządku dyskursu pamięcioznawczego*, „Studia Kulturoznawcze” 2017, nr 1: *Pamięć kulturowa. Kultury pamięci*, s. 26; Barbara Markowska, *op. cit.*, s. 40, 45.

**13** Por. Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, Warszawa 2017; por. także Barbara Markowska, *op. cit.*, s. 40.

**14** Por. *ibidem.*, s. 48.

**15** Por. *ibidem.*, s. 47; Iwona Kurz, *op. cit.*, s. 48.

**16** Aleida Assmann, *Kanon i archiwum...*, s. 83.

**17** Por. *ibidem.*, s. 83; Małgorzata Jankowska, *op. cit.*, s. 80.

Dzięki kulturowemu działaniu historii może stać się miejscem pamięci (w sensie topograficznym i metaforycznym), ale jest też tej pamięci protezą (pamięcią protetyczną), ponieważ istotą archiwum jest wspieranie pamięci jednostek i grup<sup>11</sup>.

Archiwum powstało w oparciu o materialne pismo. Wraz z przejściem do elektronicznej formy zapisu zmieniła się struktura archiwum, dlatego ważnym wątkiem jest pytanie o przyszłość archiwum w dobie internetu, digitalizacji i usieciowienia. Na przełomie XX i XXI wieku teczki z dokumentami zastąpiły foldery ze skanami, regały z segregatorami – dyski macierzowe o coraz większej pojemności magazynowania, a zdolność do archiwizowania danych wzrosła dzięki technologii nowych systemów zapisywania danych. Archiwa są dziś uzależnione od mediów cyfrowych – sieć staje się archiwum ludzkości. Jest ona archiwum, a jednocześnie prawdziwą (nie)pamięcią, zbiorem przekazów, śladów, zapomnianych i niezauważonych odpadów interakcji komunikacyjnych. Od schyłku XX wieku pojawia się coraz więcej projektów przeniesienia archiwum jako kulturowego dziedzictwa ludzkości do repozytorium dostępnego z każdego miejsca na ziemi<sup>12</sup>.

Jacques Derrida zauważa, że archiwum staje się kluczową metaforą odnoszącą się do wirtualnego świata opartego na cyfryzacji<sup>13</sup>. Bliscy takiemu spojrzeniu są Wolfgang Ernst i Lev Manovich, postrzegający archiwum jako bazę danych, która opiera się na logice sieci<sup>14</sup>. Zapowiedzią takiego ujęcia jest „analogowy” projekt *Pasaży* Waltera Benjamina, który chciał dokonać pełnego opisu nowoczesności przy użyciu techniki montażu, polegającej na zestawianiu ze sobą fragmentów rzeczywistości w postaci tekstów, i uważał przy tym, że historia jest stale aktualizującym się dyskursem<sup>15</sup>.

Dokumenty znajdujące się w archiwum są przechowywane i chronione w celu ich zachowania oraz ewentualnego przyszłego użycia. Aleida Assmann zauważa, że „archiwum jest fundamentem tego, co może być w przyszłości powiedziane na temat teraźniejszości, gdy ta stanie się już przeszłością”<sup>16</sup>. Zmagazynowana w archiwum wiedza jest nieaktywna, ponieważ archiwum przechowuje dokumenty w stanie zawieszenia – utraciły swoje oryginalne „miejsce w życiu”, ale to, co zdeponowane w archiwum, w każdej chwili może stać się przedmiotem aktywnego pamiętania<sup>17</sup>.

Myślenie o archiwum w kontekście definicji Aleidy Assmann, a także traktowanie dokumentu archiwalnego jako przedmiotu stanowiącego przyczynę do aktywnego pamiętania charakteryzują repozytorium tworzone przez Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”. W 1997 roku z inicjatywy Ośrodka w „Gazecie Wyborczej w Lublinie” opublikowano skierowany do lublinian apel o dostarczanie przedwojennych zdjęć i dokumentów w celu zorganizowania wystawy dokumentalnej. Akcja społeczna nosząca tytuł *Wielka Księga Miasta* spotkała się z ogromnym zainteresowaniem ze strony mieszkańców, a zebrane fotografie posłużyły do stworzenia dwóch ekspozycji: *Wielka Księga Miasta. Lublin w fotografii do 1939 roku* oraz *Portret Miejsca. Lubelski Zespół Staromiejski do 1939 roku*<sup>18</sup>. Pomysłodawca projektu, Tomasz Pietrasiewicz, scharakteryzował go w następujący sposób:

*Wielka Księga Miasta* to rodzaj zielnika z życiorysami, rodzinnymi fotografiami domów, ludzi, ulic, mieszkań, poetyckimi opisami miasta, legendami. Powstała w ten sposób opowieść o życiu mieszkańców, opowieść o mieście. Jest to równocześnie fascynujący przewodnik po przedwojennym Lublinie – jego tajemnicach, magicznych miejscach i wspomnieniach<sup>19</sup>.

Materiały pozyskane podczas akcji dały początek Archiwum Pracowni Ikonografii Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, które jest cyfrowym archiwum społecznym tworzonym przede wszystkim w oparciu o materiały pochodzące ze zbiorów prywatnych<sup>20</sup>. Wraz z tworzeniem Archiwum Fotografii były zbierane relacje świadków historii, które z czasem stały się repozytorium Archiwum Pracowni Historii Mówionej<sup>21</sup>.

Projekt *Wielka Księga Miasta* był pierwszym projektem Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” o charakterze archiwalnym. Instytucja, która go stworzyła, jest samorządową instytucją kultury działającą w Lublinie od 1990 roku. Jej siedzibą jest czternastowieczna Brama Grodzka, zwana też Żydowską, która do wybuchu drugiej wojny światowej była przejściem między chrześcijańską a żydowską częścią miasta, dlatego w swoim programie ośrodek nawiązuje do symbolicznego znaczenia bramy jako miejsca łączącego w przeszłości różne kultury i religie. Dziś w Bramie Grodzkiej, jak w Arce Pamięci,

<sup>18</sup> Więcej o akcji *Wielka Księga Miasta* – por. Małgorzata Bielecka-Hołda, *Wielka Księga Miasta*, „Scriptores” 2019, nr 48: *Poza kadrem. Fotografia w Lublinie w latach 1839–1939*, s. 323–334. Więcej informacji o wystawach w Kalendarium Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, bit.ly/3j2qlMb [15.01.2020].

<sup>19</sup> *Przypadek zamierzony. Dlaczego właśnie Krawiecka 41*, [z Tomaszem Pietrasiewiczem rozmawia Marcin Skrzypek], „Scriptores” 2003, nr 2: *Ścieżkami pamięci*, s. 197.

<sup>20</sup> Więcej o historii i zasobach archiwum Pracowni Ikonografii – por. Marcin Fedorowicz, *Fotografie Lublina do 1939 roku w zbiorach Pracowni Ikonografii Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”*, „Scriptores” 2019, nr 48: *Poza kadrem. Fotografia w Lublinie w latach 1839–1939*, s. 335–364; Joanna Zętar, *Wielka Księga Miasta. Fotografie lubelskiej dzielnicy żydowskiej w zbiorach Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”*, „Folia Bibliologica” 2019, Vol. 61, s. 63–83, DOI 10.17951/fb.2019.61.63–83.

<sup>21</sup> Por. Łukasz Kijek, Piotr Lasota, *Program Historia Mówiona Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie jako forma ocalania pamięci o Lublinie i Lubelszczyźnie – 15 lat działalności*, [w:] *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, red. Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Joanna Szadura, Mirosław Szumiło, oprac. Janusz Kłapeć, Lublin 2014, s. 333–346.

22 Paweł Próchniak, *Brama jako archiwum. Działania archiwalne Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie*, „Kultura i Społeczeństwo” 2019, nr 1: *Społeczne w archiwach*, s. 116.

23 Por. *Przypadek zamierzony...*; Tomasz Cyz, *Performance z pamięci (rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2017, nr 3: *Misterium Bramy. Antropologia pamięci*, s. 52–55.

24 Por. Paweł Próchniak, *op. cit.*, s. 113–123.

25 Por. Izabela Skórzyńska, *Wyjścia nie ma... Rzecz o teatrze pamięci Teatru NN*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2017, nr 3: *Misterium Bramy. Antropologia pamięci*, s. 113–128; Jan Hudzik, *Tomasz Pietrasiewicz: sztuka i pamięć Zagłady*, [w:] *Teatr Pamięci Teatru NN. Flesze*, red. Paweł Próchniak, Lublin, 2018, s. 41–72.

gromadzone są fotografie, dokumenty, wspomnienia, artefakty tworzące archiwum z informacjami o nieistniejącym mieście żydowskim, ponieważ, jak pisze Paweł Próchniak, „[p]amięć potrzebuje wyobraźni [...] utkana jest ze słów i obrazów, z fonicznych i wizualnych powidoków”<sup>22</sup>. Arka Pamięci jest archiwum, którego trzon stanowią projekty *Archiwum Miasta i Lublin. 43 tysiące* – istniejące jako zbiór teczek z informacjami, a jednocześnie dostępnymi on-line rekordami bazy danych. Zgromadzone informacje nie są jedynie bazą wiedzy i źródłem informacji, ale są także wykorzystywane w działaniach animacyjnych i artystycznych odkrywających pamięć o przeszłości. Do takich działań należą między innymi wystawa *Pamięć Miejsca*, Misteria Pamięci, działania *Listy do Getta* i *Listy do Henia*.

O tworzeniu archiwum pamięci prowadzonego przez Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” szczegółowo opowiadał w wywiadach Tomasz Pietrasiewicz<sup>23</sup>. Jedyną jak dotąd analizę działań archiwalnych prowadzonych przez tę instytucję przedstawił Paweł Próchniak<sup>24</sup>, natomiast o działaniach artystycznych i performansach pamięci w oparciu o materiały archiwalne obszernie pisali Izabela Skórzyńska i Jan Hudzik<sup>25</sup>.

Projekt *Archiwum Miasta* polega na mapowaniu w topografii Lublina miejsc istotnych dla tutejszej społeczności żydowskiej. Materiały archiwalne rozproszone w wielu miejscach przechowywania – w archiwach, bibliotekach, zbiorach prywatnych, w Polsce i zagranicą – są selekcionowane, a następnie klasyfikowane i porządkowane według adresów, co jest główną zasadą kategoryzowania w *Archiwum Miasta*. W ten sposób powstaje księga pamięci, napisana jak księga adresowa, która aktualnie (luty 2021 roku) zawiera informacje o ponad sześciuset budynkach, które do wybuchu drugiej wojny światowej znajdowały się na terenie dzielnicy żydowskiej. Każdy z adresów został opisany według schematu uwzględniającego informacje adresowe, listę lokatorów, informacje o funkcji handlowej i usługowej. Archiwum oparte na zbiorze dokumentów źródłowych jest kompilowane z fragmentami relacji świadków historii opowiadających o danym budynku oraz z materiałami ikonograficznymi. *Archiwum Miasta* ma formę tekturowych segregatorów, umieszczonych na półkach, ustawionych i zawieszonych w korytarzach Bramy Grodzkiej. To rozwiązanie daje możliwość bezpośredniego

skorzystania ze zgromadzonego zasobu, a dodatkowo od strony formy ma za zadanie stworzenie wrażenia przebywania w archiwum. Archiwalna scenografia ma też znaczenie symboliczne, ponieważ mechanizmy i procesy organizujące pracę archiwum, takie jak gromadzenie, porządkowanie (katalogowanie), udostępnianie, niszczenie (ubytkowanie), są metaforą mechanizmów pamięci i pamiętania – zapamiętywania, porządkowania, przypominania, zapomniania.

Nazwa projektu *Lublin. 43 tysiące* nawiązuje do liczby żydowskich mieszkańców Lublina przed 1939 rokiem, a celem tegoż projektu jest dotarcie do informacji o każdym żydowskim mieszkańcu przedwojennego Lublina, nawet jeżeli jest to informacja zdawkowa, zamknięta w kilku na pozór mało konkretnych zdaniach lub słowach. Jest to działanie niemal utopijne, ponieważ nie chodzi tylko o personalizację ofiar, ale także o hiperpamiętanie rozumiane jako zachowanie dla pamięci każdej informacji. Jest to archiwalny zapis nieobecności rekonstruowany na podstawie szczątków pamięci – jak pisze pomysłodawca projektu Tomasz Pietrasiewicz:

Sprawcy Zagłady bardzo chcieli, aby wszelka pamięć o ich ofiarach zginęła. [...] Tej totalnej idei wymazania wszelkich śladów istnienia po tysiącach ludzi, tej ciemnej utopii wyrastającej z samego jądra zła, przeciwstawiamy zupełnie inną utopię, równie totalną. [...] Chcemy ocalić pamięć o każdym z mieszkańców Miasta Żydowskiego. Chcielibyśmy odnaleźć nazwiska tych osób i zrekonstruować na tyle ile jest to możliwe ich losy<sup>26</sup>.

