

TOMASZ SZERSZEŃ

WSZYSTKIE WOJNY ŚWIATA

Monika Żółkoś: Książka Tomasza Szerszenia *Wszystkie wojny świata* ma tytuł, który dużo obiecuje. Od razu powiem, że ta obietnica zawarta w tytule jakoś paradoksalnie jednocześnie spełnia się i się nie spełnia. To z pewnością nie jest leksykon historyczny, który – jak mogłoby się wydawać – mówiłby o wszystkich konfliktach, jakie toczyły się od zarania dziejów. To jest książka, która jest manifestacyjnie wolna od tego rodzaju myślenia czy gestu encyklopedycznego – takiego widzenia myślenia całościowego, totalnego – ponieważ jest fragmentaryczna i subiektywna. Ale jednocześnie – to całkowicie świadomy gest – jest to książka o tytułowych „wszystkich wojnach świata”: w tym sensie ona schodzi głębiej. Na pewno nie jest książką faktograficzną, historyczną – jeżeli już, to historiozoficzną. Wydaje mi się, że próbujesz w niej uchwycić – moim zdaniem udanie – pewien idiom, fantazmat kultury przemocy, której najbardziej spektakularnym przejawem są konflikty militarne. I w tym sensie jest to książka o „wszystkich wojnach świata”, ponieważ ona mówi o wyobrażeniach, pewnych fantazjach i o tym, w jaki sposób wojna infekuje nasz język, nasze myślenie, nasz stosunek do rzeczywistości. Ale jednak, jak przyglądam się wymienianym tu konfliktom wojennym – a jest ich sporo – to jest uderzające, że one pochodzą przede wszystkim z drugiej połowy XX wieku. Ta książka jest niezwykle erudycyjna i zostaje w niej zarysowana również perspektywa przyszłości. Szczególnie istotne miejsce zajmuje tu Hiroszima: ona powraca w wielu miejscach tej książki. O to chciałabym się ciebie zapytać: o eksponowane miejsce Hiroszimy w tej opowieści.

Tomasz Szerszeń: Dotykasz tu czegoś ważnego: tak, ciągle wracam do Hiroszimy. Jest ona punktem zwrotnym, ale też miejscem, czy może hasłem, nazwą, nawet idiomem, który stale powraca, gdy mówimy o wojnie lub katastrofie (używam tu tych pojęć naprzemiennie). Jest też parę postaci, które pojawiają się w tej książce i które „ogniskują się” wokół Hiroszimy. Jedną z nich jest Günther Anders – niemiecki pacyfistyczny filozof, uciekinier z III Rzeszy, który po wojnie bardzo zaangażował się w ruch antyatomowy. W 1958 roku – w tym samym momencie, gdy Alain Resnais kręci słynny film *Hiroszima, moja miłość* – trafia on tego miasta i ogłasza tam swoje historiozoficzne rozważania o stanie świata, pisane „z punktu widzenia hiroszimskiego mostu”. Pisze w nich, że żyjemy w „świecie po”: od momentu eksplozji tej pierwszej bomby, która zmiotła japońskie miasto, żyjemy w świecie skazanym na zniknięcie, w epoce rozciągniętej w czasie katastrofy. Nawet jeśli ona nie następuje realnie, to może w każdej chwili, potencjalnie, się wydarzyć. To dla mnie ważne rozpoznanie, bo kiedy dzisiaj zaczynamy myśleć o wojnie, katastrofie, konflikcie (czy ogólnie: o niepokoju, który nas trawi), to – gdy chcemy sięgnąć głębiej – to jest ten punkt, do którego docieramy. Hiroszima jest też ważna (i dlatego zajmuje tu tak eksponowane miejsce), ponieważ w szkielet tej

MONIKA ŻÓŁKOŚ,
TOMASZ SZERSZEŃ

Afektywność wojny, afektywność pisania

O Wszystkich wojnach świata Tomasza Szerszenia

książki, wpisana jest również moja obecność. Jednym z wątków jest tu moja podróż do Hiroszimy – i dalej: do Fukushimy. Ale też fakt, że od momentu tej pierwszej eksplozji zaczynamy datować antropocen.

Monika Żółkoś: Świetnie, że o tym wspominasz. Rzeczywiście, czytając tę książkę, miałam cały czas wrażenie, że jest ona pisana ze środka antropocenu. Nawet nie w tym sensie, że ze środka nowej, jeszcze oficjalnie nieuznanej epoki geologicznej – mam raczej na myśli pewną świadomość badawczą, z którą ją piszesz, nawet zajmując się wątkami niezwiązanymi z katastrofą klimatyczną. Z jednej strony historia wojen jest historią ludzkości, ale myślenie o tym jedynie kategoriami czysto antropocentrycznymi jest niewystarczające. W książce wykonujesz gest zaproszenia do tej historii bytów pozaludzkich: pojawiają się rośliny, zwierzęta, zjawiska atmosferyczne, to co nieorganiczne (pył, kurz)... Pokazujesz w ten sposób, że pewne kategorie, które do pewnego momentu coś organizowały i wyjaśniały (jak opozycja kultury i natury), są już nieaktywne, upraszczające. I faktycznie ta historia, którą – niczym punkt zero – zaczyna Hiroszima, zdaje się te kategorie o ile nie unieważniać, to przynajmniej problematyzować.

