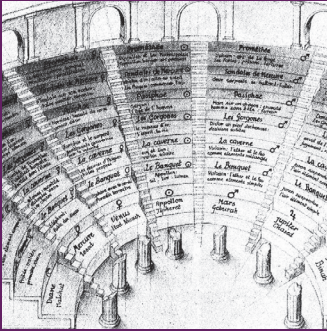


Theory | Literature | Culture

# ER(R)GO 40<sub>(1/2020)</sub>

Teoria | Literatura | Kultura



## pamięć/ideologia/archiwum memory/ideology/archive

heidegger online / heidegger online

krytyczna pamięć ekranu / critical memory of the screen

wirtualne zapomnienie / virtual oblivion

archiwalne tożsamości / archival identities

widma i retrospekcje / spectres and retrospections

prze-żywanie katastrofy / re-living the catastrophe

obrazy i głosy / images and voices

Justin Battin • Anna Maria Bielak • Małgorzata Cieliczko  
Katarzyna Czech • Tomasz Gnat • Urszula Gołębiowska • Erin Heisel  
Marcela Kościańczuk • Krzysztof Loska • Sławomir Masłoń  
Jan Moryń • Elle Rystakova • Patrycja Włodek

Theory | Literature | Culture

# ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr/No. **40** (1/2020)



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO



## Wojciech Kalaga

Redaktor naczelny/Editor-in-Chief

### Redakcja / Editorial Team

Zastępcy redaktora naczelnego / Vice Editors-in-Chief: Paweł Jędrzejko, Marzena Kubisz

Sekretarz redakcji / Editorial Secretary: Marcin Mazurek

Członkowie redakcji / Issue Editors: Anna Kisiel, Michał Kisiel, Jacek Mydla

### Redaktor numeru / Issue Editor

Wojciech Kalaga

### Rada naukowa / Academic Board

Fernando Andacht (Ottawa), Ian Buchanan (Wollongong), Jean-Claude Dupas (Lille),

Piotr Fast (Katowice), Alicja Helman (Kraków), Ryszard Nycz (Kraków),

Giorgio Mariani (Rome), Libor Martinek (Opava-Wrocław),

John Matteson (New York), Floyd Merrell (Purdue),

Edward Możejko (Edmonton), Leonard Neuger (Kraków),

Tadeusz Rachwał (Warszawa), Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen),

Katarzyna Rosner (Warszawa), Horst Ruthof (Murdoch),

Bożena Shallcross (Chicago), Tadeusz Sławek (Katowice),

Andrzej Szahaj (Toruń), Lech Witkowski (Bydgoszcz)

*W naszej wdzięcznej pamięci pozostają następujący Członkowie Rady naukowej  
The following departed Members of the Academic Board remain in our grateful memory:*

Zygmunt Bauman (Leeds), Erazm Kuźma (Szczecin),

Emanuel Prower (Katowice), Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź)

### Opracowanie wydawnicze / Production and DTP

Redaktor wydania / Production Editor: Gabriela Marszołek

Korektor / Copyeditor: Joanna Zwierzyńska

Skład i łamanie / Layout Editor: Monika Grotek

Niniejsza publikacja finansowana jest przez Uniwersytet Śląski w Katowicach  
The present publication is financed by the University of Silesia in Katowice, Poland



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z identyfikatorem ISSN 1508-6305.

Wersją pierwotną, referencyjną, pisma, jest wersja elektroniczna.

This journal was formerly published in print with the following identifier: ISSN 1508-6305.

The primary referential version of the journal is its electronic (online) version.

ISSN 2544-3186

doi: <https://doi.org/10.31261/errgo.2020.40>




(CC BY-SA 4.0)

Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe  
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

# Contents / spis treści w języku angielskim

## 7 editorial

Wojciech Kalaga		Er(r)go ..... 7
-----------------	---	-----------------


## 9 studies and essays

Krzysztof Loska		Colonial Violence, Strategies of Resistance and Restoration of Memory in Wei Te-sheng's <i>Warriors of the Rainbow</i> ..... 11
Patrycja Włodek		Critical Retro and Collective Memory in the American Cinema of the 21st Century..... 25
Tomasz Gnat		Volatile Memory Discourses of Memory, Forgetting, and Post-memory in Interactive Entertainment..... 43
Justin Michael Battin and Elle Rystakova		Heidegger and Fan Activism Unveiling the Presence of <i>Poiēsis</i> in Contemporary Online Social Mobilization ..... 63
Małgorzata Cieliczko		Quotidian Life Recalled The Project of "Collective Autobiography" of Georges Perec ..... 85
Anna Maria Bielak		The Life-giving Archive A Stockpile of Memory in Albert Cohen's Work..... 103
Urszula Gołębiowska		Memory and Forgetting in Kazuo Ishiguro's <i>The Buried Giant</i> ..... 117
Jan Moryń		Reconciling with One's Self Hauntological Decoding of Toni Morrison's <i>Beloved</i> ..... 133



## 145 commentaries and debates

Katarzyna Czech		The Mythologization of the Smoleńsk Catastrophe in Antoni Krauze's Film and in the Smoleńsk Poetry as a Function of Collective Memory..... 147
Erin Heisel		Expansion and Contraction The Play Spaces of <i>Todd and the Vampire</i> ..... 163
Sławomir Masłoń		Prostitution and Art Picasso's <i>Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)</i> and the Vicissitudes of Authenticity ..... 171

## 185 varia – follow-ups – anticipations

Marcela Kościańczuk		The Third Generation after Nakba Post-memory as Balancing "in-between" Indexal and Symbolic Communication ..... 187
---------------------	---	---

## 207 notes on books


Paweł Jędrzejko		Małgorzata Fabiszak, Anna Weronika Brzezińska, <i>Cmentarz, park, podwórko Poznańskie przestrzenie pamięci</i> ..... 209
Paweł Jędrzejko		Monika Jaworska-Witkowska, <i>Przechwytywanie tekstów. Powidoki czytania</i> ..... 213

## 219 summaries in polish









## 227 info for contributors

# Spis treści / Contents in Polish

## 5 wstęp

Wojciech Kalaga		Er(r)go .....	5
-----------------	---	---------------	---


## 9 rozprawy – szkice – eseje

Krzysztof Loska		Przemoc kolonialna, strategie oporu i przywracanie pamięci w filmie Wei Te-shenga <i>Wojownicy tęczy</i> .....	11
Patrycja Włodek		Krytyczne retro a kształtowanie pamięci zbiorowej w kinie amerykańskim XXI wieku .....	25
Tomasz Gnat		Niepamięć operacyjna Dyskursy pamięci, zapomnienia i post-pamięci w rozrywce interaktywnej.....	43
Justin Michael Battin and Elle Rystakova		Heidegger i aktywizm fanów Manifestacje <i>poiësis</i> we współczesnej mobilizacji społeczności online .....	63
Małgorzata Cieliczko		Codziennosc (od)pamiętana Projekt „autobiografii zbiorowej” Georges’a Pereca .....	85
Anna Maria Bielak		Życiodajne archiwum Składowiska pamięci w dziele Alberta Cohena .....	103
Urszula Gołębiowska		Pamięć i zapominanie w <i>Pogrzebanym olbrzymie</i> Kazuo Ishigury .....	117
Jan Moryń		Umieć sobie wybaczyć Widmontologiczne ujęcie <i>Umiłowanej</i> Toni Morrison .....	133



## 145 omówienia – komentarze – polemiki

Katarzyna Czech		Mityzacja katastrofy smoleńskiej w filmie Antoniego Krauzego i poezji smoleńskiej jako funkcja pamięci zbiorowej .....	147
Erin Heisel		Ekspansja i kontrakcja <i>Todd and the Vampire</i> a przestrzenie sztuki .....	163
Sławomir Masłoń		Prostytucja i sztuka <i>Panny z Awinionu</i> Picassa i zmienne koleje autentyczności .....	171

## 185 varia – kontynuacje – antycypacje

Marcela Kościańczuk		Trzecie pokolenie Palestynek po Nakbie Postpamięć jako balansowanie „pomiędzy” komunikacją indeksalną i symboliczną .....	187
---------------------	---	---	-----

## 207 noty o książkach

Paweł Jędrzejko		Małgorzata Fabiszak, Anna Weronika Brzezińska, <i>Cmentarz, park, podwórko</i> <i>Poznańskie przestrzenie pamięci</i> .....	209
Paweł Jędrzejko		Monika Jaworska-Witkowska, <i>Przechwytywanie tekstów. Powidoki czytania</i> .....	213

## 219 streszczenia w języku polskim

## 227 informacje dla autorów



... sięgamy do pamięci i do archiwum, ocierając się tu i ówdzie o ideologię. Jakichż to pamięci tu nie napotkamy: jest pamięć zbiorowa i oczywiście pamięć indywidualna, pamięć transaktywna i pamięć interaktywna, pamięć głęboka, pamięć narracyjna, pamięć żywa, pamięć deklaratywna, pamięć zaklęta w ciele i pamięć intelektualna, pamięć komunikatywna, pamięć kolektywna, pamięć ponadjednostkowa, pamięć pokoleniowa, pamięć kulturowa, pamięć mityczna, pamięć somatyczna i pamięć semantyczna, pamięć w formie protetycznej, pamięć wspólna, pamięć widoczna, pamięć rodzinna, pamięć społecznościowa, pamięć rozproszona i pamięć totalna, pamięć namacalna i pamięć zmediatyzowana, pamięć mimowolna i pamięć dobrowolna, a jeszcze post-pamięć, przeciw-pamięć i meta-pamięć oraz różne rekolekcje, recyklingi wspomnień, pokoleniowe nostalgije, nostalgiczne afirmacje, mnemoniczne struktury cierpienia i traumy, punkty krystalizacji pamięci, praktyki upamiętniania, artystyczne anamnezy, kotwice pamięci, ale też desakralizacja i instrumentalizacja pamięci, historia bez winy, pamięć utracona, niepamięć, amnezja, twórcze zapomnienie – wszystko to pośród drobin przeszłości, akcydentalnych błahostek, reminiscencji i powidoków.


W sztuce malarskiej, filmowej i medialnej dzieją się interesujące rzeczy: odwraca się bieguny dobra i zła, demaskuje ideologię świata przedmieść, przycina kobiecość do szablonu epoki, a epoce odbiera niewinność, cywilizuje się dzikusów i jednoczy tajwańskich aborygenów, maczetami ucina się głowy, przebija nożami i bagnietami. Nieustraszony wojownik Buta dzięki magicznej przemianie staje się tęczą, tchórzliwi samotnie wchodzą do świata zmarłych, w czasie masakry kobieta śpiewa o życiu i śmierci, inna kobieta – udomowiona – cierpi na problem bez nazwy. Reżyser tworzy operę przez media wirtualne – oglądając, można sobie głaskać psa lub jeść kanapkę (wow!) – a śpiewaczka mówi: „To ja jestem głosem wampirzycy”. Picasso próbuje wspiąć się na tron i spiera się z Matisse’em, tworząc Arkadię w burdelu, Saturn kastruje swego ojca i wrzuca jego okaleczone genitalia do morza (Wenus! Wenus!), kobiece zaś genitalia odwzajemniają nasze spojrzenie, choć my nie zgadzamy się z malarstwem jako egzorcyzmem. Fani stosują kulturową akupunkturę, a ich ideologia wykracza daleko poza kliknięcie myszką. Oto wielka siła *poiēsis*! To dzięki niej fani potrafią odnaleźć znaczenie w byciu-tu-oto, a Hermiona Granger przeistacza się z fikcyjnej postaci w zapalnik społecznych przemian. Twórcy gier stają przed trudnym zadaniem; pojawia się gracz: gracz nie pamięta faktu, że ma amnezję, zanurza się w świecie gry, podejmuje decyzje w butach Mrocznego Rycerza, a widok własnych wnętrzości, owiniętych

wokół przegubu niby upiorna bransoleta, przyprawia go o mdłości. Wcielenie Paranoiczne konstruuje zamknięty w dwunastościanie pamiętnik jako pułapkę na inne inkarnacje, szwaczka Marta trudni się pozyskiwaniem zębów i innych materiałów ze zwłok. *The Walking Dead* okazuje się jednym wielkim szwindlem. A Camille Lemonnier słusznie zauważa, iż nie ma nic mniej nagiego niż kobieta wynurzająca się z pary swoich reform. Czas pod Smoleńskiem cofa się i zapętla, a polski bohater narodowy podąża ścieżką pasyjną i ląduje w Edenie. Tak to jest: kiedy ktoś nie zna siebie, jest zgubiony. A narracja i tak się sprzedaje.

Literatura też nie pozostaje w tyle: a to groteskowe i odstręczające opisy matki, a to próby stworzenia siebie na nowo, bez udziału przodków, a to znów zamknięta w piwnicach zamku przeszłość i życie naznaczone traumą, a jeszcze zbereżne przyspiewki, obrzezanie jako inskrypcja, duch pełen jadu, czerwień, która pozwala całować, proces twórczy jako chwalebnie rakotwórcza proliferacja i znów trauma, tym razem widmontologiczna. Tu też wiele się dzieje. Gwoździoad wyraża się z szacunkiem o Gamalielu, podczas gdy ten przestrzega syna przed zwodniczym wpływem kobiecego piękna, przeszłość wraca do protagonisty niczym bumerang, a na plecach protagonistki blizny układają się w kształt drzewa wiśni, podmiot widmontologicznie konfrontuje się ze swoimi widmami i przestaje być identyczny ze sobą samym, Brytania tonie we mgłę wywołanej przez oddech smoczycy Querig, a jednak Sir Gawain i mnisi utrzymują smoczycę przy życiu. Na dodatek niewidzialna siła z wściekłością ciska psem o ścianę, naga i uśmiechnięta Umiłowana zostaje wygnana, kobiety wykonują zdjęcia zdjęciom, ciągutki „carambar” i „makagiga” metafizycznie łączą Górzeńskiego i Perca, który pamięta, że nie lubił kiszzonej kapusty, zaś trzecie pokolenie pamięta to, czego nie przeżyło. I tak to archiwum staje się doświadczeniem przyszłości.

Rozmaite postaci przyglądają się temu wszystkiemu: Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, Arystoteles, Platon, Parmenides, Anaksymander, Heraklit, Husserl, Freud, Bergson, Ricoeur, Derrida, Lacan, Horkheimer, Adorno, Halbwachs, Sacks, Taylor, Barthes, a nawet Atena i Tezeusz. Ktoś konstatuje: w wielu krajach do głosu (i do władzy) dochodzą grupy zawłaszczające pamięć i pielęgnujące nienawiść. Radujmy się: wszak nie o klasycznie rozumianą prawdę tu chodzi.

Wojciech Kalaga

 <https://orcid.org/0000-0003-4874-9734>

PS Pragniemy przypomnieć naszym Czytelnikom i Autorom, iż począwszy od bieżącego numeru, „Er(r)go” jest pismem dwujęzycznym: publikujemy materiały w języku polskim i angielskim.



... we are reaching into the depths of memory and of the archive, here and there brushing against ideology. What a variety: there is collective memory and, of course, individual memory, transactive memory and interactive memory, deep memory, narrative memory, live memory, declarative memory, memory enchanted in the body and intellectual memory, communicative memory, common memory, memory beyond-the-self, generational memory, cultural memory, mythical memory, somatic memory and semantic memory, prosthetic memory, shared memory, observable memory, family memory, community memory, diffuse memory and total memory, tactile memory and mediated memory, involuntary memory and voluntary memory, and, on top of these, post-memory, anti-memory, meta-memory, as well as a selection of recollections, memory recyclings, generational nostalgias, nostalgic affirmations, mnemonic structures of pain and trauma, memory crystallisation points, practices of commemorating, artistic anamneses, anchors of memory, but also desacralisation and instrumentalization of memory, history without shame, memory loss, non-memory, amnesia, creative forgetfulness – and all that among the crumbs of the past, accidental trivialities, reminiscences and afterimages.

