

TOMASZ SZERSZEŃ
WSZYSTKIE WOJNY ŚWIATA

słowo/obraz terytoria

 INSTYTUT SZTUKI
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

(Mapa)

A-Bomb City (Hiroszima) | Afganistan | Afryka | Agios Efstratios (wyspa) | Aguemoune Ath Slimane (Kabylia, Algieria) | Aleje Jerozolimskie (Warszawa) | Aleksandropolis | Algier | Algieria | Alonisos (wyspa) | Ameryka (łacińska) | Anafi (wyspa) | Angola | Annecy (jezioro) | Antywojenne Muzeum Ernsta Friedricha | archiwum Luki Comeria | archiwum Masamiego Yoshizawy | Archiwum Ringelbluma | arena (walki byków) | Arktyka | Armenia | Atakama (pustynia) | Ateny | Atol Bikini | Atomic Bomb Dome (Hiroszima) | Auschwitz-Birkenau (obóz) | Austerlitz (dworzec) | Bab el Oued (Algier) | Bataclan (klub, Paryż) | Bejrut | Belgrad | Beresteczko | Berlin | Bermudy | Beverly Hills | Biafra | Białoruś | Biblioteka (Borgesowska) | Biblioteka Narodowa (nowa, Paryż) | Biblioteka Narodowa (stara, Paryż) | Bièvre (rzeka, Paryż) | Bint-Jbeil (Liban) | Bliski Wschód | Błękitny Wieżowiec (Warszawa) | Boulevard de l'Hôpital (Paryż) | Broadway 1947, pracownia Marcela Duchampa (Nowy Jork) | Budapeszt | Buenos Aires | bulwar Auguste Blanqui (Paryż) | bulwar Beaumarchais (Paryż) | bulwar Vincent Auriol (Paryż) | bunkry (Belgia, Francja,

Albania) | Campo Formio (stacja metra, Paryż) | Cape Town | Casablanca (*Hiroszima, moja miłość*) | Centre Pompidou (Paryż) | Cesarstwo Austro-Węgierskie | Cesarstwo Rzymskie | Charków | Chile | Cmentarz Montparnasse (Paryż) | Czarnobyl | Daiichi (elektrownia atomowa) | Dar es Salaam | Drancy, Murette | Dungeness (elektrownia atomowa) | dzielnica rozrywki (Hiroszima) | Dzikie Pola | Egipt | Erytrea | Etiopia | Farma Nadziei (prowincja Fukushima) | Ferguson (USA) | Feuersee (stacja, Kolonia) | Folegandros (wyspa) | Fukushima | Gavdos (wyspa) | Gécamines (Górna Katanga, Kongo) | Genex (wieżowiec, Belgrad) | Ghardaïa | Glacière (stacja metra, Paryż) | Gliwice | Grudziądz (Centrum Wyszukolenia Kawalerii) | Grunwald | Guernica | Haiti | Hiroszima | Ikaria (wyspa) | Indie | Indochiny | Instytut na Rzecz Obalenia Wojen | Instytut Rozbrojenia Kultury i Zniesienia Wojen im. Józefa Rotblata | Irak | Izrael | Jardin de Plantes (Paryż) | Jardin royal des plantes médicinales (Paryż) | Józefów (dom z ogrodem) | Jugosławia | Kabylia (Algieria) | Kair | Kalifornia | Kanada (Auschwitz-Birkenau) | kapliczka nad Wisłokiem |

Kazachstan | Kijów | Kimolos (wyspa) | Kioto | KL Gusen (obóz) | Kongo | Kongo Belgijskie | Konstantyna (Algieria) | Kosowo | Kraków | Kreuzlingen (szpital i sanatorium Bellevue) | Królestwo Śpiącej Królowy | Królewskie Muzeum Centralnej Afryki (Tervuren) | Kuwejt | Kythira (wyspa) | labirynt ze zdjęć (Charków) | La Castellane (Marsylia) | Lascaux | La Villette (rzeźnie, Paryż) | Le Havane (bistro, Paryż) | Leros (wyspa) | Libia | Limnos (wyspa) | Lizbona | Loara (rzeka, Nevers) | Luanda | Luwr (Paryż) | Majak niedaleko Czelabińska (ZSRR) | Majdan (Kijów) | Majdanek | Manchester | Manufacture des Gobelins (Paryż) | Marienbad | Maroko | Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa (MDM, Warszawa) | Melos (wyspa) | Mezopotamia | Miasto Pokoju (Hiroszima) | Mołdawia | Montreux | Morze Śródziemne | Moskwa | most w Hiroszimie | Möhringen | mur berliński | mur na granicy USA i Meksyku | mur separujący Żydów i Palestyńczyków | mury, muralia (Kraków) | Muzeum Człowieka (Paryż) | muzeum etnograficzne | muzeum historii naturalnej | Muzeum Historii Naturalnej (Paryż) | Muzeum Pokoju (Hiroszima) |

muzeum sztuki | Muzeum Weterynarii (Maisons-Alfort) |
Muzeum Wojska Polskiego (Warszawa) | Nagasaki | Nagasaki
Atomic Bomb Museum (Nagasaki) | Namie (prowincja
Fukushima) | Neapol | Negev (pustynia) | Nemi (jezioro) |
Nevers | Niemcy | Nowa Hiroszima (hotel) | Nowa Ziemia |
Nowy Jork | Nowy Orlean | Oflag II-B Arnswalde (obóz
jeniecki) | Oflag II-D Gross-Born (obóz jeniecki) | Onkalo
(schron) | Oran | Oświęcim | Ōta (rzeka, Hiroszima) | Pal-
estyna | Palmyra (Syria) | Park Pokoju / Hiroshima Peace
Memorial Park (Hiroszima) | Park Pokoju / Nagasaki Peace
Park (Nagasaki) | Paryż | Pause Café (Paryż) | Pas-de-Calais |
Petersburg (przedmieścia) | Plac Męczenników (Bejrut) | Plac
Republiki (Paryż) | Plac Tahrir (Kair) | Place d'Italie (Paryż) |
Plaza de Mayo (Buenos Aires) | plaża na południe od Saint-
Guénolé (Francja) | Południowy Liban | Pompeje | Pont |
pracownia Francisa Bacona | pracownia Maxa Ferbera |
pracownia Pabla Picassa | Pruszków | Rachanie | Rio de
Janeiro | rue Barrault (Paryż) | rue Charcot (Paryż) | rue
de Cinq-Diamants (Paryż) | rue Émile Zola (Paryż) | rue
Esquirol (Paryż) | rue Mouffetard (Paryż) | Rzym | Sahara |

