

ROMA SENDYKA

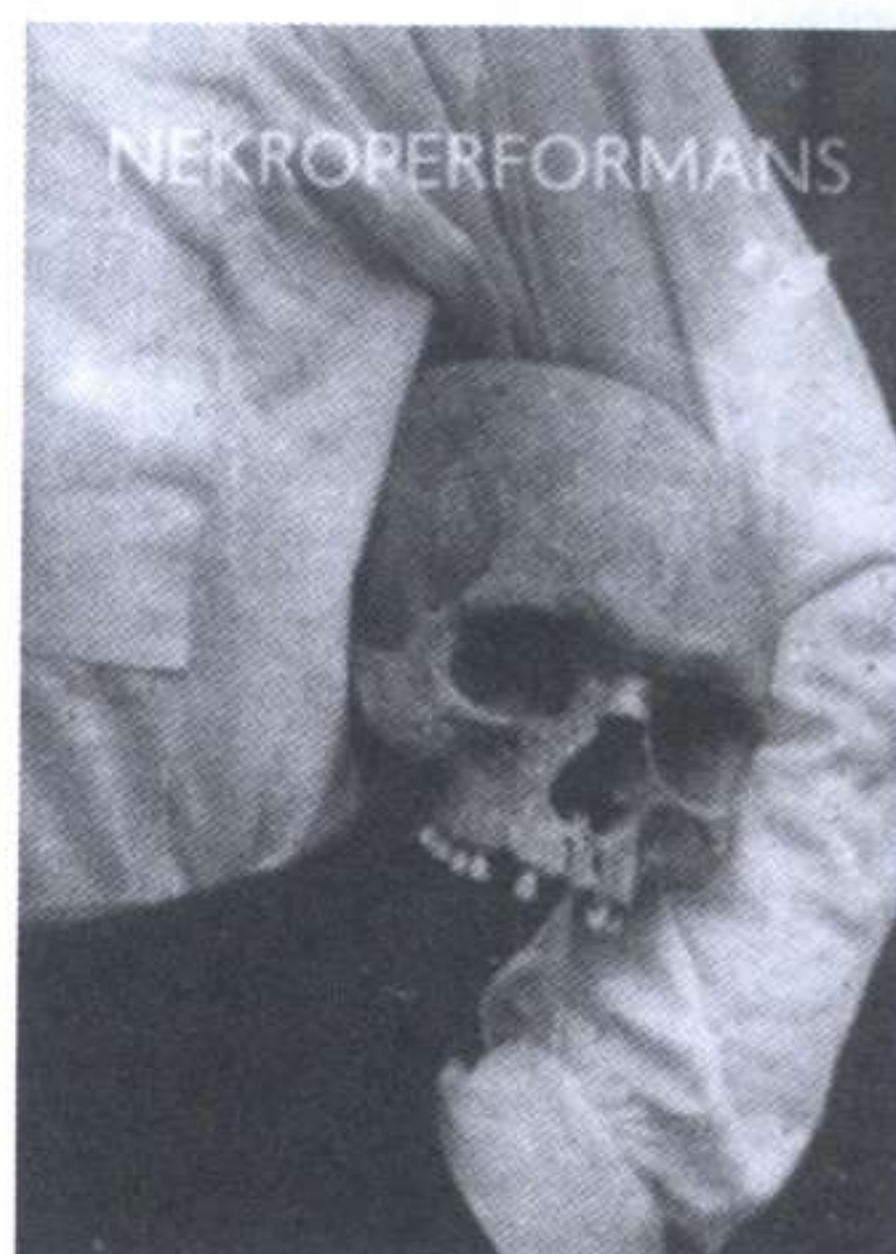
CIAŁO MARTWE, CIAŁO PORUSZONE, CIAŁO DZIAŁAJĄCE

Dorota Sajewska
**NEKROPERFORMANS. KULTUROWA KONSTRUKCJA
TEATRU WIELKIEJ WOJNY**

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego,
Warszawa 2016

Dorota Sajewska, udaną, błyskotliwą i świetnie rozpisaną tematycznie analizą (która tylko na pierwszy rzut oka dotyczy ograniczonego terytorium polsko-niemieckiego, szczególnego środowiska teatru i oddalonego okresu sprzed stu lat) trafia precyzyjnie w samo centrum zespołu problemów do natychmiastowego przemyślenia w obrębie rodzimej humanistyki. W *Nekroperformansie* formułuje tezy, które szybko doprowadzają nas w pobliże – jak sądzę – ważnych, najważniejszych może, rozważań o kondycji polskiego społeczeństwa. Pierwszy tom Biblioteki Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego jest konieczną lekturą, jeśli mamy za sobą prace Jana Sowy, Andrzeja Ledera i Grzegorza Niziołka, które wskazały na podstawowe historyczne przyczyny współczesnych polskich patologii. Sajewskiej udaje się, jak sądzę, połączyć odrębne hipotezy z książek poprzedników, identyfikując ich wspólne, funkcjonalne (i przerażająco materialne) jądro.