Interesting things also happen in arts, film and the media: poles of good and evil are reversed, suburban ideologies are exposed, femininity is trimmed to match the expectations of an age which in turn loses its innocence, savages are being tamed and Taiwanese aborigines united, heads are chopped off with machetes, bodies stabbed with knives and bayonets. Fearless warrior Buta undergoes a magical transformation and becomes a rainbow, lone cowards enter the world of the dead, during a massacre one woman sings of life and death while the other – already domesticated – suffers from a problem with no name. A director creates an opera with the use of virtual media – a person can passively watch the piece while petting the dog or eating a sandwich (wow!) – and the opera-singer declares: I am the voice of the vampire. Picasso tries to climb up on the throne and argues with Matisse, creating Arcadia in a brothel, Saturn castrates his father and throws into the sea his mutilated genitals (Venus! Venus!), and female genitals are the ones that return our look even though we do not accept painting as exorcism. Fans apply cultural acupuncture and their ideology reaches far beyond a mouse click. This is the great power of *poiēsis*! It is through *poiēsis* that they are able to locate meaning in their being-there, and Hermione Granger transforms from a fictional character to an apt vehicle capable of igniting social change. Game designers face



a tough one: enter the player who forgot they have amnesia, immersing in the game world, taking decisions in Dark Knight's shoes, and the sight of their own bowels, wrapped around their wrist like some ghastly bracelet, makes them sick. Paranoid Incarnation creates a diary, locked up in a dodecahedron, as a trap for other incarnations, Marta the Seamstress collects teeth and other parts of corpses. *The Walking Dead* turns out to be one big swindle. And Camille Lemonnier rightly notes that nothing is less nude than a woman emerging from a pair of drawers. Near Smoleńsk, time moves backwards and loops itself, and the Polish national hero follows the path of passion and ends up in Eden. That's how it works: if you don't know yourself, you are lost. But the narrative will sell anyway.

Literature does not fall behind either: grotesque and repulsive descriptions of the mother here, attempts to re-create oneself a-new without ancestral burden there, then the past locked up in a castle cellar and life tainted with trauma, and on top of these, lecherous songs, circumcision as inscription, a ghost full of venom, redness of a lipstick which allows for a kiss, creation as a gloriously cancerous proliferation and then trauma again, but this time a hauntological one. A lot is happening here, too. Nailcruncher speaks highly of Gamaliel while the latter warns his son against the deceitful charm of feminine beauty, the past haunts the protagonist like a boomerang, and scars on a female protagonist's back shape up as a cherry tree, the subject hauntologically encounters its own spectres and stops being identical with itself, Britain sinks in the fog breathed out by the she-dragon Querig, and yet Sir Gawain and the monks keep her alive. And then an invisible force ferociously hurls a dog against the wall, naked and smiling Beloved is exiled, women take pictures of pictures, cream fudge candies "carambar" and "makagiga" metaphorically connect Górzeński and Perec, who remembers hating the taste of sour cabbage, and the third generation remembers the things they never lived through. And so the archive becomes the experience of the future.

Various personae are watching all this: Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, Aristotle, Plato, Parmenides, Anaximander, Heraclitus, Husserl, Freud, Bergson, Ricoeur, Derrida, Lacan, Horkheimer, Adorno, Halbwachs, Sacks, Taylor, Barthes, and even Athena and Theseus. Someone makes a constation: in many countries those who are heard (and in charge) are those who conquer memory and nurture hatred. So let us rejoice: after all, it is not truth that is in question.

Wojciech Kalaga

 <https://orcid.org/0000-0003-4874-9734>

P.S.: We wish to remind our Readers and Authors that, beginning with the current issue, *Er(r)go* has become a bilingual journal: we publish articles in Polish and in English.

rozprawy | szkice | eseje

ER(R)GO

studies | and | essays





## Przemoc kolonialna, strategie oporu i przywracanie pamięci w filmie Wei Te-shenga *Wojownicy tęczy*

Colonial Violence, Strategies of Resistance and Restoration of Memory  
in Wei Te-sheng's *Warriors of the Rainbow*

**Abstract:** The starting point of this essay is the assumption that the cinema is an important voice in the debate about historical memory as it shows an ambivalent attitude to the past and is a medium of communication that raises political and cultural issues. In my article, I assume a postcolonial perspective which takes into account the heritage of Far Eastern imperialism rather than its Western variant. Secondly, I point to significant similarities between the different types of violence that lead to subordination or destruction of the culture of a conquered nation. Thirdly, I focus on the ways history is presented in films and whether it is possible to restore memory with the help of film art. The main subject of my analysis is the film by a Taiwanese director Wei Te-sheng *Warriors of the Rainbow: Seediq Bale* (2011), in which I see the example of modern political cinema (as it was understood by Gilles Deleuze).

**Keywords:** violence, colonialism, postcolonial studies, memory, resistance, cinema, Wei Te-Sheng

Filmoznawcy piszący o kinie postkolonialnym rzadko przywołują nazwiska reżyserów azjatyckich, znacznie częściej analizują filmy zrealizowane przez twórców pochodzących z byłych kolonii brytyjskich, hiszpańskich lub francuskich<sup>1</sup>. W swoim artykule chciałbym zwrócić uwagę na możliwość innego spojrzenia na dziedzictwo kolonializmu, które pozwoli uwzględnić nie tylko zachodni model imperializmu – opisywany między innymi przed Edwarda W. Saida<sup>2</sup> – lecz także

1. Por. *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone Worlds*, red. Dina Sherzer, University of Texas Press, Austin 1996; *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, red. Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo, Palgrave Macmillan, New York 2012; *Postcolonial Cinema Studies*, red. Sandra Ponzanesi, Marguerite Waller, Routledge, London 2012.

2. Por. Edward W. Said, *Orientalizm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005; Edward W. Said, *Kultura i imperializm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

jego dalekowschodnią odmianę. Po drugie, odwołując się do koncepcji Frantza Fanona, zamierzam wskazać istotne podobieństwa między różnymi rodzajami przemocy, które prowadzą do całkowitego podporządkowania, a w konsekwencji do zniszczenia kultury podbitego narodu. Po trzecie, pragnę zastanowić się nad sposobami przedstawiania historii i możliwością przywracania pamięci za pomocą sztuki filmowej, o czym pisali przed laty Robert A. Rosenstone i Marc Ferro<sup>3</sup>. Na przykładzie *Wojowników tęczy* (*Warriors of the Rainbow: Seediq Bale*, 2011, reż. Wei Te-sheng), jednego z najważniejszych filmów tajwańskich obecnego stulecia, zamierzam pokazać, że kino wpisuje się w debatę na temat pamięci, prezentuje ambiwalentny stosunek do przeszłości oraz jest środkiem przekazu poruszającym ważne kwestie polityczne i kulturowe<sup>4</sup>.

Akcja *Wojowników tęczy* rozpoczyna się tuż po zajęciu Tajwanu przez wojska japońskie na mocy traktatu z Shimonoseki, podpisanego po zwycięskiej wojnie z Chinami w 1895 roku. Reżyser skupia się przede wszystkim na tragicznych wydarzeniach, jakie rozegrały się nieco później, na przełomie 1930 i 1931 roku, które w opinii historyków uchodzą za ostatnie antyjapońskie powstanie na wyspie. W jednym z wywiadów Wei Te-sheng stwierdził: „znaleźliśmy sposób, by pokazać wydarzenia z perspektywy myśliwych, [...] by oddać głos uciskanym i skolonizowanym”<sup>5</sup>. Punktem wyjścia stało się odtworzenie autentycznej kultury ludu Seediq na poziomie języka, obyczajów, strojów, muzyki i tańca (dokonano rekonstrukcji wioski, jej dawnych zabudowań, układu przestrzennego, narzędzi oraz sposobów uprawiania ziemi). Wei Te-sheng świadomie zrezygnował z zawodowych aktorów i zatrudnił członków plemienia, którzy posługiwali się dawnym dialektem, dziś praktycznie nieużywanym<sup>6</sup>.

---

3. Naukową dyskusję nad sposobami przedstawiania historii w filmie zainicjował między innymi Robert A. Rosenstone, autor serii artykułów, które złożyły się na jego książkę *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Cambridge 1995. Z kolei Mark Ferro – francuski historyk związany ze Szkołą Annales – w rozmowie z Serge’em Daneyem i Ignacio Ramonetem wysunął tezę, że kino jest formą pamięci, ponieważ przypomina rodzaj archiwum kulturowego i w istotny sposób wpływa na kształt naszych wspomnień. Por. Marc Ferro, Serge Daney, Ignacio Ramonet, *Cinema and History*, w: *Cahiers du Cinéma: Volume Four, 1973–1978: History, Ideology, Cultural Struggle*, red. David Wilson, Routledge, London 2000, s. 191.

4. Francuski historyk Benjamin Stora w artykule *The Algerian War: Memory through Cinema*, „Black Camera” 2014, vol. 6, no. 1, s. 96–107 pisał o kinie jako „katalizatorze pamięci”, zaś w jednej z wcześniejszych publikacji – *La guerre des mémoires: la France face à son passé colonial (entretiens avec Thierry Leclere)*, Éditions de l’Aube, La Tour d’Aigues 2007 – mówił o upolitycznieniu pamięci i swoistej wojnie na sposoby upamiętnienia przeszłości, w której uczestniczy również kino.

5. Director Wei talks about ‘Seediq Bale’, „Taipei Times” 2011, October 04, <<http://www.taipetimes.com/News/taiwan/archives/2011/10/04/2003514896>> (2.01.2019).

6. Niektórzy krytycy zarzucali reżyserowi nadmierną egzotyzację kultury aborygeńskiej, ekspozowanie prymitywnych i barbarzyńskich rytuałów, doszukiwali się nawet neokolonialnego wariantu fantazji na temat „szlachetnego dzikusa”, związanego z naturą, czczącego duchy

Pierwsze sekwencje stanowiły próbę opisanego zwyczajów plemiennych, z naciskiem na rolę polowania – tereny łowieckie traktowano jako duchowe terytorium – oraz rytuały inicjacyjne związane z walką, ścięciem głowy przeciwnika (*chuciao*), czyli udowodnieniem dojrzałości fizycznej i duchowej (co stanowiło warunek uznania przez współplemieńców za „prawdziwego człowieka”, czyli *seediq bale*). W opinii krytyków film Wei Te-shenga „pomógł zjednoczyć tajwańskich aborygenów poprzez stworzenie zbiorowej tożsamości narodowej łączącej ludność rdzenną i potomków chińskich osadników”<sup>7</sup>.

Tytuł filmu nawiązuje do opowieści o tęczowym moście (*hakaw utux*), czyli drodze prowadzącej w zaświaty, gdzie przebywają duchy przodków. Mit ten odgrywa istotną rolę w pierwszej części, zwłaszcza w scenach z udziałem ojca głównego bohatera, Mony Rudo, który opowiada legendy plemienne<sup>8</sup>. Stare podania mówią o nieustraszonemu wojownikowi o imieniu Buta, który dzięki magicznej przemianie stał się tęczą. Za życia uchodził za sprawiedliwego wodza, którego rad słuchali wszyscy członkowie plemienia, po śmierci zaś czuwał nad przestrzeganiem prawa przez swój lud. Według legendy każdy człowiek zostanie osądzony przez tęczę zgodnie z odwiecznymi zasadami: dzielny w drodze do świata duchów towarzyszyły będą zabite istoty żywe (ludzie i zwierzęta), tchórzliwi zaś nie dostąpią tego zaszczytu i wejdą do świata zmarłych samotnie. Miarą męskiej odwagi była liczba pokonanych przeciwników i ściętych głów, podczas gdy wartość kobiety określały jej umiejętności tkackie<sup>9</sup>. Wszystkie stosunki plemienne regulowało prawo zwyczajowe, czyli *gaya* – system wierzeń, zestaw norm społecznych i nakazów moralnych, dzięki którym funkcjonowała zbiorowość.

Kultura łowiecka jest kulturą oralną, stąd szczególna rola ścieżki dźwiękowej, na której rozbrzmiewają tradycyjne pieśni śpiewane jednogłosowo lub antyfonalnie. Jak zauważył Lee Yu-lin w swojej analizie filmu, to właśnie „poprzez dawne melodie i słowa pieśni przemawiają duchy przodków, które zwracają się do wojowników Seediq walczących z Japończykami w imię zasad

---

przodków, podporządkowującego życie tradycji i magicznym obrzędom. Por. Yu-lin Lee, *In Search of a People*, w: *Deleuze and Asia*, red. Ronald Bogue, Hanping Chiu and Yu-lin Lee, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, s. 183.

7. Chia-rong Wu, *Re-Examining Extreme Violence: Historical Reconstruction and Ethnic Consciousness in Warriors of the Rainbow: Seediq Bale*, „ASIA Network Exchange”, 2014, vol. 21, no. 2, s. 25.

8. W tej i kilku późniejszych scenach Wei Te-sheng charakteryzuje sposób kształtowania się pamięci zbiorowej w społeczeństwach tradycyjnych, który – jak ujmuje to Paul Cannerton – polega na „tworzeniu nieformalnie opowiadanych historii o charakterze narracyjnym” (*Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. Marcin Napiórkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 92).

9. Por. Kuo-ch'ing Tu, *Mountains, Forests, and Taiwan Literature*, „Taiwan Literature: English Translation Series”, 2006, nr 18, s. XIX.

plemiennych”<sup>10</sup>. Wei łączy historię z legendą, dodaje wyobrażone szczegóły do historycznej narracji, zestawia subiektywny punkt widzenia z obiektywną perspektywą, łączy teraźniejszość z przeszłością. Reżyser nie pokazuje ani jednostkowych wspomnień Mony, ani zbiorowej pamięci plemiennej, ani nawet opowieści mitycznej, ale coś więcej: proces „stawania się ludu”, który nie jest zdolny do zjednoczenia się w antykolonialnym oporze.

Zgubny wpływ polityki asymilacyjnej na tradycyjną kulturę aborygenów potwierdza tezę Frantza Fanona, że „pojawienie się kolonizatora oznacza śmierć tubylczej społeczności, letarg kulturowy, petyfikację jednostki”<sup>11</sup>. Do typowych strategii imperialnego panowania należały konsekwentne próby wyeliminowania tradycji plemiennych – zwłaszcza tych uznawanych za barbarzyńskie, jak obcinanie głów pokonanym przeciwnikom – narzucanie nowych praw i postępująca japonizacja (dokonywana dzięki rozwojowi szkolnictwa powszechnego). Przykładową metodą imperialnego działania były wycieczki do Japonii, organizowane przez urzędników kolonialnych dla tubylców, które miały przekonać podbitą ludność o potęgze militarnej i gospodarczej imperium oraz skłonić do podporządkowania się woli cesarza. W jednej z takich wypraw, zapewne w roku 1911, uczestniczył Mona Rudo, wódz klanu Tkdaya z wioski Mahebo<sup>12</sup>.

Stopniowe wypieranie aborygenów z ich rodowych ziem, przymusowa praca przy wyrębie drzew oraz ograniczanie prawa do swobodnego polowania oznaczały dla myśliwych pozbawienie sensu życia, a przecież – jak zauważył Fanon – „dla skolonizowanego ludu wartością najistotniejszą, bo najbardziej konkretną, jest ziemia: ziemia gwarantująca chleb i, oczywiście, godność”<sup>13</sup>. Po okresie oporu w początkowej fazie kolonizacji nastąpiła stabilizacja w regionie (w 1902 roku w Renzhiguan doszło do zbrojnego wystąpienia przeciw wojskom kolonialnym, wskutek czego Japończycy zorganizowali rok później ekspedycję karną). Miejscowa ludność, zarówno chińskiego pochodzenia (Han), jak i aborygeni, poddana została procesowi asymilacji (dzieci wysłano do japońskich szkół, by nauczyły się języka). Naturę stosunków między zdobywcami i podporządkowanymi ilustruje scena, w której japoński oficer spogląda ze szczytu wzgórze na wioskę Wushe i mówi:

---

10. Yu-lin Lee, *In Search of a People: Wei Te-sheng's Seediq Bale and Taiwan's Postcolonial Condition*, w: *Deleuze and Asia*, red. Ronald Bogue, Hanping Chiu and Yu-lin Lee, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, s. 190.