Tomasz Szerszeń: W tej książce historia ludzkich zniszczeń na bardzo różnych poziomach przeplata się z tą Sebaldowską „naturalną historią destrukcji”. Choćby poprzez wątek kurzu, jako czegoś, co jest nieoczywistą formą doświadczenia historii – czymś, czego nie dostrzegamy – ale też poprzez losy przedmiotów czy obrazów, które przecież również żyją swoim własnym życiem... To pisanie „z wnętrza antropocenu”, o którym wspominasz, objawia się tu również jako świadomość katastrofy, w której żyjemy. Interesuje mnie w tym kontekście również inne pytanie: jak można połączyć to, co przeszłe, z tym, co przyszłe, jak ze znaków tego, co było, spróbować zacząć organizować nasze rozumienie przyszłości? Czy i na jakiej płaszczyźnie te dwa poziomy – przeszłość i przyszłość – łączą się ze sobą? Jak dawne wojny można połączyć z katastrofami, które dopiero nadchodzą? Sześć lat po pobycie w Hiroszimie Günther Anders pisze poruszający tekst *Zmarli. Mowa poświęcona trzem wojnom światowym*. Oczywiście

tej trzeciej wojny światowej jeszcze nie było i nadal jej nie ma, ale u niego ona już jest – i to jest znamienne. To jest dla mnie przykład pisania właśnie z perspektywy antropocenu, ze świadomością nieodwracalnych zmian i zagrożeń, z jakimi skonfrontowani jesteśmy jako ludzkość – to poszukiwanie „nowej formy historii”. W pięknym poetyckim fragmencie Anders pisze:

Wydaje mi się, że jedyne, co pozostało nam do zrobienia, to próba zapamiętania jednego umarłego, jednego. Ale jeśli to możliwe, śmierci, która nie jest jedną z naszych śmierci.

Niech ktoś zapamięta dziecko, które zostało napromieniowane w Hiroszimie.

Ktoś inny – kobietę spaloną w Dreźnie.

Trzeci – Żyda zagazowanego w Auschwitz.

Ktoś czwarty – Amerykanina utopionego w oceanie.

Ktoś piąty – człowieka zakatowanego na śmierć w lochach Gestapo.

Szósty – torturowanego Algierczyka.

Siódmy – Rosjanina, który zamarzł pod Stalingradem.

Ósmy – dziecka napromieniowanego *jutro*.

Dziewiąty – marynarza utopionego *jutro*.

Ktoś dziesiąty – dziecko, którego nie będziemy już więcej widzieć *jutro*¹.

Ciekawa jest w tym fragmencie ta kategoria „jutra”. Oczywiście, mówi ona o ludziach. Być może jednak z dzisiejszej perspektywy moglibyśmy dodać tu np. Arktykę, która się rozmraża, przekroczyć to czysto ludzkie spojrzenie...

Monika Żółkoś: To płynie pod prąd myślenia o historii w kategoriach wydarzeń – czegoś, co można zamknąć w pewnych ramach, również tych chronologicznych. Tak jak Sophie Ristelhueber, którą opisujesz i która fotografuje miejsca dotknięte konfliktami wojennymi, ale już po wydarzeniu, z pewnego dystansu czasowego, ciebie – i to jest bardzo Sebaldowskie – interesują ślady, resztki, pozostałości, ale też brak tych śladów...

Tomasz Szerszeń: Interesuje mnie figura opóźnionego spojrzenia, które nie jest jednak pozbawione emocji – to opóźnienie sprawia, że na pewno nie jest ono gorsze, a może nawet bardziej przenikliwe... To opóźnienie może być minimalne, ale chodzi o taką reakcję na wydarzenie, która pozwala skupić się na śladach. To rodzaj refleksji dotyczącej widzenia. Widzenie bowiem też jest dla mnie formą doświadczania historii. Dlatego taką rolę odgrywa w książce fotografia. Jest ona nie tylko medium, ale również formą zobaczenia historii – po czasie. Ten ślad czasem istnieje, innym razem go nie ma: w tym sensie jest to książka o tym, co widzialne i co niewidzialne. Ta dialektyka istnieje we *Wszystkich wojnach świata* na wielu poziomach: piszę choćby o filmie *Hiroszima, moja miłość*, który jest przecież opowieścią o nieobecności, o tym co widzialne i niewidzialne, ale sięgam też po takie bardzo konkretne, bezpośrednie doświadczenia, które opisuję,

jak choćby moja podróż do Fukushima – obszaru potrójnej katastrofy, w tym tej atomowej. W miejscu, w którym byłem, fasady i drogi zostały wyczyszczone, wnętrza opuszczonych domów pozostają napromieniowane. Promieniowanie jest czymś, czego nie widzimy: raczej przedmiotem wiary niż realnego doświadczenia. My tego nie widzimy, te podziały pozostają niewidzialne. W książce używam figury napromieniowanego archiwum: historia, zwłaszcza współcześnie, może być problematyzowana jak coś na kształt radioaktywnej chmury, która jest rozproszona, której nie widzimy i nie rozumiemy i którą próbujemy w różny sposób uchwycić. W tym sensie *Wszystkie wojny świata* to opowieść o różnych formach chwywania śladów historii, tego, co widzialne i niewidzialne: zbieraniu (poprzez różne formy patrzenia) szczątków katastrof i wojen, które gdzieś pozostają...

Monika Żółkoś: Napromieniowane archiwum to z jednej strony artefakt, z drugiej figura. W innym miejscu – gdy poruszasz temat Czarnobyla – piszesz o napromieniowanej taśmie filmowej. To świadectwo katastrofy jądrowej i wizualny dokument, który jest napromieniowany i staje się niebezpiecznym artefaktem. Coś bardzo realnego, a jednocześnie symbolicznego, co według mnie pokazuje, jak kategorie, które do tej pory były klarowne, teraz przestają takie być. Jeśli mamy napromieniowane archiwum albo napromieniowaną taśmę filmową, to jak możemy wtedy mówić o reprezentacji katastrofy? One więc nie tylko przedstawiają katastrofę, ale też tą katastrofą są: kontakt z taśmą czy też wejście do napromieniowanego archiwum jest po prostu szalenie niebezpieczne.