**Saint-Denis | Saint Marcel (Paryż) | Saint-Sébastien – Frois-
sart (stacja metra, Paryż) | Saloniki | Samotraka (wyspa)
| Sanktuarium Wielkich Bogów (Samotraka) | Sarajewo |
Savska 1 (Zagrzeb) | Sekwana (rzeka) | Sétif (Algieria) |
Sikinos (wyspa) | składy Austerlitz-Tolbiac (Paryż) | Sławków
(Austerlitz) | słone jezioro koło Słowiańska (Ukraina) |
Smyrna | Stade de France (Saint Denis) | Stadion Olimpijski
(Berlin) | Stalingrad (stacja metra, Paryż) | Stany Zjed-
noczone | „straszne miejsce” (*Kobieta z wydm*) | Strefa
Gazy | Stromboli | strych w Sanoku | Sudan | Sycylia |
Syria | szafasy (Samotraka) | szpital Salpêtrière (Paryż) |
Świder (rzeka) | Tate Modern (Londyn) | Three Mile Island |
Tokio | Totalne Muzeum Wojny | Triest | Trinity Site |
Troja | Trypolis | twierdza na pustyni (*Pustynia Tatarów*) |
Tunezja | Uganda | Ukraina | Wał Atlantycki | World Trade
Center (Nowy Jork)**

Nie wiem, czym jest brak przemocy,
nie mogę sobie w każdym razie tego wyobrazić.
Pokój, pogodzenie się ze sobą – nie wiem, co to takiego.
Śnię tylko sny tragiczne, pełne miłości i nienawiści.
Ale ja nie wierzę w sny. Piszę. To, co mnie porusza, to ja.
To, co sprawia, że chcę płakać, to moja przemoc, ja.¹

Marguerite Duras

Wszystkie wojny świata

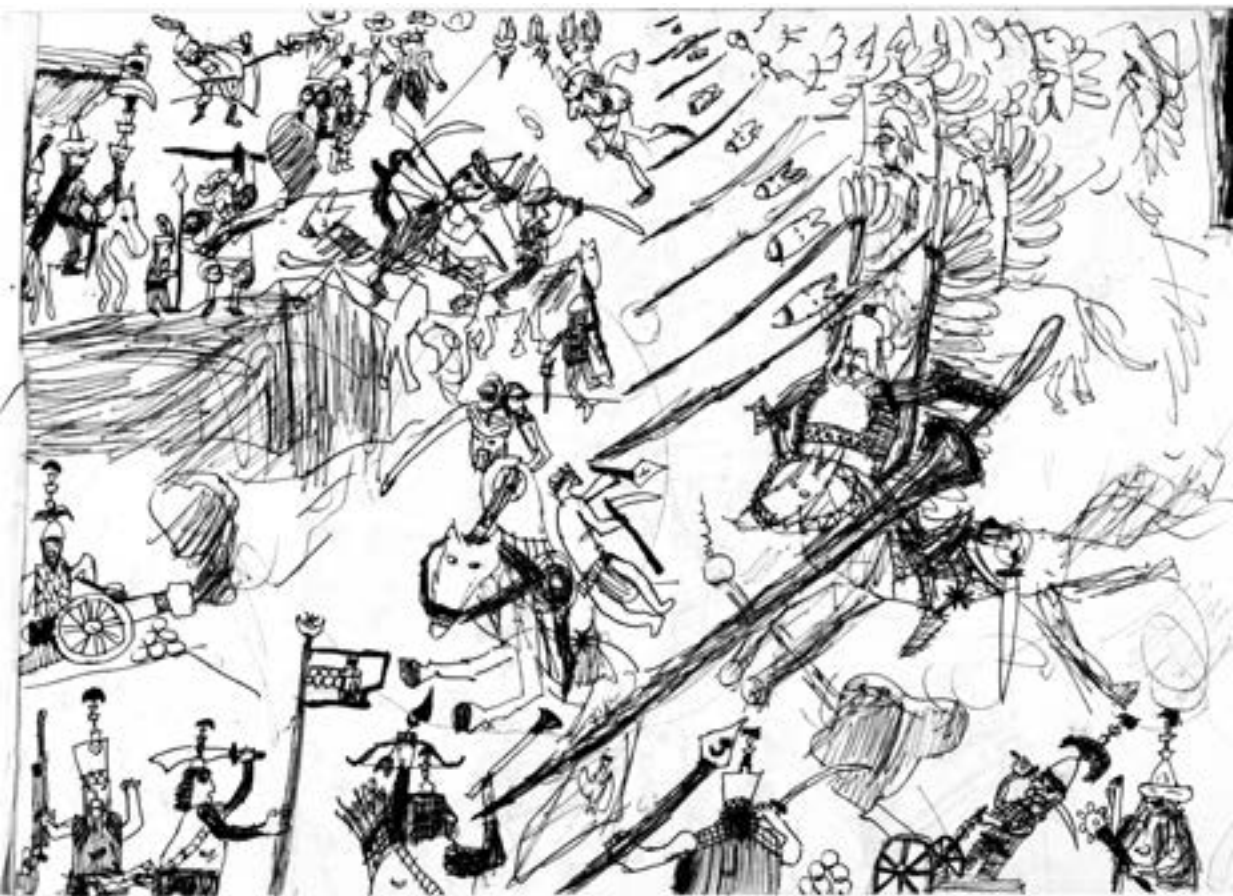
*moim Dziadkom, Stanisławie
i Marianowi Michniewiczom*

1.

W dzieciństwie lubiłem bawić się w wojnę. Zabawa w wojnę – tak jak pisanie o niej – jest, być może, rodzajem rytuału mającego odpędzić ją jak najdalej, po to, by nie zaistniała naprawdę.

2.