11. Frantz Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, przeł. Hanna Tygielska, PIW, Warszawa 1985, s. 61.

12. Por. Leo Ching, *Savage Construction and Civility Making: The Musha Incident and Aboriginal Representations in Colonial Taiwan*, „Positions: East Asia Cultures Critique”, 2000, vol. 8, no. 3, s. 796. Metody działania władz japońskich znakomicie wpisywały się w strategię omawianą przez Fanona, który stwierdził, że „w trakcie kolonizowania kolonizator tak długo urabia kolonizowanego, aż ten donośnym głosem przyzna wyższość [jego] wartościom” (*Wyklęty lud ziemi...*, s. 25).

13. Fanon, *Wyklęty lud ziemi...*, s. 26.

„Szkoly, sklepy, urzędy pocztowe, hotele, domy [...]. Udało nam się ucywilizować dzikusów”, podczas gdy obok mijają go tubylcy niosący bale drewna, zmuszani do niewolniczej pracy.

Podążając tym tropem interpretacyjnym, można w *Wojownikach tęczy* dostrzec przykład nowoczesnego kina politycznego, które wyrosło z manifestu „Trzeciego Kina”, ogłoszonego w 1969 roku przez dwóch argentyńskich twórców, Fernanda Solanasa i Octavia Getina<sup>14</sup>. Jego wyróżnikiem jest „wielość pogmatwanych linii, od początku pokawałkowanych, ukonstytuowanych poprzez wewnętrzne pęknięcia”<sup>15</sup>. W proponowanym przez Gilles’a Deleuze’a modelu kina politycznego, w którym postkolonialne filmy reżyserów południowoamerykańskich sąsiadują z europejską awangardą (np. Jean-Marie Straub), dochodzi do połączenia „tego, co polityczne, i tego, co prywatne. [...] W ten sposób ludowe mity, profetyzm i bandytyzm stanowią archaiczny rewers kapitalistycznej przemocy”<sup>16</sup>. Prawdziwego ludu jednak nie ma – już nie istnieje albo jeszcze się nie narodził, jak w przypadku plemienia Seediq, które zawsze było podzielone, a jego pozycja – marginalna (władze tajwańskie dopiero kilka lat temu uznały jego odrębność).

Wszystko to sprawia, że twórca „znajduje się w sytuacji kogoś, kto wypowiada wypowiedzi zbiorowe, przypominające zarodki przyszłego ludu”, jest „czynnikiem zbiorowości, zbiorowym zaczynem, katalizatorem. [...] Autor znajduje się przed ludem podwójnie skolonizowanym: przez historie pochodzące skądinąd, ale także przez swoje własne mity”<sup>17</sup>. Chcąc urzeczywistnić potencjał kina politycznego, Wei Te-sheng miał tylko jedną możliwość – musiał „wybrać sobie pośredników, to znaczy wziąć postaci realne, nie fikcyjne, ale »ufikcyjniając« je, »legendaryzując«, »fabularyzując«. [...] Fabularyzacja nie jest bezosobowym mitem, ale nie jest także już osobistą fikcją: jest słowem w działaniu, aktem mowy, dzięki któremu postać stale przekracza granicę, która oddziaływałaby jego prywatne sprawy od polityki i która sama wytwarza kolektywne wypowiedzi”<sup>18</sup>.

Analizując *Wojowników tęczy* z perspektywy postkolonialnej, można w tym filmie dostrzec strategię artystyczną typową dla „kina mniejszego”<sup>19</sup>. Jego twór-

---

14. Por. Fernando Solanas, Octavio Getino, *Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World*, w: *New Latin American Cinema*, vol. 1: *Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, red. Michael T. Martin, Wayne State University Press, Detroit 1997, s. 33–58.

15. Gilles Deleuze, *Kino*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 437.

16. Deleuze, *Kino*..., s. 435–436.

17. Deleuze, *Kino*..., s. 437–439.

18. Deleuze, *Kino*..., s. 439.

19. Pojęcie „kina mniejszego” jest adaptacją koncepcji „literatury mniejszej”. Gilles Deleuze i Félix Guattari (*Kafka. Ku literaturze mniejszej*, przeł. Anna Z. Jaksender, Kajetan M. Jaksender, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2016) rozumieją pod tym pojęciem literaturę, „którą mniejszość tworzy w języku oficjalnym” (s. 84). Jej cechą charakterystyczną jest upolitycznienie,



cy muszą najpierw odkryć swój własny język w obrębie języka dominującego i przekształcić go na swój sposób, na przykład przez „włączenie weń wszystkich możliwych zasobów symboliki, oniryzmu, sensu estetycznego, ukrytego znaczenia”<sup>20</sup>. Podobnie jak autorzy zaliczani do „Trzeciego Kina”<sup>21</sup>, Wei Te-sheng podważa hollywoodzki model narracji filmowej, sięga do tradycyjnych pieśni i mitów, by zbudować epicką opowieść o bohaterskiej przeszłości, w której materiał historyczny łączy się z wyobraźniowym.

Kluczowe sekwencje *Wojowników tęczy* rozgrywają się jesienią 1930 roku. W miejscowej szkole w Wushe 27 października odbywało się doroczne święto sportu, w którym oprócz uczniów oraz przedstawicieli górskich plemion uczestniczyli zaproszeni goście, w tym urzędnicy państwowi, oficerowie cesarskiej armii i ich rodziny. Około ósmej rano zebrało się blisko 400 osób; najpierw odśpiewano hymn państwowy, wciągnięto flagę na maszt, a po chwili rozpoczął się atak wojowników, w którym zginęło 134 z 227 zebranych na placu Japończyków. Lokalne władze kolonialne nie spodziewały się napaści ze strony stosunkowo dobrze zasymilowanych plemion, w których widziano raczej sojuszników niż zagrożenie. Spośród nich wywodzili się przecież bracia Hanaoka, uchodzący za przykład udanej integracji, a przy tym wzór nowej rodziny tajwańskiej, wychowującej dzieci zgodnie z modelem japońskim. Atak został starannie przygotowany, zaplanowany i przeprowadzony – najpierw unieszkodliwiono posterunki w regionie, zdobyto broń, a potem uderzono na wioskę, zabijając większość ludzi bez względu na wiek i płeć. W napaści wzięli udział mieszkańcy sześciu wiosek i przedstawiciele połowy klanów należących do ludu Seediq (Mahebo, Tarawan, Boakim, Suku, Hogo i Rodof)<sup>22</sup>.

W sekwencji masakry reżyser wprowadza element dystansujący, obecny na ścieżce dźwiękowej, na której rozbrzmiewa głos kobiety, intonujący pieśń żałobną, przywołujący duchy przodków. Głos ten można potraktować jako odpowiednik chóru w tragedii antycznej, pełni bowiem rolę krytycznego komentarza do przedstawianych wydarzeń, zarówno ze względu na dwuznaczność słów pieśni, jak i narzędzie rozbijające jedność obrazu i dźwięku<sup>23</sup>. Kobieta śpiewa o życiu i śmierci, nienawiści

---

połączenie tego, co indywidualne i tego, co publiczne, przez co wszystko nabiera w niej wymiaru kolektywnego: „literatura staje się sprawą narodu” (s. 91). Na rolę zbiorowości, a nie jednostki, wskazuje tytuł filmu *Wojownicy tęczy*.

20. Deleuze, Guattari, *Kafka...*, s. 95.

21. Krótki rys historyczny „Trzeciego Kina” można znaleźć w artykule Kamila Minknera, *Brazylijskie cinema nôvo i inne kinematografie Ameryki Łacińskiej*, w: *Historia kina, tom 3. Kino epoki nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2015, s. 535–571.

22. Michael Berry, *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, Columbia University Press, New York 2008, s. 54.

23. Kuei-fen Chiu, *Violence and Indigenous Visual History*, w: *Taiwan Cinema: International Reception and Social Change*, red. Kuei-fen Chiu, Ming-yeh T. Rawnsley, Gary D. Rawnsley, Routledge, New York 2017, s. 151–152.

i przebaczeniu, ofierze i odkupieniu. To na poziomie warstwy muzycznej dokonuje się połączenie dwóch wymiarów: świętego i świeckiego, przeszłości i przyszłości<sup>24</sup>.

Zgodnie z założeniami twórców filmu spektakl przemocy nie stanowił jedynie wizualnej atrakcji, lecz łączył się z wartościami moralnymi, duchowymi i etycznymi. „Ofiara z krwi” jest zasadniczym składnikiem plemiennych obrzędów, podobnie jak rytuały inicjacyjne związane z przemianą wewnętrzną i osiągnięciem dojrzałości. Przemoc – powiada Frantz Fanon – „wywodzi się z przeświadczenia skolonizowanych, że wyzwolenie musi się dokonać i może się dokonać wyłącznie siłą”, że „przemoc – jako jedyna forma działania – jest dla skolonizowanego ludu czynnikiem pozytywnym, nadającym kształt. Taka forma działania ma właściwości scalające, gdyż w jej kontekście każdy człowiek staje się ogniwem potężnego łańcucha przemocy, który wykrystalizował się jako reakcja na przemoc kolonisty”<sup>25</sup>. Przemoc imperialna zostaje potępiona, przemoc podporządkowanych – moralnie usprawiedliwiona, gdyż „wyzwała [ona] tubylca z kompleksu niższości, uwalnia go od postaw kontemplacyjnych i desperackich. Dzięki niej staje się odważny, urasta we własnych oczach”<sup>26</sup>.

W obawie, że lokalne wydarzenia mogą wpłynąć na charakter stosunków w pozostałych koloniach i zachęcić do buntów podbitą ludność, władze postanowiły wysłać trzy tysiące żołnierzy w celu stłumienia rebelii, zezwalając nawet na użycie broni chemicznej. W ciągu kilku miesięcy wojska japońskie przetrzebiły ludność plemienia – przeżyła mniej niż połowa ludzi, zamknięta w kilku obozach, później przesiedlona (część z nich popełniła samobójstwo). Po przywróceniu porządku w regionie zmieniono politykę kolonialną; do dymisji podał się gubernator Ishizuka Eizō, którego zastąpił Ōta Masahiro, autor broszury poświęconej zarządzaniu ludnością skolonizowaną poprzez włączenie ich do tkanki narodowej dzięki edukacji i nauce języka japońskiego<sup>27</sup>.

Sposób przedstawiania przemocy w filmie Wei Te-shenga wiele zawdzięcza powieści graficznej Qiu Ruolonga (Chiu Row-long), opublikowanej w 1990 roku. Rysownik został zaproszony do współpracy przy realizacji filmu, projektował nawet kostiumy. W komiksie obowiązywała wyrazista opozycja dobra i zła, uciśnionych

---

24. Yu Lin Lee, *The Excess of Affect: The Technology of History in Seediq Bale*, w: *Poisoned Cornucopia: Excess, Intemperance and Overabundance across Cultures and Literatures*, red. Ryszard Wolny, Stankomir Nicieja, Peter Lang, Frankfurt am Main 2014, s. 265–266.

25. Fanon, *Wyklęty lud ziemi...*, s. 47, 61.

26. Fanon, *Wyklęty lud ziemi...*, s. 62. Autor podkreśla, że „przemoc, która patronowała powstawaniu kolonialnego świata i niestrudzenie towarzyszyła procesowi niszczenia tubylczych form życia społecznego, przemoc, która bezpośrednio zniweczyła dawny system ekonomiczny, wygląd, strój – przejdzie w ręce mieszkańca kolonii” (s. 23).

27. Por. Leo Ching, *Savage Construction and Civility Making: The Musha Incident and Aboriginal Representations in Colonial Taiwan*, „Positions: East Asia Cultures Critique”, 2000, vol. 8, no. 3, s. 803.

i najeźdźców, co przekładało się na sposób rysowania: postacie Japończyków były zdeformowane, malowane ostrą kreską, ubrane na czarno, przeciwnie niż aborygeni – ukazywani jako szlachetni i nieustraszeni. Tym, co łączy oba dzieła, są rozbudowane sceny walk, zbliżenia ucinanych maczetami głów, przebijania nożami i bagnetami. Film Weia podkreśla rolę przemocy jako odpowiedzi na okropności kolonializmu, wyraziście przeciwstawiając plemiona górskich aborygenów i zamieszkujących tereny nizinne Chińczyków, którzy – nie licząc kilku epizodycznych postaci – są praktycznie nieobecni w filmie<sup>28</sup>.

Stosunek podporządkowanych do najeźdźców nie jest tak jednoznaczny, jak mogłoby się wydawać. Frantz Fanon zauważył, że „świat kolonizatora to świat wrogi, świat, który odpycha, lecz równocześnie przyciąga”<sup>29</sup>. O tym właśnie opowiada jeden z pobocznych wątków filmu, dotyczący braci Hanaoka (Dakkis Nobin i Dakkis Nawi) – zasymilowanych policjantów służących w Wushe, mających japońskie żony. Po masakrze obaj popełnili samobójstwo, ale wybrali odmienne sposoby odebrania sobie życia: starszy Ichirō założył kimono i mieczem rozplątał wnętrze zgodnie z japońskim rytuałem *seppuku*, młodszy Jirō powiesił się na drzewie, jak nakazuje lokalny zwyczaj. Wei Te-sheng przekonuje, że „asymilacja kultury ciemieży i uczestnictwo w niej nie odbywa się za darmo”<sup>30</sup>, ceną jest wewnętrzne rozdarcie pomiędzy byciem poddanym cesarskim a spadkobiercą tradycji plemiennej. Jedni badacze widzieli w braciach Hanaoka bohaterów, drudzy zaś zdrajców, ale zdaniem Michaela Berry’ego w ich losie można odnaleźć klucz do tożsamości narodowej Tajwańczyków i źródeł historycznej narracji<sup>31</sup>.

Film nie kończy się na masakrze, ale opowiada o wydarzeniach, które rozegrały się później, o karnej ekspedycji zorganizowanej przez wojska imperialne, pościgu za aborygenami, zamknięciu ocalałych w obozach przejściowych, a wreszcie o zapomnianym dziś drugim incydencie w Wushe. Ulegając namowom Japończyków, wojownicy z klanu Toda postanowili pomścić śmierć swego wodza, Temu Walisa, i zabić pozostałych przy życiu zwolenników Mony Rudo. Reżyser nie pokazał konfliktu plemiennego w kategoriach opozycji pomiędzy bohaterami i zdrajcami, ale jako skutek odwiecznej rywalizacji o terytoria łowieckie, zaślepiającej jej

---

28. Należy zwrócić uwagę na problematyczny status kolonizacji Tajwanu. Proces ten rozpoczął się już w XVII wieku za sprawą napływu ludności chińskiego pochodzenia (Han), ale po upływie kilku stuleci to ich potomkowie uznają siebie za ludność tubylczą, a Japończyków za najeźdźców. Sytuacja skomplikowała się jeszcze bardziej po II wojnie światowej wraz z napływem nowej fali imigracji chińskiej po wypędzeniu zwolenników Czang Kaj-szeka z komunistycznych Chin.

29. Fanon, *Wyklęty lud ziemi...*, s. 31.

30. Fanon, *Wyklęty lud ziemi...*, s. 29.

31. Berry, *A History of Pain...*, s. 56.

uczestników i sprawiającej, że „kąpiel w bratniej krwi pozwala nie dostrzegać prawdziwego wroga”<sup>32</sup>.