Tomasz Szerszeń: To jest pytanie, które pojawia się w rozdziale poświęconemu Czarnobylowi i „kolorom historii”: jak uprawiać historię w napromieniowanym archiwum? Ale to równocześnie problematyzuje moją pozycję, jako tego, kto pisze... To jest książka pisana nie tylko przeciwko wojnom (tytułowym „wszystkim wojnom świata”), ale też w sprzeciwie wobec jednoznacznych prób uchwycenia, opisanie czegoś poprzez system. Ta książka z założenia ma być antyhierarchiczna – pisana przeciwko głosowi, który jest pryncypialny. W związku z tym opowiada ona raczej o kurzu historii, kolorze historii niż o niej samej – opowiada o takich przestrzeniach, które są pomijane przez refleksję teoretyczną czy historyczną, które wymykają się opisowi...

Monika Żółkoś: Ta niehierarchiczność, o której wspominasz, przejawia się również poprzez bardzo szczególne miejsce, z którego mówisz, tę szczególną pozycję, którą zajmujesz... Jest ono bardzo nieoczywiste, zmieszane. Z jednej strony jest to bowiem optyka badacza, literaturoznawcy i antropologa, ale przede wszystkim jednak badacza wizualności, bo film i fotografia zajmują tu szczególne miejsce, ale nie tylko: tam też jako badacz dokonujesz takiego Sebaldowskiego gestu lektury miasta jako palimpsestu, w którym znaczenia jednocześnie nakładają się na siebie, ale też wzajemnie się wymazują. I to jest jedna perspektywa, którą przyjmujesz w tej książce.

Ale nie jedyna. Zarysowujesz też perspektywę prywatną, subiektywną. Ta książka nie tylko wyrasta z Twoich podróży, ale też gdzieś u podstaw tego projektu znajduje się dojmujące doświadczenie przemocy: byłeś wraz ze swoimi bliskimi w Paryżu w momencie zamachu terrorystycznego w 2015 roku – byłeś na tej samej ulicy... To też tworzy rodzaj ramy.

Tomasz Szerszeń: Kiedy zacząłem pisać tę książkę, na początku miała ona być zbiorem kilku uzupełniających się esejów oscylujących wokół tematu patrzenia na wojnę czy katastrofę. Potem uznałem, że ważne jest, żeby włożyć w to siebie: trochę na zasadzie archeologicznego gestu. Żeby spróbować dojść do źródeł wojny, katastrofy, źródeł lęku poprzez siebie. Dlatego wkładam w to swoje wspomnienia z dzieciństwa – w tym wspomnienie dziadka jako realnej osoby, ale też jako figury „opowiadacza historii” – czy swój dziecięcy rysunek jako taki „laicki” artefakt... Potem, domykając tę książkę, uświadomiłem sobie, że istnieje doświadczenie, które od paru lat nie daje mi spokoju: potrafię o nim opowiadać, ale nie potrafię nic napisać, bo było tak mocne i tak traumatyczne. To historia zamachu w Paryżu 13 listopada 2015 roku, którą opisuję w ostatnim rozdziale. To jest historia jednocześnie przeze mnie przeżyta i nieprzeżyta, która jest, dla mnie przynajmniej, dezorientująca. Kim jestem? Nie byłem ani świadkiem, ani ofiarą, nie widziałem samego zamachu, a jednak byłem tuż obok, odczuwałem realne emocje – strach, dezorientację... Ta historia pozostała też ze mną: to jest coś, czego nie mogę po prostu amputować... Więc kiedy kończyłem pisać *Wszystkie wojny świata*, to wszystko mi się połączyło: doświadczenie zamachu stało się czymś, co objawia się jako rama, problematyzująca nie tylko moją w niej obecność, ale także to nieustające napięcie między tym, co widzialne i niewidzialne, obecne i nieobecne, realne i fikcyjne. Opowieść o zamachu została umieszczona w jakimś porządku obrazów, w porządku historii – swojej, ale też historii „nas wszystkich”. Zyskała historiozoficzną i wizualną ramę. W tym rozdziale jest tylko jedno zdjęcie. Gdy zdecydowałem się umieścić tę opowieść w książce, zacząłem szukać jakichś wizualnych świadectw tego zdarzenia: przeszkąłem telefon, aparat... i nic. Wreszcie odnalazłem jedno jedyne zdjęcie (jest zamieszczone w książce), które wykonała znajoma fotografka. Przedstawia ono moją córkę Natalię śpiącą nam na kolanach (fotografia została zrobiona w kawiarni, kilkanaście minut przed zamachem)... Jedyne ślad tego wieczoru. Jest to więc również opowieść o poszukiwaniu obrazów. To jest pewien ślad – ale ślad czego? Płaszczyzna osobista przenika się tu z płaszczyzną badawczą. Ilustracje natomiast tworzą narrację, która jest częściowo autonomiczna względem tekstu. Nie chcę powiedzieć, że na Sebaldowski sposób (bo to byłoby pewnie nadużycie), ale one czasem tworzą nieoczywiste relacje z opisywanymi wydarzeniami – nie są zwykle ich prostą ilustracją. Na przykład po pierwszym rozdziale wkładam sekwencję zdjęć z planu filmowego *Krzyżaków* Aleksandra Forda, które trafiły do mnie po

śmierci dziadka – pochodziły z jego kufra. Mój dziadek jako świetny jeździec, dawny ułan, dublował w filmie w scenach konnych Wielkiego Mistrza, czyli Stanisława Jasiukiewicza. Jest on tu nie tylko realną osobą, ale również takim „bliskim Innym”: głosem, który się z nas wydobywa i coś opowiada, figurą narratora katastrof.