Moja ulubiona książka z dzieciństwa zaczyna się w następujący sposób: „Rok 1647 był to dziwny rok, w którym rozmaite znaki na niebie i ziemi zwiastowały jakoweś klęski i nadzwyczajne zdarzenia. Współcześni kronikarze wspominają, iż z wiosny szarańcza w niesłychanej ilości wyroiła się z Dzikich Pól i zniszczyła zasiewy i trawy, co było przepowiednią napadów tatarskich. Latem zdarzyło się wielkie zaćmienie słońca, a wkrótce potem kometa pojawiła się na niebie. W Warszawie widywano też nad miastem mogiłę i krzyż ognisty w obłokach; odprawiano więc posty i dawano jałmużny, gdyż niektórzy twierdzili, że zaraza spadnie na kraj i wygubi rodzaj ludzki. Nareszcie zima nastąpiła tak lekka, że najstarsi ludzie nie pamiętali podobnej. W południowych województwach lody nie popętały wcale wód, które, podsycane topniejącym każdego ranka śniegiem, wystąpiły z łożysk i pozalewały brzegi. Padały częste deszcze. Step rozmókł i zmienił się w wielką kałużę, słońce zaś w południe dogrzewało tak mocno, że – dziw nad dziwy! – w województwie braclawskim i na Dzikich Polach zielona ruń okryła stepy i rozłogi już w połowie grudnia. Roje po pasiekach poczęły się burzyć i huczeć, bydło ryczało po zagrodach. Gdy więc tak porządek przyrodzenia zdawał się być wcale odwróconym, wszyscy na Rusi, oczekując niezwykłych zdarzeń, zwracali niepokojny umysł i oczy szczególnie ku Dzikim Polom, od których łatwiej niżli skądinąd mogło się ukazać niebezpieczeństwo”¹.



1. Moja ilustracja do *Trylogii* (najprawdopodobniej szarża husarii na wojska tureckie), ok. 1988/1989. Archiwum rodzinne.

Opis ten – i w ogóle cała Sienkiewiczowska *Trylogia*, z której *Ogniem i mieczem* było mi zawsze najbliższe jako pierwsza „prawdziwa” lektura, którą przeczytałem – bardzo wcześnie wytworzył we mnie przekonanie, że ludzka historia jest pasmem klęsk, wojen, katastrof. Opowieścią o permanentnej destrukcji. W związku z tym – jak wtedy myślałem – narracja, która najlepiej do niej pasuje, powstaje raczej w „muzeum wojny” (w moim wypadku było to ulubione warszawskie Muzeum Wojska Polskiego, przez którego ogród wielokrotnie przechodziłem, wracając z centrum do domu na Ujazdowie) niż w „muzeum historii naturalnej” czy „muzeum sztuki”... Zabawy w wojnę, o których dziś myślę z lekkim przerażeniem, szarże husarii, oblężenie Zbaraża, Beresteczko, hetmani, czerń i kozacyzna – całe to odgrywane przeze mnie w dzieciństwie barwne imaginarium przytłumione było tym pierwszym, niepokojącym obrazem. Jednocześnie „rok 1647” to również pierwszy przebłysk świadomości historycznej, a więc początek mojego prywatnego doświadczenia historii, jego nagłe wtargnięcie w bezpieczną przestrzeń dzieciństwa. Upadek w czas, który oznaczał wyrwanie z błogiego snu.

Sienkiewicz, mistrz opisu, pozwala czytelnikom zobaczyć. Niczym ludzie w 1647 roku mogą oni więc odczytywać znaki nadciągających wojen z nieba i z rozmaitych niespotykanych zjawisk natury: czytać z nich jak z księgi. Otwierający *Trylogię* katastroficzny obraz spaja w sobie wizyjną siłę proroctwa z bardziej już racjonalnym przekonaniem, że katastrofy mają swoją aurę, kultura i natura zaś są ze sobą splecione siecią często niewidzialnych relacji, których uchwycenie pozostaje trudnym, lecz istotnym zadaniem. Postawiony w starożytności problem łączy zadania historyka z zadaniami maga, wieszczki i astronoma: jak ze śladów przeszłości, lecz również ze znaków, które daje natura – kształtu wątroby wołu ofiarnego, układu konstelacji gwiazd, zjawisk na niebie, popiołów – odczytać proroctwa, ale i konkretny kształt nadchodzącej przyszłości? Ta próba lektury świata zespala dwie pozornie przeciwległe przestrzenie czasowe: dialektyczne rozejście sprawia, że takie czytanie pozostaje – paradoksalnie – dojmująco aktualne. Ustanawia współczesnego człowieka kimś, kto p a t r z y równocześnie w przeszłość i w przyszłość, próbuje odczytać i połączyć ze

sobą zacierające się i nie zawsze właściwie rozumiane znaki przeszłości, przemieszane sygnały i obrazy kultury i natury, ale także to, co jeszcze nie zostało napisane i pozostaje do rozszyfrowania jako „czas przyszły dokonany”².

Chodzi więc o umiejętność widzenia i czytania – często takiego, które przekracza język i czerpie z pierwotnej, dziecięcej mocy analfabetyzmu. „Czytać to, czego nie napisano”³: to słynna formuła Hugona von Hofmannsthal, paradoks, który dotyka samej istoty pisma. Być może u jego źródeł stoi politycznie wywrotowe przekonanie, że nie można zatrzymać się na tym, co dane do zobaczenia jako linearne i domknięte, że trzeba szukać dalej: odwracać hierarchie tego, co widzialne i niewidzialne, porządek faktów trwale spleść z porządkiem afektów.

Poeta „[p]odobny jest do sejsmografu, za każdym wibrującego drżeniem, choćby to drżenie oddalone było mil tysiące. Nie iżby o wszystkich zjawiskach świata myślał bezustannie. Ale zjawiska te myślą o nim”⁴, pisał Hofmannsthal. „Uczeń czyta elementarz, astrolog odczytuje przyszłość z gwiazd”⁵, notował Walter Benjamin w eseju o podobieństwach, rozwijając myśl autora *Listu lorda Chandosa* i ujawniając, na przekór nowoczesnemu myśleniu, wagę ukrytych związków i analogii, całego powiązania świata opartego na niewidzialnych znakach i korespondencjach, którego zauważenie jest warunkiem koniecznym, by rzeczywistość – a więc i historia, a wraz z nią nasza przyszłość – odzyskała czytelność. Dla Benjamina wiązanie ze sobą znaków i analogii nie jest jednak działaniem regresywnym, lecz ma również charakter krytyczny: pozostaje zadaniem tłumacza mediującego między czasami, między *astra* a *monstra*, dryfującego pomiędzy różnymi poziomami tego, co zapisane i wizualizowane.