W ten sposób reżyser postanowił opowiedzieć nie tylko o oporze stawianym najeźdźcom, ale również o bratobójczych walkach plemiennych pomiędzy sąsiadującymi wioskami i klanami, czasami należącymi do tego samego szczepu, jak w przypadku konfliktu między Tkdaya i Toda, dwoma grupami Seediq. Wei Te-sheng konsekwentnie przekonuje, że trauma związana z tragicznymi wydarzeniami sprzed lat nie może być rozważana w oderwaniu od kwestii przemocy, skierowanej zarówno przeciw kolonizatorom, jak i stosowanej przez władze wobec zbuntowanych aborygenów, których zabito lub wysiedlono, czy wreszcie obecnej w stosunkach międzyplemiennych<sup>33</sup>.

Skomplikowane zależności najlepiej ilustruje autentyczna fotografia przedstawiająca japońskiego oficera siedzącego w otoczeniu członków plemienia Toda, którzy wzięli udział w eksterminacji pobratymców, podczas gdy na pierwszym planie ustawiono kilkadziesiąt ściętych głów. Zdjęcie to, przywołane zarówno w komiksie, jak i filmie, dokumentuje rzeczywistą przemoc, obecną nie tylko w relacjach kolonialnych, lecz także w stosunkach między sąsiadami, co uświadamia obecność podziałów wewnętrznych. W pierwotnym założeniu fotografia ta miała potwierdzać wyższość cywilizacji japońskiej nad barbarzyństwem rdzennych mieszkańców wyspy, ale w istocie przypominała o tym, że najeźdźcy konsekwentnie wykorzystywali lokalne animozje i spory dla własnych celów politycznych.

Po wydarzeniach w Wushe, jak podkreśla Leo Ching, „można zauważyć wyraźną zmianę w sposobach przedstawiania ludności rdzennej w kulturze kolonialnej. Aborygeni przestają być pogańskimi dzikusami oczekującymi na ucywilizowanie, stają się natomiast cesarskimi poddanymi, włączonymi w japońską narrację narodową dzięki swej lojalności wobec cesarza”<sup>34</sup>. W 1935 roku zakazano używania słowa „dzikus” (*seiban*), zamiast którego wprowadzono poprawne politycznie określenie „rdzenna ludność Tajwanu” (*takasagozoku*), ale w kolonizacji nadal widziano misję cywilizacyjną, a tubylców przedstawiano jako prymitywnych, po dziecięcemu naiwnych, choć dzielnych i gotowych do przyjęcia nowych obyczajów.

W okresie powojennym wielokrotnie zmieniała się perspektywa historyczna w interpretacji opisywanych faktów, choć zawsze służyły one określonym celom

---

32. Fanon, *Wyklęty lud ziemi...*, s. 33.

33. W trzech obozach przejściowych schroniło się pół tysiąca kobiet, starców i dzieci z klanu Tkdaya, z czego blisko trzysta zostało bestialsko wymordowanych 24 kwietnia 1931 roku, podczas gdy pozostałych przy życiu przesiedlono do Chuanzhong.

34. Ching, *Savage Construction...*, s. 796.

politycznym. Michael Berry pisał, że „[i]ncydent w Wushe przekształcono w symboliczne przejście Tajwanu z fazy kolonialnego zniewolenia w stronę »nowoczesnej« tożsamości narodowej, [...] oraz upamiętniono jako historyczna traumę<sup>35</sup>. Stopniowo dokonywano waloryzacji kultury aborygeńskiej, idealizowano bunt i celebrowano prymitywną przemoc, znajdując dla niej usprawiedliwienie. W wielu publikacjach naukowych i publicystycznych akcentowano współpracę ludności rdzennej z Chińczykami, podkreślano braterstwo i przyjaźń, pokrewieństwo etniczne, sojusz w walce narodowowyzwoleńczej, co miało wyraźne podłoże propagandowe<sup>36</sup>. Z drugiej strony powstawało wiele powieści i filmów, które wpisywały historyczne wydarzenia w wizję tajwańskiego nacjonalizmu, jak *Rzeź wśród zielonych wzgórz* (*Qing shan bi xue*, 1957, reż. Ho Chi-ming), *Zamieszki w Wushe* (*Wushe fengyun*, 1965, reż. Chien Lung), powieści Zhonga Zhaozhenga, Wu He i Yao Jiawena<sup>37</sup>.

Początek nowego tysiąclecia przyniósł dalszy wzrost zainteresowania dziedzictwem kulturowym aborygenów tajwańskich. Na pierwszy plan wysuwają się wspomnienia członków plemion górskich, czyli wyznania i świadectwa ustne, co potwierdza uprzywilejowaną rolę historii mówionej. Ukazało się również kilka książek napisanych przez członków plemienia, którzy zaangażowali się w produkcję *Wojowników tęczy: Truth, Bale* (2011) Dakisa Pawana i *Kari Toda* (2014) Iwana Nawi. W 2013 roku Tang Shiang-chu nakręcił pełnometrażowy dokument *Pusu qhuni*<sup>38</sup>, który składa się z rozmów z rodzinami ocalałych z masakry w Wushe, wywiezionymi przez rząd japoński do rezerwatu na wyspie Chuanzhong. W tym samym roku powstał podobny w charakterze film Pilina Yapu *Wushe, Chuanzhongdao*, w którym wystąpiły wnuczka i prawnuczka Mony Rudo. Młodsza z nich mówiła o międzypokoleniowym przekazywaniu traumy, o życiu z piętnem oraz niemożności zapomnienia o bolesnych ranach<sup>39</sup>.

Występujący w dokumencie członkowie plemienia z jednej strony podkreślają, że film Weia stanowił próbę odzyskania własnej historii, ale z drugiej strony zwracają uwagę na proces zapominania lub wypierania wspomnień, o czym świadczy wypowiedź Away Temu, córki Temu Walisa, która jest nieświadoma

---

35. Berry, *A History of Pain...*, s. 106.

36. Problematykę dziedzictwa kulturowego i reinterpretacji wydarzeń w Wushe szczegółowo omawia Michael Berry w *A History of Pain...*, s. 66–68.

37. W latach 1971–1983 Zhong Zhaozheng napisał „trylogię górską”, na którą składały się: *Maheibo fengyun*, *Chuanzhonggao* i *Zhanhuo*. W 1999 roku Wu He opublikował powieść *Yusheng* (wydaną w przekładzie angielskim pod tytułem *Remains of Life*), w 2006 roku ukazała się książka Yao Jiawena *Wushe renzhiguan*.

38. Tytuł filmu odnosi się do miejsca pochodzenia plemienia Seediq.

39. Film Pilina Yapu można rozważać w kontekście pojęcia postpamięci, którym posługuje się Marianne Hirsch w klasycznym już dziś tekście *Pokolenie postpamięci*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2011, vol. 18, nr 105, s. 28–36.

historii przodków. Pilin Yapu pokazał, że przeszłość nie jest kwestią faktów, lecz ich interpretacji, budowaniem opowieści o minionych wydarzeniach. Dla klanu Tkdaya *Wojownicy tęczy* oznaczali przerwanie milczenia i przywrócenie pamięci, lecz perspektywa Toda była odmienna, uważali, że ich przodkowie zostali zmuszeni przez kolonizatorów do dokonania rzezi pobratymców i przypominali, że Mona Rudo pomagał niegdyś Japończykom w walkach z Atajalami<sup>40</sup>.

Większość ze wspomnianych utworów literackich i filmowych pokazuje, że przeszłość ma charakter widmowy, że teraźniejszość jest nawiedzana przez duchy przeszłości, od których nie potrafimy się uwolnić i które ukierunkowują naszą przyszłość<sup>41</sup>. Pamięć w *Wojownikach tęczy* ma wymiar spektralny, związany z traumatycznym doświadczeniem kolonializmu i konsekwentnym wymazywaniem historii plemion aborygeńskich. Mówić o dziedzictwie przeszłości i minionych pokoleniach, o „*innych*, którzy nie są już obecni”, to mówić o widmach, by oddać im sprawiedliwość, „niezależnie od tego, czy padli ofiarą wojen, przemocy politycznej lub innej”<sup>42</sup>. Przeszłość okazuje się otwartą raną, świadectwem konfliktów i przemocy.

Niewątpliwie film można potraktować jako nośnik pamięci kulturowej<sup>43</sup> i narzędzie afektywne – w rozumieniu Alison Landsberg – pozwalające na zbudowanie historycznej świadomości<sup>44</sup>. Należy však zaznaczyć, że w *Wojownikach tęczy* „materiał historyczny jest poddawany reinterpretacji, a nie wiernie przedstawiany”<sup>45</sup>, reżyser zakłada bowiem możliwość pokazania przeszłości w sposób wykraczający poza opozycję faktów i fikcji. Film Weia wpisuje się w proces, który w publikacjach tajwańskich określany jest mianem *bentuhua*, czyli „natywizacji” – polegający na próbach ponownego określenia tego, co znaczy współcześnie przynależność do ludności rdzennej – którego celem jest odzyskanie przeszłości, podważenie dominującej narracji historycznej oraz przejęcie zawłaszczzonego przez władzę dyskursu narodowego, czyli stworzenie czegoś, co określić można „przeciw-pamięcią”, a co pozwoli na przywrócenie pamięci grup zmarginalizowanych lub wykluczonych (w tym wypadku ludności aborygeńskiej). Proces ten prowadzi

---

40. Por. Kuei-fen Chiu, *Violence and Indigenous Visual History...*, s. 156–157.

41. „Duchy przeszłości przenikają do teraźniejszości, tak jak teraźniejszość musi znosić brzemień przeszłości” – pisał Michael Berry w *A History of Pain...*, s. 75.

42. Jacques Derrida, *Widma Marksa*, przeł. Tomasz Załuski, PWN, Warszawa 2016, s. 13.

43. Aleida Assmann pisała w książce *Między historią a pamięcią* (Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 55), że „pamięć kulturowa opiera się na zewnętrznych mediach i instytucjach” i że „decydującą rolę odgrywa przeniesienie doświadczeń, wspomnień i wiedzy na nośniki materialne, jak książka czy film”.

44. Alison Landsberg, *Engaging the Past: Mass Culture and Production of Historical Knowledge*, Columbia University Press 2015.

45. Chialan Sharon Wang, *Becoming a Nation. The Shaping of Taiwan's Native Consciousness in Wei Te-sheng's Post-millennium Films*, w: *Taiwan Cinema...*, s. 95.

do ponownego zdefiniowania tradycji kulturowej oraz odwrócenia hierarchii (np. w kontekście historii literatury i sztuki). Przykładem jest chociażby próba prze-pisania (w rozumieniu postkolonialnym) jednej z kluczowych kategorii budujących tożsamość etniczną, jaką dla aborygenów tajwańskich jest krajobraz – uwolniony z japońskiego dyskursu kolonialnego, w którym stanowił źródło zasobów naturalnych, odzyskał wymiar magiczny, na powrót stał się terenem należącym do zamieszkujących góry plemion<sup>46</sup>.

Wei Te-sheng konsekwentnie przekonuje, że historia jest tworzeniem opowieści, konstruowaniem pewnej rzeczywistości, a nie jej odkrywaniem<sup>47</sup>. Przeszłość jest przekształcana w narrację za pomocą struktur fabularnych, co wiąże się ze sposobami wyobrażania czasu minionego i interpretowaniem faktów. Okres powojenny wiązał się z nieustanną walką o pamięć, konfrontacją różnych interpretacji przeszłości, budowaniem pamięci zbiorowej na podstawie ideologicznych założeń przyjętych przez rządzących na Tajwanie chińskich nacjonalistów. *Wojownicy tęczy* wpisują się w debatę na temat tożsamości narodowej, włączając w spór pomiędzy „natywistami” a „liberałami”: jedni podkreślają znaczenie przynależności etnicznej i więzi wspólnotowych, znaczenie dziedzictwa przeszłości (postawa głównego bohatera, Mony Rudo), drudzy zaś wskazują na możliwość zmiany, zróżnicowanie i konstruowanie tożsamości (przykład braci Hanaoka)<sup>48</sup>.

*Wojowników tęczy* można także uznać za odpowiedź na kolonialne filmy japońskie rozgrywane się na Tajwanie, które służyły wytworzeniu propagandowej fantazji na temat poparcia udzielanego Japończykom przez miejscową ludność. Znakomitym przykładem jest *Dzwon Sayon* (*Sayon no kane*, 1943, reż. Shimizu Hiroshi), w którym przesłanie dydaktyczne sprowadzało się do przekonania publiczności, że proces asymilacji (*dōka*) jest czymś pożytecznym i dokonuje się poprzez odrzucenie starych wierzeń i edukację<sup>49</sup>. Wei pokazał mroczną stronę modelu asymilacyjnego, jego negatywne skutki dla tożsamości jednostek, opowiedział o końcu pewnego świata, choć ostateczna klęska ma w tym filmie

---

46. Por. Chin-ching Lee, *Taiwanese Mountain Area as Place/Landscape Presented in Seediq Bale*, „NCUE Journal of Humanities”, 2013, nr 7, s. 205–220.

47. Takie spojrzenie na historię proponuje Hayden White w swoich artykułach zebranych w dwóch tomach: *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński (Universitas, Kraków 2000) oraz *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska (Universitas, Kraków 2009).

48. Por. Darryl Sterk, *Mona Rudo's Scar: Two Kinds of Epic Identity in Seediq Bale*, w: *Taiwan Cinema...*, s. 173–175.

49. Więcej na temat propagandowej wymowy filmu Shimizu piszę w artykule *Orchidea z Mandżurii – Xianglan Li (Kōran Ri) i projekt japońskiego kina kolonialnego*, w: *(Nie)widzialne kobiety kina*, red. Małgorzata Radkiewicz, Monika Talarczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018, s. 163–165.

wymiar heroiczny, wskazuje bowiem na duchowe zwycięstwo, dzięki któremu aborygeni mogli zachować tradycję przodków i wyznawane wartości.

Robert A. Rosenstone, który jako jeden z pierwszych historyków amerykańskich włączył w obszar swoich badań refleksję nad filmem, zastanawiał się nad sposobami przedstawiania przeszłości przez tajwańskiego reżysera. Podkreślał, że pokazuje on historię jako proces, w którym przenikają się kwestie społeczne i polityczne, przedstawia autentyczne wydarzenia w sposób udramatyzowany, tak by oddziaływały na emocje widzów<sup>50</sup>. W przeciwieństwie do dramatu kostiumowego, który jedynie wykorzystuje przeszłość jako egzotyczną scenerię dla przygodowych lub romantycznych opowieści, Wei Te-shenga interesuje wymiar polityczny wydarzeń z okresu kolonialnego, stąd pierwszoplanowa rola takich tematów, jak wyzysk ekonomiczny czy dyskryminacja rasowa.

*Wojownicy tęczy* nie są rekonstrukcją historii; film ten pokazuje raczej, w jaki sposób wpływa ona na życie jednostek i całych grup społecznych, zarówno w czasach minionych, jak i teraźniejszości. Tajwański reżyser przekonuje, że historia i fikcja nie są opozycyjne względem siebie, że wytwarzanie pamięci nie polega na porządkowaniu faktów, ale nadawaniu im znaczenia, że fikcjonalizacja historii jest zabiegiem koniecznym w przypadku dzieła filmowego, pozwala na nowe spojrzenie na historię kolonialną. Krytycy zarzucający reżyserowi niezgodność z rzeczywistością, swobodną interpretację faktów oraz podporządkowanie ich z góry przyjętemu założeniu, zapominają, że nawet zawodowi historycy zawsze „nakładają na fakty określony wzorzec fabularyzacji”<sup>51</sup>. W ten sposób proponują określoną narrację i narzucają pożądany model reprezentacji przeszłości, nierzadko uzależniony od sytuacji politycznej, podobnie jak czyni to Wei Te-sheng.

---

50. Robert A. Rosenstone, *Seediq Bale as history*, w: *Taiwan Cinema...*, s. 141–142.

51. Hayden White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. Ewa Domańska, w: Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Universitas, Kraków 2000, s. 213.