Wielotorowa narracja realizuje zarazem kilka zadań: poszerza wiedzę historyczną teatrologii, ale i pogłębia świadomość teoretyczną tej dyscypliny; jest inspirującą analizą z dziedziny studiów wizualnych; jest praktyczną realizacją swoistej, oryginalnej antropologii, sprawozdaniem z pracy w archiwum, któremu w tym samym czasie zostaje rzucone wyzwanie, prowadzące do przekształcenia jego znaczeń i funkcji; jest również propozycją transdyscyplinarnej kumulatywnej metodologii, sprawnie łączącej różne procedury w pracy nad wyznaczonym obiektem; jest też aktem żądającym zmiany epistemologicznej w obszarze praktyk badawczych (i zmiany ontologicznej, jeśli pomyśleć, jaki status badacza i jego obiektu proponuje). W najszerszym planie *Nekroperformans* jest książką o historii kultury i jednocześnie pracą o współczesności tejże: diagnozującą (wyjątkowo precyzyjnie) wypierany z niej



przedmiot, obnażając przy okazji niejawne metody ustanawiania obiektów „przesłanowych”. Sajewska formułuje przekaz bardzo istotny z wielu powodów, do natychmiastowego uwzględnienia, jestem przekonana, przez badaczy teatru, dramatu, literatury, kultury, afektów, pamięci, kultury wizualnej, nowego materializmu, jak i w końcu – w planie zmiany politycznej i forensycznej.

Portret z czaszkami

Generalny mechanizm napędzający analizę Sajewskiej można dostrzec od razu, oglądając okładkę *Nekroperformansu*. Wypełnia ją zbliżenie, fragment monochromatycznego zdjęcia: ludzkie ramię obejmuje najpierw jedną, potem dwie (gdy rozłożymy tom), nie w pełni kompletne czaszki. Pierwszy ruch pamięci ikonicznej prowadzi nas do oczywistego miejsca. Martwą czaszkę i żywą rękę kultura wizualna łączy w ustabilizowanym widoku stwarzającym tradycję szekspirowską z estetyką prezentacji kryminalistycznych: otwarta dłoń unosi kość. U Sajewskiej ludzkie szczątki są wetknięte, pod ramię, jak gdyby były to piłki – jest w tym geście dużo dezynwoltury i związku z codziennym obrazem z innego rejestru. Niepokój wzmacnia jeszcze i to, że ten, kto unosi trupi obiekt, sam jest już tylko fragmentem człowieka: zbliżenie redukuje. Dwie karty dalej, na piątej stronie tomu *close-up* zmienia się w plan średni. Wiemy już, kto niesie czaszki: to mężczyzna, dość młody, ma kiepsko zawiązany krawat, tanią koszulę do noszenia pod bardziej formalną marynarką, odpinany kołnierzyk bez spinki, jasny letni kapelusz o płaskim denku, przypominający popularne boater. Twarz bez wyrazu, niemal woskowa. Za nim otwarta przestrzeń, zarysy drzew.

Trudno w pozującym rozpoznać Bertolta Brechta, brak wszystkich ikonicznych elementów jego upowszechnionego później wizerunku (Parker, 2014, s. 185)¹. To nawet nie najczęściej reprodukowane zdjęcie z czasów, gdy miał niepełna dwadzieścia lat – chętniej przedstawiany jest w ujęciu z 1916 roku z gitarą (obie fotografie zrobił Friedrich Fohrer). Młody Brecht stoi na polach Augsburga latem 1917 roku, trwa

pierwsza wojna światowa, właśnie został powołany do woj-ska. Nie pracuje, romansuje, upija się i fotografuje z dwiema czaszkami ukradzionymi dla niego przez kolegę, Otto Bezolda (zob.: tamże, s. 111). Specjalista od twórczości i życiorysu Brechta, szef Bertolt-Brecht-Forschungsstätte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg sugeruje, że poeta przyjmuje tu „prowokującą pozę”. Istotnie, młody człowiek na zdjęciu odwraca głowę w bok, nonszalancko wtykając ręce w kieszenie spodni, jakby wyzywał rzeczywistość, która umieściła go w zawieszeniu: czeka na wysłanie na front, „na karę śmierci”, jak pisze do przyjaciół po serii nieudanych odwołań do urzędów wojskowych (zob.: Hillesheim, 2006). W tym samym czasie powstaje *Ballade an meinen Totenschädel* (ballada „o mojej czaszce”), której otwierający wers ogłasza, że „jesteś tylko starzejącą się skamieliną” (Parker, 2014, s. 111).

Wybór i przetworzenie materiału na okładkę można odczytać jako skoordynowaną, metonimiczną zapowiedź otwieranych dalej perspektyw: pojawi się kwestia dramaturgii, zwłaszcza tej zorientowanej politycznie i społecznie; teatr i teatralność; tradycje widowiska, sprawy społeczne, polityka i przemoc, wojna i jej konsekwencje, dyskurs antywojenny, w końcu – centralny obiekt okładki – martwe ciało. Energia zdjęcia, płynąca z jego unikalnej, niewyeksplloatowanej archiwalnej wizualności, która zaciekawia, a dalej: z niejasnego napięcia między trwogą a prowokacją, buduje pociągające, afektywne tło dla dalszej lektury, zapowiadając jednocześnie tony, po które będzie sięgać narracja.