Jednym z pierwszych dokumentów, jakie weszły w skład projektu, jest lista ponad czterech tysięcy nazwisk osób przebywających w 1942 roku w getcie znajdującym się na terenie osiedla Majdan Tatarski. Na liście umieszczone są jedynie nazwiska, imiona, daty i miejsca urodzenia, a także numery ausweisów. Większość osób, których nazwiska znajdują się na liście, zginęła w listopadzie 1942 roku podczas akcji likwidacyjnej getta. Ich przedwojenne i wojenne historie są rekonstruowane na podstawie materiałów archiwalnych. Podobnie jak w przypadku *Archiwum Miasta*, projekt istnieje materialnie we wnętrzu Bramy Grodzkiej w postaci tekturowych teczek, z których każda

<sup>26</sup>Tomasz Pietrasiewicz, *W kręgu Bramy Grodzkiej. Teatr Pamięci Teatru NN. Przewodnik*, Lublin 2020, s. 32–33.

przypisana jest jednej osobie. Teczki zawierają informacje tekstowe, ikonograficzne i dokumenty. Wiele z teczek pozostaje – i z wielkim prawdopodobieństwem pozostanie już na zawsze – pustych, ponieważ po sporej liczbie przedstawicieli lubelskiej społeczności żydowskiej nie pozostał żaden, nawet najmniejszy ślad.

Zapoczątkowany w 2015 roku projekt *Lublin. 43 tysiące* jest procesem wieloletnim, polegającym m. in. na stałym poszukiwaniu, przeszukiwaniu i odczytywaniu archiwaliów związanych z życiem i zagładą lubelskiej społeczności żydowskiej. Jest to czytanie zapisane, skatalogowane i uporządkowane, ale również prawdziwe „poznawanie po śladach” – analiza relikwów, poszukiwanie luk, pominięć, usuniętego w cień, zapominanego bądź wypartego. Źródłowe znaczenie dla takich działań mają wspomniane *Pasaże* Benjamina, które bazują na odpadkach rzeczywistości, rzeczach i faktach zmarginalizowanych, pominiętych przez dziejopisarzy i dominujące narracje<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Por. Barbara Markowska, *op. cit.*, s. 47.

Projekt jest realizowany we współpracy z lokalną społecznością. Włączają się w niego wolontariusze, a także osoby z drugiego i trzeciego pokolenia ocalałych, które dzięki praktykom gromadzenia i zachowywania śladów dzielą się archiwami rodzinnymi, współtworząc „archiwum egzystencji”.

Jak pisze Paweł Próchniak:

Opowiedzieć o konkretnych ludziach, o każdym z nich. Przywrócić im twarze, imiona, koleje życia, miejsca zamieszkania. To oczywiście utopia, ale też „gest ocalający” – głęboko ludzki, niepodległy nicości, sprzeciwiający się zimnej grozie unicestwienia. [...] Prace archiwizacyjne są ważne, a wręcz konieczne, bo stanowią niezbędną kanwę działania-utopii, symbolicznego aktu, którego ambicją jest ocalenie wszystkich śladów po realnym istnieniu zamordowanych – śladów życia, rzeczywistej obecności, ale też śladów śmierci, radykalnego unicestwienia<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Paweł Próchniak, *op. cit.*, s. 117.

Podjęwane przez Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” działania o charakterze archiwalnym mają też swoją wersję cyfrową. Jest to baza danych gromadząca informacje o ludziach, miejscach i wydarzeniach z historii lubelskiej społeczności żydowskiej. System



jest tworzony od 2008 roku i stopniowo udostępniany na stronach internetowych Ośrodka. Bazy są ściśle powiązane z serwisami internetowymi: repozytorium cyfrowym (Biblioteka Multimedialna) i bazą wiedzy (Leksykon Lublin), które są podstawą dla tworzenia wirtualnej narracji pamięci wykorzystującej różne media, a także poszukującej najlepszej formy połączenia słowa, obrazu i dźwięku. Często działania te mają formę remiksu, pozwalającego na odczytanie topografii miasta, opowiedzenie jego historii, a także na ocalenie jego pamięci w formie narracji wykorzystującej różne technologie<sup>29</sup>.

Jednym z działań stanowiących odpowiedź na potrzebę poszukiwania sposobów i technologii nowych mediów do tworzenia w przestrzeni internetowej narracji związanych z pamięcią był realizowany w 2009 roku projekt *Henio na Facebooku*, polegający na założeniu i prowadzeniu na Facebooku profilu Henia Żytomirskiego – chłopca urodzonego w 1933 roku, który prawdopodobnie zginął w komorze gazowej na Majdanku. Serwis społecznościowy został w tym projekcie wykorzystany do wykreowania opowieści na podstawie materiałów archiwalnych – fotografii chłopca oraz korespondencji udostępnionej przez krewnych mieszkających dziś w Izraelu. Treść wpisów dotyczyła codziennego życia lubelskiej społeczności żydowskiej przed wybuchem drugiej wojny światowej. Forma nawiązywała do konwencji pamiętnika, który mógłby należeć do chłopca, co dobrze wpisuje się w mikroblogową strukturę mediów społecznościowych.

Wykorzystując fotografie, dokumenty i narracje, zrekonstruowano przeszłość konkretnej osoby i jej rodziny, a także związane z nią wydarzenia i historie miejsc. Działanie nie tylko spotkało się z zainteresowaniem lokalnej społeczności, dzięki wykorzystaniu Facebooka mogącej zapoznać się z historią pojedynczej osoby, z której życiorysem łatwo się było utożsamić, ale także odbiło się szerokim echem na świecie i było porównywane do tworzenia wirtualnego muzeum, ponieważ stwarzało podstawę do głębszego, osobistego odniesienia się do przeszłości<sup>30</sup>. Po roku funkcjonowania w sieci profil Henia Żytomirskiego został usunięty przez administratorów Facebooka ze względu na niezgodność z regulaminem serwisu (zakaz tworzenia kont w imieniu osób trzecich).

<sup>29</sup> Por. Radosław Bomba, *Brama 2.0. Animacja kultury cyfrowej w działaniach Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2017, nr 3: *Misterium Bramy. Antropologia pamięci*, s. 141–148; Jakub Kuna, Łukasz Kowalski, *Exploring a Non-Existent City via Historical GIS Systems by the Example of the Jewish District ‘Podzamcze’ in Lublin (Poland)*, „Journal of Cultural Heritage” 2020, Vol. 46, s. 328–334, DOI 10.1016/j.culher.2020.07.010.

<sup>30</sup> Por. Brenna Ehrlich, *Facebook Profile For Holocaust Victim Brings History to Life*, Mashable, bit.ly/3j0wCwP [14.10.2020].

Paweł Próchniak pisze:

Archiwum [...] to dla Pietrasiewicza przede wszystkim krucha, wymagająca stałej troski osnowa pamięci, i jednocześnie forma (rozumiana technicznie, ale też na sposób teatralny) pozwalająca ogarnąć i uchwycić to, co wymyka się zarówno dyskursom naukowym, jak i sztuce mierzącej się z Zagładą i jej konsekwencjami. [...] Archiwum jako zasób dokumentów staje się formą znaczącą, która pracuje z siłą żywej metafory<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Paweł Próchniak, *op. cit.*, s. 121.

Trzydzieści lat po rozpoczęciu pracy z dokumentami archiwalnymi Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” stał się repozytorium pamięci indywidualnej i śladów przeszłości. *Archiwum Pamięci*, jakie stworzono w Bramie Grodzkiej, to nie tylko zbiór cyfrowych kopii dokumentów, zgromadzonych i sklasyfikowanych według ściśle określonego klucza kategoryzacyjnego, lecz przede wszystkim korpus pamięci lubelskiej społeczności żydowskiej. „Gest odłożenia na bok” i archiwizacja to początek kontekstowej pracy ze zgromadzonym materiałem archiwalnym, której kolejnym etapem są działania artystyczne i animatorskie.

Zmagazynowane lub zdeponowane w archiwum Ośrodka informacje o miejscach, ludziach i wydarzeniach są nieaktywne, ale stale gotowe do użycia. Teczki i baza danych są „uśpione” aż do momentu, gdy zaczynają być czytane, przetwarzane, a przede wszystkim ujmowane w ramy narracji<sup>32</sup>. Archiwum jest źródłem narracji obiektywnej – faktów, które mają szansę zaistnieć w świadomości innych od momentu ich odczytania i odszyfrowania<sup>33</sup>. Przebadanie zawartości archiwum, wydobywanie informacji i nadanie im nowych znaczeń to kolejne etapy pracy z materiałem archiwalnym: fotografią, relacją świadka historii, dokumentem. Jest to zadanie dla badaczy, edukatorów, animatorów i artystów<sup>34</sup>. Dzięki podejmowanym działaniom animacyjnym Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” jest nie tylko instytucją kultury, miejscem pamięci, ale też laboratorium, towarzystwem naukowym i placówką pedagogiczną.

<sup>32</sup> Por. Carolyn Steedman, *op. cit.*, s. 17.

<sup>33</sup> Por. Barbara Markowska, *op. cit.*, s. 32.

<sup>34</sup> Pol. Aleida Assmann, *Kanon i archiwum...*, s. 83.

Mieszcząca się w krętych korytarzach Bramy Grodzkiej i dwóch połączonych z nią kamienic wystawa *Pamięć Miejsca* prezentuje historię żydowskiego Lublina, ale stanowi także dokumentację wybranych

działań ośrodka, przede wszystkim projektów *Archiwum Miasta i Lublin. 43 tysiące*, a także programów *Historia Mówiona* i *Archiwum Fotografii*. Wystawę rozpoczyna przestrzeń, w której znajduje się *Radiowęzeł Pamięci*: ponad sto czarnych skrzynek emitujących fragmenty wspomnień świadków historii o przedwojennym Lublinie. Następnie wystawa meandruje w przestrzeni składającej się z krętych korytarzy, klatek schodowych, przejść pomiędzy kamienicami wypełnionych drewnianymi fotoplastykonami ze zdjęciami i głośnikami, metalowymi półkami z tekturowymi segregatorami, powiększonymi zdjęciami panoramicznymi, mapami, makietą przedwojennego Lublina. Końcowy fragment, dopełniający całą opowieść, a jednocześnie stanowiący oddzielną narrację zatytułowaną *Pamięć Sprawiedliwych – Pamięć Światła*, koncentruje się na opowieściach o Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Scenografia tej części wystawy jest identyczna jak w sali ją otwierającej – ponownie pojawiają się relacje świadków historii emitowane ze skrzynek *Radiostacji Pamięci*.

Ważnym elementem wystawy są autentyczne przedmioty na stałe wmontowane w jej scenografię: dwujęzyczna, polsko-rosyjska tablica z nazwą ulicy Szerokiej, szyld sklepu kolonialnego z ulicy Cyruliczej, fragment macewy z okolic Lublina, framuga ze śladem po mezuzie z kamienicy przy ulicy Olejnej 7, elementy nawierzchni z ulicy Szerokiej. Są to przedmioty materialne, które w większości zostały uratowane przed zniszczeniem lub wyrzuceniem na śmietnik, stanowiące ślady życia nieistniejącej dzielnicy żydowskiej i jej mieszkańców, będące jednocześnie ocalałymi z Zagłady śladami przeszłości. Ich autentyczność jest ważna dla budowanego przez Ośrodek archiwum, ponieważ w Lublinie można odnaleźć niewiele autentycznych śladów przedwojennej, żydowskiej egzystencji. Stąd właśnie biorą się dbałość o relikty i próba odtworzenia biografii tych przedmiotów – nośników znaczeń, semioforów, dodających kolejną warstwę do opowieści snutej w Bramie Grodzkiej<sup>35</sup>.

Przebieg wystawy – jako naturalna sceneria codziennego funkcjonowania ośrodka – to rodzaj artystycznego *environment*<sup>36</sup>. Pietrasiewicz zauważa:

Dzięki aranżacji przestrzeni Bramy Grodzkiej w oparciu o dokument: stare fotografie, relacje mówione, materiały

<sup>35</sup> Por. *eadem*, *Przebieg pamięci...*, s. 115–116. Krzysztof Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, przeł. Hanna Abramowicz, Joanna Pietrzak-Thebault, Lublin 2006, s. 100.

<sup>36</sup> Por. *Environment (environmental art)*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Łach, Anna Manteuffel-Szarota, współpr. Margarita Kardasz *et al.*, Warszawa 1996, s. 103.

37 *Przypadek zamierzony...*, s. 187.

archiwalne, rzeczywiście powstał swoisty „teatr pamięci”. Na co dzień jego scenografia jest na pozór pozbawiona życia, lecz włączenie świateł i dźwięków powoduje, że ożywa, tak jakby mury tego miejsca zaczynały opowiadać i śnić swoją historię poprzez obrazy i dźwięki<sup>37</sup>.

To *environment* jest narracją – fakty z historii, materiały archiwalne i informacje o projektach ośrodka są dopowiedziane przez osoby oprowadzające po przestrzeni Bramy Grodzkiej. Występują one w roli przewodników-narratorów, będąc w istocie opowiadaczami wystawy – labiryntu pamięci. Każdy z przewodników przekazuje informacje historyczne i topograficzne, jednak może – i powinien – zwracać uwagę na inne szczegóły, często związane z indywidualnym doświadczeniem, zainteresowaniami i bieżącą pracą. Ponadto musi dostosować się do wieku i wiedzy osób oprowadzanych, niekiedy jest też ograniczony czasem, jakim dysponują zwiedzający. Każde przejście po wystawie, „oprowadzanie”, jest swoistym performansem, ponieważ obecność na wystawie wywołuje w odwiedzających różne reakcje i interakcje. Ważna jest też obecność w przestrzeni skrzynek z dźwiękami, fotoplastykonów czy segregatorów, do skorzystania z których – bez konieczności ich wyłączania czy odkładania na miejsce – są zachęceni odwiedzający wystawę.

