
Intymne katastrofy i inne wojny świata

Agnieszka Dauksza

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 6, S. 111–120

DOI: 10.18318/td.2022.6.8 | ORCID: 0000-0001-8269-6096

Badania wykonano przy wsparciu finansowym Priorytetowego Obszaru Badawczego Heritage w ramach Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości w Uniwersytecie Jagiellońskim.

Koniec już nastąpił, zapraszamy w podróż dookoła świata. Książka Tomasza Szerszenia¹ nie przynosi nadziei: dzięki zbiegom okoliczności nasze życie rozciąga się – jeszcze lub już – pomiędzy punktami szczytowymi przemocy, między katastrofami. Jest to jednak sytuacja przejściowa, zamrożona chwila. A skoro właściwy koniec – ten bardziej jednostkowy – z jakichś względów odwleka się w czasie, może warto rozejrzeć się wkoło.

I co widać – pyta po wielokroć Szerszeń we *Wszystkich wojnach świata*. Niewiele, prawie nic. Jednak nadwyżka „prawie” zmusza do kompulsywnego wpatrywania się, wypatrywania, podglądania, mrużenia oczu, niewidzenia, prześlepiania. Książka kończy się początkiem, sceną pierwotną patrzenia: jest kwiecień 1986 roku i oto matka autora biegnie od furki do drzwi wejściowych, gdzie czeka na nią syn. Ten ruch, jej droga, gdy pięcioletni Szerszeń

Agnieszka Dauksza

– dr, pracuje na Wydziale Polonistyki UJ, autorka książek: *Jaremianka. Biografia* (2019), *Afektywny modernizm* (2017), *Klub Auschwitz i inne kluby. Rwane opowieści przeżywców* (2016, 2021), *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX w.* (2013). Redagowała m.in. tomy: *Maria Jarema: wymyślić sztukę na nowo i Świadek: jak się staje, czym jest?* agnieszka.dauksza@uj.edu.pl

1 T. Szerszeń *Wszystkie wojny świata*, słowo/obraz terytoria, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Gdańsk–Warszawa 2021. Odniesienia do tej książki i cytaty z niej oznaczam cyfrą zapisaną w nawiasie.

„nie wiedział, co się dzieje”, trwały wieczność (364). I rozciągały się na to, co później, „w gęstej atmosferze niepewności i niedopowiedzeń”, gdy „nikt do końca nie wiedział i nie widział, co naprawdę się wydarzyło i jakie będą tego konsekwencje” (364). Rzecz w tym, że ten krzyk i ruch w zwolnionym tempie, w czasie przeszłym niedokonanym, ale jednocześnie tuż po czarnobylskiej katastrofie, czyli już na zawsze w czasie przyszłym dokonanym, trwa po dziś dzień w zmrożeniu odczuć. Pierwsza przeżyta, uwewnętrzniona katastrofa, której przejawem stał się obraz matki chcącej jak najszybciej ukryć syna przed zagrażającym zewnątrz. Podobnie jak kolejne podpatrywane, niedostrzegane, współodczuwane lub współdzielone sceny przemocy, które nie tyle wyznaczają dynamikę poruszeń podmiotu, ile ów podmiot przykuwają, unieruchamiają wciąż na nowe sposoby.

W książce Szerszenia dochodzi do odwrócenia typowej perspektywy nowoczesnej etnografii – badacz podróżuje do miejsc, w których doszło do katastrof humanitarnych nie po to, by opanować kontekst lokalny, nie dla zysku symbolicznego, ale dla straty złudzeń i przesądów. Próbuje mapować efekty i odpryski destrukcji, lecz jednocześnie wszystkiemu, co bada, fotografuje i opisuje, towarzyszy jedna tylko pewność: nic, co znajdzie, nie pozwoli wyobrazić sobie skali cierpienia. Pisze między innymi o Hiroszimie, Auschwitz, Berlinie, Strefie Gazy, Czarnobylu, Charkowie, Paryżu, Grecji, Europie kolonialnej i Europie uchodźczej, o ludziach niszczonej, ginących, tych, którzy są niewidzialni z urodzenia lub stają się tacy w momentach przejścia, i tych, którzy znikają bez śladu, dosłownie wtapiając się w krajobraz lub rozplywając w kraterach statystyk, ani żywi, ani martwi. I to nie ich zniknięcie jest dziwne, dodaje Szerszeń za Güntherem Andersem – „cudem jest nasze przeżycie” (87) w świecie, który już przecież wielokrotnie się skończył.