(Nekro)performans, czyli „odziaływanie trupa”

Centralnym zamysłem pracy Sajewskiej jest zrozumienie społecznego działania abiektualnego ciała (martwego, ranne-go, zniekształconego, naruszonego przemocą) – jego miejsca, jego sprawczości, przekształceń i przemieszczeń. Ten prowokacyjny przedmiot, zapowiadany przez znak czaszki odsłaniającej się na wizualnym pierwszym planie, jest tu obiektem diagnozującym zjawiska znacznie szersze, nawet wszechobejmujące: wykształcanie się nowej, nowoczesnej wrażliwości społecznej, ustanowienie dyskursu pacyfistycznego i wytwarzanie tego, co znamy dziś jako kulturę uznawania i uznania kruchości życia. *Nekroperformans* jest istotnie, pokrewnym analizom Judith Butler, studium starcia sił „żałoby i przemo-cy” wokół życia. W ten sposób bierze udział w grze o najwyższą stawkę: jest takim działaniem w ramach humanistyki, które – jak twierdzę – jest dziś szczególnie potrzebne, gdy jej pilnym zadaniem jest wrócić do źródłowych zatrudnień w imię obrony wartości życia (ludzkiego i pozaludzkiego), w kontrze do przeważających sił kapitalizacji i utylitaryzmu.

Wedle deklaracji autorki, jej celem jest „podać refleksji ciało i cielesność, rozpoznać zarówno szczątkowość pamięci, jak i nieciągłość historii, odsłonić brak źródłowego doświadczenia, w krytycznym świetle pokazać, w jaki sposób źródło jest performatywnie ustanawiane i mediowane, wreszcie przywrócić ciało (lub jego dokumentalnej resztce) wymiar historyczny i polityczny (s. 69). Somaperformatywne jądro analizy kumuluje się w zaproponowanym tytułowym

neologizmie, któremu zostaje nadana siła i operatywność terminu naukowego. Sajewska definiuje nekroperformans wielokrotnie, stopniowo, rozdział za rozdziałem, komplikując jego znaczenie. Zrozumienie wartości semantycznej tego neologizmu jest rodzajem klucza lub kodu, który porządkuje i skupia rozbieżne na pierwszy rzut oka treści: co bowiem może łączyć zielnik z tekturowego pudełka, złożonego w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, z *Wierną rzeką* Żeromskiego, *Świętem wiosny* Kozyry, fotografiami żołnierzy z Ochotniczej Legii Kobiet, wystawieniem *Powrotu Odysa* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 1917 roku, fotografią Józefa Piłsudskiego, stojącego koło Josepha Goebbelsa w 1934 roku, i rycinami Grottgera?

Najprościej rzecz ujmując, nekroperformans to czynność, działanie, proces wokół martwego obiektu. Nie chodzi jednak o to, co ludzie czynią ze szczątkami: taka płaszczyzna odziaływania, gdzie resztki są przedmiotem praktyk (funeralnych, żałobnych, tantopicznych), w których są pozbawiane sprawczości, jest prosta do uchwycenia i oswojona rytuałami, których pierwsze datowania nikną w przeszłości, a w których wciąż bierzemy udział. Sajewska występuje ze swoją analizą już po zwrocie posthumanistycznym i martwe ciało nie jest w jej odczytaniach bezwolne: w jej pracy to nie żywy depozytariusz martwej tkanki działa, sprowadzając ją, jak czaszkę ze sceny cmentarnej piątego aktu *Hamleta*, do statusu rekwizytu. To zniszczone, zdruzgotane, ranne ciało organizuje ruch innych podmiotów wokół siebie. Chodzi o „czynny wpływ tego, co martwe, na to, co żywe” (s. 39), czyli o to, co martwe pozostałości czynią ze swymi żywymi sąsiadami.

Takie manifestacyjne i śmiałe odwrócenie wektora działania sił, przekształcenie przyjętych punktów obserwacyjnych to swoista rewizja nekrografii i nekrostorii – zaczynająca się od odłożenia na bok tradycyjnych symbolizacji martwego ciała. Zamiast „znanych ciał” – ciał o znaczącym potencjale symbolicznym – w miejsce np. ciała Mickiewicza z sojusznicej analizy sprzed dwóch dekad spisanej przez Stanisława Rośka (zob.: Rosiek, 1997), Sajewska stawia przed czytelnikiem anonimowe, stłoczone ciała ofiar I wojny światowej, czyli Wielkiej Wojny, która – w rozumieniu autorki – jest momentem wywoławczym wielu zjawisk, z którymi pracujemy i zmagamy się w następującym po niej stuleciu.

