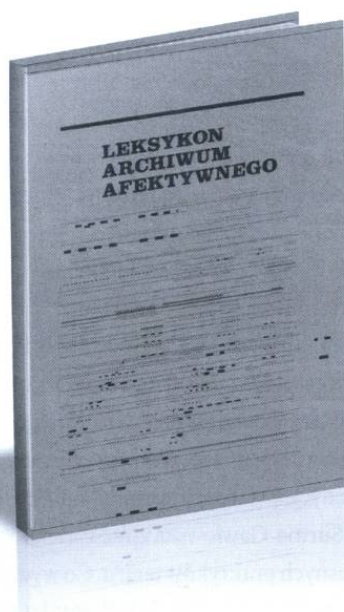


Archiwizowanie teatru, teatralizacja archiwum

AUTOR: MATEUSZ ŻURAWSKI



TYTUŁ / **LEKSYKON ARCHIWUM AFEKTYWNEGO**
REDAKCJA / **GIULIA PALLADINI,**
MARCO PUSTIANAZ
WYDAWCY / **SŁOWO/OBRAZ TERYTORIA,**
NARODOWY INSTYTUT AUDIOWIZUALNY
REDAKCJA WYDANIA POLSKIEGO /
KATARZYNA TÓRZ
MIEJSCE I ROK / **GDAŃSK 2015**

■ Niedawno nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria i Narodowego Instytutu Audiowizualnego ukazała się książka, która stanowi ciekawą propozycję podejścia do tematu funkcjonowania pamięci w sztuce – *Leksykon archiwum afektywnego*.

Tom podzielono na dwadzieścia sześć sekcji, każda z nich poprzedzona została kartą tytułową opatrzoną słowem kluczem – jak hasłem przedmiotowym na fiszce w bibliotecznym katalogu lub tagiem w internetowej bazie danych.

Każda z kart-fiszek otwiera oddzielną narrację. Celowo używam tego określenia, bo dla zebranych w tomie tekstów – i nie tylko tekstów – trudno jest wskazać wspólny mianownik. Znajdziemy tu zarówno ujęte w formę miniseju rozważania naukowe czy opisy projektów artystycznych, jak i refleksje, wspomnienia, dzienniki intymne, a także prace wizualne – reprodukcje rysunków i fotografii. Ich autorami są osoby związane z szerokim spektrum sztuk performatywnych i audiowizualnych: artyści, kuratorzy, badacze, krytycy, często zresztą występujący w więcej niż jednej roli naraz. Choć narracje te wszystko różni, łączą je trzy rzeczy. Po pierwsze, wszystkie są bardzo krótkie, zwarte, wręcz esencjonalne. Po drugie, wszystkie są osobiste. Po trzecie, wszystkie dotyczą tematu archiwum, rozumianego jednak nie tyle jako instytucja, ile jako szczególnie rezerwuar pamięci, który „na zmianę składa się i rozpada, integruje i rozrzuca”, istnieje w żywym doświadczeniu, na przecięciu tego, co jednostkowe i zbiorowe, prywatne i publiczne, rozproszone i uporządkowane; jako „wehikuł, który aktywnie kształtuje współczesność, wchodzi z nią w dialog, [...] prowokuje do zająęcia wobec niej stanowiska”.

Przeczytamy tu między innymi historię strażaka z Wielopola Skrzyńskiego, który namalował obraz przedstawiający pogrzeb dziecięcych ofiar słynnego pożaru miejscowego kina, ponieważ funkcjonariusze UB zabronili mu go sfotografować. Opis zorganizowanej w Centrum Sztuki Współczesnej w Bristolu niematerialnej ekspozycji nieistniejących zbiorów stałych, gdzie kustoszki oprowadzały

zwiedzających po pustych salach, opisując obiekty, które były w nich prezentowane na przestrzeni kilkudziesięciu lat od momentu założenia galerii. Refleksję kobiety przeżywającej szczególnie rodzaj *déjà vu*, kiedy, porządkując rzeczy po zmarłej matce, natrafia wśród nich na pamiątki swojego dzieciństwa. Fotografie podartych i pogniecionych ulotek izraelskiej armii, zrzuconych na Bejrut na chwilę przed bombardowaniem – falsyfikatów, które autor projektu przedstawiał innym jako oryginały, aby po latach sprowokować ich do opowiadania wspomnień tamtego dnia.