Wydaje się więc, że „c z y t a n i e ś w i a t a jest rzeczą o wiele zbyt fundamentalną, aby powierzać je wyłącznie książkom lub do nich je ograniczać: gdyż czytanie świata to również w i ą z a n i e z e s o b ą r z e c z y ś w i a t a”⁶. Lektura wykraczająca poza linearyzm tego, co napisane, poza porządek alfabetu: spajająca przeciwległe sposoby widzenia, mit i porządek krytyczny, historię ludzką i naturalną, przeszłość i przyszłość... Czy nie o tym mówiła Olga Tokarczuk w swym

wykładzie noblowskim⁷, gdy postulowała odzyskanie, czy też pomyślenie na nowo świata jako całości, we wszystkich jego nieoczekiwanych, a przeoczonych związkach i połączeniach?

Trylogia rozpoczyna się więc od obrazu *c z y t a n i a ś w i a t a* – archaicznej umiejętności, która tak bardzo by się dziś przydała. Zaczyna się od momentu, w którym wraz ze współczesnymi wydarzeniami z 1647 roku możemy ze znaków, śladów na niebie i tych w świecie przyrody, odszyfrowywać przeszłość, kończy zaś obrazem bitwy pod Chocimiem, jednego z ostatnich wielkich, historycznych triumfów polskiego oręża. W rzeczywistości jednak nie kończy się nigdy: *w s z y s t k i e w o j n y ś w i a t a*, spadające na świat katastrofy, obrazy zniszczenia będą dla mnie już zawsze pochodną tej migotliwej wizji rodzącej się na Dzikich Polach.

3.

Otwierający *Ogniem i mieczem* obraz przywodzi na myśl przedwojenne imaginarium surrealistów: lubowali się oni w przepowiedniach, anomaliiach natury, kometach, sekretnych znakach, świetlnych widowiskach...⁸ W wieloznaczności świata, trwałym przemieszaniu porządków kultury i natury szukali śladów nadchodzącej apokalipsy: trauma I wojny światowej, z której rodzi się duch buntu pokolenia Bretona, przekształca się w fascynację samospelniającą się przepowiednią końca, pociągający i przerażający obraz. Zainteresowanie gwiazdną wizualnością i związkiem z procesami historycznymi kumulowało się w obrazach makro- i mikrokosmosu: tego, co kosmiczne i atomowe, odległe i najbliższe. Wizualne podobieństwo między gwiazdą i atomem, największą i najmniejszą częścią kosmosu (niczym na fotografiach w pochodzącej z 1927 roku książce Arthura Eddingtona *Stars and Atoms*), ujawniało się w obserwacji nieba, ale również nieuporządkowanych, niepodlegających kontroli ruchów w mikrokosmosie kurzu. Kurz jako idealny obraz *b e z f o r m i a*⁹ staje się w tych wyobrażeniach nie tylko subwersywną antymaterią, odwracającą porządki wiedzy i władzy, lecz również mikroskopijnym obrazem kosmosu: konstelacją atomów o trudnym do odczytania

i zwizualizowania charakterze – niewidzialnych, a więc tym bardziej niepokojących – oczywistym obrazem przeszłości i mniej oczywistym obrazem czegoś, co dopiero szuka sposobu na ukazanie się i znalezienie swej formy. Problem tego, co widzialne i niewidzialne, możliwość odczytania skrytych lub niejasnych śladów, ukazany jest jako centralny dla zrozumienia nadchodzącej katastrofy.

Pośród wszystkich nawiedzających surrealistów wizji jedną z najbardziej tajemniczych był obraz przelatującej przez nieboskłon komety Halleya – od stuleci wiązano jej przybycie z „przyśpieszeniem” biegu historii, zapowiedzią całkowitych klęsk lub doniosłych zwycięstw. Jej pojawienie się w kwietniu 1910 roku uznano za znak końca świata: ten lęk pogłębił artykuł astronoma Camille’a Flammariona w „New York Timesie”, w którym pisał on o śmiertelnych gazach cyjanogennych wydzielanych podczas jej lotu i o możliwej apokalipsie. W efekcie ludzie zaczęli zaopatrywać się w maski gazowe, następnie wśród mas rozpowszechniło się przekonanie, że pojawienie się komety doprowadziło do śmierci angielskiego króla Edwarda VII i przyspieszyło wybuch I wojny światowej. Obraz przelatującej komety i jej ognistego ogona odcisnął mocne piętno choćby na surrealście Victorze Braunerze. W swych „wspomnieniach jednookiego”, nieopublikowanym autobiograficznym wierszu z 1945 roku, wraca do obrazu z dzieciństwa, gdy jako siedmioletni chłopiec zobaczył, 18 maja 1910 roku, przelatującą nad jego rodzinnym miastem w rumuńskiej Mołdawii komętę Halleya – zapowiedź końca świata i okaleczonego widzenia (które w tym wypadku z artystycznej obsesji przekształca się w Realne: Brauner wiele lat później traci oko podczas brutalnej bójki w barze). Dla surrealistów, podobnie zresztą jak choćby dla ludzi średniowiecza, wojna, katastrofa skrywa się w znaku niczym w łupince orzecha: moment odczytania – odszyfrowania tego, co niewidzialne lub słabo widoczne – równoznaczny jest z jej wywołaniem. Interpretujące spojrzenie przyśpiesza więc nieszczęście, uwalnia zamkniętego dżina destrukcji. Obserwacja nieba jest w takim razie działaniem ambiwalentnym: astrolodzy, magowie, rewolucjonści, obserwatorzy komet, ale również artyści, byli tymi, którzy pierwsi nieśli światu złą nowinę, stając się po trosze przeklętymi.

Muriel Pic, znawczyni twórczości W.G. Sebald i Waltera Benjamina, w swych *Élégies documentaires* (Elegiach dokumentalnych) – a zwłaszcza w ich trzeciej części, w eseju-poemacie zatytułowanym *Orientacja* – rekonstruuje niejako tuż-przedwojenną katastroficzną wyobraźnię, z jej pograżeniem się we wszechogarniającym lęku i uporczywej próbie wyluskania kształtu nadchodzącej przyszłości z niejasnych znaków. W tekście, który przybiera formę poematu, poetyckiego odczytania problemu archiwum, i do którego mottem jest fragment poezji Johanna Petera Hebla poświęcony niebu i gwiazdom, wychodzi od dwóch fotografii: pierwszej, przedstawiającej Indianina wznoszącego ręce ku rozgwieżdżonemu niebu, autorstwa Edwarda Curtisa, i drugiej, anonimowej, która zrobiona została w przededniu wybuchu II wojny światowej i przedstawia znaną dobrze z mitologii konstelację Oriona („fotografia anonimowa, białe pismo – żółty Orion, scotch i czarny karton – formy przeznaczenia: niebo i grafologia”¹⁰). Sytuacja spoglądania na niebo – różne formy lektury tej odległej, „gładkiej” przestrzeni – staje się dla Pic punktem wyjścia do zarysowania kilkunastu poetyckich mikroobrazów.