Monika Żółkoś: W tym, o czym mówisz, jest bardzo ciekawy gest przekroczenia czy odmowy bycia częścią tradycji, która nakazuje wykluczać te dwie role: badacza i kogoś, kto przeżył pewne opisywane wydarzenie. Jeśli jest się badaczem, to musi to być coś absolutnie zewnętrznego, coś, wobec czego wytwarzamy zobiektywizowany dyskurs. Ale ty tu dołączasz – żeby to jeszcze skomplikować – trzecią rolę: rolę artysty. To mi się wydaje bardzo ciekawe. Jest jednak pewna tradycja poznawcza, która nakazuje się określić: albo jest się artystą, albo badaczem: albo jest się w środku wydarzenia, albo na zewnątrz. To są właściwie wykluczające się miejsca oglądu. Nie masz w sobie zgody, żeby się zdecydować. Siłą opowieści, którą budujesz, jest to, że to wszystko świetnie tu pracuje...

Tomasz Szerszeń: Dobrze to uchwyciłaś: jest we mnie opór wobec konieczności rozdzielania tych ról, rozdzielania dyskursów i opowieści. Chciałem, żeby ta książka była wyrazem niezgody na podziały na to, co akademickie i nieakademickie, artystyczne i dyskursywne, ale też na podziały, które mają dużo bardziej strukturalny charakter – myślę tu o granicach, jako pewnych figurach myślenia. Jeden z rozdziałów zatytułowany jest *Beton*: piszę w nim o różnych formach granic i struktur opresyjnych, które w pewnych sytuacjach ulegają rozrzedzeniu. Zależało mi, żeby te poziomy znaczeń na siebie nachodziły, współlistniały i rozmawiały ze sobą: nie chciałem, żeby ta książka była taką pryncypialną opowieścią, która zaczyna się na A i kończy na Z, tylko żeby była to raczej chmura nakładających się spostrzeżeń, opowieści, dyskursów i obrazów – opisów o różnej gęstości. Chciałem pokazać pewną konstelacyjność zgodnie z przekonaniem, że z jednej strony trudno uchwycić całość, ale jednocześnie wszystko jest ze sobą na różne sposoby połączone. Pisząc o Fukushima, przywołuję słowa Jeana-Luca Nancy, które napisał w reakcji na tę katastrofę: „nie da się dłużej separować kultury i natury, katastrof naturalnych i ludzką ręką czynionych”². Katastrofa w Fukushima jest przykładem na to, jak te porządki mieszają się ze sobą: natura została tak zawłaszczona przez człowieka, że nie ma już katastrof naturalnych. Katastrofa z 2011 roku była jednocześnie katastrofą naturalną, technologiczną, społeczną itd., i – jak pewnie każda z wojen czy katastrof – „katastrofą wyobraźni”. To działa na bardzo wielu poziomach. W tej książce chciałem też przywołać taką starą kategorię, która jest, moim zdaniem, ciągle otwierająca: Benjaminowskie pojęcie konstelacji. Chciałem przez to pokazać, jak bardzo świat (miejsca, obrazy, katastrofy, pamięci...) jest połączony ze sobą, w związku z czym naszym zadaniem jest odszukanie jego nowej czytelności. Dziś przyczyną wielu lęków i niepokojów jest brak umiejętności połączenia

obrazów z ich wyjaśnieniem – rodzaj zaburzonego widzenia, utraconej czytelności. Nie potrafimy połączyć łęku z obrazami. Trzeba pokazać te nowe połączenia, pokazać, jak to się przeplata i łączy. Chciałem – w dobie dzisiejszej pełzającej katastrofy klimatycznej i ekologicznej, które przecież tak naprawdę są jedną wielką globalną katastrofą o wszechogarniającym charakterze – żeby ta książka była zbiorem mikroczytań, mikrohistorii pokazujących czy też ujawniających różne mniej lub bardziej zwizualizowane poziomy destrukcji, katastrof, wojen. One są czasem przywołane bardzo wprost – jak opowieść o zamachu terrorystycznym czy miejsca-symbola, takie jak Hiroszima i Auschwitz – a czasem są rozproszoną mgłą wydarzeń, które pojawiają się gdzieś w tle, niczym powidok.

Monika Żółkoś: Ciekawe jest też to, co dzieje się pomiędzy nimi, jak one się wzajemnie oświetlają. To jest cała sekwencja bardzo, wydawałoby się, nieoczywistych skojarzeń, ale okazuje się, że to, co pozornie odległe, bardzo na siebie oddziałuje. To narracja, która zbudowana jest w poprzek: nie tylko w poprzek gatunków – jest tu czytanie budynków, tekstów, fotografii, scen filmowych... – ale myślę o takiej strategii, która szuka dziwnych, nieoczywistych, ale jednak sugestywnych połączeń i wzajemnych oświetleń. Tu nie chodzi o podobieństwa rozumiane w prosty sposób. Myślę o tym w kontekście jednej z pierwszych myśli w twojej książce, gdy zaczynasz tworzyć tę autobiograficzną ramę i piszesz, że momentem narodzin świadomości historycznej była dla ciebie lektura *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza z całą plastycznością opisu tego, co dopiero ma się zdarzyć, a jednocześnie jakby już się „zdarzyło”, gdyż pozostaje nieuchronne: znaki wojny są zapisane w przyrodzie. Połączenie tych perspektyw, tego, co dopiero ma nadejść, ale w taki fatalistyczny sposób już się w jakimś sensie wydarzyło – nie można od tego uciec... I piszesz, że w dzieciństwie była to dla ciebie tak silnie oddziałująca i sugestywna lektura, że wydawało ci się wówczas, że historia ludzkości płynie przez muzeum wojny – nie przez muzeum historii naturalnej i nie przez muzeum sztuki. Czytając tę książkę, miałam wrażenie – nie wiem, na ile to jest intencjonalne – że dokonujesz przekroczenia dziecięcego rozpoznania i mówisz: nie, historia płynie przez te wszystkie trzy miejsca, i to właśnie ten przepływ jest najciekawszy...