Dezorientacje

Pisaniu Szerszenia przyświeca koncept analogiczny do tego, którym kierowali się twórcy *Hiroszimy, mojej miłości*: bomba nigdy nie pojawia się na pierwszym planie, jest tłem, elementem zastanego pejzażu. Krajobrazy po katastrofie mają swoją specyfikę, materialności, tekstury, ziarnistości, barwy, dźwięki i zapachy, ale w całym zróżnicowaniu mogą oddziaływać podobnie: dezorientują, opierają się poznaniu, wywołują emocje, które zaburzają percepcję. Ci, którzy przeżyli, ci, którzy świadkowali, ci, którzy rodzą się „po”, w bezpośredniej łączności ze sceną przemocy, wreszcie ci, którzy przybywają, by zrozumieć, opowiedzieć, ukazać, przedstawić – oni wszyscy szukają

narzędzi, które umożliwią nadanie formy temu, co bezforemne. Szerszeń wybiera fotografowanie, czego efekty można oglądać również we *Wszystkich wojnach świata*. Wybiera też pasażową formę opowieści, pełną konceptualnych i retorycznych rozgałęzień, oraz atlasowe zestawienia obrazów, opisów, wspomnień, fragmentów lektur, sytuacyjnych i muzealnych kolaży, wyimków z podróży, skojarzeń, interpretacji tekstów kultury i wyimków z własnej biografii. Traktuje te środki demokratycznie, jednak nietożsamości zestawia nie po to, by estetyzować katastrofę, ale by przez zmianę perspektywy i wielokrotne zapośredniczenia wciąż na nowo rejestrować jej skutki. Zerwanie z tym, co mimetyczne i reprezentacyjne, jest tu oczywistością, punktem zerowym działań Szerszenia: kontekstowe odczuwanie i zbliżanie się do przestrzeni poprzemocowych możliwe jest jedynie dzięki pewnym filtrom i chwytom. Tę zasadę stosuje też Szerszeń, interpretując projekty innych twórców: zastanawia się nad fortunnością i sposobami oddziaływania zaproponowanych przez nich ujęć katastrofy, ale nigdy nie rekonstruuje samego wydarzenia i jego ram.

Z kręgu tych odniesień powstaje mapa dzieł, które są jawnym manifestem niewiary w Historię, statystki i oficjalne narracje. Zatem jeśli dokumenty, to tylko historyczne, jeśli konwencja realistyczna, to wyłącznie realizm wewnętrzny, jeśli zaś mowa o faktach, to z zastrzeżeniem, że emocje zwykle żyją wbrew nim (114). Epicentrum przemocy jest nierejestrowalne niezależnie od dokładności pomiarów i opisów. Nawet ci, którzy znajdują się w centrum, nie widzą nic, ich percepcja i odczucia są zmrożone. Jak japoński artysta Yoshito Matsushige, który fotografował swoje otoczenie dwadzieścia minut po eksplozji bomby atomowej. Szerszeń przekonuje, że dzięki tym zdjęciom:

nie tyle dotykamy faktów („tak było”), ile raczej otrzymujemy wizualny substytut szoku. W efekcie tracimy orientację. [...] Yoshito Matsushige nie jest obserwatorem, ale kimś, kto będąc w środku wydarzeń, nie wie, co się stało – traci więc poczucie czasu i przestrzeni. Kto dotknięty zostaje formą amnezji: będąc fotografem, nie potrafi zrobić poprawnego zdjęcia. Jest w stanie szoku: wypada poza czas, poza konwencje obrazowania (122-123).

Szerszeń – ale też jego przewodniczki i przewodnicy w podróży dookoła wojennego świata – ukazuje postacie i czasoprzestrzenie przemocy w kategoriach „pomiędzy”: w ruchu i bezruchu, w wyrazistości, intensywności wrażeń i barw, w prześwietleniach, porażeniu i nieczuciu, niewidzeniu, oślepieniu. Problem w tym, że tego, co jest pomiędzy, czyli „przejsiowości