38 Tomasz Pietrasiewicz, *op. cit.* s. 9.

Działania prowadzone przez Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” nie ograniczają się tylko do budynku bramy. „Ze względu na nasze związki z teatrem, zaczęliśmy myśleć o przestrzeni w Bramie Grodzkiej, ale też o przestrzeni wokół niej, jako o »scenie teatralnej« – pisze Pietrasiewicz. – Najważniejszym punktem odniesienia w tych poszukiwaniach była pamięć, stąd też wziął się Teatr Pamięci Teatru NN”<sup>38</sup>. Od 2000 roku akcja niektórych działań rozgrywa się w przestrzeni wokół Bramy Grodzkiej, gdzie do 1942 roku znajdowała się dzielnica żydowska. Działania artystyczne, nazwane przez ich pomysłodawcę i reżysera Misteriami Pamięci, są działaniami parateatralnymi i performatywnymi, wykorzystującymi światło i dźwięk, rozgrywającymi się późnym wieczorem lub nocą.

Pierwszym w historii ośrodka było Misterium Pamięci *Jedna ziemia – dwie świętynie* zrealizowane we wrześniu 2000 roku wokół Bramy Grodzkiej.

Symbolami dwukulturowego miasta były nieistniejące świątynie: rozebrany w drugiej połowie XIX wieku kościół farny pod wezwaniem Świętego Michała i zniszczona w 1942 roku synagoga Maharszala. Uczestnicy wydarzenia stanęli w miejscach, w których znajdowały się oba budynki, oraz wzdłuż łączącej je drogi. W utworzonym przez nich korytarzu ustawili się bohaterowie wydarzenia – ocaleni z Zagłady i Sprawiedliwi wśród Narodów Świata, których relacje i świadectwa zostały wcześniej zdeponowane w archiwach Ośrodka. Misterium polegało na przekazywaniu ustnych świadectw wraz z przekazywaniem sobie ziemi wykopanej z miejsc, gdzie kiedyś znajdowały się świątynie. Działanie zakończyło się w Bramie Grodzkiej wymieszaniami ziemi oraz zasadzeniem w niej winnych latorośli. Powstała w ten sposób instalacja *Jedna Ziemia Dwie Świątynie*. Jej elementy, w postaci symbolizujących przekazywaną kolejnym pokoleniom pamięć szczepów roślinnych zostały wykorzystane w kolejnym Misterium Pamięci zatytułowanym *Pamięć Sprawiedliwych – Pamięć Światła*, które odbyło się w 2008 roku, ponownie z udziałem świadków historii.

Większość Misteriów Pamięci – *Dzień Pięciu Modlitw*, *Poemat o miejscu*, *Misterium Ulicy Szerokiej*, *Pamięć Sprawiedliwych – Pamięć Światła* – miała charakter jednorazowy. Jedynie *Misterium Światła i Ciemności* odbywa się od 2002 roku w rocznicę rozpoczęcia w 1942 roku eksterminacji lubelskich Żydów i akcji „Reinhardt” (16 marca). Organizowane od 2002 roku misterium rozpoczyna się w przejściu Bramy Grodzkiej, gdzie jest odczytywany fragment listy mieszkańców getta na Majdanie Tatarskim, będącej częścią projektu *Lublin 43 tysięcy*. Po zakończeniu odczytywania nazwisk w przestrzeni za Bramą Grodzką zostaje wygaszone światło. Odczytywane nazwiska to przykład spersonalizowanego doświadczenia nieobecności, dodatkowo wzmocnionej ciemnością, w jakiej znajdują się uczestnicy wydarzenia – w miejscu, gdzie przed drugą wojną światową usytuowana była gwarna i tętniąca życiem dzielnica żydowska. Symboliczny wymiar wydarzenia jest wzmocniony przez rytuał powtarzalności – misterium zawsze odbywa się w ściśle określonym dniu, o tej samej porze i w niezmienionej od początku formie.

W marcu 2001 roku, w rocznicę rozpoczęcia likwidacji lubelskiego getta, z Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” uczniowie lubelskich

szków wysłali kilkadziesiąt listów na przypadkowo wybrane, nieistniejące już adresy przedwojennego Podzamcza. Z przyczyn oczywistych listy nie dotarły do adresatów – wracały do Bramy Grodzkiej z urzędowymi adnotacjami: „adresat nieznan”, „adresat zmarł”, „nie ma takiego adresu”, „brak dokładnego adresu”. W roku 2002 do listy adresatów wysyłanych listów dołączył Henio Żytomirski zamieszkały w istniejącym do dziś budynku przy ulicy Szewskiej 3. Te listy również wracały z adnotacjami „adresat zmarł” i „adresat nieznan”. W roku 2005 działanie zostało przeniesione w przestrzeń miasta. W miejscu, w którym w 1939 roku zrobiono Heniowi ostatnie zdjęcie, ustawiana jest jego fotografia, stolik z papierem, kopertami i długopisami oraz skrzynka pocztowa Teatru NN. Przechodzące obok tego miejsca osoby są zapraszane do wysłuchania historii Henia i do napisania do niego listu.

17 marca 2012 w Bramie Grodzkiej odbyło się Misterium Pamięci *Ocalone losy*. Miało charakter działania z pogranicza teatru dokumentu i performansu pamięci. W przestrzeni bramy przygotowano kilkadziesiąt miejsc, w których ocaleni z Zagłady lubelscy Żydzi oraz ich potomkowie opowiadali swoje historie młodym mieszkańcom Lublina, głównie uczniom liceów. W trakcie misterium przestrzeń siedziby Ośrodka była otwarta dla wszystkich zainteresowanych wysłuchaniem opowiadanych przez ocalonych historii oraz chcących z nimi porozmawiać. Misterium było symbolicznym aktem przekazania przez ocalonych pamięci młodemu pokoleniu. Każda z opowiedzianych historii została zarejestrowana i trafiła do archiwum budowanego przez Ośrodek. Rok później odbyło się Misterium Pamięci *Ocalone losy – świadkowie*. Tym razem osobami, które przekazywały młodym mieszkańcom Lublina pamięć o Zagładzie, byli Polacy, mieszkańcy miasta – świadkowie tamtych wydarzeń.

Teatralizacja Misteriów Pamięci reżyserowanych przez Pietrasiewicza podkreślana jest przez ich pojedynczość, unikalność oraz aktywne uczestnictwo „aktorów” – świadków wydarzeń i widzów, również angażujących się w działania, a nie sprowadzanych wyłącznie do roli obserwatorów. Misteria Pamięci z jednej strony są widowiskami przeszłości, a z drugiej stają się, wraz z upływem czasu i wpisaniem się w kalendarz wydarzeń odbywających się w mieście, rytuałami pamięci. Ich głównym zadaniem jest odpominanie przeszłości, są więc

przykładem budowania relacji pomiędzy jednostkowym doświadczeniem, osobistym wspomnieniem oraz społecznym wymiarem upamiętniania i pamiętania. Izabela Skórzyńska zauważa:

Cechą wspólną lubelskich performance'ów pamięci jest ich spektakularny, w dwojakim sensie, charakter. Po pierwsze, ich twórcy czerpią z teatru, nie tyle jednak inscenizując przeszłość, ile raczej ustanawiając widowiska kulturowe, teatr wspólnoty ukierunkowany przede wszystkim na jego uczestników. Z tego też powodu – i po drugie – widowiska te działają o tyle, o ile ta wspólnota działa *in statu nascendi*. W tym sensie lubelskie performance pamięci są próbą związania wspólnoty widowiska jako trwalszej ze swej natury wspólnoty pamięci<sup>39</sup>.

Dokumenty archiwalne i ich cyfrowe reprezentacje przechowywane w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN” są gromadzone pod kątem potrzeb poznawczych, popularyzatorskich, badawczych, animacyjnych i artystycznych. Repozytorium znajdujące się w Bramie Grodzkiej jest nieustannie gotowe do użycia. Archiwalia w nim zamknięte są – odnosząc się do propozycji terminologicznej Aleidy Assmann – w stanie pośrednim, między „już nie” a „jeszcze nie”, są pozbawione swojej dotychczasowej egzystencji i oczekują następnej, są w „stanie uśpienia” aż do momentu ich czytania, przetwarzania, używania i ujmowania w ramy narracji<sup>40</sup>. Brama Grodzka nie tylko stanowi materialne archiwum, ale także symbolizuje porządek i mechanizmy pracy pamięci. Ponadto jest przestrzenią, która dostarcza perspektyw, z których mogą wyłonić się narracje historyczne. Dla pracujących z materiałem gromadzonym w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN” ważny jest początkowy etap pracy historycznej, o którym pisał Michel de Certeau – etap archiwizowania związany z gestem zgromadzenia, czyli „odłożenia na bok”. Gest ten oznacza dla de Certeau „wyizolowanie”, „odnaturalizowanie”<sup>41</sup>, w wyniku czego powstaje kolekcja, na bazie której może dojść do tworzenia domkniętych, celowych opowieści<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Izabela Skórzyńska, *Wyjścia nie ma...*, s. 113–128. Por. *eadem*, *Performans Lublin*, [w:] *eadem*, *Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci (1989–2009)*, Poznań 2010, s. 242–283.

<sup>40</sup> Por. Małgorzata Jankowska, *op. cit.*, s. 75; Aleida Assmann, *Kanon i archiwum...*, s. 83; Carolyn Steedman, *op. cit.*, s. 18.

<sup>41</sup> Por. Michel de Certeau, *Pisanie historii. Ustanawianie źródeł i redystrybucja przestrzeni*, przeł. Paweł Mościcki, [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum*, t. 3, s. 4–6.

<sup>42</sup> Por. Barbara Markowska, *op. cit.*, s. 39; Andrzej Leśniak, *op. cit.*, s. 9; Iwona Kurz, *op. cit.*, s. 49.





## BIBLIOGRAFIA

- 500 Best Albums of All Time, „Rolling Stone”, bit.ly/2LoRKLg [24.09.2020].
- A Companion to Contemporary Documentary Film, eds. Alexandra Juhasz, Alisa Lebow, London 2015.
- Al Attar Mohammad, [When the infamous ‘Cesar File’...], wpis z portalu społecznościowego Facebook z 31.09.2019, bit.ly/3s6xi1I [15.02.2021].
- Amad Paula, *Counter-Archive. Film, the Everyday and Albert Kahn’s Archive de la Planète*, New York 2010.
- Amos Tori, *A Tori Amos Collection. Tales of a Librarian*, Atlantic Records, 2003.
- Amos Tori, *Little Earthquakes*, Atlantic Records, 1991.
- Amos Tori, Ann Powers, *Tori Amos. Piece by Piece. A Portrait of the Artist. Her Thoughts, Her Conversations*, London 2005.
- Anna Karasińska: „Dobrze ci tego nie opowiem”, Komuna//Warszawa, bit.ly/3iFkCeL [28.09.2020].
- Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, ed. Jason W. Moore, Oakland 2016.
- Arctic Archives. Ice, Memory and Entropy*, eds. Susi K. Frank, Kjetil A. Jakobsen, Bielefeld 2019.
- Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, eds. Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Anne Swanson, Elaine Gan, Nils Bubandt, Minneapolis–London 2017.
- Artystka w archiwum. Wchodzimy i robimy bałagan*, rozmowa [Pawła Soszyńskiego] z Anną Smolar i Weroniką Szczawińską, „Dwutygodnik” 2019, nr 255, bit.ly/2JTok4J [10.09.2020].
- Assmann Aleida, *Cztery formy pamięci*, przeł. Karolina Sidowska, [w:] *eadem, Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i postł. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 39–57.
- Assmann Aleida, *Kanon i archiwum*, przeł. Aleksandra Konarzewska, [w:] *eadem, Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i postł. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 74–88.
- Assmann Aleida, *Metafory, modele i media pamięci*, przeł. Zofia Dziewanowska-Stefańczyk [w:] *eadem, Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i postł. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 89–126.
- Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i postł. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.