Punkt widzenia gwiazd na ziemię?
Destrukcyjna.

Każda wioska Indian Skidi posiadała
przed eksterminacją
mapę nieba
zwinioną w skórę zająca.

[...]
życie organizowało się w ciemnym lustrze wszechświata.

Noc o ekstremalnej widzialności
środa, 2 sierpnia 1939 roku (czternaście godzin od Paryża)
amator fotografii astronomicznej
widzi konstelację zniszczenia
na niebie Kalifornii.

[...]

Kolorowy obraz Oriona:

Agfacolor czy Kodakolor?

Kliska niemiecka czy amerykańska?

Za miesiąc jest wojna.

Niebo jest czarną i świetlistą księgą

[...]

Niebo jest księgą obrazów

zodiakalnych i obrazów w ruchu.

[...]

Niebo jest księgą gwiazd

Wyciętych na srebrowym papierze.

Kto wie, jak je czytać, zna dziecięcy sekret.

Niebo jest księgą gwiazd

Zszytą w kolorze żółtym na ludzkiej kurtce.

Kto wie, jak je czytać, nie zna więcej historii.

Niebo jest księgą, w której historii powtarzają się.

Kto wie, jak ją czytać, przepowiada destrukcję.¹¹

Pic przechodzi od archaicznych czynności, które w rytualny sposób łączą niebo i jego symboliczną mapę, mikro- i makrokosmos, przez metaforę, która spaja patrzenie w gwiazdy i fotografię, ku katastroficznemu obrazowi, który wyłania się z licznych zapowiedzi nadchodzącej wojny. Moment odczytania jednej z anomalii natury zbiega się z datą (2 sierpnia 1939), gdy Albert Einstein i Leó Szilárd wysyłają do amerykańskiego prezydenta Franklina Roosevelta list – wydarzenie to uchodzi za rzeczywisty moment zainicjowania programu budowy bomby atomowej i otwarcia nowego działu w powszechnej historii destrukcji. Konstelacja Oriona z archiwalnej fotografii (z datą wykonania zdjęcia: 8 lutego 1939) przechodzi w moment rozszczepienia jądra atomowego: oba obrazy nakładają się na siebie, współistnieją niczym dwie rozdzielne możliwości w ogrodzie o rozwidlających się ścieżkach. Ta dialektyka odsyła nas do Benjamina, z jego nieustającym oscylowaniem między kabałą i materializmem,

literaturą i filozofią, słowem i obrazem, mesjanizmem i katastrofizmem, wreszcie: archeologią tego, co przeszłe i przyszłe. Eseje-poematy Muriel Pic odwołują się wprost do Benjaminowskich mikroobrazów: „obrazów poetyckich”, „obrazów myśli”. Każdy z nich „ustanawia związek uniwersalnego z indywidualnym: każdy *Denkbild* tematyzuje konkretny przypadek – inaczej mówiąc, «o czymś» opowiada, i to «o czymś» dotyczy bardziej ogólnej kwestii pisania¹². Obraz nieba staje się mapą przyszłych destrukcji: spojrzenie w przeszłość (gdyż gwiazdna konstelacja jest czymś ulotnym, podlegającym nieustającemu przemieszczeniu, układem w ruchu) przekształca się w mgnieniu oka w „czas przyszły dokonany”.

Pic łączy ambiwalentny obraz gwiazdy/atomu z kurzem, który jest tu zarówno metaforą, jak i materialnym konkretem. Przechodzi tym samym od obrazu nieba i spojrzenia na przeszłość/przyszłość do zakurzonego archiwum – i z powrotem. Praca nad archiwalnymi obrazami – fotografiami – staje się więc „czytaniem (w) kurzu”, formą poetyckiej hermeneutyki, badacz-archiwista zaś zyskuje cechy grzebiącego w pokładach kurzu (a więc w tym, co marginalne) archeologa, ale i wieszczą: tego, który nadaje sens niejasnym, efemerycznym i rozproszonym znakom. W posłowniu do *Elegii dokumentalnych*, zatytułowanym *Gdy kurz staje się elegią*, pisze: „Pył śladów jest również gwiazdnym pyłem. [...] To przepowiadanie przyszłości z kurzu archiwów, z jego atmosferą szarości zawieszonych atomów, doprowadziło mnie do tej książki. [...] Niemota dokumentów: miałam pewność, że one czekają, że odpowiem im w inny sposób, niż analizując je naukowo. [...] *Elegie dokumentalne* zostały więc napisane na podstawie archiwów, na podstawie badań. Pisaniu towarzyszył kurz – kurz między powiekami, w oku myślenia¹³. Kurz jest tu zarówno pojemną metaforą opisującą narastający dystans wobec historii, jak i bardzo konkretnym obrazem towarzyszącym często pracy historyka czy archeologa: jest to jednak obraz paradoksalny, gdyż z zasady niejasny. Kurz pozostaje czymś trudno uchwytnym: formą czasu, zwizualizowaniem dystansu, który dzieli nas od wydarzenia historycznego, przeszkodą w widzeniu, ale również pewną specyficzną formułą obcowania z przeszłością i jej śladami („kurz w oku myślenia”). Opartą na sile, która rodzi się ze słabości, z niedowidzenia – a więc

paradoksalną. W tym miejscu pojawia się powołanie obcującego z przeszłością i archiwami badacza, ale i artysty – przekopywanie się przez meandry powszechnej historii destrukcji staje się niemy politycznym gestem pamięci i oporu: „nigdy więcej!”.

Pic celnie zauważa, że archiwa mają swoją aurę – mają też, zapewne, swój kolor. Podobnie jak określone momenty historyczne: by je odtworzyć – a więc właściwie odczytać czas – historyk¹⁴ powinien otworzyć się na ten rodzaj doświadczenia, który nazwać można metaforycznie „gwiazdny/archiwalnym pyłem”. Tym, co nie mieści się w polu tradycyjnej refleksji nad przeszłością, gdyż – jak gwiazdy i jak atomy – jest zbyt odległe i zbyt wielkie lub, dla odmiany, zbyt bliskie i zbyt mikroskopijne. Niczym w tekście o historii napisanym przez Waltera Benjamina w 1939 roku¹⁵ – momencie, gdy wojenna katastrofa i zagłada starego świata była już przesądzona – gdzie czytanie historii staje się lekturą resztek, odpadów, tego, co pozostaje przeoczone lub zignorowane w procesie historycznym.