Gest rewizji pola wizualnego jest zarazem interwencją w wizualne nieświadome², polegającą na niezdolności procesowania całości informacji, docierającej do ludzkiej siatkówki. Sajewska próbuje dociec sfery nieświadomego w naszej pamięci kulturowej, w której korzenia się tożsamości, teksty, idee i stanowiska wyparte z obszaru uwspólnionej wizualności. Szuka szczątków, śladów tego, co zostało usunięte, „nieuświadomione, przeoczone lub zepchnięte na margines życia politycznego i dyskursu historycznego” (Sajewska, 2016, s. 38). Ta rewindykacyjna rama psychoanalityczna oznacza, że w praktyce robota interpretatorki musi koncentrować się na poszukiwaniu symptomów, które pozwolą przedrzeć się przez cenzurę kulturowego *superego* i dotrzeć do treści represji. Sajewska z pomysłowością i uwagą, której jej można

zazdrościć, pewnie wyszukuje momenty awarii dostępnych skryptów, które przestają wystarczać, zdradzając sztuczność, aprioryczność i konwencjonalność pola symbolicznego.

Montowanie przeciw-archiwum: ciało w historii

Kolejnym krokiem jest zignorowanie – albo przynajmniej wzięcie w nawias – „momentów, w których to żywi decydują o tym, które wersje przeszłości i jakie obrazy historii oddziałują na nich” (s. 39). Upodmiotowione resztki (rozumiane tu nie tylko jako szczątki organiczne, ale jako „wszelkie materialne ślady ich istnienia” [s. 38-39]) zarządzają w tej analizie żywymi, uświadamiając niepokojącą płynność granicy pomiędzy tym, co żywe, a tym, co martwe. To nowa (choć jawnie inspirowana filozofią dekonstrukcji) i swoista antropologia, w której „fragment, resztki, niepoddająca się totalizacji pozostałość pozwala na krytyczne badanie nowoczesności poprzez ujawnienie jej aspektów ideologicznych oraz rekonstrukcję procesów dezintegracji społecznej i psychologicznej człowieka i wspólnoty” (s. 61). Humanistyka resztki kompromituje więc mity społecznej przewagi: wojennej, wspólnotowej; dyskursy całości, siły, spójności i władzy.

Powyższe zjawiska można śledzić zapewne w dowolnym medium, w którym odbywa się symbolizacja przeszłości. Teatr jest jednak – jak przekonuje Dorota Sajewska – szczególnie dobrym środkiem do realizacji jej zadania. Teatr – sycąc się tym, co wyhodowała literatura, fotografia czy film, najlepiej i najgłębiej wchłania i reprezentuje procesy społeczne, jest miejscem „manifestowania się i jednoczesnego komentowania” „kultury, polityki, historii” i jednocześnie swoistym metamedium krytycznym, którego formuła staje się „miejscem artykulacji innej wersji przeszłości” (s. 39).

Teatralny obiekt jest u Sajewskiej obrócony w stronę czytelnika tak, by ten dostrzegał przede wszystkim jego materialność, zwłaszcza tę, którą konotuje ciało. Teatr jest u niej rozumiany jako *w i d o w i s k*o budowane z wprawianych w ruch ludzkich fizyczności. Jest więc w tej perspektywie morfologicznie pokrewny temu, co wypełnia wydarzenia historyczne. I tak, o tragedii oniemiałych (oślepiłych, okaleczonych) na polach I wojny światowej ludzi, o kryzysie poznawczym, etycznym i społecznym wywoływanym ich powojenną obecnością w sferze publicznej można mówić, obserwując reakcje zachodzące w mikroskali, w warunkach kontrolowanych, w laboratorium teatru. „Negocjując znaczenia”, autorka proponuje „perspektywę badawczą skoncentrowaną wokół epistemologicznego, medialnego, a zarazem historycznego i politycznego wymiaru „cielesności” z zamiarem „wyznaczenia innego spojrzenia na związki teatru i śmierci, nie z miejsca zajmowanego przez (uniwersalny) podmiot powtarzający mit, odprawiający rytuał i tworzący narrację, lecz z punktu widzenia podmiotów krytycznie analizujących własne uwikłanie w historycznie zmienne przeciwkategorie” (s. 69). To porzucenie podmiotu uwspólnionego na rzecz partykularnego przynosi i ten ważny, nie do pominięcia nawet zysk, że otwiera tekst na perspektywę afektywną: gdy ciała poruszają lub są poruszane przez inne ciała,

ujawnia się „przedosobowa siła pozostająca w relacji do przejścia z jednego eksperymentalnego stanu ciała w inny”, czyli, w spinozjanskim słowniku Briana’ego, afekt (Massumi 1987, s. XVI). „Intensywne poruszenia” generują ruch pomiędzy (Massumi, 2013) ciałem żołnierza I wojny, jego symbolicznym reprezentantem (Odys z dramatu Wyspiańskiego w Teatrze Słowackiego w rzeczywistości 1917 roku w Krakowie), ciałem aktora wchłaniającym pamięć pokoleń (zamyśl Grotowskiego, zob.: rozdział w *Nekroperformansie...* zatytułowany *Kulturowa rekonstrukcja teatru*) – a ciałem widza (por. rozdział *Powroty Odysa-Żołnierza*).