„Porządek [...] kryje jednak rzeczy niewypowiedziane, na razie odsunięte, może zapomniane. Są [...] podobne do drzazg, [...] dają o sobie znać tylko czasem, na co dzień można z nimi żyć” – pisze Małgorzata Dziewulska, jedna z autorek. „To, co ważne i to, co nieważne stoi na półkach obok siebie”. Niektóre z zebranych w *Leksykonie*... narracji poruszają, inne są błahe, każda z nich może być inspirująca. Trzynasta fiszka jest pusta. Dwie puste strony to miejsce na zanotowanie bądź naszkicowanie własnej narracji. Albo na krótki odpoczynek od lektury, chwilę wytchnienia, do której zapraszają kuratorzy tomu.

Właśnie – Giulia Palladini i Marco Pustianaz, dwoje włoskich teatrologów odpowiedzialnych za ideę i kompozycję tomu, nie nazywa siebie redaktorami, tylko kuratorami, o książce zaś mówią jako projekcie. Artystycznym? Badawczym? Jak wyjaśniają we wstępie, ich intencją jest próba zrozumienia „intymnej relacji zrodzonej z doświadczeń [...] korzystania [z] [...] albo też wyobrażania sobie lub tworzenia archiwum”. Czym jest zaś archiwum

Giulia Palladini i Marco Pustianaz nie nazywają siebie redaktorami, tylko kuratorami, o książce zaś mówią jako projekcie.

afektywne? Z zamieszczonej na końcu książki notatki dowiadujemy się wprawdzie, że określenie *archivo affettivo* po raz pierwszy zostało użyte w tytule międzynarodowej konferencji poświęconej sztukom performatywnym, zorganizowanej w roku 2010 w Università del Piemonte Orientale w Vercelli; niestety, w całym tomie próżno by szukać, co ono właściwie oznacza¹. Palladini i Pustianaz piszą tylko, że dla nich to „nie tyle pojęcie, ile horyzont”, a najlepszym przykładem archiwum afektywnego jest... sam *Leksykon archiwum afektywnego*. Domyślam się, że kuratorom (niech będzie) zależało na podkreśleniu nieuchwytności tematu, wymykającego się prostym definicjom, ale tłumaczenie terminu za pomocą niego samego budzi podejrzenie o brak dyscypliny intelektualnej, a tym samym – podaje w wątpliwość sens ich założeń. I nie pomoże nawet powoływanie się na Jacques'a Derridę.

Na szczęście zgromadzone w tomie narracje bronią się same, i właściwie można by na ten wstęp – pretensjonalny i raczej naukowy niż naukowy – po prostu machnąć ręką, gdyby nie to, że zaproponowany w nim koncept mimo wszystko wydaje się ciekawy i wart zastanowienia. Tym bardziej, że koresponduje on z modnym w ostatnich latach w kręgach akademickich pojęciem „zwrotu archiwalnego”, który między innymi ufundował nurt Nowej Historii Kina (rewizji klasycznych interpretacji filmowego kanonu poprzez konfrontację artystycznych czy intelektualnych walorów konkretnych dzieł z warunkami ich produkcji i faktycznym zasięgiem oddziaływania)². W prowadzonych w Polsce badaniach nad teatrem – czy, szerzej, sztukami performatywnymi – to kierunek wciąż nie dość rozpoznany.

Aby jednak zrozumieć, dlaczego idea *archivo affettivo* jest rzeczywiście istotna, należy sięgnąć do wywiadu, którego trzy lata temu Palladini udzieliła „Dwutygodnikowi” i który jest do tej pory jedynym bodaj oprócz *Leksykonu...* dostępnym w języku polskim źródłem na ten temat³. W rozmowie z Dorotą Semenowicz włoska teatrolożka zwraca uwagę, że dzieło sztuki teatru wbrew pozorom nie umiera wraz z ostatnim przedstawieniem, wręcz przeciwnie, jako zdarzenie performa-

tywne „nie znika”, bo „pozostawia ślady, [...] ulega nieustannemu przekształcaniu”, a ponieważ istnieje we „wrażeniu, które trwa”, może zostać udokumentowane i zarchiwizowane. Jednocześnie podkreśla, że opierać się możemy tylko na tych wrażeniach, bo nie sposób zakwestionować ich autentyczności, natomiast zbyt duża ufność pokładana w źródła to przejaw – jak rozumiem, jej zdaniem niebezpiecznej – tendencji do „fetyszyzowania oryginału”, który w sztukach performatywnych jest przecież niemożliwy do ustalenia.