- Assmann Aleida, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. Piotr Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2009, s. 101–142.
- Auslander Philip, *The Performativity of Performance Documentation*, „PAJ. A Journal of Performance and Art” 2006, Vol. 28, No. 3, s. 1–10.
- A.Tat., *Król w Piwnicy*, „Polityka” 1985, nr 21, s. 15.
- Azoulay Ariella, *Potential History. Unlearning Imperialism*, London 2019.
- Bal Ewa, Dariusz Kosiński, *Dziennik pokładowy*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosiński, Kraków 2017, s. 13–21.
- Balme Christopher, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. Wojciech Dudzik, Małgorzata Leyko, Warszawa 2002.
- Baluch Wojciech, *Archiwum*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosiński, Kraków 2017, s. 13–22.
- Barad Karen, *Meeting the Universe Halfway*, Durham–London 2007.
- Baron Jaimie, *The Archive-Effect. Found-Footage and the Audiovisual Experience of History*, London 2014.
- Barthes Roland, *Roland Barthes*, przeł. Tomasz Swoboda, Gdańsk 2011.
- Baudrillard Jean, *The Evil Demon of Images*, Sydney 1987.
- Bauman Richard, *Story, Performance, and Event. Contextual Studies of Oral Narrative*, Cambridge 2012.
- Bechdel Alison, *Fun Home. A Family Tragicomic*, New York 2006.
- Benjamin Walter, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. Andrzej Kopacki, Warszawa 2013.
- Bielecka-Hołda Małgorzata, *Wielka Księga Miasta*, „Scriptores” 2019, nr 48: *Poza kadrem. Fotografia w Lublinie w latach 1839–1939*, s. 323–334.
- Bielik-Robson Agata, *Uśmiech Widma bez Ciała: kabalistyczna baśń z Derridą w tle*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2: *Widmologie*, s. 15–37.
- Bloom Peter J., *Humanitarian Visions and Colonial Imperatives. Félix-Louis Regnault, Albert Kahn, and Henri Bergson as Semiophore-Men*, [w:] *French Colonial Documentary. Mythologies of Humanitarianism*, ed. Peter J. Bloom, Minneapolis 2008, s. 153–182.
- Boler Megan, *Feeling Power. Emotions and Education*, New York 1999.
- Bomba Radosław, *Brama 2.0. Animacja kultury cyfrowej w działaniach Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2017, nr 3: *Misterium Bramy. Antropologia pamięci*, s. 141–148.
- Borges Jorge Luis, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, [w:] *idem, Opowiadania*, Kraków 1978, s. 9–27.
- Borzyszkowska-Szewczyk Mirosława, *Kilka refleksji o dynamice i porządku dyskursu pamięcioznawczego*, „Studia Kulturoznawcze” 2017, nr 1: *Pamięć kulturowa. Kultury pamięci*, s. 13–41.
- Braidotti Rosi, *Poprzez nomadyzm*, przeł. Aleksandra Derra, „Teksty Drugie” 2007, nr 6: *Antropologia i literatura*, s. 107–127.
- Branas Przemek, *Fontanna. Fountain*, projekt, 2014–2015, strona artysty, bit.ly/2MyfKMR [5.10.2020].
- Branas Przemek, *I Wanna Be Your Colonizer*, Gdańska Galeria Miejska, 25.01.–3.03.2019.
- Branas Przemek, *SS-PB-KJ*, XIII Międzynarodowy Festiwal Sztuki Interakcje w Piotrkowie Trybunalskim, maj 2011.
- Brunhes Jean, *La géographie humaine*, Paris 1925.
- Burawoy Michael, *The Politics of Production. Factory Regimes Under Capitalism and Socialism*, London 1985.

- Caruth Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, London 1996.
- Castro Teresa, *Les Archives de la planète. A Cinematographic Atlas*, „Jump Cut” 2006, No. 48.
- de Certeau Michel, *Pisanie historii. Ustanawianie źródeł i redystrybucja przestrzeni*, przeł. Paweł Mościcki, [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum*, t. 3, red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak, Łódź 2009 s. 4–6.
- Chakrabarty Dipesh, *Anthropocene Time*, „History and Theory” 2018, Vol. 57, No. 1, s. 5–32.
- Chakrabarty Dipesh, *Prowincjonalizacja Europy. Mysł postkolonialna i różnica* [2000], przeł. Dorota Kołodziejczyk, Tomasz Dobrogoszcz, Ewa Domańska, Poznań 2011.
- Chakrabarty Dipesh, *The Climate of History. Four Theses*, „Critical Inquiry” 2009, Vol. 35, No. 2, s. 197–222.
- Chakrabarty Dipesh, *The Planet. An Emergent Humanist Category*, „Critical Inquiry” 2019, Vol. 46, No. 1, s. 1–31.
- Chomsky Noam, Ilan Pappé, *On Palestine*, ed. Frank Barat, Chicago 2015.
- Ciało jako archiwum. O projekcie Książę rozmawiają Karol Radziszewski i Dorota Sajewska*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, bit.ly/3bhN2tN [15.09.2020].
- Cohen-Bar Hillel, *Army of Shadows. Palestinian Collaboration with Zionism. 1917–1948*, Berkeley–Los Angeles–London 2007.
- Conquergood Dwight, *Storied Worlds and the Work of Teaching*, „Communication Education” 1993, Vol. 42, No. 4, s. 337–348.
- Cosgrove Denis, *Apollo’s Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimore 2001.
- Cosmopolitics of the Camera. Albert Kahn’s Archives of the Planet*, eds. Kjetil Jakobsen, Trond Erik Bjorli, Chicago 2020.
- „Current Anthropology” 2019, Vol. 60, Sup. 20: *Patchy Anthropocene. Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology*.
- Cvetkovich Ann, *An Archive of Feelings*, Durham 2003.
- Cvetkovich Ann, *Drawing the Archive in Alison Bechdel’s “Fun Home”*, „Women’s Studies Quarterly” 2008, Vol. 36, No. 1–2, s. 111–128.
- Cyz Tomasz, *Performance z pamięci (rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2017, nr 3: *Misterium Bramy. Antropologia pamięci*, s. 52–55.
- Darling Andrew, *Victim in Search of Her True Voice*, „The Guardian” 1991, November, bit.ly/39QzVP8 [26.01.2020].
- Davis Lennard, *Constructing Normalcy. The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century*, [w:] *The Disability Studies Reader*, 2<sup>nd</sup> ed., ed. Lennard Davis, New York 2006, s. 3–16.
- Dean Jodi, *The Communist Horizon*, London–New York 2012.
- Deleuze Gilles, Félix Guattari, *Tysiąc Plateau*, red. Joanna Bednarek, [brak tłumacza] Warszawa 2015.
- Demos T.J., *Beyond the World’s End. Arts of Living at the Crossing*, Durham 2020.
- Demos T.J., *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham–London 2018.
- Derrida Jacques, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, Warszawa 2016.
- Derrida Jacques, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. Tomasz Załuski, Warszawa 2016.

- Doane Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, and the Archive*, Cambridge 2002.
- Dobrze citego nie opowiem, tekst i reż. Anna Karasińska, Komuna//Warszawa w ramach cyklu *Przed wojną / Wojna / Po wojnie*, premiera 8.09.2019.
- Docufictions. *Essays on the Documentary and Fictional Filmmaking*, eds. Gary D. Rhodes, John Parris Springer, Jefferson, NC 2006.
- Domańska Ewa, *Historia ratownicza*, „Teksty Druge” 2014, nr 5: *Historia ratownicza*, s. 12–26.
- Duda Katarzyna, *Kiedyś tu było życie, teraz jest tylko bieda. O ofiarach polskiej transformacji*, Warszawa 2019.
- Dunn Elizabeth, *Prywatyzując Polskę. O bobofrutach, wielkim biznesie i restrukturyzacji pracy*, przeł. Przemysław Sadura, Warszawa 2017.
- Działalność, PZL Mielec, bit.ly/3b71Tb1 [25.03.2020].
- Eberhardt Konrad, *Obraz, słowo, muzyka*, „Literatura” 1974, nr 22, s. 5.
- Ehrlich Brenna, *Facebook Profile For Holocaust Victim Brings History to Life*, Mashable, bit.ly/3j0Wcwp [14.10.2020].
- Eileraas Karina, *Witches, Bitches & Fluids. Girl Bands Performing Ugliness as Resistance*, „The Drama Review” 1997, No. 3, s. 122–139.
- Emmett Robert, Thomas Lekan, *Introduction*, „Transformations in Environmental Society” 2016, Vol. 34, No. 2: *Whose Anthropocene? Revisiting Dipesh Chakrabarty „Four Theses”*, s. 7–11.
- Fabryka niczego [A Fábrica de Nada]*, reż. Pedro Pinho, scen. Pedro Pinho, Tiago Hespanha, Portugalia 2017.
- Fedorowicz Marcin, *Fotografie Lublina do 1939 roku w zbiorach Pracowni Ikonografii Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”*, „Scriptores” 2019, nr 48: *Poza kadrem. Fotografia w Lublinie w latach 1839–1939*, s. 335–364.
- Ferraris Maurizio, *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces*, trans. Richard Davies, New York 2012.
- Fitz-Henry Erin, *Multiple Temporalities and the Non-human Other*, „Environmental Humanities” 2017, Vol. 9, No. 1, s. 1–17.
- Flapan Simha, *The Birth of Israel. Myths And Realities*, London–Sydney 1987.
- Flapan Simha, *Zionism and the Palestinians*, New York 1979.
- Foucault Michel, *Archeologia wiedzy*, przeł. Andrzej Siemek, Warszawa 1977.
- Fressoz Jean-Baptiste, Christophe Bonneuil, *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris 2016.
- Freud Sigmund, *Niesamowite*, [w:] *idem, Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1997, s. 235–262.
- Friedrich Markus, *The Birth of the Archive. A History of Knowledge*, trans. John Noël Dillon, Ann Arbor 2018.
- Galeria Navigator w Mielcu: centrum handlowe będzie jeszcze większe*, Biuro prasowe CBRE, bit.ly/356VQP4 [4.04.2020].
- Gallison Peter, *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps. Empires of Time*, New York–London 2003.
- Gańczarczyk Iga, *Od rekonstrukcji do mistyfikacji izpowrotem*, „Didaskalia” 2012, nr 109–110, s. 41–52.
- Götz Aly, *Obciążeni. „Eutanazja” w nazistowskich Niemczech*, przeł. Viktor Grotowicz, Wołowiec 2015.
- Greenblatt Stephen, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, przeł., red. i wstęp Krystyna Kujawińska–Courtney, Kraków 2006.

- Grotowski Jerzy, *Ćwiczenia*, [w:] *idem, Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski, Warszawa 2013, s. 379–395.
- Grotowski Jerzy, *Świat powinien być miejscem prawdy*, [w:] *idem, Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski, Warszawa 2013, s. 618–623.
- Halperin David, *Jak uprawiać historię męskiego homoseksualizmu?*, przeł. Joanna Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań 2012, s. 605–662.
- Haraway Donna, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene. Making Kin*, „Environmental Humanities” 2015, Vol. 6, No. 1, s. 159–165.
- Harvey David, *Przestrzenie globalnego kapitalizmu. W stronę teorii rozwoju nierównego geograficznie*, przeł. Jerzy Paweł Listwan, Warszawa 2016.
- Hatzfeld Jean, *Strategia antylopa*, przeł. Jacek Giszczak, Wołowiec 2009.
- Heddon Deirdre, *Autobiography and Performance*, London 2008.
- Heise Ursula K., *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*, Chicago–London 2016.
- Henke Suzette A., *Shattered Subjects. Trauma and Testimony in Women’s Life-Writing*, London 2000.
- Himbara David, *Kagame’s 3-Year \$39 Mil Arsenal Deal Is Insane*, „The Rwandan”, bit.ly/3dkb8vR [28.09.2020].
- Historia*, Teatr 21, bit.ly/2LI0pra [9.02.2021].
- Horton Zach, *Composing a Cosmic View. Three Alternatives for Thinking Scale in the Anthropocene*, [w:] *Scale in Literature and Culture*, eds. Michael Tavel Clarke, David Wittenberg, London 2017, s. 35–60.
- Hudzik Jan, *Tomasz Pietrasiewicz: sztuka i pamięć Zagłady*, [w:] *Teatr Pamięci Teatru NN. Flesze*, red. Paweł Próchniak, Lublin 2018, s. 41–72.
- „I Wanna Be Your Colonizer” *Przemka Branasa w Gdańskiej Galerii Miejskiej*, „Szum” 2019, 15.02, bit.ly/2JFUAuV [8.10.2020].
- If the Dead Could Speak. Mass Deaths and Torture in Syria’s Detention Facilities*, Human Rights Watch, bit.ly/3de00WP [4.08.2020].
- Interpretacja*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, bit.ly/387r4rB [1.09.2020].
- Iwanczewska Łucja, *Kontakt z AIDS. Polski (de)montaż kulturowy*, „Teksty Drugie” 2020, nr 2: *Studia o niepełnosprawności*, s. 345–373.
- Jackson Joe, *The Hurt Inside*, „Hot Press” 1994, No. 3, bit.ly/3c0DLz4 [26.01.2020].
- Jagielski Wojciech, *Rządy kobiet*, „Tygodnik Powszechny” 2018, 18.10., bit.ly/3s1ijpR [28.09.2020].
- Jankowska Małgorzata, *Media pamięci. Tekst kulturowy i jego transpozycje*, „Studia Kulturoznawcze” 2017, nr 1: *Pamięć kulturowa. Kultury pamięci*, s. 69–89.
- Jones Amelia, *Presence in Absentia. Experiencing Performance as Documentation*, „Art Journal” 1997, No. 56.
- Judith Butler and Maggie Nelson: Gender, Identity, Memoir*, Berkeley Arts + Design, bit.ly/2N8WaHb [30.09.2020].
- Justyna Sobczyk i Teatr 21*, „Polityka” 2021, nr 5, s. 73.
- Kalendarium Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”*, bit.ly/3j2qlMb [15.01.2020].
- Kansteiner Wulf, *Szukanie znaczeń w pamięci. Metodologiczna krytyka pamięcioznawstwa*, [przeł. Biuro tłumaczeń LIDEX], [w:] *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, red. Kornelia Kończal, Warszawa 2014, s. 225–246.