doświadczenia”, nie sposób przedstawić ani opowiedzieć. Szerszeń czerpie tu z rozpoznania Haydena White’a piszącego o „momencie nieobecnej obecności, momencie, w którym jedna obecność wyczerpuje swą substancję i napelnia się inną” (267). Uwewnętrznienie katastrofy to też zatrzymanie się „na zawsze” w stanie bezforemności, nawet jeśli prawie wszystko wokół próbuje iść dalej i narzuca nowe formy lub wymusza ich wykrystalizowanie. Jednak bez względu na to, ile wysiłku – zbiorowego, symbolicznego, politycznego – wkładano by w „życie po”, w próby normalizacji, wygładzenia czasoprzestrzeni i zneutralizowania miejsc tkliwych, intymna katastrofa i tak znajdzie drogi ujścia. Jeśli przejawy czy skutki przemocy próbuje się zalać betonem, skonkretyzować, subwersywna siła intymnej katastrofy wybrzuszy beton, poczeka, aż skruszeje, lub przejmie go do swoich celów jako fortecę oporu. Jeśli politycy „amputują” wojnę bez rozliczenia własnej winy – jak stało się z francuską wojną w Algierii – zintymizowana przemoc wypali ponad czterdzieści lat później w postaci ciosu „z byka” zadanego włoskiemu obrońcy przez Zinédine Zidane’a w berlińskim finale mistrzostw świata w piłce nożnej (rozdział o melancholijnym Zidane i jego gości jest zresztą jednym z najciekawszych fragmentów książki). Można by mnożyć przykłady, ale nieodmiennie układają się w twierdzenie o sile nurtu intymnych katastrof – ich skutkach, których nie da się wyplenić i które są obecne niekoniecznie jako pakiet czytelnych danych czy jednostkowe wrażenia, ale jako widma – na przykład materialne ślady, które zmieniają środowisko.

Wywabianie

Intymne katastrofy rozszerzają swoje kręgi na kolejnych aktantów, wpływają na postronnych, którzy w „momencie zero” wydarzenia próbowali żyć swoim życiem, jak i tych, którzy przychodzą po nich. Do tego grona należy Szerszeń, który wprost wyklada motywacje pisarskiego gestu. Pisze, by zmierzyć się z wojną jako emocją nawracającą wariantywnie od początku, od cienia Czarnobyli, który zawisł nad domem dziadków w Józefowie, i od pól bitewnych z czytanych w dzieciństwie powieści Sienkiewicza po doświadczenie ataków terrorystycznych w Paryżu w 2015 roku, które również stało się jego udziałem. Autor chce tę upartą emocję wyplenić z siebie, przeprowadzić ten proces odpowiedzialnie, bez zafałszowań, dekolonizując nie tyle sam mechanizm wojenny, ile własne myślenie (364).

Fiasko, zawsze fiasko, choć zamysł godny pochwały. Operacja na otwartym organizmie zbiega się ze skądinąd równie słusznymi postulatami odejścia

od antagonistycznego modelu komunikacji, zachowań i rozumienia opartych na rywalizacji, od postrzegania rzeczywistości w kategoriach dominacji i konfliktu czy – jak proponował Krzysztof Wodiczko – od „odwojnienia” kultury współczesnej. Imperatyw rozbrajania przemocy, rozkładania jej mechanizmów na czynniki pierwsze, wywabiania wojenności z realiów nie może jednak przechytrzyć afektów, które jak zwykle są mądrzejsze, szybsze i bardziej dotkliwe niż tak zwane świadome wybory i racjonalne projekty myślowe. Czucie afektywne często wbrew naszej woli każe czuwać nie tylko przy wojnach jawnych, ale i tych skrytych (243), spychanych poza margines uwagi, lub kielkujących, dopiero przezuwanych.

Niemówność uwolnienia się od widma wojny dręczy i osłabia podmiot. Obsesje czuciomyślenia przerastają w konkretne pojęcia: bezformia, dekolonizacji, zmrożenia percepcji, czasu przyszłego dokonanego, momentu zerowego, mgławic i pyłów historii, kurzu, czyli tego sprzymierzenia, który czyni rzeczy widzialnymi (180). Ruch pojęć się zapętla, wskazując na niepokój tego konkretnego podmiotu i innych podmiotów trwających w nieokreślonej pozycji, powtarzających gesty – niekiedy przypadkowe czy złudne – które niewiele wnoszą, ale pozornie unieważniają lub przynajmniej przysłaniają destrukcję. Pisanie o tych stanach jest jednym z etapów wcielania w życie (nie)możliwej przyszłości. Zdaje się też odtrutką, schronem, w którym jakoś inaczej rezonują strach, znużenie i kolejne poziomy niepokoj. Z dezorientacji rodzi się też jednak pewna nieoczywista siła. Albo inaczej: okazuje się, że w dezorientacji można się osadzić, zrobić z niej punkt obserwacyjny.