Historia, a wraz z nią katastrofa, objawia się poprzez pewną atmosferę, aurę. Czuć to wyraźnie w wierszu Zuzanny Ginczanki *Maj 1939*, napisanym dosłownie na moment przed wybuchem II wojny światowej:

Raz wzbiera we mnie nadzieja,
raz jestem niespokojna.
Zbyt wiele rzeczy się dzieje –
coś przyjdzie: miłość lub wojna.
Są znaki, że przyjdzie wojna:
kometa, orędzia, mowy.
Są znaki, że przyjdzie miłość:
serce, zawroty głowy.
Kometa błysnęła nocna,
gazeta nadbiegła dzienna.
O wiosno, wiosno miłosna!
Nie, nie miłosna. Wojenna!
Pełnia nadeszła wiosenna



2. Zuzanna Ginczanka, fotograf nieznany, Równe 1938. Ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.



3. Kometa Halleya, zblíženie, 1910. © Harold M. Lambert / Getty Images.

4. Ostatnie pojawienie się Komety Halleya 13 maja 1910. Fotografia wykonana w obserwatorium w Lowell, we Flagstaff w Arizonie.



i snów ze sobą naniosa.
O wiosno, wiosno wojenna!
Nie, nie wojenna. Miłosna!
Czytam codziennie dodatki,
wnioski z dodatków snuję,
obrywam na kwiatkach płatki:
kocham... lubi... szanuje...
Brzemienna! Wróżebna! Wiosno
inna od innych wiosen!
Cokolwiek byś mi przyniosła,
wszystko przyjmę i zniosę.
Na maju, rozstaju stoję
u dróg rozdrożnych i sprzecznych,
gdy obie te drogi twoje
wiodą do spraw ostatecznych.
Tęsknota nadciąga chmurą,
wieści przez radio płyną.
Czy pójdę, czy pójdę górą,
czy pójdę – doliną?¹⁶

Afekt splata się tu z historiozoficzną intuicją: właściwie cała materia wiersza staje się obrazem swoistej sejsmografii czasu, pisaniem nastroju, który – niczym rozedrgane od emocji i ze strachu ciało – jest wewnętrznie sprzeczny, paradoksalny. Topos, znany choćby z międzywojennych ułańskich przyśpiewek („Wojenko, wojenko...”), w którym miłość jest nieodłącznym elementem prowadzenia wojny, zyskuje tu radykalny, katastroficzny wymiar, przeobrażając się w dwie współlistniejące, ale rozdzielne i wykluczające się możliwości. „Albo – albo” Ginczanki wywiedzione jest z patrzenia – uporczywej próby odczytania znaków nadchodzącej katastrofy. Lektura gwiazd i historii przeciwstawiona jest hermeneutyce ciała i zmysłów – która z nich zawodzi?

Tuż przed wojną przyjaciele „patrzyli przerażeni w jej niesamowite oczy – jedno piwne, drugie zielonkawe”¹⁷. Próbowali – z niezwyklej asymetrii,

cielesnego defektu – odgadnąć, co ją wkrótce czeka. Oczy stają się tu idealnym symbolem inności, zapowiedzią losu, któremu ostatecznie nie potrafiła się wymknąć, „przyszłością już dokonaną”. Czyż ten moment wróżenia przyszłości z oczu nie jest przewrotnym kontrapunktem dla dialektyki widzenia – jedno oko „w stronę wojny”, drugie „w stronę miłości” – która objawia się w *Maju 1939* z taką siłą?

4.

„– Chcę zobaczyć! – mówi Catherine Deneuve.

– Nie rozumiem. Co chcesz zobaczyć? Już zaczęli odbudowywać. Nie sądzę, żebyś zobaczyła to, co sobie wyobrażasz – odpowiada mężczyzna, zapewne jej producent. I kontynuuje: – Jesteśmy na polu minowym w każdym znaczeniu tego słowa. Bomby kasetowe, UNIFIL, armia, Hezbollah, granica z Izraelem. Co chcesz zobaczyć?

– Chcę zobaczyć”.

Ten dialog to właściwy początek *Je veux voir* (Chcę zobaczyć), filmu libańskich artystów Joany Hadjithomas i Khalila Joreige z 2008 roku. Catherine Deneuve gra w nim samą siebie – gwiazdę światowego kina, która jednak moment największej sławy ma już za sobą i jako taka staje się bardziej figurą, symbolem niż konkretną osobą. Deneuve przybywa do zniszczonego wojną domową (1975–1991) i konfliktem z Izraelem (2006) Bejrutu i wyraża chęć zobaczenia wojennych zniszczeń. Ma na to jeden dzień, od rana do wieczora – tylko tyle udaje się wygospodarować z jej napiętego kalendarza. W tym momencie rozpoczyna się film w filmie: Hadjithomas i Joreige wkraczą w przestrzeń ekranu, by zorganizować tę „podróż”, w której przewodnikiem, kierowcą i partnerem Deneuve będzie Rabih Mroué – libański aktor, reżyser teatralny i artysta wizualny. Ruszają więc samochodem na przejażdżkę po Bejrucie i po zrujnowanym południowym Libanie. Reżyserski duet cały czas im towarzyszy, przypominając o fikcyjnej ramie tej „dokumentalnej” historii. Oglądają ciągle otwarte wojenne rany: zbombardowany Bejrut, zniszczony dom rodzinny Mroué, pola minowe, kontrolowaną przez błękitne hełmy granicę z Izraelem. Trafiają na wielkie

śmietnisko nad brzegiem morza, gdzie zwożone są fragmenty zniszczonych domów i inne ślady wojny, niszczone na nowo przez koparki i – jako zmieszane kamienne części – wrzucane do morza (Rabih Mroué: „To jak miasto, które zostało porzucone, wymazane, ukryte, pogrzebane pod powierzchnią morza. [...] Wkrótce miasto spocznie pod wodą – ciche, nieme. Zaczęliśmy już je zapominać”). Wieczorem wracają do Bejrutu, gdzie Deneuve bierze udział w oficjalnej kolacji. Film kończy się nocnym „pościgiem” po ulicach tego miasta: kamera filmuje jadący po nadmorskich autostradach i mijający dzielnicę rozrywki samochód, tym razem jednak nie widzimy, czy w środku są Deneuve i Mroué...