„Materialna” strategia jest na pierwszy rzut oka skazana na niepowodzenie: ten aspekt widowisk sprzed stu lat jest prawie nie do odtworzenia. Performans poddawany instytucjonalizacji w medium teatru stabilizowany jest głównie w intelektualnym omówieniu, i mimo obecnej już od dawna (Sajewska przypomina maksymalistyczne postulaty Stefani Skwarczyńskiej – zob.: s. 60-61) świadomości potrzeby „totalnej dokumentacji” materialnego wymiaru spektaklu, niewiele „resztek” i „ciał” zyskało swe reprezentacje w archiwach. Ten pozorny moment impasu badawczego wcale nie przymusza Sajewskiej do kapitulacji. Przeciwnie – autorka obraca tę przeciwność w okazję do krytycznego szacowania dostępnych stanowisk i w efekcie zajęcia stanowiska (wróć do tego raz jeszcze), z którego można przypuścić atak tak na ujętowane archiwum Derridiańskie, jak i na klasyczne rozumienia tej instytucji. Ciało, w swej zmienności, wymykało się logice archonta: kumulatywnej, symbolicznej, skoncentrowanej na kategoryzacjach i własności. Podobny los spotkał w archiwach resztki, ułamki, rzeczy pozbawione trwałości. Gdyby krytycznie spojrzeć na instytucję archiwum od strony jego skuteczności w dokumentowaniu losów ciała, przeorientowaniu uległby cały zestaw podstawowych pojęć wytwarzających tę instytucję: pytanie o *soma* zdejmując walor oczywistości z pojęć takich jak „źródło”, „dokument”, „oryginał” (s. 61).

Wobec niewydolności tradycyjnie pomyślanego archiwum Sajewska musi sięgnąć gdzie indziej: szuka więc Foucaultiańskich przeciw-dokumentów: obiektów odrzuconych, zdeklasowanych, ułomnych. A skoro archiwum nie udokumentowało wymiaru somatycznego, to ciało może wziąć na siebie tę niezrealizowaną praktykę, samo stając się miejscem-archiwum. W ten sposób jego status zostaje wyniesiony do pozycji dokumentu historii i kultury. Ten gest ma poważne konsekwencje: ciało, sprawcze nawet po swej śmierci, przekształca tradycyjny bierny przedmiot archiwalny, z którego chcielibyśmy odtwarzać niezachwiane sensy prawdy historycznej, w obiekt działający i zmienny. Nie spoczywa on już w osobnej szufladzie kartoteki, lecz wchodzi w relacje z innymi, sobie pokrewnymi dowodami przeszłości, ujawniając również wartość tego, co mieści się między obiektami, afirmując stany nieciągłości.

Modelem organizującym tak rozumiane przedmioty badawcze nie może być logocentryczne archiwum: Sajewska wybiera inną tradycję, urzeczywistnioną w tablicach *Atlasu* Aby’ego

Warburga i jego wojennej *Kriegskarhtothek*. Tę decyzję realizuje z imponującą konsekwencją, widoczną na wszystkich poziomach książki: sensów, tez, narracji, konstrukcji wewnętrznej. Sajewska splata – pozornie bardzo rozbieżne – skojarzenia w przekonująco aranżowaną formę ciągłą, w której wystawienie spektaklu *Matki Courage* w Zurychu w 1941 roku może prowadzić ku produkcji filmu *Wściekłość i wrzask 14-18* Jeana-François Delassusa z 2008 roku, przez analizy rekonstrukcji scen bitewnych (do których przymuszano, dla uzyskania lepszych ujęć, żołnierzy w okopach Wielkiej Wojny) może docierać do performansów ciał opisanych w klasycznej literaturze antywojennej Zweiga, Remarque’a, Gravesa i (nie-legionowej) poezji Witolda Hulewicza. Wojenne ciała-archiwa powracają zarówno w kapitalnych fotografiach z epoki, wyszukiwanych w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego (por. rozdział *Archiwum Wielkiej Wojny*), jak i w zdjęciach z przeprowadzanych dziś tak chętnie rekonstrukcji scen wojennych czy na pocztówkach z wojennych czasów (*Kulturowa rekonstrukcja teatru*) albo w projekcie MS 101 Karola Radziszewskiego (rozdział *Polskie anioły historii*). Żeby dobrze zrozumieć ten totalny gest: nie chodzi o „wielokierunkową” estetyzację, lecz o swoistą, oryginalną, postwizualną formę wiedzy, w czym Sajewska zbliża się do Adornowskiej propozycji tekstu, który „chciałby z pomocą pojęć otworzyć dostęp do tego, co nie wchodzi do pojęć i co przez sprzeczności, w jakie się one wikłają, zdradza, że sieć ich obiektywności jest sprawą subiektywną. [...] Trudzi się nad konkretyzacją treści określonych w miejscu i czasie; konstruuje zrosty pojęć tak, jak przedstawiane są ich zrosty w samym przedmiocie” (Adorno 1990, 99). Chodziłoby o konstelacyjny tekst, który w tradycyjnej nomenklaturze można by nazwać eseistycznym – faktycznie zaś to intensywna wielopłaszczyznowa sieć uruchomionego myślenia, którego nauczył nas (i Adorna) Walter Benjamin. Kontekst takich wystąpień, choćby ze względu na postawy wytwórców tej formy, nie jest neutralny politycznie: za Georges’em Didi-Hubermanem Sajewska deklaruje, że w geście puszczania w ruch „montażu heterogenicznych elementów” chodzi jej o „kluczowe w perspektywie politycznej «zajęcie stanowiska»” (s. 116).