## Krytyczne retro a kształtowanie pamięci zbiorowej w kinie amerykańskim XXI wieku

*Critical Retro and Collective Memory in the American Cinema of the 21st Century*

**Abstract:** Among others, retromania means bringing back the past eras and constructing the memory of them in contemporary popculture. The critical retro is considered here as a set of cinematic devices used in order to manage collective memory and create a certain imagery of the relatively recent past. The critical retro of the 21st century American cinema “aesthetically colonizes” the past, yet in doing so, it does not reflect any nostalgic vision of collective memory. Movies analysed in the article are characteristic for their careful use of the retro fashion and their employment of such devices as extreme or excessive stylization, particular narration, and familiar narrative patterns (family melodrama) in order to influence collective memory of the past. At the same time, what they offer in terms of the story, character, and the perception of the depicted era, is highly subversive because they openly address issues that were either omitted or ignored in the previous years for a number of reasons.

**Keywords:** retro, nostalgia, nostalgia film, critical retro, memory studies, collective memory

Truizmem jest stwierdzenie, że przeszłość dostarczała inspiracji i tematów dla kina już od najwcześniejszych etapów jego istnienia. Tak – co oczywiste – pozostało do dziś, chociaż sam sposób ekranowego problematyzowania historii ulega stałym przemianom. Nigdy też zagadnienie to nie było dla kina tak istotne jak obecnie, gdy właśnie powroty do przeszłości i tematyka pamięci są jedną z najistotniejszych dominant popkultury (nie tylko) amerykańskiej, w tym kinematografii. O ile jednak przed latami sześćdziesiątymi XX wieku i wkroczeniem na wielkie ekrany postmodernizmu historia stanowiła najczęściej albo tło dla perypetii bohaterów, albo metaforę współczesności, o tyle w drugiej połowie XX wieku i w pierwszych dekadach XXI jest już wysuwana na plan pierwszy samoświadomych narracji filmowych – nie tylko jako „dzieje”, lecz także przedmiot narratywizowania i pamiętania. Zabieg ten wpisuje się w szersze trendy kulturowe i społeczne (a jednocześnie wyznacza je bądź wzmacnia), a jednym z nurtów podejmujących tak zarysowane wyzwanie jest krytyczne retro XXI wieku. Przed zdefiniowaniem go i rozpatrzeniem w kategorii kinowej poetyki pamięci warto jednak zarysować

główne strategie reprezentacji historii we współczesnym kinie amerykańskim. Są to afirmacja przeszłości, podejście krytyczne oraz podejście „neutralne”, oparte przede wszystkim na formalnych strategiach postmodernizmu (przy czym dla definiowania krytycznego retro istotne są przede wszystkim dwie pierwsze).

## Powroty do przeszłości

Przekrojowe spojrzenie na sposoby uobecniania przeszłości w kinie amerykańskim ostatnich paru dekad wskazuje na kilka tendencji, zależnych – najogólniej rzecz ujmując – od mechanizmów upamiętniania i strategii kreowania pamięci zbiorowej determinujących ustosunkowanie się do minionych zdarzeń. Pierwszym podejściem byłaby afirmacja przeszłości przejawiająca się w zjawisku filmu nostalgicznego, opisanego przez Fredrica Jamesona<sup>1</sup>. Zdaniem badacza postmodernizmu, za przykłady wybierającego *Amerykańskie graffiti* (*American Graffiti*, 1973, reż. George Lucas) i *Gwiezdne wojny* (*Star Wars. Episode IV: A New Hope*, 1977, reż. George Lucas), obejmuje ono zarówno odniesienia do minionych czasów przedstawianych jako kraina mlekiem i miodem płynąca, pozbawiona konfliktów i prezentująca wizję „historii bez winy”<sup>2</sup>, jak też przywołanie konkretnych doświadczeń popkulturowych i kinematograficznych, cofających odbiorców do wspomnień i atmosfery sielskiego dzieciństwa oraz wczesnej młodości. Przykładem podejścia pierwszego jest *Amerykańskie graffiti*, wpisujące się w grupę filmów idealizujących „hipnotyzującą minioną rzeczywistość ery Eisenhowera”<sup>3</sup>. W drugim wypadku, *Gwiezdne wojny* – choć oczywiście nie odnoszą się do rzeczywistości istniejącej – przywołują generacyjne doświadczenie popkulturowe pokoleń dorastających w erze Eisenhowera. Awanturkowo-przygodowe programy telewizyjne i kino science fiction są bowiem „zdolne [...] zaspokoić głębsze i prawdziwie nostalgiczne pragnienie powrotu do tamtego okresu i powtórnego przeżycia dawnych, obcych wytworów jego estetyki”<sup>4</sup>.

Ponieważ marketing przeszłości jest jedną z wiodących tendencji produkcyjnych dzisiejszego Hollywood, a popyt na nostalgię nadal nie ustaje, tak zarysowane wyznaczniki filmu nostalgicznego spełnia wiele późniejszych produkcji, a nawet całych trendów. Do estetyczno-popkulturowego przeżycia o charakterze

---

1. Fredric Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. Katarzyna Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne”, 1988, nr 4.

2. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, s. XIV.

3. Jameson, *Postmodernizm albo...*, s. 75.

4. Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. Przemysław Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 198.

intersubiektywnym odwołują się przede wszystkim twórcy operujący nie przeszłością rzeczywistą, ale chęcią ewokowania (i kapitalizowania) medialnie zapośredniczonych wspomnień. Najlepszym przykładem będą remaki filmów wytwórni Disneya, zarówno prawdziwych klasyków (*Księga dżungli* [*Jungle Book*, 2016, reż. Jon Favreau], nowa wersja filmu z 1967 roku w reżyserii Wolfganga Reithermana), jak i tych, które stały się wczesnymi doświadczeniami kinowymi dzisiejszych dwudziesto- i trzydziestolatków. Wskazuje na to aktorskie wydanie *Pięknej i Bestii* (*Beauty and the Beast*, 2017, reż. Bill Condon), do tego stopnia opierające się na popularności animowanego filmu wytwórni Disneya (*Beauty and the Beast* 1991, reż. Gary Trousdale, Kirk Wise), że aż odtwarzające go omal dosłownie (te same piosenki, analogiczne ujęcia, kostiumy, gesty wzorowane na animacji). Trwałość tego zjawiska (nowszy przykładem jest remake jednego z największych przebojów lat dziewięćdziesiątych, czyli *Króla lwa* [*The Lion King*, 1994, reż. Roger Allers, Rob Minkoff]<sup>5</sup>, a studio planuje kolejne oraz następną trylogię *Gwiezdnych wojen*) wskazuje, że pokoleniowa nostalgia za rolą minionego doświadczenia odbiorczego stała się istotnym dobrem konsumpcyjnym. Trudno przy tym określić, na ile jest to wyraz autentycznie przeżywanymi emocjami, a na ile są one fabrykowane w ramach dominującego modelu marketingowego.

Druga – obok nostalgicznej afirmacji – tendencja problematyzowania przeszłości to podejście krytyczne, często polegające na odwracaniu bądź dekonstruowaniu ustalonych narracji historycznych, obecnych także w kinematografii. To wewnętrznie zróżnicowane zjawisko zaistniało nawet wcześniej niż film nostalgiczny (którego wczesnym przykładem jest trend *retro-noir* i filmy takie jak *Żegnaj, laleczko* [*Farewell, My Lovely*, 1975, reż. Dick Richards]). Dowodzą tego antywesterny lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, czasu kontrkultury i kontestacji. Są one zwane także westernami rewizjonistycznymi, co silnie wiąże się z prezentowanym w nich podejściem do kwestii podboju Dzikiego Zachodu. W filmach tych następuje bowiem „aksjologiczne odwrócenie – dotychczasowi antybohaterowie stają się protagonistami, których nie sposób jednoznacznie potępiać”, a żądnymi krwi „barbarzyńcami okazują się nie czerwonoskórzy, lecz biali”<sup>6</sup>, czego przykłady znajdziemy w *Małym wielkim człowieku* (*Little Big Men*, 1970, reż. Arthur Penn) bądź *Niebieskim żołnierzu* (*Soldier Blue*, 1970, reż. Ralph Nelson).

Trend ten, choć pierwotnie silnie związany z protestami antywietnamskimi, kontrkulturą i kontestacją późnych lat sześćdziesiątych XX wieku, powrócił w produkcjach XXI wieku. Twórcy współczesnych westernów spod znaku demitologizacji idą jednak nawet dalej, uwagę koncentrując już nie na samym odwracaniu biegów dobra i zła znanych z dzieł klasycznego Hollywood, ale na analizie

---

5. *Król lew* (*The Lion King*, 2019, reż. Jon Favreau).

6. Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Trio, Warszawa 2008, s. 145.

owych narracji jako narzędzi perswazyjnych oraz na refleksji nad ich genezą – tym, kto je wytwarza i jakim celom mają służyć. Szczególnie wyraziste przykłady takich dzieł to *Zabójstwo Jessego Jamesa przez tchórzliwego Roberta Forda* (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, 2007, reż. Andrew Dominick) oraz seriale *Deadwood* (2004–2006) i *Hell on Wheels* (2011–2016)<sup>7</sup>. Do demitologizacji znanej z kina okresu kontestacji dodano w nich bowiem elementy dekonstrukcji samej historii, a także rozważania o historii jako narracji poddanej działaniu ideologii i presji różnego rodzaju interesów, partykularnych i zbiorowych. Znamienną scenę znajdziemy w *Hell on Wheels*, opowiadającym o budowaniu kolei przez całą Amerykę Północną. Po napadzie Indian na białych osadników, na miejsce tragedii przybywa wraz ze świtą nie tylko zarządca kolei, Thomas Durant (Colm Meaney), ale też fotograf. Zanim jednak będzie mógł zrobić pierwsze zdjęcie, Durant garściami zbiera strzały z ziemi i wbija je w ciała ofiar. Dopiero tak przygotowana i zintensyfikowana sceneria może stać się przedmiotem zdjęć i artykułu prasowego, mającego przekonać opinię publiczną o konieczności dalszego prowadzenia polityki ekspansji. Ideologia niesienia kaganka postępu i misji cywilizacyjnej, służąca w tym wypadku interesom kolei (i majątkowym Duranta), zostaje więc fałszywie spotęgowana, a częściowo nieprawdziwa narracja uruchomiona, zapisana na kliszy i papierze, a później – wraz z narodzinami kina i westernu jako gatunku filmowego – przeniesiona na srebrne ekrany.

Współczesny rewizjonizm historyczny, najczęściej kojarzony przede wszystkim z produkcjami westernowymi, zaczyna jednak obejmować także wcześniejszy okres historii Stanów Zjednoczonych, czyli niewolnictwo. Znajduje się ono w centrum zainteresowania filmów jak najdalszych od tradycyjnego mitologizowania antebellum i starego Południa, takich jak *Django* (*Django Unchained*, 2012, reż. Quentin Tarantino) i *Zniewolony* (*12 Years a Slave*, 2013, reż. Steve McQueen), pokazujących perspektywę nie plantatorów, jak w kinie klasycznym (na przykład w *the southern plantation film*, jak *Jezebel* [1938, reż. William Wyler]), lecz niewolników.

Trzecim i ostatnim generalnym rejestrem odnoszenia się do przeszłości jest podejście relatywnie neutralne, zdominowane wielokrotnie już opisanymi<sup>8</sup> zabiegami estetycznymi, które można określić mianem recyclingu kulturowego. Strategia ta opiera się przede wszystkim na operowaniu cytatami intertekstualnymi, pastiszem i parodią (obecnymi także w pozostałych tendencjach), włączaniu elementów z dawnych stylów we współczesną narrację. Dobrym przykładem jest

---

7. Jeszcze wcześniej ścieżki dla tej strategii (w tonie ironicznym) przecierał Robert Altman, kręcąc w 1976 roku film *Buffalo Bill i Indianie* (*Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lessons*).

8. Por. m.in. Elizabeth Guffey, *Retro. The Culture of Revival*, Reaktion Books, London 2006; Jacek Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Universitas, Kraków 2018.

przewrotny hołd dla kina klasycznego, czyli (*Hail, Caesar!*, 2016, reż. Joel i Ethan Coen). Film, którego koncepcja jest wybitnie kinofilska, to mozaika niezliczonych nawiązań do kinematograficznej kultury epoki, a twórcy przywołują liczne konwencje, które definiowały okres powojenny, kiedy toczy się akcja – poczynając od *film noir*, peplum, film wodny, western, musical, kończąc na dramacie z wyższych sfer. Status cytatów intertekstualnych jest rozmaity, a wszystkie mieszczą się w ramach autotematyzmu pierwszego stopnia (film o filmie)<sup>9</sup>, bracia Coen przeprowadzają bowiem widza przez kilka hollywoodzkich planów zdjęciowych.

Z jednej strony w filmach tego typu akcent zostaje wyraźnie przesunięty na zabiegi estetyczno-narracyjne, stające się ich fundamentem oraz punktem wyjścia dla ich analizy oraz interpretacji, co znajdziemy w filmach postmodernistycznych spod znaku nie tylko wspomnianych już braci Coen, lecz także Briana de Palmy i Quentina Tarantino. Z drugiej – istotne jest nieustające przywoływanie i redefiniowanie ikon popkultury we współczesnym kinie typu *high concept*, na przykład superbohaterskim, opartym na niekończącym się ciągu prequeli, sequeli i rebootów.

## Retro – neutralne i krytyczne

Szczególnie wyróżniającym się na tym tle podejściem do uobecniania przeszłości we współczesnym kinie amerykańskim jest krytyczne retro, należące – jak wskazuje sama nazwa – do drugiej z zarysowanych powyżej ogólnych tendencji. Samo pojęcie retro, czasem błędnie utożsamiane z nostalgią<sup>10</sup>, ma charakter wyłącznie estetyczny. Najtrafniej zdefiniował je Simon Reynolds, pisząc o „świadomym fetyszyzowaniu minionej epoki (poprzez muzykę, stroje oraz stylistykę wnętrza i przedmiotów), a realizowanym dzięki twórczemu wykorzystaniu pastiszu i cytatu”<sup>11</sup>, i szerzej – o luźnym określeniu wszystkich zjawisk odnoszących się do względnie nieodległej przeszłości kultury popularnej. Ujęcie to podkreśla rolę emocjonalnie neutralnego aspektu estetycznego (w opozycji do nacechowanej psychologicznie nostalgii) oraz konkretne narzędzia związane z postmodernizmem, wskazujące na autorefleksyjność jako element konieczny zaistnienia retro.

Wśród dalszych wyróżników warto zwrócić uwagę na zakres czasowy – retro dotyczy nowoczesności nadal istniejącej w „żywej” pamięci, a jego umowną cezurą jest początek rewolucji przemysłowej, ponieważ właśnie ten czas pokrywa się z istnieniem mediów dosłownie rejestrujących rzeczywistość. Między innymi ta cecha odróżnia retro od zawsze obecnego w kulturze sięgania do przeszłości

9. Por. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej...*, s. 195.

10. Jameson, *Postmodernizm...*, s. 197.

11. Simon Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. Filip Łobodziński, Kosmos Kosmos, Warszawa 2018, s. 12.

„zamkniętej”, na przykład niemijającej mody na gotycyzm i wiktorianizm. Oznacza to również, że retro opiera się na materiałach audiowizualnych (nagraniach audio i wideo, fotografiach), dzięki którym styl minionych epok można odtworzyć całkowicie dosłownie. Jest to zauważalne zwłaszcza w kinie, w którym samoświadome, pastiszowe odwołanie do konkretnej estetyki (na przykład danego gatunku filmowego bądź mody) często można określić wręcz mianem hiperstylizacji. Na koniec ogólnej charakterystyki retro warto też zauważyć, że funkcjonuje ono w obszarze kultury popularnej, jej ikon, filmów, piosenek, programów telewizyjnych, co odróżnia je od innych rodzajów sięgania do przeszłości, które „powstawały w łonie najwyższych warstw społecznych, wśród artystowskich arystokratów i antykwariuszy o wyrafinowanych upodobaniach do wykwintnych egzemplarzy kolekcjonerskich”<sup>12</sup>. Dlatego „atrybuty retro, jego autorefleksyjność, ironiczne przedstawienia przeszłości, lekceważenie dla tradycyjnych granic oddzielających »wysokie« od »niskiego« są echem kwestii fundujących teorię postmodernizmu”<sup>13</sup>.