- Kaplan Leah, *A Billion Black Anthropocenes or None. A New Book About Race and Geology*, African American Intellectual History Society, bit.ly/3rOGmJy [2.01.2021].
- Kiedy prywatyzację PZL Mielec nazwano przekrętem stulecia, „Mielec Lokalnie24” 2017, 4.07., bit.ly/3bbYFT [25.2020].
- Kierunek – Nowa Huta!, reż. Andrzej Munk, scen. Artur Międzyrzecki, Polska 1951.
- Kijek Łukasz, Piotr Lasota, *Program Historia Mówiona Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie jako forma ocalania pamięci o Lublinie i Lubelszczyźnie – 15 lat działalności*, [w:] *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, red. Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Joanna Szadura, Mirosław Szumiło, oprac. Janusz Kłapeć, Lublin 2014, s. 333–346.
- Kimmerling Baruch, *Clash of Identities. Explorations in Israeli and Palestinian Societies*, New York 2012.
- Kimmerling Baruch, *Zionism and Economy*, Cambridge, MA 1983.
- Kimmerling Baruch, *Zionism and Territory. The Socio-Territorial Dimensions of Zionist Politics*, Berkeley 1983.
- Knittel Susanne, *The Historical Uncanny. Disability, Ethnicity, and the Politics of Holocaust Memory*, New York 2015.
- Końkowski Marek, *Poetycka piwnica*, „Niedziela” 1984, nr 36, s. 7.
- Korczago Patrycja, *Niepowtarzalni. Piwnica na Wójtowskiej*, Warszawa 2017.
- Kościelniak Marcin, *Egoiści. Inna kontrkultura*, [w:] *1968 / PRL / TEATR*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, Warszawa 2016, s. 215–241.
- Kosofsky Sedgwick Eve, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. Magda Szcześniak, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, bit.ly/3b2sFAH [3.09.2020].
- Kojoanisqueatsi*, reż. Godfrey Reggio, scen. Ron Fricke, Michael Hoenig, Godfrey Reggio, Alton Walpole, Stany Zjednoczone 1982.
- Krakowska Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, [w:] *Post-teatr i jego sprzymierzeńcy*, red. Tomasz Plata, Warszawa 2018.
- Krakowska Joanna, *Demokracja. Przedstawienia*, Warszawa 2019.
- Kuna Jakub, Łukasz Kowalski, *Exploring a non-existent city via historical GIS systems by the example of the Jewish district ‘Podzamcze’ in Lublin (Poland)*, „Journal of Cultural Heritage” 2020, Vol. 46, s. 328–334, DOI 10.1016/j.culher.2020.07.010.
- Kunst Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. Pola Sobaś-Mikołajczyk, Dominika Gajewska, Joanna Jopek, Warszawa–Lublin 2016.
- Kuppers Petra, *Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności*, przeł. Katarzyna Guccio, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, wyb. i oprac. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, Warszawa 2017, s. 17–36.
- Kurz Iwona, *Archiwum*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 45–51.
- Kurz Iwona, *Artystka w archiwum: ślady*, „Dwutygodnik” 2019, nr 254, bit.ly/396rjmo [10.09.2020].
- Kurz Iwona, *Powrót do archiwów*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4: *Powrót do archiwów*, s. 5–11.
- Kwiatkowska Paulina, *Somatografia*, Kraków 2011.
- Kyziół Aneta, *Trauma przechodnia*, „Polityka” 2019, nr 38, s. 87.

- Latour Bruno, *Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę*, przeł. Agnieszka Kowalczyk, [w:] *Ekologie*, [red. Aleksandra Jach, Piotr Juskowiak, Agnieszka Kowalczyk], Łódź 2014, s. 157–174.
- Latour Bruno, *The Pasteurization of France*, trans. Alan Sheridan, John Law, Cambridge 1993.
- Lazarato Maurizio, *Immaterial Labor*, [w:] *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*, eds. Paolo Virno, Michael Hardt, Minneapolis 1996.
- Les collections du musée départemental Albert-Kahn*, Musée Albert-Kahn, bit.ly/38mjglI [7.01.2020].
- Leśniak Andrzej, *Gorączka archiwum w sztuce współczesnej*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 100–107.
- Leśniak Andrzej, *Pozostałości archiwum*, [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum*, t. 3, red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak, Łódź 2009, s. 7–11.
- Leszkowicz Paweł, *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Poznań 2012.
- Lewis Simon L., Mark A. Maslin, *Defining the Anthropocene*, „Nature” 2015, Vol. 519, s. 171–180.
- Leyk Aleksandra, Joanna Wawrzyniak, *Cięcia. Mówiona historia transformacji*, Warszawa 2020.
- Lightman Alan, *Einstein's Dreams*, New York 1993.
- Lowenhaupt Tsing Anna, Andrew S. Mathews, Nils Bubandt, *An Introduction*, „Current Anthropology” 2019, Vol. 60, Sup. 20: *Patchy Anthropocene. Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology*, s. S186–S197.
- Lunopolis*, reż. i scen. Matthew Avant, Stany Zjednoczone 2010.
- Mała narracja*, tekst i reż. Wojtek Ziemiński, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, premiera 20.03.2010.
- Manufacturing*, Visit Rwanda, bit.ly/39q7AFo [28.09.2020].
- Mapa narracji Ziemińskiego*, [z Wojciechem Ziemińskim rozmawia Izabela Szymańska], „Gazeta Wyborcza–Stołeczna” 2011, nr 23, bit.ly/3pUEJbm [20.09.2020].
- Marcinkowski Grzegorz, *Doświadczenie szoku. Walter Benjamin i trauma nowoczesności*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 2, s. 9–23.
- Marcus Sharon, *Fighting Bodies, Fighting Words. A Theory and Politics of Rape Prevention*, [w:] *Gender Struggles. Practical Approaches to Contemporary Feminism*, eds. Constance L. Mui, Julien S. Murphy, Lanham 2002.
- Marez Curtis, *Racial Ecologies. A View from Ethnic Studies*, [w:] *Racial Ecologies*, ed. Leilane Nishime, Kim D. Hester Williams, Seattle 2018, s. ix–xiv.
- Markowska Barbara, *Nowoczesność i władza archiwum*, [w:] *Stare i nowe tendencje w obszarze pamięci społecznej*, red. Zuzanna Bogumił, Andrzej Szpociński, Warszawa 2018, s. 29–51.
- Marszałek Magdalena, *Świadectwo jako performans*, „Dialog” 2017, nr 7–8, s. 141–151.
- Mauss Marcel, *Sposoby postępowania się ciałem*, [w:] *idem, Socjologia i antropologia*, przeł. Marcin Król, Krzysztof Pomian, Jerzy Szacki, Warszawa 2001.
- Mbembe Achille, *Nekropolityka*, przeł. Katarzyna Bojarska, [w:] *idem, Polityka wrogości. Nekropolityka*, przeł. Urszula Kropiwek, Katarzyna Bojarska, Kraków 2018.
- McBrien Justin, *Accumulating Extinction. Planetary Catastrophism in the Necrocene*, [w:] *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, ed. Jason W. Moore, Oakland 2016, s. 116–137.
- McLane Betsy A., *A New History of Documentary Film*, London 2012.

- Mielec-Sikorsky – *Przekręt stulecia*, „Skrzydłata Polska” 2007, nr 3, bit.ly/2KP5jUB [20.03.2020].
- Mitchell W.J. T., *Seeing Through Race*, Cambridge–London 2012.
- mk, mn, *Dantejskie sceny podczas otwarcia galerii w Mielcu. Taranowali barierki*, „Gazeta Wyborcza” 2016, 17.II., bit.ly/30aSVGr [4 kwietnia 2020].
- Moore Jason W., *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*, London–New York 2015.
- Moore Jason W., *The Rise of Cheap Nature*, [w:] *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, ed. Jason W. Moore, Oakland 2016, s. 78–115.
- Morawski Piotr, *Będzie śmierdział zgniłym jajem*, „Dwutygodnik” 2015, nr 164, bit.ly/3aod2l5 [26.09.2020].
- Morris Benny, *Making Israel*, Ann Arbor 2008.
- Morris Benny, *The Birth of the Palestinian Refugee Problem Revisited*, Cambridge, MA–New York 2004.
- Morris Benny, *The Birth of the Palestinian Refugee Problem, 1947–1949*, Cambridge, MA–New York–Oakleigh 1988.
- Morrison Kathleen D., *Provincializing the Anthropocene*, „Seminar. A Journal of Germanic Studies” 2015, No. 673, s. 75–80.
- Mrozek Witold, *Krew i błoto*, „Dwutygodnik” 2019, nr 264, bit.ly/398tCot [28.09.2020].
- Mumford Lewis, *Technics and Civilisation*, Chicago 2010.
- Muñoz José Esteban, *Ephemera as Evidence. Introductory Notes to Queer Acts*, „Women & Performance” 1996, Vol. 8, Iss. 2, s. 5–16.
- Nelson Maggie, *Argonauci*, przeł. Kaja Gucio, Wołowiec 2020.
- Nigdy więcej wojny*, reż. Weronika Szczawińska, konc. Weronika Szczawińska, Piotr Wawer jr, Komuna//Warszawa w ramach cyklu *Przed wojną / Wojna / Po wojnie*, premiera 30.II.2018.
- Nishime Leilani, Kim D. Hester Williams, *Afterword. Collective Struggle, Collective Ecologies*, [w:] *Racial Ecologies*, eds. Leilane Nishime, Kim D. Hester Williams, Seattle 2018, s. 250–254.
- Nishime Leilani, Kim D. Hester Williams, *Introduction. Why Racial Ecologies?*, [w:] *Racial Ecologies*, eds. Leilane Nishime, Kim D. Hester Williams, Seattle 2018, s. 3–15.
- Nixon Rob, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge 2011.
- Nora Pierre, *Między pamięcią a historią: Les lieux de Mémoire*, przeł. Paweł Mościcki, [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum*, t. 2, red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak, Łódź 2009, s. 4–12.
- Nowak Robert, *Fontanna profesora Zina z Rynku Głównego znów działa. Jest piękna!*, Life in Kraków, 1.08.2020, bit.ly/387E8gm [4.10.2020].
- Nowy stadion: Stadion Stali Mielec*, Stadiony.net, bit.ly/3bhgiB5 [20.03.2020].
- Ojrzyńska Katarzyna, *O leczeniu społecznej amnezji: Akcja T4 w kulturze współczesnej*, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, wyb. i oprac. Ewelina Godlewska–Byliniak, Justyna Lipko–Konieczna, Warszawa 2017, s. 283–299.
- Opera o Polsce*, reż. i scen. Piotr Stasik, Polska 2017.
- Osiedle Niepodległości w Mielcu*, 39300Mielec, bit.ly/38SRpss [31.03.2020].
- Otwarcie galerii w Mielcu w zwiastunie filmu katastroficznego*, RMF.FM 2016, 18.II., bit.ly/3b3u75L [4.04.2020].
- Pappé Ilan, *Czystki etniczne w Palestynie*, przeł. Anna Sak, Warszawa 2017.
- Pappé Ilan, *Ten Myths About Israel*, Brooklyn, NY 2017.