Polityczna krytyka kultury: od ducho- do nekroontologii

Oryginalna strategia rekonstrukcji widowisk sprzed stu lat, obserwowanych w kontinuum innych form kulturowych, wciąż mieści się w obszarze teatrologii. Bez wątpliwości można się zgodzić z Tomaszem Majewskim, że jest nie tylko udaną interwencją faktograficzną na tym polu, ale również „świadomym i umiejętnie zrealizowanym zamysłem poszerzenia samowiedzy studiów performatywnych”³. Mogę sobie wyobrazić, że historycy epoki będą dyskutować z zasadnością selekcji tych, a nie innych spektakli, wydarzeń czy fotografii, Sajewska bowiem nie uzasadnia wyborów. Nie spodziewam się jednak braku uznania dla wypracowanej formuły.

Na wiele sposobów *Nekroperformans* jest przykładem nowatorskiej humanistyki. Sajewska świadomie pracuje z formą, prezentując udaną realizację formy montażu.

Różnomedialne obiekty następują po sobie nie według metody skojarzeń, ale konsekwentnie, według zasady konkatencji – fragment poprzedzający zawsze zawiera element wywoławczy, czasem drobny szczegół, który spaja wywód w solidną „łańcuszkową” konstrukcję. Ten kształtowany jest ze swobodą, a zarazem precyzją, które pozwalają się w nim dobrze zadomowić, ale nie osiąść: uczestniczymy w błyskawicznym ruchu myśli. Sajewską inspiruje również pomysł Huberta Damischa, dotyczący przekształcenia wewnętrznych relacji badającego podmiotu i jego obiektu. Wprawdzie „obiekt teoretyczny”, skonceptualizowany przez autora *Teorii /obłoku/* jest ahistoryczny (zob.: Bois, Hollier, Krauss, Damisch, 1998, s. 8) (i tej właściwości Sajewska nie może respektować, historyczność jej obiektów jest kluczowa w jej analizie), lecz jego podstawową jakością, do wykorzystania w próbach nowego rozdawania funkcji w relacjach badawczych, jest jego nowy, podmiotowy status: to „nie my produkujemy obiekt” (tamże), ale on nas wzywa i podsuwa narzędzia do swej analizy. Decyzja metodologiczna, by uznać obiekt za sprawczy, jest kompatybilna z prezentowanym w całej książce przekonaniem o sprawczości rzeczy (inną kwestią jest, czy obiektom istotnie udaje się nakłaniać autorkę do gry na ich zasadach. Mocna osobowość krytyczna często bierze górę; bywa, że tempo dyskusji nie pozwala zatrzymać się na dłużej przy danym obiekcie).

Najistotniejszym osiągnięciem tej książki wydaje mi się jednak nie tyle teatrologiczne znanstwo, technologiczne nowatorstwo, ile odsłonięcie zasady organizującej, źródłowego kodu polskiej kultury. To rewelatorskie działanie ma wymiar nie tylko kulturoznawczy, ale i polityczny i humanistyczny. Jeśli czytać tę analizę z powodów zainteresowania badaniami kultury, rewelatorski moment wydarzy się w takiej lekturze w okolicach setnej strony: mapowanie zachodnich praktyk pamiętania o Wielkiej Wojnie (dokumenty osobiste, powieści, filmy) kontrastuje tu z informacją, którą przynosi przypis u dołu strony (s. 101, przyp. 10), w którym autorka wymienia nieliczne publikacje o polskim doświadczeniu okopów. Nie tylko nie opowiedzieliśmy sobie tej wojny ani nie wpatrzyliśmy się w jej krwawe konsekwencje, ale również poddaliśmy jej rzeczywistość zabiegowi minimalizacji: „W wyobraźni zbiorowej Polaków Wielka Wojna przetrwała nie jak w Europie Zachodniej jako «mordercza wojna», pełna gwałtu, przemocy, kalectwa i masowych śmierci, lecz jako «romantyczno-ułańska wojenka», w której jedyną istotną datą stał się moment odzyskania niepodległości 11 listopada 1918 roku” (s. 177-178).