Tomasz Szerszeń: To świadomy zabieg. To rodzaj podjętego na samym sobie zabiegu: dekolonizacja własnego poglądu na to, czym jest wojna i jaka jest jej rola w naszym życiu. Ona wędruje z tego okładkowego, dziecięcego rysunku, staje się czymś szerszym – rodzajem rozproszonej mgławicy. To operacja na wyobraźni, próba archeologii, zdekonstruowania swojego poglądu sprzed lat.

Monika Żółkoś: To jest też lekcja krytycznego i pełnego podejrzliwości czytania obrazów. One z jednej strony są oryginalne i artystycznie ciekawe, ale jednocześnie niektóre z nich wydają się uwikłane w różne formy przemocy symbolicznej. Jest tu dużo wątków związanych

z kolonizacją i dekolonizacją... Chciałabym cię zapytać o to czytanie obrazów, w którym rozpoznajesz uwikłanie obrazu, który miałby być świadectwem, śladem, ale sam uwikłany jest w sytuację przemocy, pewnej hierarchiczności z przywilejem budowania reprezentacji czy pozycji tego, który patrzy – a to zwykle jest pozycja uprzywilejowana.

Tomasz Szerszeń: W mojej intencji jest to próba dekolonizacji obrazów, rozumiana jako wysiłek, by wyrwać je z punktu, w którym wchodzi w porządek opresyjny. Chciałem też pokazać – to moment autoreferencyjny – że obrazy mogą być „bezdomne”. One również wędrują w poszukiwaniu swego sensu: też podlegają pewnej opresji i bezdomności. Więc na jakimś poziomie jest to opowieść o poszukiwaniu: jesteśmy w labiryncie obrazów, które szukają swego miejsca, osadzenia w historii, osadzenia w znaczeniu.

Monika Żółkoś: Mam też wrażenie, że to jest o migrowaniu sensów. Sensy nie są trwale wpisane w fotografię czy w obraz – w jakąkolwiek reprezentację, wizualną czy tekstową. Bo kiedy zderzasz choćby słynny gest Zidane’a (cios z byka) z *Obcym*, to w tym zaskakującym spotkaniu powieść Camusa nabiera nowych, niepokojących znaczeń: okazuje się uwikłana w kolonialną przemoc – oczywiście dyskursywnie i symbolicznie, ale jednak.

Tomasz Szerszeń: Chciałem wybijać rzeczy z oczywistych skojarzeń. To jest pisane przeciw już rozdany rolom, przeciwko dyskursowi, który cały czas nas umiejscawia w jakichś funkcjach czy rolach. Tak samo jest z tekstami („*Obcy* Camusa jest o tym i o tym...” – a może jest o czymś zupełnie innym?) i fotografiami (widzimy jakieś zdjęcie i już od razu wiemy, jakby *a priori*, o czym ono jest – a może jest inaczej?). Ta książka jest o tym migrowaniu sensów, ale też jest pisana przeciwko przemocowej władzy, która umiejscawia nas i znaczenia w konkretnych rolach, miejscach, momentach...

Monika Żółkoś: Zastanawia mnie, że gdy o tym opowiadasz, tak rzadko używasz słowa trauma, a dotykasz przecież tematyki, która jest ostatnimi czasy, w ostatniej dekadzie podejmowana w ramach tzw. kultury posttraumatycznej. Ciekawe wydaje mi się odsunięcie tego pojęcia, które jest mocno nadużywane. Mówisz o poruszeniach, stanach emocjonalnych – skręcasz raczej w stronę poetyki afektywnej. Afekt jest najważniejszy: afektywność wojny jest ważniejsza niż trauma, nie unieważniając oczywiście tej problematyki. Ty jednak idziesz w zupełnie inną stronę, poruszając się w ramach tych poetyk katastrof.

Tomasz Szerszeń: Opowieść o traumie jest już gdzieś mocno opowiedziana... Ona oczywiście nigdy nie jest do końca opowiedziana – z założenia można o niej mówić w nieskończoność, na tym to polega – chciałem jednak trochę przekroczyć ten język, inaczej to ustawić, inaczej ponazywać pewne rzeczy. To wynika z mojego nastawienia do obrazu, ale i do rzeczywistości w ogóle: staram się zachować pewną empatię do rzeczy, które opisuję... Takie afektywne momenty bardziej mnie interesują.