- Pappé Ilan, *The Bureaucracy of Evil. The History of the Israeli Occupation*, Oxford 2012.
- Pappé Ilan, *The Idea of Israel. A History of Power and Knowledge*, London–New York 2014.
- Papuczys Jakub, *Scenariusz*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosiński, Kraków 2001, s. 259–266.
- Phelan Peggy, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, przeł. Agnieszka Kowalczyk, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Katarzyna Słoboda, Łódź 2013, s. 267–288.
- Pietrasiewicz Tomasz, *W kręgu Bramy Grodzkiej. Teatr Pamięci Teatru NN. Przewodnik*, Lublin 2020.
- Pietrzak Michał, *Fabryka samolotów w Mielcu sprzedana za bezcen?*, „Dziennik” 2007, 12.10., bit.ly/3rP9tMP [20.03.2020].
- PM Netanyahu's Remarks at the Welcoming Ceremony for Rwandan President Paul Kagame, gov.il, bit.ly/2OPALDT [15.02.2021].
- Podsumowanie 2018 roku w kulturze, e-teatr.pl, bit.ly/2Y8n6ZK [27.09.2020].
- Pollock Della, *Moving Histories. Performance and Oral History*, [w:] *The Cambridge Companion to Performance Studies*, ed. Tracy C. Davis, Cambridge 2008, s. 120–135.
- Pomian Krzysztof, *Historia. Nauka wobec pamięci*, przeł. Hanna Abramowicz, Joanna Pietrzak-Thebault, Lublin 2006.
- Praca maszyn, reż. i scen. Gilles Lepore, Michał Mądracki, Maciej Mądracki, Polska 2009.
- Próchniak Paweł, *Brama jako archiwum. Działania archiwistyczne Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie*, „Kultura i Społeczeństwo” 2019, nr 1: *Społeczne w archiwach*, s. 113–123.
- Project: Reframe Refugees, What Design Can Do – Refugee Challenge*, bit.ly/3dqPHXQ [4.08.2019].
- Przypadek zamierzony. Dlaczego właśnie Krawiecka 41*, [z Tomaszem Pietrasiewiczem rozmawia Marcin Skrzypek], „Scriptores” 2003, nr 2: *Ścieżkami pamięci*, s. 177–201.
- Ptaszkowska Anka, *Traktat o życiu Krzysztofa Niemczyka na użytek młodych pokoleń*, Kraków 2007.
- Racial Ecologies*, eds. Leilane Nishime, Kim D. Hester Williams, Seattle 2018.
- Radziszewski Karol, *Potęga sekretów*, Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa, 16.11.2019–29.03.2020.
- Rau Milo, *Hate Radio*, International Institute of Political Murder, bit.ly/3u6fhCy [28.09.2020].
- Reed S. Alexander, *Through Every Mirror in the World. Lacan's Mirror Stage as Mutual Reference in the Works of Neil Gaiman and Tori Amos*, „ImageText. Interdisciplinary Comics Studies” 2008, Vol. 4, No. 1, bit.ly/3pZrfvi [23.09.2020].
- Reklama społeczna fundacji RAINN z roku 1994*, bit.ly/36LQPWE [23.09.2020].
- Renton David, *The New Authoritarians. Convergence on the Right*, London 2019.
- Resolution 955 (1994) [S/RES/955 (1994)] adopted by the Security Council at its 3453<sup>rd</sup> meeting, on 8 November 1994, United Nation Official Document, bit.ly/3qubvRq [22.09.2020].
- Robotnicy opuszczają fabrykę [Arbeiter verlassen die Fabrik]*, reż. i scen. Harun Farocki, Niemcy 1995.
- Rohy Valerie, *In the Queer Archive. Fun Home*, „GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies” 2010, Vol. 16, No. 3, s. 341–361.
- Roj Uljana, *Świat miejscem prawdy*, przeł. Uljana Roj, kons. Jakub Papuczys, „Performer” 2017, nr 13, bit.ly/3je6S1s [26.09.2020].

- Ronduda Łukasz, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009.
- Roscoe Jane, Craig Hight, *Faking It. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester–New York 2001.
- Ruf Werner, *Economies of War. How the expansion of capitalism destroys state and society*, Rosa Luxemburg Stiftung, bit.ly/36r2KPY [20.09.2020].
- Rzeźnicka-Krupa Jolanta, *Za miłosierdzie dziękujemy. Ciało – tożsamość – (nie)normatywność i performatywne strategie rozwoju*, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, wyb. i oprac. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, Warszawa 2017, s. 233–244.
- Sajewska Dorota, *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, „Didaskalia” 2015, nr 127–128, s. 48–56.
- Sajewska Dorota, *Fabryka jako scena zbrodni. Rekonstrukcje*, [w:] *Robotnik. Performanse pamięci*, red. Agata Adamiecka, Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska, Warszawa 2017.
- Sajewska Dorota, *Mit efemeryczności teatru*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 80–92.
- Sajewska Dorota, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru wielkiej wojny*, Warszawa 2016.
- Sajewska Dorota, *Nekroperformans. O sprawczym oddziaływaniu szczątków w polskiej pamięci kulturowej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6: *Polska pamięć*, s. 387–405.
- Sajewska Dorota, *Rekonstrukcja jako profanacja archiwum*, „Dialog” 2017, nr 7–8, s. 162–170, bit.ly/3pJjHG8 [26.09.2020].
- Sand Shlomo, *Kiedy i jak wynaleziono naród żydowski*, przeł. Hanna Zbonikowska-Bernatowicz, Warszawa 2011.
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011.
- Schechner Richard, *Performatyka. Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Wrocław 2006.
- Schneider Rebecca, *Performans pozostaje*, przeł., Dorota Sosnowska, [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Warszawa 2014, s. 20–36.
- Schneider Rebecca, *Pozostaje performans*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2020.
- Schreiber Paweł, *Tu Wersalu nie było*, „Teatr” 2016, nr 9, bit.ly/3HSUL2W [17.09.2020].
- Searle John, *The Construction of Social Reality*, New York 1995.
- Segev Tom, *Siódmy milion. Izrael – piętno Zagłady*, przeł. Barbara Gadomska, Warszawa 2018.
- Shlaim Avi, *Israel and Palestine. Reappraisals, Revisions, Refutations*, London 2009.
- Shlaim Avi, *War and Peace in the Middle East. A Concise History*, London 1995.
- Sienkiewicz Karol, *Przezięta historia*, „Dwutygodnik”, nr 269, bit.ly/39gJvJ5 [4.01.2021].
- Sienkiewicz Karol, *Własna strona mocy. Rozmowa z Przemkiem Branasem*, „Szum” 2019, 6.12, bit.ly/3pDIfp8 [10.10.2020].
- Singh Julietta, *Unthinking Mastery. Dehumanism and Decolonial Entanglement*, Durham–London 2018.
- Skórzyńska Izabela, *Performans Lublin*, [w:] *eadem, Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci (1989–2009)*, Poznań 2010, s. 242–283.
- Skórzyńska Izabela, *Wyjścia nie ma... Rzecz o teatrze pamięci Teatru NN*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2017, nr 3: *Misterium Bramy. Antropologia pamięci*, s. 113–128.
- Sławińska Irena, *Ingardenowska teoria dzieła teatralnego*, [w:] *eadem, Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 29–37.

- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Łach, Anna Manteuffel-Szarota, współpr. Margarita Kardasz *et al.*, Warszawa 1996.
- Sosnowska Dorota, *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, [w:] *Świadek pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. Elżbieta Dąbrowicz, Beata Larenta, Magdalena Domurad, Białystok 2017, s. 79–89.
- Sosnowska Dorota, *Dokumentacja w teatrze i performansie – tekst, zapis, medium*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, red. Ewa Szczęśna, Piotr Kubiński, Marcin Leszczyński, Kraków 2017, s. 267–279.
- Spieker Sven, *Memory in the Anthropocene. Notes on Slow Archives and Melting Glaciers*, [w:] *Arctic Archives. Ice, Memory and Entropy*, eds. Susi K. Frank, Kjetil A. Jakobsen, Bielefeld 2019, s. 93–103.
- Spieker Sven, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge, MA 2008.
- Stadion Stali Mielec – do 2010 roku*, Stadiony.net, bit.ly/3b3qsv5 [20.03.2020].
- Stankiewiczówna Temida L., *Chwila refleksji...*, „Sztandar Młodych” 1984, nr 65, s. 9.
- Starosta Sławomir, *Jak się kochać, to tylko z...*, „Filo” 1990, nr 1.
- Steedman Carolyn, *Dust. The Archive and the Cultural History*, Manchester 2001.
- Steedman Carolyn, *Przestrzeń pamięci: w archiwum*, [brak tłumacza], [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum*, t. 2, red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak, Łódź 2009, s. 16–24.
- Stoler Ann Laura, *Along the Archival Grain. Thinking through Colonial Ontologies*, Princeton–Oxford 2009.
- Strzyżewski Włodzimierz, *Koncert poetycki „Krajobraz polski”*, „Zorza. Ilustrowany Tygodnik Katolików”, 1974, nr 51–52, s. 23.
- Świątkowska Wanda, *Re-enactment*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosiński, Kraków 2017, s. 237–249.
- Symfonia Fabryki Ursus*, reż. Jaśmina Wójcik, scen. Jaśmina Wójcik, Igor Stokfiszewski, Polska 2018.
- Szarecki Artur, *Kapitalizm somatyczny. Ciało i władza w kulturze korporacyjnej*, Warszawa 2017.
- Szcześniak Magda, *Dosyć tych okropności*, „Dwutygodnik” 2012, nr 87, bit.ly/39oyzzq [25.02.2020].
- Szcześniak Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016.
- Szcześniak Magda, *Queerowanie historii, czyli dlaczego współcześni geje nie są niczymi dziećmi*, „Teksty Drugie” 2012, nr 5: *Kamping*, s. 205–223.
- Sznajderman Monika, *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS*, Warszawa 1994.
- Tarnowska Joanna, *W Mielcu odbyła się prapremiera filmu „Praca maszyn”*, „Nowiny24” 2010, 20.09., bit.ly/38aUvsu [31.03.2020].
- Taylor Diana, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 22–38.
- Taylor Diana, *Performance and intangible cultural heritage*, [w:] *The Cambridge Companion to Performance Studies*, ed. Tracy C. Davis, Cambridge 2008, s. 91–104.
- Taylor Diana, *Performans jako źródło wiedzy: scenariusze i symulacje*, [w:] *eadem, Performans*, przeł. Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski, Kraków 2018, s. 147–160.
- Taylor Diana, *Performans*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2018.

- Teatr 21, „Polityka” 2020, nr 50, s. 81.
- TISZA BE-AW *akcje performatywne Teatru 21*, youtu.be/ZHGZ0MC62OA [29.06.2020].
- Toepfer Georg, *On Similarities and Differences between Cultural and Natural Archives*, [w:] *Arctic Archives. Ice, Memory and Entropy*, eds. Susi K. Frank, Kjetil A. Jakobsen, Bielefeld 2019, s. 21–36.
- Tori Amos’ *Autobiography*, „Los Angeles Times” 2003, bit.ly/3aFKFIV [26.01.2020].
- Toruń. *Olgiard Łukaszewicz zainauguruje TSTJA*, bit.ly/399Ibb6 [05.01.2021].
- „Transformations in Environmental Society” 2016, Vol. 34, No. 2: *Whose Anthropocene? Revisiting Dipesh Chakrabarty „Four Theses”*.
- Trouet Valerie, *Tree Story. The History of the World Written in Rings*, Baltimore 2020.
- Tu Wersalu nie będzie!*, reż. Rabih Mroué, tekst Marta Keil, Piotr Grzymiśławski, Rabih Mroué i zespół aktorski, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, premiera 18.06.2016.
- Urbanowicz Piotr, *Kontrfaktualność w strategiach artystycznych i w polu praktyk społecznych*. *Tu Wersalu nie będzie!* (reż. Rabih Mroué) i teorie spis-kowe na temat śmierci Andrzeja Leppera, „Performer” 2018, nr 16, bit.ly/3hRAGty [17.09.2020].
- Urry John, *Offshoring*, przeł. Paweł Tomanek, Warszawa 2015.
- Urząd Miejski w Mielcu, bit.ly/3iKXrjz [13.01.2021].
- Vidal de La Blache Paul, *Atlas général. Histoire et géographie*, Paris 1894.
- Vidal de la Blache Paul, *Principles of Human Geography*, trans. Millicent Todd Bingham, New York 1926.
- Viveiros de Castro Eduardo, *On Models and Examples. Engineers and Bricoleurs in the Anthropocene*, „Current Anthropology” 2019, Vol. 60, Sup. 20: *Patchy Anthropocene. Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology*, s. S296–S308.
- W stronę Nowej Huty [Toward Nowa Huta]*, reż. i scen. Dariusz Kowalski, Austria 2012.
- Warsza Joanna, katalog 5. Międzynarodowego Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port, Gdynia 2010.
- Wawrzyniak Joanna, *Transforming industry. On the corporate origins of post-socialist nostalgia in Poland*, [w:] *From Revolution to Uncertainty. The Year 1990 in Central and Eastern Europe*, eds. Joachim von Puttkamer, Włodzimierz Borodziej, Stanislav Holubec, London–New York 2020.
- Weinrich Harald, *Przechowywane, czyli zapomniane*, przeł. Paweł Majewski, [w:] *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Roman Chymkowski, Paweł Dobrosielski, Paweł Majewski, Marcin Napiórkowski, Paweł Rodak, Roch Sulima, wstęp i red. Paweł Majewski, Marcin Napiórkowski, Warszawa 2018, s. 313–325.
- Werdycyt 12. edycji *MFT Boska Komedia*, bit.ly/2NR-bubH [29.06.2020].
- Weronika Szczawińska: „Nigdy więcej wojny”, Komuna// Warszawa, bit.ly/3sL3ZTT [27.09.2020].
- Weronika Szczawińska: *Wojna zaczyna być postrzegana pozytywnie. Krzyczymy więc: „Nigdy więcej wojny!”*, [z Weroniką Szczawińską rozmawia Witold Mrozek], cojestgrane24 Warszawa.
- White Hayden, *Zdarzenie modernistyczne*, przeł. Maciej Nowak, [w:] *idem, Proza historyczna*, Kraków 2009.
- Whiteley Sheila, *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*, London 2013.
- Wiles David, *Krótką historia przestrzeni teatralnych*, przeł. Łukasz Zaremba, Warszawa 2012.