Sajewska identyfikuje przyczyny tej diametralnej różnicy w postrzeganiu tej – wspólnej przecież – katastrofy kulturowej. W Polsce „entuzjazm w budowaniu nowego, bynajmniej nie nowoczesnego państwa polskiego, nie pozwalał również na tak wczesne i ostre, jak w pogrążonych w depresji powojennej Niemczech, ujawnianie tego, co ukryte, na wizualizację wstrząsających opisów represjonowanej seksualności oraz drastycznych analiz będącego wynikiem Wielkiej Wojny kryzysu ekonomicznego” (s. 295). Skutecznie wprowadzony

w uniwersum symboliczne mit i wizerunek legionowy, nie bez wsparcia ze strony katolicyzmu, przesłonił czynnik, który miał wywrotowy i modernizujący potencjał. I wojna światowa w krajach zachodnich, twierdzi Sajewska, przyniosła nie tylko rozpoznawany przez Benjamina kryzys reprezentacji, ale przede wszystkim zasadniczą, fundamentalną zmianę zbiorowej percepcji. Rezultatem była kompromitacja dyskursów heroicznych i retoryki batalistycznej, otwarcie pacyfistycznego i prospołecznego dyskursu, sekularyzacja, rozwój postaw empatii wobec wyrzuconych poza nawias, wzmocnienie tendencji do walk o prawa najniższych klas, o edukację seksualną, o emancypację kobiet i robotników. Czyli szok po Wielkiej Wojnie dał impuls do wytworzenia instytucji i wartości nowoczesnego zachodniego społeczeństwa. Brak reakcji nań w Polsce odczuwamy więc właściwie do dziś.

Strategia Sajewskiej wobec tego rozpoznania jest dysydencka: autorka *Nekroperformansu* odzyskuje doświadczenia przesłonięte figurą fantazmatycznego (a więc niewrażliwego na zranienie) „legionisty”, kreśląc alternatywną historię polskiego losu podczas I wojny światowej. Skupia się na kontr-patriarchalnych dyskursach: przyjmuje perspektywę kobiet, gejowską, wyszukuje drobne miejsca w historii Polaków w armiach Wielkiej Wojny, które mają walor transgresywny (mężczyźni przebrani za kobiety w teatrach polowych, żołnierki na frontach, męska histeria etc.). Komplementarną, a może nawet główną strategią obalania władzy obrazu „przesłanowego” tryumfującego legionisty mogłaby być rekonstrukcja tych miejsc polskiego archiwum kultury, które przechowały wstrząsający widok „szczętów”. Sajewska poświęca tej strategii oporu znacznie mniej czasu (choć śledzi ową kompulsywną „potrzebę przywoływania obrazów ludzkiego zezwierzęcenia, bólu i strachu” w pracach kilku artystów – por.: s. 140). Żałując nierozwiniętego wątku reakcji na konkretną, wstrząsającą materialność szczątków, nie mogę nie dostrzec tu gestu otwarcia: dla kolejnych badaczy, na kolejne lata.

Jest bowiem zadaniem najwyższej wagi, by po skończonym „przedstawieniu hurrapatriotyzmu” dostrzec „pola trupów” (s. 39). Nie tylko bowiem po I wojnie światowej główny nurt kultury polskiej „nie podejmował realnej problematyki nie-trwałości i niepewności z życia w okopach, nie rozważał również dylematów moralnych, jakie musiały powstawać w żołnierzach w kontakcie z bestialstwem, przemocą i śmiercią” (s. 169). To spostrzeżenie jest trafne wobec całej polskiej kultury przynajmniej od XIX wieku aż po współczesność. Podobnie przesłonięte zostały wszelkie doświadczenia degradacji, zwłaszcza zaś w jej cielesnym wymiarze: pańszczyzna, masakry powstań, doświadczenie wielkiego kryzysu, II wojny światowej, Zagłady. Nie ma w naszej ikonografii realnych ciał, tych setek tysięcy martwych ciał widywanych na ulicach, w rumowiskach, podczas wojny (wojen), podczas setek tysięcy powojennych ekshumacji. Wstrząs generowany tymi doświadczeniami nie został absorbowany i nie wywołał społecznej zmiany: został przesłonięty XIX-wieczną narracją

spirytystyczną, która pozwala na „duchologie polskie”, na marsz do Europy z naszymi umarłymi, którzy nie wciąż nie są ciałem konkretnego człowieka, ale pozostają eterycznymi duchami (i stanu tego nie zmieni umyk w stronę widmontologii). Skandal ludzkiego rozkładającego się ciała wciąż do nas nie dotarł.

Dlatego ciągle możliwa jest nienowoczesna retoryka, w której wojna jest okazją do kształtowania postaw patriotycznych, wysiłek zbrojny jest wyłącznie etycznie pozytywny, ciało jest zbiorowe i niepowiązane z konkretnym osobistym bólem i zagrożeniem utratą życia. Polska kultura nie zareagowała na szok nowoczesnych wojen, przesłaniając traumę naiwnym i nieaktualnym obrazem, którego ramy wykształciły się przed epoką wojen totalnych. Ratowniczy obraz oddala potworność, której doświadczyliśmy, ale też czyni nas niegotowymi na nowoczesność. Społeczeństwa Zachodu, które wyrosły ze wstrząsu Wielkiej Wojny, wydają się nam kulturowo obce, także – jak sądzę – z tego powodu, że nie pozwoliliśmy sobie na powojenny powrót do okaleczonego ciała i żalobę odprawianą nad martwym, gnijącym truchłem człowieka (a nie jego symbolem), choć prawdopodobnie jak żadna nacja w Europie – tu być może leży przyczyna – doświadczyliśmy wojny najbliższej naszych ciał.