„Strzępki historii” (312) objawiają się w różnych teksturach, odcieniach i nasyceniu materii – Szerszeń uwidacznia, zestawia te „zawsze fragmenty” i porównuje z tym, co dotychczas wydobyli inni z odmetów archiwum. Wydobyli, ale i przepuścili przez oka swoich siatek pojęciowych. Archeologia strzępków, resztek i odprysków pozwala na personalizowanie wymiarów katastrofy, szukanie w tych opowieściach miejsca dla siebie. Przetrawalniki autentycznej straty – odnajdywane w środowisku i archiwach – są jedyną szansą na bezpośrednie wczucie, uznanie przemocy wyrządzonej „gdzieś, kiedyś, komuś” za katastrofę intymną, czyli taką, która była niegdyś stratą godną żałoby², ale i w bieżącym systemie odniesień ma znaczenie. W tej praktyce objawia się Szerszeń jako linoškoczek: usiłuje mediować między porządkami nietożsamych materii, polityki, etyki, sztuki, trudnego dziedzictwa i historii

2 Por. J. Butler *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Książka i Prasa, Warszawa 2011.

traum, by dotrzeć do celu, ostrzec innych, zapobiegać dzieleniu przemocy. I to się nie udaje, ale upadek jest stylowy. Nie udaje się między innymi dlatego, że im bardziej chce się od historii przemocy uwolnić, tym bardziej wikła się w opowieść, zapada w konteksty wojenne, intymizuje katastrofy. Zatem azyl i wygnanie w jednym, jak pisze Szerszeń o Samotrace i jej współczesnych, tymczasowych schronach – architekturze przetrwania (349)³.

Ciąg zanurzeń, utożsamień i uwikłań łączy się wtórnie z mechanizmem wywabiania wojny. Pojęcie oznacza chyba przede wszystkim próbę wywabiania historii przemocy z codzienności, z własnego imaginarium, systemu odniesień, praktyk i relacji. Eksperyment Szerszenia ma zatem charakter dwukierunkowy. Po pierwsze, autor bada plastyczność świadectw o „momentach zero”. Po drugie, próbuje wypłenić zintymizowaną katastrofę, odwojnić siebie i okolice – gest tyleż niemożliwy, ile konieczny do codziennego funkcjonowania, przeżycia. Jednak trzeba dodać, że konsekwencją tego drugiego ruchu – gdyby się powiódł – byłoby też wypłukiwanie ze wspomnień kolorów, wywabianie z własnej i zbiorowej tożsamości tego, co ją współtworzy: nurtu krzywd i przemocy.

Rozpoznanie dotyczy zresztą metody twórczego działania nie tylko Szerszenia, ale i twórców interpretowanych przez niego prac. Na przykład Borysa Michajłowa i cyklu zdjęć *Case History* z 1998 roku przedstawiających

bezdomych mieszkańców Charkowa: nagich, starych, chorych, bezbronych w kontakcie z opresyjną kamerą, przybierających nieudolne pozy znane z malarstwa. Bezdomyść, kalectwo stają się w tym cyklu metaforą całej postkomunistycznej epoki, ale też jej realnym, sensualnym opisem – podwójnym dziedzictwem (nachodzących na siebie) doby transformacji i „ery Czarnobyła”. [...] W przeciwieństwie do historyka pozostającego z założenia po ich [faktów] stronie, fotograf – z racji medium, jakim się posługuje – zdaje się stale pośredniczyć między „faktami” i „afektami”, przynależąc do przestrzeni pozornie niemożliwej, punktu zero: z tej pozycji opowiada raczej o kolorze Historii niż o niej samej (167).

Mechanizm odwojniania i wywabiania przypomina model reakcji obrzydzeniowej zaproponowany przez Sarę Ahmed⁴. Przemoc może brzydzić postronnych, jednostka odruchowo robi unik lub się dystansuje, afekt zwykle jest

3 Por. T. Szerszeń *Architektura przetrwania*, Fundacja Asymetria, Warszawa 2017.

4 S. Ahmed *Performatywność obrzydzenia*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014 nr 1, s. 169-191.

zmącony, więc oprócz wstrętu pojawia się też domieszka strachu, wstydu lub złości, ale po chwili coś, może uwewnętrzniony obiekt obrzydzenia, „zmusza” podmiot, by do tego obiektu wrócić, przyjrzeć się mu uważniej, zapewne nieco perwersyjnie odczuć i zmanifestować granicę między sobą a tym, co wywołało przykrą intensywność, w końcu nabrać bardziej racjonalnego dystansu, oddzielić się tożsamościowo, symbolicznie, fizycznie i tak dalej. Problem w tym, że – jak przekonuje Ahmed – „odczuwać wstręt to być afektowanym tym, co się odrzuciło”⁵. Obrazy wojen i katastrof opierają się wywabieniu, są miejscem tkliwym, potencjalnie reaktywnym, afektują i mimo prób dystansowania wciąż trzymają podmiot w stalowym uścisku.