Monika Żółkoś: To jest możliwe dzięki temu, że łączysz te role. Pokazujesz afektywność wojny. Wypowiedzenie tego jest możliwe, bo świadomie rezygnujesz z obiektywizmu, nie tracąc jednak nic ze swych kompetencji. To jest bardzo ważne. To jednak nie jest rzetelna opowieść, jakie to było straszne – to jest zupełnie inaczej wypowiedziane. Pojawienie się tej afektywności jest tu tak niezwykle nieoczywiste. Wojna w twojej książce jest ekscysem, niebywałym nadmiarem, a jednocześnie jest nieobecnością, anihilacją. Nie wiem, czy wojna w ogóle, ale na pewno ten „punkt zero”: Hiroszima. Ważny wydaje mi się ten krótki fragment, gdy mówisz o hiroszimskim „cieniu człowieka”: śladzie po człowieku, którego zmiotł wybuch atomowy. Takie myślenie i ta opowieść pokazuje ludzi jako świadków, zaś ciało ludzkie jako ślad, który ulega totalnej anihilacji – wtedy śladem jest brak śladów...

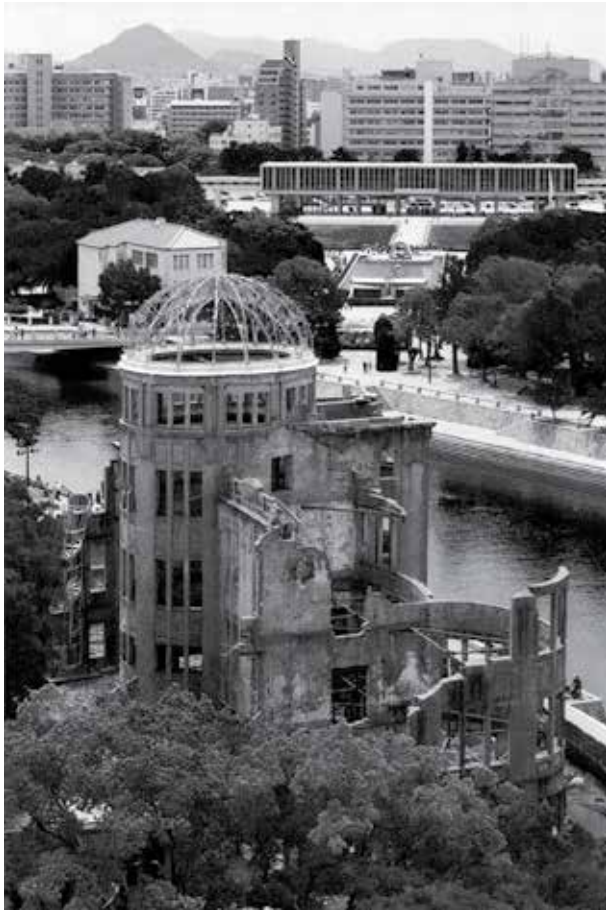
Tomasz Szerszeń: Jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że zawsze jest jakiś ślad. Czasami jednak tych śladów nie ma. To jest dojmujące doświadczenie po Hiroszynie: w kulturze japońskiej duchy, zmarli bardziej niż we współczesnej kulturze europejskiej są częścią tego porządku symbolicznego, współistnieją ze sobą. Brak ciała staje się wyrwą – ci „zniknięci” są „nie wiadomo gdzie”, w swego rodzaju dziurze, w nicości, nieobecności... Są takie momenty, gdy tych świadectw czy obrazów po prostu nie ma lub gdy one mówią wprost o nieobecności. Ta książka jest równocześnie autoreferencyjna: odnoszę się w niej często do takich dzieł, które tę nieobecność problematyzują na rozmaite sposoby. Na przykład *Hiroszima, moja miłość* miała na początku powstać jako dokument, stała się jednak filmem fabularnym, gdyż formuła dokumentalna okazała się niewystarczająca do opowiedzenia tragedii tego miasta. A jednak ten dokument ciągle gdzieś tam jest, skryty w środku – właśnie jako nieobecność.

Monika Żółkoś: Chciałabym w takim razie zadać ci pytanie, które może być w jakimś sensie kłopotliwe. Bardzo wyraźnie pokazujesz, że nasza definicja wojny jest niewystarczająca. Śledzisz to, jak bardzo jest ona przejawem owej „kultury przemocy”, o której piszesz. Zauważasz, że ona nie ma ram – a przynajmniej nie tak, jak by nam się wydawało. Jej trwanie polega na tym, że ona infekuje nasze wyobrażenia i nasz język i jest tam, gdzie byśmy jej literalnie nie dostrzegali. Zajmujesz się wojną nie tylko dosłownie: raczej, szerzej, badasz różnego rodzaju katastrofy czy różne formy kultury przemocy. Z jednej strony wydaje mi się to bardzo przekonujące. Ale czy nie boisz się tego, że to się tak rozrasta, że to zmierza w stronę banalnej konstatacji, że wszystko jest wojną, gdyż żyjemy w przemocowym świecie? Nie twierdzę, że taka jest myśl w twojej książce, bo nie, ale chciałam cię spytać, czy masz jakiś pomysł, żeby te ramy jednak postawić i to dookreślić?

Tomasz Szerszeń: To bardzo dobre pytanie. Dochodzimy tu do takiego momentu, który jest rzeczywiście trudny – nie tylko dla mnie. To szerszy problem. Istnieje taki rozpowszechniony wśród latynoamerykańskich myślicieli dekolonialnych pogląd: twierdzą oni, że system