Praca Sajewskiej inspiruje jednak i do dalszych rozważań, bardziej szczegółowych niż ogólna krytyka spirytystycznej hipokryzji kultury polskiej. Gdy bowiem przyjmujemy, że istotnie, martwe ciała powodują skrycie żywymi, to musimy zadać pytanie o to, jakie konsekwencje ma obecność na terytorium dzisiejszej Polski milionów trupów po wojnie 1939-1945? Nie trzeba bowiem wyjaśniać, w którym momencie polskiej przeszłości rzeczywistość została do granic wypełniona martwym, rozszarpanym, spalonym ciałem. I dobrze wiemy, z jaką trudnością przyswajamy to cielesne archiwum. W rzadkim sojuszu z psychoanalizą nowa antropologia Sajewskiej ujawnia momenty, w których wyparte martwe ciało wpływa i oddziałuje na tych, którzy się przed nim ze wszystkich sił bronią. Stawia w ten sposób w swym centrum to, co nazwałabym za Josephem Roachem procesami surogacji (zob.: Roach, 1996), w których w społecznościach po katastrofie wyłaniają się „zastępcy”, podejmujący zadanie performatywnego wypełnienia pustych części tkanki społecznej po zabitych. Lektura książki Doroty Sajewskiej pozwala uświadomić sobie, do jakiego stopnia „nie dość widzialne trupy” wciąż w niejawny sposób wdzierają się w nasz żywy świat, zarządzają nami, choć o tym nie wiemy lub nie chcemy wiedzieć. Analiza *Nekroperformansu* przekonuje, że choćbyśmy najusilniej pracowali nad wyparciem tych oddziałujących szczętów, to trzeba zdać sobie sprawę z tego, że zmuszają nas one, nieustannie i wciąż, wiele lat po wojnie, do działania; że granica między ich ciałami a naszymi jest przenikliwa; że wchodzić do ich domów, staliśmy się ich zastępcami (*alternates*) i spleliśmy trwale nasze losy; że – w końcu – bywamy marionetkami w ich martwych rękach, poruszając się w rytm, który nam dyktują. Choć sądzimy, mocno zaciskając oczy, że jest zupełnie inaczej.

Sajewska poszukuje śladów pamięci o niezsymbolizowanym, rzadko (przynajmniej w Polsce) zapośredniczonym przez dokumentację doświadczeniu zdegradowanego, naruszonego przemocą ciała: to jest zasadniczy, polityczny wymiar jej pracy. Wzywa bowiem do wypowiedzenia się przeciw przemocy, w imię pacyfizmu, w imię uznawania i uznania kruchości ciał innych. *Nekroperformans* aktywnie oddziałuje więc na postawy szacunku dla „prawa do przeżycia”. Osadzając swą pracę w konkretnym kontekście historycznym, Dorota Sajewska daje nam do ręki narzędzie pozwalające na interwencje wobec innych zdarzeń z przeszłości. Wpisuje się tym samym nie tylko w dyskurs performatyki, antropologii, psychoanalizy, krytyki kulturowej, ale i w nowy na naszym polu zwrot forensyczny: domagający się uznania dla podmiotowości resztek, ludzkich i nieludzkich, uwagi dla ich zeznań przeciw wojnie, dla ich wciąż trwającej pracy powodowania nami, by w końcu udało się trwale u z n a ć prawo do życia. W tej mierze jest to humanistyka *sensu stricto*, bo sięgająca najważniejszych kwestii, którymi dziś – zwłaszcza dziś – musimy się zajmować. ■

¹ Zwyczajowy zestaw rekwizytów składałby się z drucianych okularów, kaszketu, skórzanej kurtki, cygara.

² Zjawisko znane od czasów co najmniej wystąpień Waltera Benjamina na temat fotografii (por.: Benjamin, 1996).

³ Recenzja Tomasza Majewskiego zamieszczona na okładce.

Bibliografia:

- Adorno, Theodor W., *Esej jako forma*, [w:] *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tł. K. Krzemień-Ojak, PIW, Warszawa 1990.
- Benjamin, Walter, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, [w:] *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Bois, Yve-Alain; Hollier, Denis; Krauss, Rosalind; Damisch, Hubert, *A Conversation with Hubert Damisch*, „October” 1998, t. 85 nr 3.
- Hillesheim, Jürgen, *Bert Brecht in provokanter Pose. Totenschädel zur Selbstdarstellung des Augsburger Dichters*, „Augsburger Allgemeine“, 7 XI 2006.
- Massumi, Brian *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013 nr 6.
- Massumi, Brian, *Translator's foreword: pleasures of philosophy; notes on translation and acknowledgements*, [w:] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, przeł. B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 1987
- Parker, Stephen, *Bertolt Brecht: A Literary Life*, Bloomsbury, London 2014.
- Roach, Joseph, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York 1996.
- Rosiek, Stanisław, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Słowo obraz/terytoria, Gdańsk 1997.