Warto w tym miejscu zauważyć, że strategie operowania modą retro są szczególnie trafnym narzędziem analizy formowania pamięci kolektywnej przez wytwory kultury. Pamięć taką rozumiem, za Astrid Erll, jako ukształtowaną społecznie i kulturowo, „pamiętającą [...] dzięki specyficznym dla danej kultury schematom, działającą zgodnie z kolektywnie podzielanymi normami i wartościami oraz asymilującą doświadczenia czerpane z drugiej ręki do własnego zasobu doświadczeń”<sup>14</sup>. Pamięć taka jest zmediatyzowana – nie może istnieć bez mediów, a zatem podlega mechanizmom wynikającym z ich natury. W wypadku produkcji filmowo-serialowych, które można zaliczyć do kategorii „tekstów zbiorowych”, rozpatrywanych nie ze względu na ich indywidualne cechy i w kategoriach artystycznych, ale jako nośniki „zbiorowych tożsamości, obrazów historii, wartości i norm”<sup>15</sup>, będą to – między innymi – wpisywanie w określone konwencje oraz narratywizacja. Ponadto „pamięć kulturowa jest zorientowana na utrwalone punkty w przeszłości. Także ona nie potrafi przechować pamięci jako takiej. Przemienia ją więc w symboliczne figury, na których się wspiera”<sup>16</sup>. Pozwala to twórcom kina operować „wrażliwością

---

12. Reynolds, *Retromania...*, s. 36.

13. Guffey, *Retro. The Culture of Revival...*, s. 14.

14. Astrid Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, przeł. Magdalena Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009.

15. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej...*, s. 233.

16. Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 68.

proustowską” związaną z wywoławczą (*cue*) funkcją mediów (w relacji z pamięcią), czyli uruchamianiem procesów pamięci przez „obrazy, teksty, fragmenty dialogów”<sup>17</sup>, które wcześniej, na zasadzie sprzężenia zwrotnego, przyczyniły się do jej kształtowania.

Owe obrazy, punkty krystalizacji pamięci, istnieją w artefaktach i mediach, reprodukowane – na przykład – w dziełach dostarczających kontekstu (budowanego fabularnie, gatunkowo, narracyjnie i stylistycznie), od którego zależy, na jakim biegunie ideologicznym będzie lokowała się dana wizja przeszłości. O ile w filmach nostalgicznym późnych lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku była ona idealizowana, co widać w produkcjach opisanych przez Jamesona, o tyle w krytycznym retro optyka twórców diametralnie się odwraca.

Krytyczne retro, będące jednym z prężniejszych nurtów amerykańskiego kina XXI wieku, cechuje się oczywiście wszystkimi elementami charakteryzującymi samo retro, ale oznacza też coś więcej niż tylko komponent polemiczny zawarty w nazwie. Co interesujące, obrazuje ten sam okres, co filmy nostalgiczne, czyli lata pięćdziesiąte – szczególnie mitologizowaną w amerykańskiej popkulturze erę Eisenhowera<sup>18</sup> (spełniony zostaje więc warunek dotyczący przeszłości istniejącej w żywej pamięci). Stanowczo odżegnuje się jednak od nich jako „uprzywilejowanego, straconego obiektu pożądania [...] stabilizacji i pomyślności *pax Americana*”<sup>19</sup>. Choć krytyczne ujęcie relatywnie nieodległej przeszłości jest w omawianym nurcie najważniejsze i stanowi podstawowy wyróżnik tożsamościowy, krytyczne retro cechuje się także kilkoma dodatkowymi, specyficznymi dlań strategiami i nie jest po prostu kolejną odsłoną rewizjonizmu.

Radykalna demitologizacja ery Eisenhowera odbywa się tu na kilka sposobów, z których najbardziej oczywistym i eksponowanym są zabiegi wizualne (i audialne) składające się na hiperstylizację opartą na autotematyzmie. „Estetyczna kolonizacja”<sup>20</sup> omawianego okresu obejmuje jednak nie tylko przefiltrowanie diegezy przez modę i design ery Eisenhowera, co byłoby typowe także dla filmów

---

17. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej...*, s. 221.

18. W Stanach Zjednoczonych przyjęło się rozumieć lata pięćdziesiąte jako okres szerszy niż tylko przedział 1950–1959. Jest on umowny i symboliczny, obejmujący powojenną prosperity zaczynającą się już w 1945 roku i rozciągającą do 1963 roku, czyli zamachu na Johna Kennedy’ego (Por. Guffey, *Retro...*, s. 100). Równie elastyczne jest określenie era Eisenhowera (którego dwie kadencje przypadły na lata 1953–1961), obejmujące prezydenturę Harry’ego Trumana (1945–1953), i Kennedy’ego (1961–1963). Oba terminy będą stosować w szerokim znaczeniu, dlatego za przykłady posłużą mi także produkcje, których akcja jest osadzona na początku lat sześćdziesiątych (ale nie później niż w 1963 roku). Wśród nielicznych na razie przykładów aplikowania krytycznego retro do innych epok można wymienić *Czarne bractwo. BlacKkKlansman* (*BlacKkKlansman*, 2018, reż. Spike Lee), osadzone w latach siedemdziesiątych XX wieku.

19. Jameson, *Postmodernizm...*, s. 75.

20. Jameson, *Postmodernizm...*, s. 76.



„po prostu” historycznych, ale też przez jej popkulturę i media. Nie ogranicza się też wyłącznie do żonglowania cytatami (charakterystycznego dla recydingu kulturowego), ale wkracza w obszary wieloaspektowego problematyzowania. W tym wypadku autotematyzm jako narzędzie interpretacyjne oznacza bowiem staranne konstruowanie świata przedstawionego na podstawie zarówno jego cech stylistycznych, składających się na idealną fasadę – podstawę mitologizacji w kinie nostalgicznym i dekonstrukcji w krytycznym retro – jak i konwencji filmowych oraz narracji charakterystycznych dla ery Eisenhowera. Innymi słowy, kreacja i krytyka świata lat pięćdziesiątych zostają umieszczone w ramach jego popkultury, a współczesne produkcje w niej osadzone przywołują formuły takie, jak melodramat rodzinny (*Daleko od nieba* [*Far From Heaven*, 2002, reż. Todd Haynes]), film korporacyjny (*Mad Men*; AMC 2007–2015)<sup>21</sup>, a nawet sandałowy<sup>22</sup> (do pewnego stopnia w *Ave, Cezar!*).

Ambicje twórców krytycznego retro idą jednak jeszcze dalej i nie ograniczają się do przywołania konkretnych, niekiedy dawno już zarzuconych wytworów Hollywood lat pięćdziesiątych. Kolejną cechą charakterystyczną nurtu jest bowiem to, że owe oswojone formuły wykorzystywane są do celów subwersyjnych, przede wszystkim wypełniania luk pojawiających się w klasycznych konwencjach, konsekwencji nakazów kodeksu Haysa<sup>23</sup> i atmosfery społecznej represjonującej pewne tematy. Chodzi tu przede wszystkim o wprowadzanie do współczesnych produkcji doświadczeń grup marginalizowanych w narracjach wcześniejszych, nieobecnych lub podporządkowanych jednolitej perspektywie większościowej, takich jak Afroamerykanie, mniejszości seksualne bądź kobiety. Warto pamiętać, że do 1956 roku kodeks zakazywał, między innymi, pokazywania związków międzyrasowych.

Autotematyzm, w tym wypadku polegający głównie na wprowadzaniu do filmów elementów medialnego zapośredniczenia diegezy przez popkulturę z epoki, pozwala wskazać źródła owych luk (wypełnianych przez krytyczne retro). Podkreśla zarazem dyskursywność ekranowych reprezentacji, zrywając z nadrzędną zasadą klasycznego modelu kina, budującego wrażenie naturalności i neutralności fabuły poprzez przezroczystość narracji i środków filmowych. „Naczelny chwyt [...] kina klasycznego to »przebranie dyskursu za fabułę«; zmierza ono poprzez

---

21. *Mad Men* to oczywiście serial, jednak jego twórcy odwołują się do konwencji filmów korporacyjnych lat pięćdziesiątych, takich jak *Rada nadzorcza* (*The Executive Suit*, 1954, reż. Robert Wise), *Człowiek w szarym, flanelowym garniturze* (*Man in the Gray Flannel Suit*, 1956, reż. Nunnally Johnson) bądź *Patterns* (1956, reż. Fielder Cook).

22. Filmami sandałowymi (bądź filmami miecza i sandała) określa się epickie antycznobiblijne produkcje z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Nazwa wzięła się od obowiązkowego w nich elementu kostiumu.

23. Wewnętrzna cenzura hollywoodzka obowiązująca w latach 1934–1968.

»przezroczyście narracji« do wywołania wrażenia, że »fabuła opowiada się sama«<sup>24</sup>. Krytyczne retro przypomina zaś o uwikłaniu każdej realizacji filmowej i telewizyjnej w sieć okoliczności – ekonomicznych, politycznych, społecznych – wpływających na kształtowanie wizerunku epoki, a zarazem przestrzeni pamięci zbiorowej.

Krytyczne retro można więc, w sensie całkiem dosłownym, określić mianem poetyki pamięci – zespołu określonych środków formalnych charakterystycznych dla nurtu, których zadaniem jest kształtowanie pamięci kolektywnej o konkretnych epokach. Określone wykorzystanie filmowych środków wyrazu (stylizacja), zabiegów narracyjnych oraz autotematyzmu, zgodnie z wyraźnymi intencjami twórców, mają przełożyć się na krytyczną refleksję – na razie przede wszystkim – o erze Eisenhowera, zarówno jako o rzeczywistym okresie w historii XX-wiecznych Stanów Zjednoczonych, jak i o mitologizowanym czasie amerykańskiej sielanki.

### Hiperstylizacja

W odniesieniu do krytycznego retro pojęcie stylizacji nie oznacza wyłącznie – oczywiście w wypadku każdego filmu rozgrywającego się w przeszłości – staranności przygotowania kostiumów, dekoracji i rekwizytów. *Mise-en-scène* nie jest tu wartością autoteliczną, choć oczywiście zadaniem inscenizacji także w tym wypadku jest osadzenie akcji we właściwym momencie czasowym. W krytycznym retro odbywa się to jednak nie tyle przez stworzenie prawdopodobnego tła zdarzeń, ile przywołanie i zintensyfikowanie natychmiast rozpoznawalnych orientacyjnych punktów pamięci. W odniesieniu do ery Eisenhowera funkcję taką mogą pełnić, na przykład, ikoniczne dla epoki aseptyczne przedmięcia oraz typowe postaci uosabiające oczekiwane i społecznie sankcjonowane role – (sfrustrowanej) pani domu ubranej w stylu New Look bądź mężczyzny w szarym, flanelowym garniturze.

Twórcy spod znaku krytycznego retro omalże ścigają się na szczególnie efektowne sposoby wykorzystania stylu epoki. Wiele najtrafniejszych przykładów samoświadomej strategii wizualnej znajdziemy w *Daleko od nieba* oraz w *Mad Men*, serialu, którego nie tylko zamysł, ale także kampania reklamowa w dużej mierze opierały się na podkreślaniu roli stylizacji i nawiązań do popkultury epoki. W pierwszych trzech sezonach *Mad Men* (ich akcja rozgrywa się przed 1963 rokiem i zamachem na prezydenta Kennedy'ego) jedna z wiodących bohaterek, Betty Draper (January Jones), jest konsekwentnie stylizowana na Grace Kelly. Ma to znaczenie nie tylko dlatego, że gwiazda była ikoną i ucieleśnieniem stylu

---

24. Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Rabid, Kraków 2000, s. 55.

*New Look* oraz wzorem dla milionów Amerykanek, ale także na metapoziomie. Ponieważ Betty jest w krytycznym retro jednym z najdonioślejszych przykładów kobiety udomowionej, cierpiącej na problem bez nazwy<sup>25</sup>, nieprzypadkowe jest przywołanie jej akurat przez postać Kelly, kobiety porzucającej błyskotliwą karierę zawodową, by stać się księżną Monako (czyli dla małżeństwa, które później uniemożliwiło jej powrót do pracy<sup>26</sup>). Wybory życiowe Grace Kelly wpisywały się w wymogi społeczne lat pięćdziesiątych, kluczowe także dla interpretacji postaci Betty. Dodatkowo osadza to bohaterkę, ucieleśnienie ideału epoki – kobiecości przedmieść, domowej i rodzinnej, ale będącej przy tym efektywnym, ozdobnym akcesorium u boku pracującego w metropolii męża – we właściwym kontekście.

Już ten jeden reprezentatywny przykład z *Mad Men* pokazuje, że stylizacja w krytycznym retro jest nie tylko fetyszystycznie staranna i autorefleksyjna, ale też jej samoświadomość ma podstawowy wpływ na konstrukcję i odczytanie analizowanych tekstów. Podobnie jest w *Daleko od nieba*, gdzie – poczynając od pierwszych ujęć – Todd Haynes nawiązuje nie tylko do określonej i typowej dla epoki konwencji (*glamour melodrama*), lecz także do konkretnego i słynnego filmu, czyli *Wszystko, na co niebo zezwala* (*All that Heaven Allows*, 1955, reż. Douglas Sirk). Nawet jednak pamięć widzów, którzy nie rozpoznają charakterystycznej czołówki imitującej otwarcie filmu Sirka, powinna zostać pobudzona i prawidłowo zorientowana przez elementy takie jak liternictwo, muzyka, zdjęcia i kolorystyka nawiązująca do technikoloru (systemu utożsamianego z kinem lat pięćdziesiątych), a także przez detale *mise-en-scène* ukazywane łagodnym *travelingiem* – postaci kobiece ubrane w stylu *New Look*, wielkie auta i przedmieścia. W ten sposób już czołówka filmu wprowadza wyraziste drogowskazy dla określonych skojarzeń, obecne także w całym filmie Haynesa i innych produkcjach krytycznego retro. Elementy te oddziałują przez intensyfikację, w pewien sposób są tautologiczne, ale gdyby zatrzymać kolejne kadry, wyizolować czcionkę, kolory, tło – każdy z nich z osobna ma potencjał pobudzania pamięci w sposób, który jest całkowicie obcy filmom dalekim od samoświadomości, o „przezroczystej” stylistyce (dla porównania – również osadzony w latach pięćdziesiątych *Most szpiegów* [*Bridge of Spies*, 2015, reż. Steven Spielberg]).

Twórcy stosujący autotematyczne nawiązania stylistyczne nie poprzestają jednak na zasygnalizowaniu czasów i tworzeniu związków znaczeniowych (na przykład

---

25. „Problem bez nazwy” to opisana w *Mistyce kobiecości* przez Betty Friedan przypadłość pań domów z przedmieść w erze Eisenhowera, które oddając się tylko oczekiwanym przez ogół zajęciom domowym i rodzinnym, nie odczuwały życiowej satysfakcji. Miały wszystko, co – zgodnie z obowiązującą ideologią – powinno przynieść im szczęście, ale go nie odczuwały, nie potrafiąc jednocześnie wskazać źródła frustracji (stąd określenie „bez nazwy”). Betty Friedan, *Mistyka kobiecości*, przeł. Agnieszka Grzybek, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2010, s. 60.