kolonialny (i postkolonialny) tak się sprzegnął z kapitalizmem, że stworzył „świat-śmierć”, w którym nierówności, eksploatacja ludzi i natury, rasizm, przemoc i wojna właśnie są na porządku dziennym i stanowią o istocie naszego codziennego życia. To ciekawe myślenie, istnieje tu jednak zagrożenie, że możemy w ten sposób wyjaśnić każdą formę nierówności, niesprawiedliwości, wyzysku czy przemocy. Choć ta dekolonialna tradycja jest dla mnie inspirująca, to nie chciałbym, żeby ta książka głosiła, że wszystko jest wojną. Tak nie jest. Chciałem raczej pokazać, że wojna istnieje również w miejscach, które nie są oczywiste – i to jest jedno z przesłań *Wszystkich wojen świata*. Natomiast jeśli pytasz o ramy, to są one bardzo trudne do określenia: bywają nieostre, pozorne, podlegają przemianie i transformacji... Dlatego tak ważnym pojęciem jest tu dezorientacja – słowo to powraca w książce niczym refren. Wprowadzam tu też pewne nieoczywiste kategorie, jak choćby kurz czy kolor, i staram się włączyć je do refleksji nie tylko o wojnach czy katastrofach, ale i o historii w ogóle. One są z takiego nurtu pisania o historii (nazwijmy go tradycją Benjaminowską), w którym to detale i to, co zwykle pomijamy, jest kluczowe. Musimy więc nauczyć się patrzeć – nie chcę, żeby to brzmiało pedagogicznie, ale żyjąc w kulturze wszechobecnego obrazu, transmisji 24/7, musimy spróbować odzyskać czytelność nie tylko samych obrazów, ale wraz z nimi – świata i historii. Dostrzegać w historii i w obrazach detale, które istnieją poza oglądem czy nawet poza dyskursem, a które mogą być kluczowe dla rozumienia. Możemy spróbować wyzwolić się z tego prymatu wojny. To jest oczywiście naiwne – to raczej rodzaj egzorcyzmu. Jednak być może – chciałbym w to wierzyć – ona nie musi wcale zaistnieć. Możemy ją wywabić z siebie – spróbować to zrobić... A gdy mówisz o pewnej nieskończoności, to tak: ta książka jest z założenia niedokończona. Choć stawiam jedną wyraźną cezurę: to 1945 rok, czyli Hiroszima. Wszystkie wcześniejsze historie są „zobaczone” później: percypowane z dużo bardziej współczesnej perspektywy.

Chciałbym jeszcze poruszyć wątek relacji, która łączy różne punkty na ziemi i różne katastrofy. Na przykład w 1962 i 1963 roku odbył się Marsz Hiroszima–Oświęcim, trwał kilka miesięcy. Świadkowie hiroszimscy wędrowali do Polski, by połączyć się z więźniami Auschwitz. Istnieje seria zdjęć Eustachego Kossakowskiego, który udokumentował moment spotkania i przekraczania bram obozu. To sojusz dwóch pamięci, ustanowienia nowej relacji, globalnej konstelacji cierpienia. Pamięci, ale też obrazy – tak jak ludzie – wchodzą ze sobą w zaskakujące relacje. Migrują. Tworzą nowe sensory. Przemieszczają się w poszukiwaniu znaczenia. Historia nie jest czymś raz na zawsze danym. Jest raczej zbiorem naszych spojrzeń, które są zawsze relacyjne, bo nasz punkt widzenia zmienia się – dobrze opisuje to Proust i *W poszukiwaniu straconego czasu*... My się zmieniamy, jesteśmy już kimś innym, więc nie możemy czegoś uchwycić: przedmiot oglądu też podlega transformacji. Chciałbym, żeby ta książka była o świecie,



Pocztówka z Hiroszimy, 2018. Za: Tomasz Szerszeń, *Wszystkie wojny świata*, Gdańsk–Warszawa 2021, s. 293.

który jest w ruchu: my się ruszamy, tytułowe wojny (i katastrofy) też są w ruchu... Ona jest więc pisana przeciwko rozmaitym rodzajom granic, przeciw temu, co ten ruch ogranicza.

Monika Żółkoś: Poruszyłeś teraz dużo szalenie interesujących wątków – nawiązę tylko do dwóch. Pierwsza moja myśl wiąże się z bardzo ciekawym i nieoczywistym, pararytualnym gestem egzorcyzmowania wojny. On z jednej strony jest naiwny, ale jednocześnie nie traci nic ze swojej siły i prawdziwości przez to, że my wiemy, że w tym, że go wykonujemy, jest pewien rodzaj naiwności, przekonanie, że oddaliśmy wojnę, że się o wojnie w przekonujący sposób opowie, albo że się ją odnajdzie tam, gdzie wydawało się, że jej nie ma... A jednocześnie, gdy myślę o tym geście, tak jak ty go deklarujesz w pierwszym zdaniu, to nie tylko jest tu coś quasi-magicznego, ale to w gruncie rzeczy jest bardzo racjonalne działanie. Wspomniałeś o próbie zdekolonizowania obrazów, zdemilitaryzowania języka i naszej wyobraźni – tego projektu nie da się przeprowadzić, nie ujawniając tego, nie idąc w to. Tylko odsłaniając, że to jest tam, gdzie wydawało się, że tego nie ma, możemy spróbować się od tego uwolnić. To pierwsza myśl. Teraz druga. Mówiłeś o tej ruchomości, migrowaniu znaczeń. Czytałam tę książkę w ciągu ostatnich dwóch tygodni: tam są takie sformułowania i spostrzeżenia, których nie da się czytać poza współczesnym kontekstem.

Piszesz o murze, militarnym kontrolowaniu terytoriów, o doświadczeniu uchodźczym... Ta książka pracuje też w ten sposób. Dla mnie w horyzoncie twojej narracji – choć przecież nie jest to książka publicystyczna – cały czas był kryzys humanitarny, który dzieje się tu i teraz w Polsce. Pisałeś ją już jakiś czas temu, ona nie mówi o tym wprost, a jednocześnie nie da się tej książki czytać bez tego kontekstu. Te znaczenia są ruchome, nie da się tego zaczynać. Ona będzie rezonować w naszej współczesności, tu i teraz.