- Witek Józef, *Okres Polski Ludowej (1944–1989)*, [w:] *Encyklopedia miasta Mielca*, bit.ly/3rL91Zn [31.03.2020].
- Wosińska Małgorzata, *Murambi to nie Auschwitz*, [w:] *Obóz – muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*, red. Małgorzata Fabiszak, Marcin Owiński, Kraków 2013, s. 215–229.
- Wywiad z Tori Amos w programie telewizyjnym Nomad, SBS Australia 1995, bit.ly/2MYDSbE [28.01.2020].
- Yusoff Kathryn, *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis 2018.
- Zalasiewicz Jan, Colin N. Waters, Anthony D. Barnosky, Alejandro Cearreta, Matt Edgeworth, Erle C. Ellis, Agnieszka Gałuszka, Philip L. Gibbard, Jacques Grinevald, Irka Hajdas, Juliana Ivar do Sul, Catherine Jeandel, Reinhold Leinfelder, J. R. McNeill, Clément Poirier, Andrew Revkin, Daniel deB. Richter, Will Steffen, Colin Summerhayes, James P. M. Syvitski, Davor Vidas, Michael Wagemich, Mark Williams, Alexander P. Wolfe, *Colonization of the Americas, 'Little Ice Age' Climate, and Bomb-produced Carbon. Their Role in Defining the Anthropocene*, „The Anthropocene Review” 2015, Vol. 2, No. 2, s. 1–11.
- Zalasiewicz Jan, *The Extraordinary Strata of the Anthropocene*, [w:] *Environmental Humanities. Voices from the Anthropocene*, eds. Serpil Oppermann, Serenella Iovino, London 2017, s. 29–45.
- Zaplana Rodríguez Esther, *Voice, Body and Performance in Tori Amos, Björk and Diamanda Galàs. Towards a Theory of Feminine Vocal Performance*, nieopublikowana rozprawa doktorska przygotowana na University of Newcastle upon Tyne w Wielkiej Brytanii, 2009.
- Zertal Idith, *From Catastrophe to Power. The Holocaust Survivors and the Emergence of Israel*, Berkeley 1998.
- Zertal Idith, *Naród i śmierć. Zagłada w dyskursie i polityce Izraela*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, Kraków 2010.
- Zętar Joanna, *Wielka Księga Miasta. Fotografie lubelskiej dzielnicy żydowskiej w zbiorach Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”*, „Folia Bibliologica” 2019, Vol. 61, s. 63–83, DOI 10.17951/fb.2019.61.63–83.



## INDEKS OSOBOWY

- Abramowicz Hanna 267  
Adamiecka-Sitek Agata 90, 125, 228  
Agamben Giorgio 254  
Alber Henryk 221  
d'Alembert Jean le Rond 28  
Ali Götz 229  
Amad Paula 16, 17, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 34, 49, 50, 51, 52, 53, 55  
Amos Tori (wł. Myra Ellen Amos) 161–178  
Armstrong Franny 59, 77  
Andrzejewski Jerzy 117  
Angus Ian 65  
al-Asad Baszszar Hafiz 189, 190, 191, 192  
Assmann Aleida 92, 93, 99, 100, 258, 259, 260, 261, 266, 267, 271  
A.Tat. 213  
Atlas James 188  
Attar Mohammad Al 191, 192  
Auslander Philip 200  
Avant Matthew 46, 47, 48, 55  
Azoulay Ariella 25  
Bal Ewa 88, 200, 226, 241  
Balme Christopher 203  
Baluch Wojciech 228, 236  
Barad Karen 38  
Barat Frank 184  
Barnosky Anthony D. 64  
Baron Jaimie 42, 43  
Barthes Roland 154, 155, 157  
Basinski William 249  
Basztura Bogusława 131  
Baudrillard Jean 25  
Bauman Richard 165, 166  
Bauman Zygmunt 187  
Bechdel Alison 143, 145, 149, 153  
Bednarek Joanna 100, 190  
Benjamin Walter 167, 260, 264  
Bergson Henri 22, 28, 33, 50, 51  
Bernstein Robin 137  
Berstein Robin 201  
Biagini Mario 228  
Białoszewski Miron 116  
Bielecka-Hołda Małgorzata 261  
Bielik-Robson Agata (wł. Agata Bielik-Michalska) 105  
Bielska-Łach Monika 267  
Bingham Millicent Todd 30  
Björk Guðmundsdóttir 163  
Bjorli Trond Erik 17  
Bloom Peter J. 23  
Bogumił Zuzanna 258  
Bojarska Katarzyna 187  
Boler Megan 83  
Bolesław II Szczodry (Śmiały), król Polski 116  
Bomba Radosław 265  
Bonneuil Christophe 63  
Borges Jorge Luis 61, 63  
Borodziej Włodzimierz 131  
Borowski Mateusz 17, 88, 109, 126, 200, 226, 227, 234, 241  
Borzyszkowska-Szewczyk Mirosława 260

- Braidotti Rosi 9  
 Branas Przemek 87–101  
 Brandstaetter Roman 208  
 Brumer Wiktor 224  
 Brunhes Jean 31, 32, 50, 51  
 Bryll Ernest 212  
 Bubandt Nils 33, 68, 69  
 Burawoy Michael 125  
 Bush Kate (Catherine) 163  
 Butler Judith 83, 141, 143  
  
 Caesar, krypt. 191  
 Carson Anne 143  
 Caruth Cathy 168  
 Castro Teresa 29  
 Cearreta Alejandro 64  
 de Certeau Michel 258, 271  
 Chakrabarty Dipesh 29, 30, 64, 65, 73  
 Chodorowski Janusz 134  
 Chomsky Noam 184  
 Chymkowski Roman 258  
 Clarke Michael Tavel 28  
 Cohen-Bar Hillel 184  
 Comandon Paul 29  
 Conquergood Dwight 166  
 Cook Thomas 19  
 Cosgrove David 27  
 Crosby Christina 151, 152  
 Crutzen Paul 63  
 Cvetkovich Ann 143, 144, 148, 149  
 Cyz Tomasz 262  
  
 Darling Andrew 163  
 Davies Richard 43  
 Davis Lennard 233  
  
 Davis Tracy C. 165, 226  
 Dąbrowicz Elżbieta 137, 201, 226, 242  
 Dąbrowska Maria 117  
 Dean Jodi 128  
 Deleuze Gilles 143, 190  
 Demos T.J. 35, 36, 41  
 Derra Aleksandra 9  
 Derrida Jacques 9, 33, 45, 60, 78, 103, 104, 105, 107, 108, 111, 117, 118, 119, 121, 146, 238, 239, 258, 260  
 Diderot Denis 28  
 Dillon John Noël 44  
 Doane Mary Ann 49  
 Dobrogoszcz Tomasz 73  
 Dobrosielski Paweł 258  
 Dodge Harry 142  
 Domańska Ewa 10, 73  
 Domurad Magdalena 137, 201, 226, 242  
 Douglas A. E. (Andrew Ellicott) 79  
 Drzewiecki Jakub 230, 236  
 Duda Katarzyna 130  
 Dudzik Wojciech 203  
 Dulębianka Maria 116  
 Dunn Elizabeth 125, 126  
 Duras Marguerite (właśc. Marguerite Donnadiou) 168  
 Dutertre Albert 19, 20  
 Dwurnik Edward 114  
 Dymecki Dobromir 251  
 Dziejuszycki Wojciech, hrabia 246, 247, 248  
 Dziewanowska-Stefańczyk Zofia 99  
  
 Eberhardt Konrad 217  
 Edgeworth Matt 64  
 Ehrlich Brenna 265  
 Eileraas Karina 177  
 Einstein Albert 38, 39, 40, 41  
 Ellis Erle C. 64  
 Elsaesser Thomas 16  
 Emmett Robert 64  
 Ernst Wolfgang 260  
  
 Fabiszak Małgorzata 183  
 Farocki Harun 124  
 Fedorowicz Marcin 261  
 Ferraris Maurizio 43, 44, 48  
 Fitz-Henry Erin 69  
 Flapan Symcha 184  
 Foucault Michel 62, 67, 70, 71, 74, 143, 149, 150, 238, 258  
 Frank Susi K. 70  
 Fressoz Jean-Baptiste 63  
 Freud Sigmund 60, 168, 232  
 Fricke Ron 54  
 Friedrich Markus 44, 45, 49  
  
 Gadomska Barbara 184  
 Gajcy Tadeusz 215  
 Gajewska Agnieszka 100  
 Gajewska Dominika 124  
 Galàs Diamanda 163  
 Gallagher Catherine 203  
 Gallison Peter 39  
 Gałuszka Agnieszka 64  
 Gan Elaine 33  
 Gańczarczyk Iga 235  
 Gawrońska Marzena 131  
 Gąsior Danuta 131



- Gibbard Philip L. 64  
 Ginsberg Allen 143  
 Giszczak Jacek 186  
 Glass Philip 54  
 Godlewska-Byliniak Ewelina 230  
 Gombrowicz Witold 117  
 Gorbaczow Michaił  
 Siergiejewicz 111  
 Goworowska Sara 251  
 Greenblatt Stephen 203  
 Grinevald Jacques 64  
 Grotowicz Viktor 229  
 Grotowski Jerzy 228, 229  
 Guattari Félix 190  
 Gucio Kaja 144  
 Gucio Katarzyna 234
- H**  
 Habyarimana Juvénal 182  
 Hajdas Irka 64  
 Halbwachs Maurice 258  
 Halperin David 100  
 Hansen Oskar 114  
 Haraway Donna 68, 83  
 Hardt Michael 135  
 Hardy  *Hołuszko Ewa*  
 Harris Karolina 251  
 Harvey David 126  
 Hatzfeld Jean 186  
 Heddon Deirdre 164, 165  
 Heise Ursula K. 34  
 Henke Suzette A. 165  
 Hespanha Tiago 124  
 Hight Craig 42  
 Himbara David 186  
 Hitler Adolf 188
- Hoening Michael 54  
 Holubec Stanislav 131  
 Hołuszko Ewa, ps. Hardy 115,  
 118, 121  
 Horton Zach 28  
 Hudzik Jan 262  
 Huntington Samuel 188
- I**  
 Ingarden Roman 224  
 Iovino Serenella 64  
 Ivar do Sul Juliana A. 64  
 Iwanczewska Łucja 111, 112  
 Iwaszkiewicz Anna 117  
 Iwaszkiewicz Jarosław 116, 117
- J**  
 Jach Aleksandra 35, 58  
 Jackson Joe 171  
 Jackson Michael 156  
 Jagielski Wojciech 186  
 Jakobsen Kjetil Ansgar 17, 70  
 James William 149  
 Janion Maria 259  
 Jankowska Małgorzata 259, 260, 271  
 Janusz Marcin 96  
 Jarnuszkiewicz Jerzy 114  
 Jeandel Catherine 64  
 Jentsch Ernst 232  
 Johnson Virginia E. 153  
 Jones Amelia 200  
 Jopek Joanna 124  
 Juhasz Alexandra 41  
 Jung Krzysztof 89, 90, 91, 92  
 Juskowiak Piotr 35, 58  
 Just Tony 225
- K**  
 Kagame Paul 181, 182  
 Kahn Albert (wł. Abraham  
 Kahn) 15–36, 49–54  
 Kajzar Helmut 90  
 Kaliściak Tomasz 117  
 Kansteiner Wulf 258  
 Kantor Tadeusz 94  
 Karasińska Anna 250, 251, 252, 254  
 Kardasz Margarita 267  
 Keller-Dorian Albert 16  
 Kerz Bożena 131  
 Kijek Łukasz 261  
 Kimmerling Baruch 184  
 Kisielewski Stefan 117  
 Kisiel Ryszard 107–113, 118, 121  
 Klata Jan 253  
 Klaus Jadwiga 130  
 Kłapeć Janusz 261  
 Kłoczowski Jan Maria 184  
 Knittel Susanne 232  
 Kochanowski Jacek 116  
 Kolankiewicz Leszek 253  
 Kolumb Krzysztof 74  
 Kołakowski Marek 208, 209  
 Kołodziejczyk Dorota 73  
 Konarzewska Aleksandra 258  
 Konopnicka Maria 116, 117  
 Kopacki Andrzej 167  
 Korczago Patrycja 221  
 Korpanty Aleksander 130  
 Kosiński Dariusz 88, 200, 226,  
 228, 241  
 Kosofsky Sedgwick Eve 116, 117,  
 143, 152, 155  
 Kościelniak Marcin 90