W pewnym momencie kamera zatrzymuje się na splątanych metalowych prętach, pozostałości zmienianego w gruz budynku – śladu, który został skazany na zagładę: to nie tylko metafora zawikłanej historii tej części świata, lecz również obraz oddający splątana naturę tej filmowej narracji, w której granica między fikcją a dokumentem, filmem a swoistym filmowym performensem zostaje zniesiona. Deneuve i Mroué są jednocześnie aktorami grającymi w filmie, ale też „żywymi”, konkretnymi osobami, wreszcie figurami symbolizującymi kino i wojnę (a raczej cierpienie, które wywołuje). Relacja między kinem a rzeczywistością ukazana jest tu jako proces nieustającego, niezaspokojonego patrzenia, podglądania – forma żywiącego się cierpieniem voyeuryzmu.

Wieczorem, po całodziennym „wycieczce” po zrujnowanym Libanie, Deneuve pojawia się na oficjalnej kolacji – jest na niej również francuski ambasador i miejscowe elity. Jednak jest ona całkowicie niezainteresowana tym, co dzieje się wokół niej – cały czas czeka, wypatruje, aż pojawi się Mroué. Moment, w którym ich spojrzenia wreszcie się spotykają, jest *punctum* tego finału. Miłość – jak w wierszu Ginczanki – zostaje przeciwstawiona wojnie, stając się częścią dialektyki, która rozdziela te możliwości, mówiąc „albo – albo”.

Podobnie jak u Alaina Resnais’go w *Hiroszima, moja miłość*, również w *Je veux voir* wszystko dzieje się w ciągu jednego dnia, od rana do nocy: jednodniowy romans. Wydaje się nawet, że Hadjithomas i Joreige

przetwarzają wątki filmu z 1959 roku, w podobny sposób dotykając zawikłanego splotu wojny i miłości, rodzącej się na ruinach nekroturystyki, ale także piętrowej relacji łączącej film (proces tworzenia obrazów) i destrukcję. „Wiem, miałaś rację. Oczywiście, zaczniemy wszystko od początku. Odbudujemy na nowo. Będziemy żyć na nowo. Ale... Nie powiedziałaś mi, czy tu wrócisz? Catherine, powiedz mi, czy wrócisz?”, pyta Mroué. Stopniowo w tę opowieść wkradają się emocje, między głównymi postaciami filmu rodzi się rodzaj uczucia, czy też może: współodczuwania, opartego na wspólnym akcie patrzenia. Na doświadczeniu, które wraz z obrazami zrujnowanych domów, pól minowych, zniszczonych dróg, obrazami cierpienia i jego zapominania, staje się stopniowo czymś wspólnym. Proces patrzenia to (zawsze) moment przekroczenia „ja”, wyjścia poza jednostkową perspektywę za sprawą empatii i zbiorowego doświadczenia. Wraz z Deneuve i Mroué przechodzimy więc od „ja” do „my”. Ten międzykulturowy dialog, który w filmie symbolizują dwa języki – arabski i francuski – ma w sobie coś uniwersalnego: posługujący się dwoma językami Rabih Mroué (jego „okaleczony” francuski jest tu znaczący) w pewnym momencie zaczyna je łączyć, konstruuje wypowiedzi, które są dziwną formą wewnętrznej rozmowy, przeplatającej język kolonizatora i skolonizowanego, ale też stereotypowy język poezji i kina z „mową cierpiących”. Cierpienie i wojna są uniwersalne i tylko wtedy stają się lekcją, politycznym fundamentem pod budowę lepszego świata, gdy są przeżywane i wypowiedane wspólnie, *unisono*.

W liście wysłanym 21 lutego 2009 do Joany Hadjithomas i Khalila Joreige, Rabih Mroué powraca – rok po premierze – do fundamentalnego pytania, które pojawia się w filmie i które zostało podchwyczone przez dziennikarzy, ujawniających „nadużycia pamięci” w *Chcę zobaczyć*: chodzi o związek tego, co fikcyjne, z tym, co historyczne, złożoną relację między prawdą i fikcją w procesie poznawania Historii. Mroué pisze list ręcznie, w kontrze do mechanicznego zapisu dokonanego za pomocą klawiatury, zgodnie z przeświadczeniem, że taki zapis angażuje cieleśnie: tak jak gdyby obraz tych drobnych drgnień ręki był nie tylko mikroesejmografią odbijającą, w jakiś trudny do zdefiniowania

sposób, cechy osobowości, ale może również dokumentem tej skrajnie subiektywnej refleksji historycznej...

W filmie *Chcę zobaczyć* znikają granice między fikcją a rzeczywistością. Bardzo trudne staje się rozróżnienie między tym, co napisane i odegrane, a tym, co prawdziwe i spontaniczne. Ja na przykład gram samego siebie. Dlatego nie wiemy już, kim jest „prawdziwy” Rabił i kto jest Rabiłem, „bohaterem” filmu. Dziennikarz jest zdezorientowany i gubi się: nie może rozróżnić, co zostało w tym wypadku wymyślone do roli, a co jest „prawdziwe”. W filmie Rabił jedzie odwiedzić dom swojej babci w miejscu, które ma być wioską Bint-Jbeil, położoną w południowym Libanie i zniszczoną przez Izraelczyków. Towarzyszy mu Catherine Deneuve, która gra samą siebie. Nie może odnaleźć domu, gubi się wśród gruzów, traci orientację; Catherine dogania go w „ostatniej chwili”, krzycząc stłumionym i zmartwionym głosem: Rabił! Rabił! Czy ten okrzyk Catherine wyrywa mnie z mojej roli? Do kogo ona dzwoni? Do Rabiła „postaci filmowej”, czy do „prawdziwego” mnie? Sam już nie wiem.