Tomasz Szerszeń: Nie da się odciąć historii od współczesności. Nasza pozycja jest tutaj. To jakaś fikcja historyków, że da się pisać „obiektywnie”. Nie da się. Mam poczucie, że jest tam parę tematów, które cały czas pracują. To, co mnie interesuje, to pokazywanie powiązań. Często wydaje nam się – gdy słuchamy o odległych wojnach, katastrofach, cierpieniu – że to nie ma żadnego związku z naszym życiem, że cierpienie świata nie ma ze mną nic wspólnego. Jest wprost przeciwnie: one mają związek. Nie jesteśmy odseparowanymi od świata monadami, które żyją autonomicznym życiem. Stąd ten postulat odzyskania czytelności świata, czytelności naszej perspektywy. Chodzi o uczytelnienie tych niewidzialnych powiązań i relacji. Ale wydaje mi się, że ta książka jest też o utracie orientacji i próbie jej odnalezienia. Trochę jak podczas różnych katastrof: tracimy wtedy orientację. Relacje osób, które je przeżyły, są często świadectwem nie tylko tego wydarzenia, ale też zdają relację z tego, że oni również utracili orientację, że zwracają uwagę na rzeczy, które są pozornie pozadyskursywne – jak kolory – i które są pozornie poza doświadczeniem historycznym. Wobec historii, wobec katastrofy jesteśmy często bezradni – tracimy orientację. Nie mamy tych języków albo wchodzimy w takie języki, które są bardzo oczywiste, są kliszami. To książka o nawigowaniu, poszukiwaniu znaczenia obrazów, szukaniu dla nich miejsca... To jest rodzaj podróży – ta metafora jest tu jak najbardziej na miejscu.

Monika Żółkoś: Ta książka byłaby więc wydobywaniem się z kolein pewnego utartego języka, z pewnych wyobrażeń...

Tomasz Szerszeń: Również wydobywaniem się z własnych klisz wdrukowanych w głowę.

* Nieznacznie skrócony i zredagowany zapis spotkania, które odbyło się 21 października 2021 roku w Sztuce Wyboru w Gdańsku.

Przypisy

- ¹ Günther Anders, *Les Morts. Discours sur les trois guerres mondiales*, przeł. Ariel Morabia, [w:] tegoż, *Hiroshima est partout*, Éditions du Seuil, Paris 2008, s. 518.
- ² Jean-Luc Nancy, *After Fukushima. The Equivalence of Catastrophes*, przeł. Charlotte Mandell, Fordham University Press, New York 2015, s. 34.



18. W. S. Van Dyke: "The Birth of a Nation", 1915, USA.

Historia

1. W. S. Van Dyke: "The Birth of a Nation", 1915, USA. This film is a landmark in the history of American cinema, known for its pioneering use of the "Kluge" technique, which involved showing the same scene from multiple perspectives to create a sense of simultaneity and emotional intensity.

2. The film's impact on the American South was profound, as it reinforced racial stereotypes and contributed to the resurgence of the Ku Klux Klan. It is often cited as a key factor in the rise of Jim Crow laws and the segregationist movement of the early 20th century.



19. Anatomical drawing of a human eye, showing internal structures like the lens and retina.



- A Bank City (Pittsburgh) | Alginate (Albany) | Alkyne (Algeria)
- Allyl (Algeria) | Alkyne (Algeria) | Alkyne (Algeria)
- Allyl (Algeria) | Alkyne (Algeria) | Alkyne (Algeria)
- Allyl (Algeria) | Alkyne (Algeria) | Alkyne (Algeria)
- Allyl (Algeria) | Alkyne (Algeria) | Alkyne (Algeria)
- Allyl (Algeria) | Alkyne (Algeria) | Alkyne (Algeria)
- Allyl (Algeria) | Alkyne (Algeria) | Alkyne (Algeria)
- Allyl (Algeria) | Alkyne (Algeria) | Alkyne (Algeria)
- Allyl (Algeria) | Alkyne (Algeria) | Alkyne (Algeria)
- Allyl (Algeria) | Alkyne (Algeria) | Alkyne (Algeria)



Historia

1. A group of people on a beach, possibly during a military operation or a protest. The image captures a moment of collective action, with individuals holding flags and appearing to be in motion.



20. A person in a white robe with a cross on their chest, possibly a religious figure or a historical character.

Historia

1. A historical scene showing a group of people in a field, possibly a battle or a significant event. The image is somewhat dark and grainy, emphasizing the historical nature of the subject.



21. A large pile of rubble or debris, possibly the result of a disaster or war.



22. A person in a dark uniform, possibly a soldier or a historical figure, standing in a field.



23. A portrait of a man's face, looking slightly to the side.

Historia

1. A historical scene showing a group of people in a field, possibly a battle or a significant event. The image is somewhat dark and grainy, emphasizing the historical nature of the subject.



24. A colorful illustration of a person in a field, possibly a soldier or a historical figure, with a large red sun or explosion in the background.

Historia

1. A historical scene showing a group of people in a field, possibly a battle or a significant event. The image is somewhat dark and grainy, emphasizing the historical nature of the subject.



2. A historical scene showing a group of people in a field, possibly a battle or a significant event. The image is somewhat dark and grainy, emphasizing the historical nature of the subject.



Historia

1. A historical scene showing a group of people in a field, possibly a battle or a significant event. The image is somewhat dark and grainy, emphasizing the historical nature of the subject.



25. A person in a field, possibly a soldier or a historical figure, in a dynamic pose.