Pozostaje więc tasowanie kart przemocy, porównywanie kontekstów, odnoszenie ich do tego, co współczesne. Szerszeń proponuje interesującą formę komparatystyki scen zbrodni masowych. Personalizuje postulaty Michaela Rothberga dotyczące badań nad wielokierunkowością cierpienia i pamięci⁶, ukazuje powtarzalne zjawiska i problemy, ale i odkrywa pokłady niewspółmierności – różne gęstości czasu, nietożsamości pejzażu, inne formy świadczenia. Ważny jest tu cel, by dekolonizować nie tylko mapy, ale i sposoby badania ludobójstw, dopuszczać do głosu inne pamięci oraz umiejętnie, kontekstowo je interpretować, różnicując metody.

Czy jednak na pewno historie opresji dopełniają się? Czy odmienne walki – innych wykluczonych aktorów historii o swą widzialność i prawa – wspierają się, wzmacniają, czy też ze sobą rywalizują? I czy uniwersalizacja cierpienia – jego „powszechna historia” – nie wiąże się jednak zbyt często z pominięciem i zapomnieniem czyjegoś konkretnego cierpienia? Trochę tak jak podczas rewolucji francuskiej, gdy powszechne prawa człowieka dziwnym trafem nie obejmowały ludzi w koloniach, tych o odmiennym kolorze skóry (o czym przekonali się choćby mieszkańcy Haiti), tak jak i zasadniczo nie obejmowały również francuskich kobiet (219).

Szerszeń pyta nie tylko retorycznie, wskazując na zjawisko instytucjonalnego wyciszenia pogłosów przemocy jako odwiecznego prawa *every war*, każdej wojny (212). Jednocześnie za Ariellą Azoulay sugeruje, że w każdym przypadku istniały i być może nadal istnieją scenariusze przeszłości i potencjalnej

5 Tamże, s. 174.

6 M. Rothberg *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, IBL PAN, Warszawa 2016.

przyszłości, które się nie „uwidzialniły” (178) i nie wybrzmiały. Podążanie w stronę komparatystyki czasoprzestrzennych przemocy czyni ze *Wszystkich wojen świata* antyprzewodnik po skończonych katastrofach i ich ciągach dalszych. Jest to raport z przejścia pewnej drogi biograficznej, ale integralną częścią tego projektu są praktyki badawcze, fotograficzne i artystyczne. Trudno oprzeć się wrażeniu atlasowości tej książki. Jednak opisy i obrazy nie przedstawiają, raczej odsyłają do podstawowej niemożności zapośredniczenia oraz samego procesu – zwykle niefortunnego – patrzenia i dostrzegania. Sztuka okazuje się jedynym możliwym świadectwem, choć jednocześnie nie może nim być, bo zawsze świadczy o niewidzeniu, niepełnej obecności, nieczuciu. Pytanie jednak, czy ten impas nie obnaża natury każdego świadectwa.

Czas przyszły dokonany

Jednym z kluczowych problemów książki Szerszenia – potencjalnie najciekawszym – jest czas, a właściwie czasowe nieciągłości, inercje, zawieszenia i zmrożenia, zerowanie czasu historycznego i momenty bezforemne. Choć również w tym punkcie pojawia się pewien niedosyt, który wynika zapewne z nieokreśloności tych kategorii, niedopowiedzenia i jednocześnie rozwojowej przyszłościowości ich funkcjonowania w humanistyce. Głównym, chociaż dość enigmatycznym bohaterem jest z pewnością czas przyszły dokonany. Czyli właściwie jaki? Być może taki, który niby jest przyszły, ale już się rozstrzygnął, został przesądzony, zdeterminowany przez charakter wydarzenia i katastrofalne skutki dalekiego zasięgu. (Nie)wydarzona przyszłość naznacza też nasze wybory, sprzyja uwikłaniom, które z kolei nakręcają argumenty przeszłości. W efekcie perspektywa rozstrzygnięcia losu, końca, który już dawno się wydarzył, staje się samospełniającą się przepowiednią.