26. Grace Kelly planowała powrót na wielkie ekrany, ale nie pozwolił jej na to protokół pałacowy.

przez zrównanie przedmieść i stylu New Look z opresją sztywnej roli społecznej). Hiperstylizacja służy też budowaniu perfekcyjnej fasady, niezbędnego punktu wyjścia dla dekonstrukcji mitologizowanego obrazu ery Eisenhowera. Oczywiście demitologizacja odbywa się za pomocą wszystkich strategii – fabularnej, rysunku postaci, krytycznego spojrzenia na przeszłość – ale także w wizualnej konstrukcji świata przedstawionego. Im większa i bardziej ostentacyjna jest perfekcja stylizacji, tym większy ładunek ironiczny, który ze sobą niesie, nieufność widzów<sup>27</sup> i dobitniejsze podważanie ich przekonania o naturalności i neutralności ekranowych przedstawień. Stylizacja wzniesiona na poziom „hiper”, obok przywoływania czasu akcji, powinna stać się więc środkiem dystansującym, a przez to demaskować ideologię świata przedmieść, podając w wątpliwość jego wiarygodność jako „najszcześniejszej epoki w historii Stanów Zjednoczonych – *when things were going on* – za którą jeszcze wszyscy tęsknią”<sup>28</sup>.

Demaskowanie fasady jest więc istotną strategią autorską twórców krytycznego retro, która często staje się także elementem wewnątrztekstowym, czyli częścią fabuły, zwłaszcza wątków związanych z postaciami kobiecymi odgrywanymi, zgodnie z wymogami czasów, role idealnych pań domu i akcesoriów u boku mężów. Nie jest przypadkiem, że wiele z nich – bohaterki *Daleko od nieba* (Julianne Moore), *Mad Men* (January Jones), *Drogi do szczęścia* (*Revolutionary Road*, 2009, reż. Sam Mendes; Kate Winslet) – przed wyjściem za mąż pracowało jako modelki i aktorki, co dostarcza czytelnym metafor kobiecości wymyślonej i wytworzonej na użytek innych, a wręcz, by użyć pojęcia stosowanego przez Mary Ann Doane – maskaradowej<sup>29</sup>. W tym sensie kobiecość takich postaci jest maską, którą można zdjąć bądź założyć, okazuje się spektaklem równie starannym i dyskursywnym, jak *mise-en-scène* w filmach krytycznego retro. W fabułę zostaje wplecione także zapośredniczenie medialne, widoczne już w stylizacji i doborze aktorek (na przykład January Jones – Grace Kelly, Julianne Moore – Jane Wyman<sup>30</sup>). Ponieważ bohaterki są zawsze wystawione na ogląd (nawet po domu chodzą na obcasach i w gorsetach), regułą krytycznego retro skoncentrowanego na białych paniach domu są sceny publicznego prezentowania ich przyciętej do szablonu epoki kobiecości. Do szczególnie znamienitych scen należą sesja fotograficzna dla lokalnej gazety dokumentującej życie „idealnej” rodziny z przedmieścia w *Daleko od nieba* i reklama coca-coli w *Mad Men*, stylizowana na piknik równie doskonałej rodziny.

---

27. Mam na myśli odczytanie widza zakładanego – wpisanego w tekst.

28. Jean Baudrillard, *Ameryka*, przeł. Renata Lis, Sic!. Warszawa 1998, s. 144.

29. Zob. Mary Ann Doane, *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator*, „Screen” 1982, nr 3–4 (23).

30. Jane Wyman grała główną rolę we *Wszystko, na co niebo pozwala*, czyli filmie, do którego odwołuje się *Daleko od nieba*.

Obraz ten jest jednak ironicznie kontrapunktowany sztuczną dekoracją i tłem planu zdjęciowego.

Szczególny wydzźwięk zabieg ten znajduje w *Jackie* (2016, reż. Pablo Larraín), filmie podporządkowanym rozważaniom na temat roli kobiety, której egzystencja ograniczona jest do funkcji żony (w tym wypadku pierwszej damy – Jacqueline Kennedy zagranej przez Natalie Portman). Rola ta jest odgrywana nawet mniej w sferze domowej, a bardziej – i całkiem literalnie – na oczach świata. Także tutaj środki filmowe wzmacniają wydzźwięk zabiegów dosłowniejszych, takich jak werbalizacja podstawowych dla filmu kwestii (pytania o tożsamość bohaterki w momencie utraty i męża, i funkcji pierwszej damy) oraz stawianie Jackie w określonych sytuacjach. Są wśród nich inscenizacja słynnego programu dokumentalnego *A Tour of the White House* (1962, reż. Franklin J. Schaffner)<sup>31</sup>, przeżywanie żałoby po zamachu w prywatnych pokojach Białego Domu, ale na oczach agentów Secret Service, wystawianie się na widok publiczny w jeszcze zakrwawionej garsonce<sup>32</sup>, przemarsz w kondukcje pogrzebowym. Za przykład rozwiązań czysto wizualnych mogą posłużyć ujęcia Natalie Portman odbijającej się w wielu lustrach jednocześnie bądź rola kostiumów – Kennedy, podobnie jak Grace Kelly, była ikoną stylu swej epoki.

## Narracja

Stylizacja sama w sobie, choć pełni kluczową rolę w krytycznym retro, tylko częściowo przekłada się na jego główne dążenie (będące zarazem strategią), czyli wypełnianie luk w oswojonych narracjach, a zarazem zapisywanie białych plam w historii. Ten cel najłatwiej osiągnąć fabularnie, stąd obecność postaci takich jak panie domu, których frustracja wynika z opresyjności oczekiwań społecznych i kruchości fasady świata przedstawionego. Twórcy krytycznego retro sięgają jednak także po rozwiązania narracyjne, czyniąc fokalizatorami<sup>33</sup> postaci tradycyjnie wykluczane ze sprawstwa bądź przydzielając im narrację pierwszoosobową prowadzoną w *voice over* (czyli homodiegetyczną), a tym samym uprzywilejowując ich punkt widzenia. Tak dzieje się w trzech kluczowych dla nurtu filmach poruszających problematykę rasizmu, czyli w *Służących* (*The Help*, 2012, reż. Tate Taylor), *Kamerdynerze* (*The Butler*, 2013, reż. Lee Daniels) i *Ukrytych działaniach*

---

31. Po raz pierwszy w historii ekipa telewizyjna została zaproszona do Białego Domu, dokumentując Jackie Kennedy oprowadzającą dziennikarza po rezydencji i opowiadającą o jego historii. *A Tour of the White House* przyniosło Jackie Kennedy nagrodę Emmy.

32. Jacqueline Kennedy odmówiła przebrania się przed przybyciem z ciałem prezydenta do Waszyngtonu.

33. Fokalizator (postać ogniskująca) to bohater, który zapośrednicza punkt widzenia odbiorców.

(*Hidden Figures*, 2016, reż. Theodore Melfi). Już zastosowane w każdym z nich przesunięcie postaci Afroamerykanów na plan pierwszy, a białych na drugi i trzeci, wskazywałoby intencje twórców, którzy jednak na tym nie poprzestają i wykorzystują możliwości narracyjne. Najdalej pod względem subiektywizacji idą autorzy rozgrywających się w 1963 roku w Mississippi *Służących*, gdzie już w ekspozycji podkreślony zostaje zamiar zmiany perspektywy i stworzenia kontrnarracji wobec dominującego w kinie punktu widzenia białych bohaterów. To, że głos i perspektywa Afroamerykanek jest dominującym tematem filmu, przeważającym nad perypetiami białych bohaterek, wynika oczywiście z samej fabuły koncentrującej się na wysiłkach Skeeter (Emma Stone), aspirującej dziennikarki, by namówić służące z Jacksonville do zwierzeń na temat własnego życia i często traumatycznych relacji z białymi paniami. Czarne bohaterki obawiają się konsekwencji opublikowania swoich historii, a ich sytuacja uzasadnia te lęki – żyjąc pod prawami Jima Crowa, są de facto współczesnymi niewolnicami.

Tematyzowanie znaczenia własnego głosu i punktu widzenia przejawia się jednak także w ustawieniu narracji spójnej z fabułą – już w drugim ujęciu Viola Davis, grająca główną rolę Aibileen, patrzy prosto w kamerę i opowiada o determinującym jej możliwości życiowe pochodzeniu z rodziny służących i niewolnic. Kompozycja kadru (przełamanie czwartej ściany, czyli podstawowej zasady przezroczystości środków filmowych) sprawia, że adresatami tych słów – w stopniu większym niż Skeeter, druga postać ze sceny otwierającej – są widzowie zachęceni do skupienia uwagi na losach z reguły pomijanych w kinie. Czarne służące, często obecne zwłaszcza w filmach złotej ery Hollywood<sup>34</sup>, z zasady były bowiem anonimowe i pozbawione własnego życia poza pracą dla białych, zawsze wpisywane w stereotyp Mammy, czyli czarnej niani. Intencja oddania głosu czarnym kobietom, pozbawionym go zarówno w takich produkcjach, jak i społeczeństwie, w ekspozycji *Służących* zostaje wzmocniona, gdy na pierwsze kwestie Aibileen wypowiedziane do Skeeter (dźwięk diegetyczny) nakłada się *voice over* (dźwięk niediegetyczny, słyszany już tylko przez widzów). Na obu poziomach (dźwięku diegetycznego i niediegetycznego) Aibileen opowiada o doświadczeniu swoim i wielu kobiet takich jak ona, służących i nianiek w domach białej klasy średniej („wychowałam siedemnaścioro białych dzieci”). Jak się okazuje w kolejnych scenach, film ma kompozycję klamrową i pierwsze ujęcia są wstępem do retrospekcji, co po raz trzeci w pierwszych dwóch minutach filmu podkreśla, że punkt widzenia należy do Aibileen<sup>35</sup>.

---

34. Okres od lat trzydziestych do końca pięćdziesiątych.

35. Mimo wyraźnie zaznaczonych w pierwszych ujęciach intencji twórców, narracja *Służących* jest niekonsekwentna (co może wynikać zarówno z konwencjonalnych przyzwyczajzeń, jak i tego, że reżyser był debiutantem); niekiedy wysuwa na plan pierwszy białą Skeeter i zaburza tym samym

Także w *Kamerdynerze* narracja prowadzona z offu zyskuje znaczenie głębsze niż tylko konwencjonalnego środka typowego dla formuły kina biograficznego. Film opowiada historię życia Cecila Gainesa (Forrest Whitaker), wzorowanego na Eugenie Allenie, prawdziwym czarnoskórym kamerdynerze przez wiele dekad pracującym w Białym Domu. Akcja rozpoczyna się w dzieciństwie bohatera spędzonym w latach trzydziestych XX wieku na plantacji bawełny na Południu, a kończy się współcześnie, pierwszą kadencją Baracka Obamy. Wprowadzenie konwencji retrospekcji wydaje się więc zabiegiem ograny, przyglądając się jej przez pryzmat krytycznego retro można jednak zauważyć, że spełnia ona dodatkowe funkcje związane ze strategią wypełniania luk w oswojonych narracjach. Przede wszystkim, podobnie jak w *Służących*, pozwala na zmianę tradycyjnej hollywoodzkiej – białej – perspektywy, wysunięcie Afroamerykanów na pierwszy plan oraz przedstawienie wydarzeń z ich punktu widzenia. Zyskuje to szczególne znaczenie, ponieważ film jest swego rodzaju antologią poszczególnych etapów walki o prawa obywatelskie, które Cecil obserwuje przez pryzmat pracy w Białym Domu. Z jednej strony styka się z kolejnymi prezydentami odpowiedzialnymi za konkretne rozwiązania i legislację (sprawa liceum w Little Rock w kadencji Eisenhowera, *Civil Rights Act* z 1964 roku za rządów Lyndona B. Johnsona), z drugiej, jego syn (David Oyelowo) jest aktywnym działaczem ruchu, biorącym udział, między innymi, w akcjach *Freedom Riders* i rejestrowaniu czarnych wyborców na Południu. To także pozwala na przywrócenie sprawczości Afroamerykanom, ponieważ kolejną tradycją kina głównego nurtu było przypisywanie pierwszoplanowej roli w walce o równouprawnienie postaciom białym, co widać w wielu filmach z cyklu kina walki o prawa człowieka<sup>36</sup>, na przykład w *Mississippi w ogniu* (*Mississippi Burning*, 1988, reż. Alan Parker) bądź *Czasie zabijania* (*A Time to Kill*, 1996, reż. Joel Schumacher).

Przy okazji omawiania związków zabiegów narracyjnych z wypełnianiem luk w historii, warto wspomnieć jeszcze o *Ukrytych działaniach*. Wprawdzie twórcy nie uciekają się tu do tak dosłownych zabiegów, jak *voice over*, ale także uprzywilejowują perspektywę bohaterki, czarnych matematyczek i fizyczek pracujących przy programie Mercury w NASA. Zastosowanie rozbitej na trzy główne postacie narracji pozornie zależnej<sup>37</sup> pozwala całkowicie zapośredniczyć spojrzenie widzów i ograniczyć postrzeganie sytuacji (związanych przede wszystkim z dyskryminacją rasową i płciową) do punktu widzenia bohaterki.

---

jednoznaczność kwestii sprawstwa. Z tego powodu *Służące*, pomijając scenę otwierającą, są bardziej problematycznym (i często krytykowanym) przykładem niż *Kamerdyner* i *Ukryte działania*.

36. Por. Sharon Monteith, *The Movie-made Movement: Civil Rites of Passage*, w: *Memory and Popular Film*, red. Paul Grainge, Manchester University Press, Manchester–New York.

37. Postać (w tym wypadku trzy postacie znajdujące się w podobnej sytuacji i podzielające punkt widzenia) jest obecna w każdej scenie z filmu.

W *Ukrytych działaniach* podkreśla się jednak nie tylko ich mierzenie się z wrogą rzeczywistością uprzedzeń i ograniczeń, lecz także sprawstwo w programie kosmicznym – film (a wcześniej książka) naprawdę wypełnia białe karty historii, wydobywając bohaterki z niewiedzy i wprowadzając je do pamięci kolektywnej – przez wpisanie w popkulturę.

## Autotematyzm

Autotematyzm w kinie może oznaczać wiele różnych rzeczy – poczynając od najprostszej kwestii, czyli filmu rozgrywającego się na planie filmowym, aż po problematyzowanie aktu patrzenia, bowiem „artystyczna refleksywność odnosi się do procesu, w którym teksty wysuwają na plan pierwszy swoje własne powstawanie, autorstwo, intertekstualne wpływy, procesy tekstualne oraz percepcję”<sup>38</sup>. Również w krytycznym retro przejawy autotematyzmu są rozmaite – sam tylko *Ave, Cezar!* braci Coen dostarcza bogatego katalogu tego typu zabiegów, otwierając zróżnicowane metapoziomy (na przykład konwencja filmu o realizacji filmu, cytaty z klasyków kina, refleksja o istocie i funkcjach kinematografii). Najwięcej możliwości osiągnięcia celu wypełniania luk i wpływania na pamięć zbiorową daje jednak strategia przywoływania konkretnych dzieł filmowych z problematyzowanej epoki, czyli w tym wypadku ery Eisenhowera. Tak kilkakrotnie dzieje się w *Mad Men*, na przykład gdy pojawiają się odniesienia do *Wszystko, co najlepsze* (*The Best of Everything*, 1959, reż. Jean Negulesco) – w pierwszym sezonie bohaterowie idą do kina i czytają pierwowzór literacki, w późniejszych biuro agencji reklamowej, gdzie toczy się akcja, jest wzorowane na wystroju wydawnictwa z dzieła Negulesco. Wybór *Wszystkiego, co najlepsze* nie był przypadkowy, jest to bowiem rzadki przykład produkcji z ery Eisenhowera pokazującej pracę kobiet. Zgodnie z ideologią czasów, jego twórcy dowodzą jednak, że jedynym przeznaczeniem i drogą do szczęścia dla kobiet są dom i rodzina. *Mad Men*, przywołując ten film jako punkt wyjścia, także tematyzuje kwestię obecności kobiet na rynku pracy, demaskuje jednak konserwatywną ideologię przez odwrócenie perspektywy i pokazanie prawdziwego problemu, jakim w istocie jest dyskryminacja, a nie ambicja wykraczająca poza narzucaną społecznie rolę płciową.