Trudno, owszem, dyskutować ze stwierdzeniem, że przygotowanie quasi-obiektywnej rekonstrukcji spektaklu – rozumianego zresztą dowolnie, zarówno jako inscenizacja, czyli artystyczna wizja reżysera, jak i przedstawienie, czyli jej jednorazowe wykonanie – to projekt utopijny. Już zresztą w latach sześćdziesiątych Zbigniew Raszewski przestrzegał adeptów historii teatru przed zbytnią gorliwością, nakazując im pracę na materiale krytycznym i udokumentowanym, w przeciwnym razie bowiem mogą odtworzyć dzieło, „którego dziś nie ma, a i dawniej nigdy nie było”⁴. Mówienie, pisanie o teatrze – nieważne, czy z perspektywy kilkudziesięciu lat, czy jednego wieczoru – zawsze jest obciążone ryzykiem nadinterpretacji. Z faktu, że teatr jako sztuka istniejąca wyłącznie w działaniu z definicji opiera się wszelkim próbom zapisu, nie wynika jednak wcale, że nie należy takich prób podejmować. Tymczasem – kiedy Palladini mówi, że od dokumentów historycznej recepcji dzieła ważniejsze są żywe emocje, jakich doświadczamy w kontakcie z jego powidokami – mam poczucie, że oto uchyla się wygodna furtka dla wszystkich, którzy nie chcą brać na siebie odpowiedzialności za swoje słowa.

Nie mogę też zgodzić się z jej opinią wybitą jako lead wywiadu: „Archiwum powinno być bazą dla dalszej kreacji, a nie świadectwem czegoś, co już nie istnieje”. Oczywiście, współczesne działania artystyczne często nie mogą istnieć bez towarzyszącego im dyskursu naukowego (i odwrotnie), ale tym bardziej ważne wydaje mi się, aby w refleksji krytycznej dbać o zachowanie pewnych kategorii. O ile bowiem w sztuce prawo do pewnej dezynwoltury

w stosunku do źródła inspiracji, w tym także archiwalnych dokumentów czy biograficznych narracji, jest sprawą bezdyskusyjną, o tyle w przypadku działalności naukowej takie swobodne podejście musi budzić zastrzeżenia. I nie chodzi mi bynajmniej o to, aby badacz koniecznie uprawiał swój zawód *sine ira et studio*, nie zdradzając się przed czytelnikiem ze swoimi namiętnościami – zwłaszcza że znajomość motywacji badacza często pomaga w zrozumieniu jego myśli – ale by nie wykorzystywał ich jako łatwego usprawiedliwienia dla braku dyscypliny. Podejrzewam, że Palladini obawia się tego, co Anglosasi określają jako *definitive monograph*, a zatem całościowych interpretacji, które, jeśli zostaną uznane za obowiązujące, mogą petryfikować artystę i dzieło. Ja, kiedy próbuję zrozumieć ideę *archivo affettivo* – jako historyk teatru i teatralny archiwista zarazem – obawiam się rozmycia kryteriów. Oba te ryzyka są dla każdego badacza równie niebezpieczne (tak samo jak niebezpieczne jest interpretowanie dzieła w oderwaniu od kontekstów bądź rozpatrywanie kontekstów bez konfrontowania ich z dziełem). Uniknąć ich można jedynie dzięki rzetelności i uczciwości, a zatem – właśnie odpowiedzialności, której, niestety, trudniej jest się nauczyć niż dowolnej metodologii. W tym cały kłopot.

Mimo tych wszystkich zastrzeżeń *Leksykon...* dzięki zgromadzonym w nim narracjom jest lekturą niezwykle inspirującą, zaś sama idea archiwum afektywnego, choć może nie jako metodologiczna propozycja, a raczej rodzaj intelektualnej prowokacji – otwiera pole do ciekawej dyskusji o teatrze, zarówno na gruncie teorii, jak i praktyki. Tym bardziej cieszy wiadomość, że jest to pierwszy tom serii wydawniczej „Archiwa i Humanistyka”. Oby tylko – jak to już w słowo/obraz terytoria bywało – nie okazał się on również ostatnim. ■

1 ■ Odpowiedzi nie udziela również strona internetowa z elektroniczną wersją materiałów konferencyjnych, ponieważ podany w tomie link jest nieaktywny.

2 ■ Zob. M. Pabiś-Orzeszyna, *Nowa Historia Filmu*, „Ekran” nr 6/2013; *Nowa Historia Kina*, „Ekran” nr 1/2014.

3 ■ *Afektywne archiwum*, [z G. Palladini rozmawia D. Semenowicz], „Dwutygodnik.com” nr 118/2013.

4 ■ Z. Raszewski, *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*, 1970; cyt. za: *Wprowadzenie do nauki o teatrze. Tom 3. Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz – krytyk – badacz*, red. J. Degler, Wrocław 1978, s. 540.