Szerszeń pisze więc o czasie dosłownie zatrzymanym i utraconym w podmuchu atomowym, wyrwanym wraz z krajobrazem, ludźmi i rzeczami (124). Na przykład w Japonii:

Pierwsze słowa wypowiedziane przez badającego miejscową faunę entomologa (Okadę) brzmią równie dosadnie i tajemniczo: „Straszne miejsce”. Zdanie to – pozornie bez sensu, rzucone jakby mimo woli i bez związku z zawiązującą się opowieścią – wypowiedziane pośrodku wydm, tej piaskowej pustyni, na której nieustannie hula wiatr – przenoszą nas od razu w postkatastroficzną, zdeformowany świat. [...] Sen i patrzenie zostają utożsamione ze sobą, tworzą jedność. Mężczyzna patrzy na

zegarek: mamy 11.20. Gdzie jest ten „utracony czas”? Przestrzenna dziura, w którą trafia bohater, okazuje się również wyrwą w czasie – utraconym czasem katastrofy. Po wielu nieudanych próbach wydostania się z niej – powrotu do normalnego czasu i przestrzeni – mężczyzna rezygnuje. Ostatecznie dołącza do „zaginionych”: nie powraca do normalnego życia, pozostaje w tym dziwnym zawieszeniu (126-127).

Szerszeń pisze też o sytuacjach, które zmrażają czas poznawczy i badawczy, ukazując bezruch historii przez wielkie „H” (98). Interpretując gest Władimira Szewczenki dokumentującego w *Kronice trudnych tygodni* pierwsze działania „naprawcze” po katastrofie w Czarnobylu, wskazuje jednego z aktantów „zerujących” realia: radiację (156). Radiacja zlewa perspektywy przeszłości-przyszłości, czyni dokumenty, dowody i archiwa argumentami ostatecznymi, śmiercionośnymi. Ale bezkształt czasowego przejścia objawia się też w innych momentach przełomu, o których wspomina ukraiński fotograf Borys Michajłow: „Jedna epoka upada, inna się zaczyna. W tamtym momencie byliśmy sprowadzeni do punktu zero. Gdy jedna rzecz i jej przeciwieństwo istnieją w tym samym czasie. To był moment zero historii” (157). Szerszeń interpretuje jego prace w kontekście kolorów historii, intensyfikowania i wypłukiwania barw, ale powoli staje się jasne, że te i inne przedstawienia łączą podobny status oraz jednaki los bezdomnych obrazów – czyli takich, które znajdują swoje miejsce „w porządku nigdy nienakręconego filmu”, w „pustej przestrzeni między kadrami” (275). Są oglądane, ale nie widziane, są znaczące, ale w politycznej rozgrywce nie mają znaczenia, gubią się lub są z premedytacją wytracane „w labiryncie obrazów i wspomnień, słów i zdjęć, nierozplątywalnym węźle różnych czasów, przestrzeni i pamięci” (274).

Szerszeń zaczyna swoją opowieść od końca, od świadomie naiwnego życia, by zabawa w wojnę, jak też pisanie o niej były rytuałem odraczającym spełnienie. Kończy zaś książkę postulatem, by wywabić to, co katastrofalne, z domu i codzienności, ze swojego systemu odniesień, z relacji. To, co pomiędzy, rytuał przejścia, przypomina podróż Fogga w powieści *W osiemdziesiąt dni dookoła świata*. Szerszenia w jego podróży po wszystkich wojnach świata też gna pragnienie zmiany, przeciwdziałania przemocy. Nie jest optymistą, ale wierzy w siłę problemowej refleksji jako formy prewencji: by móc w ogóle wyobrazić sobie realia mniej antagonistyczne, rywalizacyjne i militarne. Szerszeń wydaje swoją książkę w 2021 roku, udaje mu się zdążyć – jego postulaty wybrzmiewają w pozornym bezwojniu czy raczej tym bezwojniu, które akurat jest nam najbliższe. W podróży dookoła świata zyskał jeszcze

jeden dzień życia, prawie dzień. Okazało się jednak, jak zwykle, że to nie on wyprzedził wojnę, tylko ona – nasze instynkty. Wojna w Ukrainie już bowiem trwała, choć bardziej skrycie, wypłukując i wywabiając z ludzi kolory i siły, by po chwili ujawnić się w potwornej krasie.

Abstract

Agnieszka Dauksza

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

Intimate Catastrophes and Other Wars of the World

Review: T. Szerszeń, *Wszystkie wojny świata*, słowo/obraz terytoria, Instytut Sztuki PAN, Gdańsk–Warszawa 2021.

Keywords

war, catastrophe, the visual, archive, survival