Dziennikarz ma rację, mówiąc, że nie pochodzi z Bint-Jbeil. Jednak większość tych, którzy widzieli film, wierzyła, że tak jest. Ich dowód? Sam film. Zastanawiam się, który dokument jest mocniejszy: ten, który noszę w kieszeni, czy ten ze świata fikcji? W tej chwili przychodzą mi na myśl akty własności, które wielu Palestyńczyków nadal zachowuje wraz z dokumentami tożsamości i kluczami do swoich domów. Czy te dokumenty nie były wystarczające do udowodnienia ich praw do ziemi? Czy nie wystarczą one do ustalenia „prawdy”? Czy zatem Palestyńczycy potrzebowaliby fikcji, aby odzyskać swoje prawa?

Czy potrzebowalibyśmy fikcyjnego świata sztuki, aby napisać i potwierdzić naszą Historię? Czy nadszedł już czas, abyśmy wkroczyli w fikcję po to, aby zaistnieć? Czy potrzebowalibyśmy filmu, by odnaleźć coś z mojej utraconej pamięci i przypomnieć sobie na przykład, że naprawdę jestem z Bint-Jbeil, nawet jeśli mój dowód osobisty tego nie potwierdza, i że, w rzeczy samej, moja babcia ma tam dom? Być może nadszedł czas, by przekształcić artystyczną fikcję w oficjalny dokument. Czy nie istnieją inne sposoby niż świat fikcji, by opowiedzieć nasze prawdziwe historie

i przywrócić nasze prawdziwe imiona, i dopełnić naszą odrębność w państwie rozdartym przez walczące wyznania i wciąż zagrożonym niekończącymi się wojnami domowymi lub regionalnymi?

Jakie są granice między tym, co dokumentalne i niedokumentalne, między tym, co napisane ręcznie i na maszynie, między tym, co osobiste a nieosobiste?¹⁸

Wojna w Libanie i palestyńska Nakba to katastrofy pamięci: uzupełnianie jej luk to zadanie skazane na klęskę. Przekonanie, że w takim razie fikcja lepiej potrafi ukazać liczne poziomy rzeczywistości, powraca niczym refren w tamtejszej literaturze i sztuce. *Chcę zobaczyć* dotyka jednak nie tylko napięcia, jakie tworzy się między fikcją a „prawdą”, ale również – w efekcie – tego, które tworzy się między fikcją a destrukcją. Właściwie powtarza stare, postawione w *Hiroszima, moja miłość* pytanie: czy język fikcji może zastąpić (czy ma do tego prawo?) w opisywaniu efektów wojen i katastrof obrazy o charakterze dokumentalnym? Walid Raad – inny libański artysta należący do tej samej, „wojennej”, generacji co Mroué, Hadjithomas i Joreige – wprowadza pojęcie „dokumentów historycznych”: takich, które przynależą równocześnie do tych obu, pozornie sprzecznych porządków – są „prawdziwą fikcją” bądź „fikcyjną prawdą”. „Dokument historyczny”, składając się z realnie istniejących fotografii czy artefaktów, opierałby się jednocześnie na pamięci zbiorowej i jej fantazmatach, nie zaś na świadectwie realnych osób. Podważałby tym samym tak ważną w powojennej humanistyce, sztuce czy prawodawstwie rolę świadka: opis, narracja byłyby zawsze tym, co zostaje skonstruowane, wydarzenie historyczne istnieje zaś, w takim razie, tylko jako ich odbicie. Jednocześnie może być prawdziwe. Ten rodzaj przemieszczonego świadectwa – które w wypadku Raada wiąże się choćby z pracą nad fikcyjnym archiwum doktora Fakhouriego, składającym się jednak z realnie bolesnych obrazów – „byłby symptomem problemów wzbudzanych przez wojnę i, równocześnie, sposobem odpowiedzi na pytanie o powodowaną przez nią amnezję historyczną”¹⁹. Proces patrzenia, niezależnie od tego, czy ma miejsce w Bejrucie, Hiroszynie czy Warszawie, jest zawsze formą scalania, nadawania sensu, układania

(niczym w atlasie). Praca z pozostałościami po destrukcji i cierpieniu – szczątkami świata, obrazu, naszych emocji – przemieszcza je w wielu kierunkach jednocześnie: ku skrajnemu subiektywizmowi, i z powrotem, ku jakiejś formie zapośredniczenia, w której „ja” może niepostrzeżenie zmienić się w „my”. Histeria byłaby więc raczej czymś, co wymyka się skrajnej subiektywności: stanem, w jakim znalazł się poruszony przez „wszystkie wojny” świat, cechą obrazu, który musi nieustannie mediuwać między brakiem dystansu i jego nadmiarem.

W *Diary of a Leap Year*²⁰, książce z 2017 roku, Rabih Mroué z wycinków z libańskich, arabskich i międzynarodowych gazet tworzy 366 kolaży, na każdy dzień roku i „na jeszcze jeden dzień”. Każda praca to wycięty z prasy fragment przedstawiający libański konflikt i sytuację w regionie: zwykle są to strzępy modernistycznej architektury, grupy demonstrujących ludzi lub – jako powracający *leitmotiv* – figura pojedynczego człowieka, znak alienacji i zagubienia w nurcie historii. Kontekst tych szczątków obrazu zostaje wymazany: znika tekst towarzyszący im oryginalnie w gazetach, znikają pozostałe fragmenty fotografii. Historia staje się nieczytelna, zredukowana do dokumentalnego, konceptualnego śladu lub afektywnego gestu, który jednocześnie wymazuje i „daje do zobaczenia”. Pozostaje figura, ślad, gest na białym, pustym tle – stan zawieszenia, suspens. „Ani przejście do możliwej przyszłości, ani etap przejściowy, ten stan odpowiada blokadzie lub powtarzaniu tego samego cyklu w nieskończoność: nie widzieć, w którym kierunku się udać, nie znajdować własnego miejsca, mieć niezdefiniowany, nieostry, niepewny status, powtarzać gesty odarte z sensu, pozbawione nieodwołalności”²¹: podobnie jak katastrofa pozbawia rzeczy ich użytkowej funkcji i pozostawia nagimi, odartymi z dawnego znaczenia, tak tutaj postaci i elementy przestrzeni umiejscowione zostają w niepokojącym bezczasie i nie-miejscu. Wyobcowane, zostają jednak ułożone na nowo w układzie, któremu sens nadaje przeglądanie kolejnych stron książki, forma ruchomego atlasu: tak, jak gdyby gest ten unieważniał destrukcję. Wojna zaś objawia się tu jako moment kompulsywnego powtórzenia, dystopijne nie-miejsce i bez-czas, suspens, który trwa w nieskończoność, niszcząc to, co najbardziej ludzkie: pamięć i emocje.