- Kowalczyk Agnieszka 35, 58, 200, 225
- Kowalski Dariusz 130
- Kowalski Łukasz 265
- Kozioł Andrzej 131
- Krakowska Joanna 238, 247, 253
- Kropiwiec Urszula 187
- Król Marcin 125
- Krzywicka Irena 117
- Kubalska-Sulkiewicz Krystyna 267
- Kubiński Piotr 203, 207
- Kucharski Ryszard 130, 131
- Kujawińska-Courtney Krystyna 203
- Kulik Zofia 114
- Kuna Jakub 265
- Kunst Bojana 124
- Kuppers Petra 234
- Kurz Iwona 239, 240, 241, 248, 249, 254, 258, 259, 260, 271
- Kwiatkowska Paulina 127
- Kwiatkowski Eugeniusz 131
- Kwiek Przemysław 114
- KwieKulik, duet (wł. Przemysław Kwiek i Zofia Kulik) 114
- Kyzioł Aneta 252
- Lacan Jacques-Marie-Émile 168
- Langlois Henri 32
- Larenta Beata 137, 201, 226, 242
- Lasota Piotr 261
- Lato Grzegorz 129
- Latour Bruno 34, 35, 39, 58
- Lauterpacht Hersch 194
- Lazzarato Maurizio 135
- Lebow Alisa 41
- Lechoń Jan 117
- Leclerc Georges-Louis, Comte de Buffon 78, 79
- Léger Fernand 133
- Leinfelder Reinhold 64
- Lekan Thomas 64
- Lemkin Rafał 194
- Lepore Gilles 124
- Lepper Andrzej 243–245
- Leszczyński Marcin 203, 207
- Leszkowicz Paweł 90, 94
- Leśniak Andrzej 194, 258, 260, 271
- Lewis Bernard 188
- Lewis Simon L. 63
- Leyk Aleksandra 126, 131, 134
- Leyko Małgorzata 203
- Lightman Alan 37–43, 47, 55
- Lipko-Konieczna Justyna 230
- Listwan Jerzy Paweł 126
- Lupa Krystian 90
- Łapiński Włodzimierz 216
- Łukaszewicz Olgierd 208, 209, 210, 212, 213, 221
- Maciejewski Janusz 213
- Majewski Paweł 258
- Manovich Lev 260
- Manteuffel-Szarota Anna 267
- Marcinek Grzegorz 167
- Marcinkowski Grzegorz 167
- Marcus Sharon 163
- Marez Curtis 76
- Markowska Barbara 258, 259, 260, 264, 266, 271
- Marszałek Magdalena 169
- Maslin Mark A. 63
- Masters William A. 153
- Mathews Andrew S. 68, 69
- Matlingiewicz Aleksandra 250
- Mauss Marcel 125
- Mądracki Maciej 124
- Mądracki Michał 124, 127
- Mbembe Achille 187, 190, 193, 194
- McBrien Justin 67, 68
- McLane Betsy A. 41
- McNeill J. R. (John Robert) 64
- Międzyrzecki Artur 130
- Mikrut Irena 131
- Mitchell W. J. T. (William John Thomas) 25, 26
- Mojżesz, s. Amrama 107
- Momro Jakub 33, 45, 60, 103, 239, 260
- Moore Jason W. 23, 24, 65, 66, 67, 68
- Morawski Piotr 229, 231, 232, 233
- Morel Henryk 114
- Morris Benny 184
- Morrison Kathleen D. 73, 74
- Mościcki Paweł 258, 271
- Mroué Rabih 243, 245, 246, 254
- Mroué Yasser 246
- Mrozek Witold 250, 252
- Mui Constance L. 163
- Mumford Lewis 66
- Munk Andrzej 130
- Muñoz José Esteban 148, 150, 225, 226
- Muñoz Mario 218
- Murphy Julien S. 163
- Myles Eileen 143

- Nahorny Włodzimierz 221  
 Nałkowska Zofia 117  
 Napiórkowski Marcin 258  
 Nelson Maggie 141–159  
 Netanjahu Binjamin 181  
 Niebrzegowska-Bartmińska  
   Stanisława 261  
 Niemczyk Krzysztof 92, 94, 95, 96  
 Nieśpiałowska-Owczarek  
   Sonia 200, 225  
 Nishime Leilani 76  
 Nixon Rob 32  
 Niziołek Grzegorz 90  
 Niżyński Wacław 116  
 Nora Pierre 258  
 Nord Philip G. 21  
 Nowak Maciej 41  
 Nowak Robert 96  
 Ntaryamira Cyprien 182  
  
 Ojrzynska Katarzyna 230, 232, 233  
 Opie Catherine 143  
 Oppermann Serpil 64  
 Ortelius Abraham 32  
 Ostromecki Ryszard 202, 204,  
   205, 208, 209, 210, 213, 215,  
   216, 218  
 Owiński Marcin 183  
  
 Pappé Ilan 184  
 Papuczys Jakub 226, 229  
 Passent Daniel 212  
 Pawlik Włodek 221  
 Pągowski Andrzej 213, 216  
 Penck A. R. (wł. Ralf Winkler) 112  
 Phelan Peggy 200, 225, 226  
  
 Piasecki Michał 53  
 Pietrasiewicz Tomasz 261, 262,  
   263, 266, 267, 268, 270  
 Pietrzak Michał 134  
 Pietrzak-Thebault Joanna 267  
 Pinho Pedro 124  
 Piniewska Anna 242  
 Plata Tomasz 110, 240, 247, 253  
 Poirier Clément 64  
 Pollastrelli Carla 228  
 Pollock Della 165, 166, 167, 170  
 Pomian Krzysztof 125, 267  
 Powers Ann 175  
 Proszalek Lucjan 132  
 Próchniak Paweł 262, 264, 266  
 Prus Bolesław 117  
 Przyboś Julian 215  
 Przybyła Piotr 259  
 Ptaszkowska Anka 94  
 Ptolemeusz (Klaudiusz Ptole-  
   meusz) 27  
 von Puttkamer Joachim 131  
 Puzyna Konstanty 203  
  
 Radziszewski Karol 92, 103–121, 243  
 Ranke Leopold von 60, 72  
 Raszewski Zbigniew 203  
 Rau Milo 182  
 Redzisz Kazimierz 124  
 Reed S. Alexander 163  
 Reggio Godfrey 54, 55  
 Renton David 188  
 Reszke Robert 232  
 Revkin Andrew 64  
 Rhodes Gary D. 41  
 Richards Thomas 228  
  
 Richter Daniel deB. 64  
 Riwlin Re’uwen 181, 182  
 Rodak Paweł 258  
 Rohy Valerie 143, 145, 146, 154  
 Roj Uljana 229  
 Ronduda Łukasz 114  
 Roosevelt Franklin Delano 188  
 Roscoe Jane 42  
 Rouch Jean 41  
 Różniak Joanna 124  
 Różycka Maria 124  
 Ruf Werner 188  
 Ruggiu Georges 182  
 Rulikowski Mieczysław 224  
 Rzyński Remigiusz 116  
 Rzeźnicka-Krupa Jolanta 234  
  
 Sadura Przemysław 125  
 Sajewska Dorota 110, 118, 125,  
   126, 127, 224, 225, 227, 228, 235,  
   236, 240, 242, 243, 254, 255  
 Sak Anna 184  
 Sand Shlomo 184  
 Santor Irena 130  
 Saryusz-Wolska Magdalena 93,  
   258, 259  
 Schechner Richard 88  
 Schiller Leon 224  
 Schlemmer Oskar 132  
 Schneider Rebecca 9, 88, 93,  
   97, 109, 110, 126, 200, 201, 203,  
   225, 227, 228, 240, 241  
 Schreiber Paweł 246  
 Scotland Bengt 218  
 Searle John 43, 44  
 Segev Tom 184

- Shlaim Avi 184  
Sidowska Karolina 93, 258  
Siemek Andrzej 62, 238  
Sienkiewicz Henryk 117  
Sienkiewicz Karol 95, 96, 112  
Singh Julietta 81, 82, 83  
Skórzyńska Izabela 262, 271  
Skrzypek Marcin 261  
Skucha Mateusz 116  
Skwarczyńska Agata 229  
Skwarczyńska Stefania 224  
Sławińska Irena 224  
Słoboda Katarzyna 200, 225  
Słowacki Juliusz 221  
Smith Patti (Patricia Lee) 163  
Smolar Anna 238, 239, 243  
Sobaś-Mikołajczyk Pola 124  
Sobczyk Justyna 224, 230, 234  
Sobolewski Jan 243, 244, 245, 250  
Sobol-Jurczykowski Andrzej 61  
Sokołowska Roksana 114  
Sosnowska Dorota 110, 125, 137, 201, 202, 203, 206, 207, 225, 226, 236, 240, 242, 248  
Sosnowska Monika 113  
Soszyński Paweł 238  
Spieker Sven 40, 60, 61, 70, 81  
Springer John Parris 41  
Stankiewiczówna Temida L. 213  
Starosielec Danuta 131  
Starosielec Zbigniew 132  
Starosta Sławomir 112  
Stasik Piotr 124  
Steedman Carolyn 52, 260, 266, 271  
Steffen Will 64  
Steichen Edward 27  
Stoermer Eugene F. 63  
Stokfiszewski Igor 124, 228  
Stoler Ann Laura 71, 72  
Strobel Janusz 221  
Sugiera Małgorzata 88, 109, 126, 200, 226, 227, 234, 241  
Sulej Michał 124  
Sulima Roch 258  
Summerhayes Colin 64  
Swanson Heather Anne 33  
Swoboda Tomasz 154  
Syvitski James P.M. 64  
Szacki Jerzy 125  
Szadura Joanna 261  
Szarecki Artur 135  
Szczawińska Weronika 238, 239, 240, 248, 249, 250, 254  
Szczęśniak Magda 108, 106, 116, 126, 146, 150  
Szczęsna Ewa 203, 207  
Sznajderman Monika 110, 113  
Szpociński Andrzej 258  
Sztamborska Adela 248, 249  
Szumiło Mirosław 261  
Szymanowski Karol 117  
Szymańska Izabela 247  
Szyborski Łukasz Maciej 250  
Śmieja Wojciech 116  
Świątkowska Wanda 88, 91, 235, 241  
Tarnowska Joanna 127  
Taylor Diana 87, 88, 91, 225, 226, 227, 234, 240, 241  
Toepfer Georg 78, 79  
Tomanek Paweł 136  
Tomasik Krzysztof 116  
Traba Robert 258  
Trofimiuk Małgorzata 245  
Trouet Valerie 79, 80, 81, 82, 83  
Tsing Anna Lowenhaupt 33, 68, 69  
Urbanowicz Piotr 245  
Urry John 136  
Vidal de la Blache Paul 30, 31  
Vidas Davor 64  
Virno Paolo 135  
Viveiros de Castro Eduardo 69  
Wagreich Michael 64  
Wajda Andrzej 212, 221  
Walpole Alton 54  
Wałęsa Lech 111, 115  
Warner Michael 127  
Warska Wanda 221  
Warsza Joanna 246, 247  
Waters Colin N. 64  
Watt James 74  
Wawer Piotr jr 248, 250  
Wawrzyniak Joanna 126, 131, 134  
Weber Max 61  
Weinrich Harald 258  
White Hayden 41  
Whiteley Sheila 163  
Whitman Walt (Walter) 28  
Whyte Kyle 36  
Wiles David 229  
Williams Kim D. Hester 76  
Williams Mark 64

Winnicott Donald W. 143, 149  
Wiśniewski Mirosław 215  
Witek Józef 134  
Witkiewicz Stanisław Ignacy,  
ps. Witkacy 117  
Wittenberg David 28  
Wittgenstein Ludwig 143, 144,  
248  
Władysław III Warneńczyk,  
król Polski 116  
Wojnowski Konrad 130  
Wolfe Alexander P. 64  
Wołoszczak Janusz 132  
Wosińska Małgorzata 183  
Wójcik Jaśmina 124  
Wójcik Jerzy 132  
Wydrowska Bożena 251  
Yerushalmi Yosef Hayim 107  
Yusoff Kathryn 24, 74, 75, 76  
Zalasiewicz Jan 64  
Załuski Tomasz 105  
Zaplana Rodríguez Esther 163  
Zaremba Łukasz 229  
Zawistowski Władysław 224  
Zbonikowska-Bernatowicz  
Hanna 184  
Zertal Idith 184  
Zętar Joanna 261  
Ziemilski Wojciech 246, 247,  
248, 254  
Zin Wiktor 95, 96  
Ziółkowska Magdalena 258, 260  
Żytomirski Henryk 265, 270

*Przede wszystkim jest to spójna kolekcja artykułów połączonych jedną, bardzo trafnie wybraną kategorią, gorąco dyskutowaną we współczesnej humanistyce. Podstawowe cele książki można opisać jako dążenie do rozpoznania różnych (aktualnych i potencjalnych) pól performatyki przy pomocy konceptu archiwum jako swoistego wiertła pozwalającego wdrzeć się pod ich powierzchnie i odstąpić kolejne warstwy i pokłady stopniowo stabilizującej się wiedzy. To fascynujące obserwować wielorakie możliwości performatyki jako wiedzy o sposobach wytwarzania wiedzy – i już w tym tkwi wielka wartość książki jako całości oraz poszczególnych tekstów. Zdecydowana większość z nich zajmuje się archiwami i ich performatywnością, zarazem podejmując zagadnienia stanowiące przedmiot debat nie tylko w środowiskach akademickich. Ekologia, zagrożenia dla życia na planecie, polityka nienormatywnych identyfikacji, pamięć historyczna i związane z nią polityki – to tematy dyskutowane na bieżąco w mediach i w wielu środowiskach, gdzie zapewne nigdy o performatyce nie słyszano. Jeśli stanowi to dowód na to, że – jak pisze we Wstępie redaktorka książki Łucja Iwanczewska – „performatyka jest wszędzie”, to zarazem dowodzi też, że jej wszechobecność nie musi już być wcale uświadamiana i podkreślana. Ważniejsze jest wykonywanie przy jej pomocy określonych procedur myślowych i poznawczych, dobijanie się do zrozumienia tego, w czym i czym żyjemy. Recenzowana książka – nie deklarując tego – stanowi bezpośredni i przekonujący dowód, że performatyka wnosi do najważniejszych debat współczesności bardzo ważną i skuteczną poznawczo perspektywę.*

Z RECENZJI PROF. DRA HAB. DARIUSZA KOSIŃSKIEGO

ISBN 978-83-952903-2-9



EGZEMPLARZ  
BEZPŁATNY