Najsłynniejszym przykładem takiego autotematyzmu jest jeden z filmów założycielskich krytycznego retro, czyli wspomniane już *Daleko od nieba*. Todd Haynes, zarówno wizualnie, jak i fabularnie, podąża śladami Douglasa Sirka, dokonując swoistego remake'u *Wszystko, na co niebo zezwala*. Melodramat Sirka opowiada historię Cary (Jane Wyman), wdowy z bogatych przedmieść wdającej

---

38. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 222.



się w romans z młodszym mężczyzną z nieco niższej klasy społecznej, czyli zatrudnianym przez siebie ogrodnikiem (Rock Hudson). Tematem filmu jest więc zakazana miłość spotykająca się z ostracyzmem ze strony dorosłych już dzieci Cary oraz społeczności, do której bohaterka przynależy. W połowie lat pięćdziesiątych Sirk mógł zasygnalizować opresyjność ideologii wobec kobiet, do tego stopnia oddelegowanych do życia rodzinno-domowego, że omalże przestających egzystować po jego zakończeniu (wdowieństwo i dorosłość dzieci). Todd Haynes, sięgając po analogiczną fabułę w XXI wieku, może pozwolić sobie na więcej, czyli poszerzyć i wypełnić Sirkowską narrację. Dlatego w *Daleko od nieba* Cathy (Julianne Moore) także nawiązuje przyjaźń z ogrodnikiem, jest on jednak czarny, co pozwala reżyserowi na poruszanie kwestii relacji międzyrasowych i segregacji świata. Choć tematyka dyskryminacji trafiała na ekrany kin także w erze Eisenhowera, to jedynie w pojedynczych filmach o charakterze społecznym – w kinie gatunkowym rasizm z reguły był obecny (na przykład przez reprodukcję stereotypów), ale sporadycznie tematyzowany.

Haynes poszedł w *Daleko od nieba* jeszcze dalej, wprowadzając także wątek nienormatywnej seksualności – małżeństwo Cathy rozpada się, ponieważ jej mąż jest gejem. Temat homoseksualizmu był w kinie jeszcze bardziej tabuizowany niż kwestie związane z rasą i do filmów, zwłaszcza głównego nurtu, trafił znacznie później niż dyskryminacja rasowa (zresztą także za sprawą Haynesa i zjawiska New Queer Cinema z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych). Oczywiście reżyser mógł nakręcić osadzoną w latach pięćdziesiątych historię poruszającą trzy rodzaje wykluczenia – ze względu na rasę, orientację i płeć – nie przywołując kina z epoki i poprzestając na stylizacji. To jednak właśnie autotematyzm pozwala mu zwrócić uwagę nie tylko na kwestie społeczne, ale też sprawę narratywizacji rzeczywistości i narzędzia kształtowania pamięci zbiorowej – na to, co było wówczas rugowane z ekranów za pomocą kodeksu Haysa bądź podporządkowane konserwatywnej ideologii (związana z popularnością psychoanalizy tendencja do prywatyzowania problemów o genezie społecznej). Efektem jest partycypacja Haynesa i innych twórców krytycznego retro w reorganizowaniu pamięci zbiorowej oraz w przywracaniu jej pewnych kwestii, na przykład wiedzy o kryminalizacji homoseksualizmu (mąż Cathy zostaje aresztowany na początku filmu).

\* \* \*

Krytyczne retro jest nie tylko narzędziem interpretacyjnym, przykładanym zarówno do pojedynczych produkcji, jak i nurtów filmowych, ale także strategią badawczą w namyśle nad historią kina odchodzącą od tradycyjnych wyznaczników tego typu refleksji. W tej optyce filmy odwołujące się do przeszłości wykraczają

poza przynależność do gatunku kina historycznego oraz aparaturę studiów genealogicznych (co byłoby zgodne z podejściem dominującym, z reguły analizującym historyczną adekwatność bądź strategię narratywizacyjną). Instrument, jakim w ramach *memory studies* jest krytyczne retro, pozwala bowiem rozważać filmy i seriale nie tylko w optyce innej niż gatunkowa, ale także bez odniesień do faktów historii „podręcznikowej”. Główną rolę odgrywają tu natomiast relacje filmów do praktyk upamiętniania dominujących w danym momencie w społeczeństwie, sprawiających, że kino staje się jednym z narzędzi historycznej polityki pamięci.

Krytyczne retro wskazuje także, że – inaczej niż jeszcze pod koniec XX wieku sądzili liczni krytycy i teoretycy postmodernizmu – odwołania do przeszłości nie muszą automatycznie wiązać się z jej idealizowaniem. Niezależnie od tego, czy są nostalgiczne czy krytyczne, zawsze bowiem wynikają z potrzeb teraźniejszości. W latach osiemdziesiątych, czasach popularności filmów nostalgicznych, o sielankowej i bezkonfliktowej wizji ery Eisenhowera decydowało polityczne zapotrzebowanie ustanowienia konserwatywnej wizji administracji Ronalda Reagana, legitymizowanej odwołaniami do sfabrykowanego „przedpolitycznego Edenu nastolatków”<sup>39</sup>. Współcześnie, w Obamowskiej i po-Obamowskiej erze odzyskiwania głosu i dążenia do samostanowienia przez mniejszości, przededefiniowanie ery Eisenhowera, której obraz został symbolicznie wprowadzony przez jej apologetów, pozwala na próbę innego kształtowania pamięci o tamtych czasach, co następuje w procesie ich demitologizacji. Odbieranie niewinności epoki jest też równoznaczne z wyniesieniem na piedestał tych, którzy na bieżąco walczyli z jej ograniczeniami, co najlepiej widać na przykładzie filmów o ruchach obywatelskich. W ten sposób krytyczne retro, zarówno na poziomie fabularnym, jak i środków filmowego wyrazu (jako poetyka pamięci), umożliwia tworzenie „przeciwhistorii i historii nieoficjalnej”<sup>40</sup>, „maksymalizując radykalny i transformacyjny potencjał”<sup>41</sup> epoki, do której się odwołuje.

---

39. Reynolds, *Retromania...*, s. 368.

40. Marc Ferro, *Kino i historia*, przeł. Tomasz Falkowski, PWN, Warszawa 2011, s. 11.

41. Kaja Silverman, *Fragments of a Fashionable Discourse*, w: *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Entertainment*, red. Tania Modleski, Indiana University Press Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press 1986, s. 151.





## Niepamięć operacyjna Dyskursy pamięci, zapomnienia i post-pamięci w rozrywce interaktywnej

Volatile Memory. Discourses of Memory, Forgetting, and Post-memory in Interactive Entertainment

**Abstract:** My aim in this article is to analyse tools that are used to improve the processes of memory in video games. The discussion will open with a look at the methods used by game developers to reconcile the antithetic trends of discourse: the structural narrative and the interactive nature of the medium. Consequently, narrative clichés in the form of amnesia as well as innovative techniques that use tools characteristic of interactive entertainment will be analysed. The main thesis of this analysis is that in comparison to traditional narratives the processes of memory loss, forgetting and consequent emergence of post-memory, play a more important role in video games. This way of reinterpreting memories will largely shape our perception of the concept of temporality in interactive entertainment. It will require a departure from the traditional perspective of time and a transition to the interpretation of time from the perspective of Bergson and Deleuze.

**Keywords;** memory, post-memory, interactive entertainment

Pamięć w rozrywce interaktywnej jest zasobem ograniczonym. I nie chodzi tu jedynie o wydajność sprzętu, choć i to ograniczenie odgrywa w tym dyskursie ważną rolę. Przede wszystkim, pamięć w grach wideo musi funkcjonować na wąskiej granicy pomiędzy tym, co narracyjnie logiczne, a tym, co stanowi *raison d'être* tego typu rozrywki – interakcją gracza w świat przedstawiony. Interakcja z natury jest dynamiczna, pamięć – przynajmniej w jej tradycyjnym pojęciu – statyczna (pamięć jako zdolność do powtarzania<sup>1</sup>). Twórcy gier, szczególnie tych, w których narracja osadzona jest w rozbudowanym świecie przedstawionym, stają przed trudnym zadaniem. Nie wykorzystając tego zasobu, to skonstruować bohatera pozbawionego pamięci, oderwanego od rzeczywistości, w której jakoby funkcjonował do momentu pojawienia się gracza. Z kolei eksploatować zasoby

1. Zob. Andrzej Szpociński, *Pamięć przeszłości a formy przekazu*, w: *Pamięć w dobie Internetu*, red. Olga Kołakowska, Rafał Krajzewicz, Marcin Trepczyński, Warszawa 2011.

pamięci w nadmiarze, to zmienić grę w prezentację wydarzeń, które były, zamiast tych, na które gracz może mieć wpływ. Posługiwanie się zasobami pamięci staje się więc często wyznacznikiem umiejętności projektowania światów rozrywki interaktywnej.

W niniejszej pracy podejmuję się analizy narzędzi, które wykorzystywane są, by usprawnić procesy pamięci w grach wideo. Dyskusję otworzy przyjrzenie się metodom stosowanym przez twórców gier, by pogodzić antytetyczne nurty dyskursu. Analizie poddane zostaną zarówno klisze narracyjne w postaci tropów amnezji, jak i nowatorskie techniki, które wykorzystują narzędzia charakterystyczne dla rozrywki interaktywnej.

W drugiej części przedstawione zostaną perspektywy na specyficzną rolę pamięci nie tylko w kwestiach narracyjnych, lecz także w aspektach gier jako medium. Tutaj przede wszystkim analizowane będzie wyjście poza tradycyjne postrzeganie pamięci, przejście od bazy danych do interaktywnego procesu, prowadzące do konstrukcji nowych form i mechanizmów narracyjnych. Badane będą takie zjawiska jak tworzenie się pamięci zbiorowej i pamięci transaktywnej w subkulturach rozrywki interaktywnej.

Jednym z podstawowych założeń tej analizy będzie teza, że w porównaniu do narracji tradycyjnych, w grach wideo znacznie ważniejszą rolę odgrywają procesy niepamięci, zapomnienia i postpamięci, rozumianej jako wypadkowa poprzednich pojęć. Taki sposób reinterpretacji wspomnień będzie w dużym stopniu kształtował naszą percepcję pojęcia temporalności w rozrywce interaktywnej. Będzie wymagał odejścia od tradycyjnej perspektywy czasu jako „chronologicznej sukcesji momentów świadomości, [...] nieodwracalnego i liniowego postępu stanów psychologicznych”<sup>2</sup> i przejście do interpretacji czasu z perspektywy Bergsona i Deleuze’a<sup>3</sup>.

## Pamięć, interakcja, kontrola

Wspomniany we wstępie problem z zasobami pamięci, tak szczególny dla rozrywki interaktywnej, jest spowodowany swego rodzaju schizofrenią medium gier komputerowych. Co ciekawe, nie jest to stan inherentny dla tego typu rozrywki, ale raczej świadomy wybór twórców gier, którzy w pogoni za większym udziałem w przestrzeni mentalnej publiczności sami siebie skazali na to rozdwojenie jaźni. Można nawet pokusić się o wysunięcie tezy, że w przeciwieństwie do zwrotu

---

2. Alia Al-Saji, *The Memory of Another Past: Bergson, Deleuze and a New Theory of Time*, „Continental Philosophy Review”, 2004, 37(2), s. 204 (przeł. T.G.).

3. Gilles Deleuze, *Bergsonizm*, przeł. Piotr Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

cyfrowego<sup>4</sup>, który dostrzegalny jest w dziedzinach humanistyki, rozrywka interaktywna doświadczyła zwrotu narratystycznego<sup>5</sup>.

Nie jest to zjawisko nowe, ale w obecnych czasach z całą pewnością stało się bardziej dostrzegalne. O ile w przeszłości narracja (w rozumieniu tradycyjnym) w grach stanowiła raczej tło do rozrywki, o tyle w dzisiejszych czasach wielu twórców i krytyków uważa ją za ważny element oferowanego doświadczenia. Jak sugeruje Rune Klevjer, czasem rola narracji jest „pragmatyczna” i funkcjonuje ona jedynie jako „system progresji (z wyraźnym celem), struktura nagradzania i mechanizm regulujący wprowadzanie nowych elementów”<sup>6</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że w grach coraz większy nacisk kładziony jest na stworzenie „doświadczenia narracyjnego”<sup>7</sup>. W tym przypadku mniej liczy się cel, a większe znaczenie ma metoda.

Dobrym przykładem momentu liminalnego były narodziny gier RPG. Rubikonem stało się tu przejście od gier, gdzie nacisk kładziony był głównie na mechanikę (symulacje bitewne i wojenne wywodzące się od XIX-wiecznego *Kriegsspiel*), do gier, gdzie graczom, jak to określiła Shannon Appelcline, „oferuje się możliwość interakcji z fantastycznymi światami w bardziej intymny sposób”<sup>8</sup>. W 1971 roku, kiedy Gary Gygax stworzył system bitewny *Chainmail* (Guidon Games, 1971), jedną z najwcześniejszych jego modyfikacji był napisany przez Dave’a Arnesona *Blackmoore* (*Tactical Studies Rules*, 1971) – pierwsza gra typu RPG, gdzie ważnym elementem rozgrywki było interaktywne tworzenie narracji w tradycyjnym znaczeniu tego słowa. Na podstawie modułu Arnesona powstał system *Dungeons & Dragons* (*Tactical Studies Rules*, 1974), który szybko zyskał popularność znacznie przewyższającą gry wojenne, które były pierwowzorem tego typu rozrywki. Warto tu podkreślić za Edwardsem, iż

---

4. Andrzej Radomski, Radosław Bomba, red., *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, E-naukowiec, Lublin 2013.

5. Aczkolwiek nie można zapominać o zwrocie narratystycznym w humanistyce, o którym pisze m.in. Anna Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, w: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004. Postmodernizm najwyraźniej charakteryzuje się dużą liczbą zwrotów.

6. Rune Klevjer, *In Defense of Cutscenes*, Department of Media Studies / InterMedia, University of Bergen <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.190.1300&rep=rep1&type=pdf>> (1.04.2019), (przeł. T.G.).

7. Noah Wardrip-Fruin, Pat Harrigan, ted., *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, MIT Press, Cambridge 2004.

8. Shannon Appelcline, *Designers & Dragons. The 70s*, Evil Hat Productions, Silver Spring 2014, s. 16 (przeł. T.G.).

sformułowanie jakoby Dungeons & Dragons „wynałazło role-playing” jest bezwzględnie błędne. D&D było raczej wydawniczym epifenomenem, który dostarczył surowego materiału, a nie samej procedury. Dostarczył pierwszych oficjalnych tekstów role-playingu, ale te teksty same w sobie nie były w żaden sposób odkrywcze<sup>9</sup>.

To stwierdzenie jest ważne z podstawowego dla tej dyskusji powodu – już na tak wczesnym etapie rozwoju łatwo dostrzec, że narracja w grach nie była wyłącznie rezultatem wewnętrznej potrzeby twórców, by opowiadać historie, ale w dużej mierze stała się wypadkową mechanizmów rynku.

Dość łatwo jest odpowiedzieć na pytanie, dlaczego zwrot narratystyczny miał miejsce – przynajmniej w szerokiej perspektywie. Wybór słowa „intymny” u Appelcline’a, by określić relacje ze światem gry, wydaje się wskazywać powód. Narracja, w porównaniu do abstrakcyjnej mechaniki gry, jest dla zwykłego odbiorcy bardziej wisceralna, rozpoznawalna, przyswajalna. Narracja się sprzedaje, narracją sprzedaje się mechaniki gier. Przykład tego zjawiska opisuje Marie-Laure Ryan, analizując techniki wykorzystywane przez wydawców gier w latach osiemdziesiątych XX wieku. Ograniczone możliwości techniczne nie pozwalały na rozbudowane narracje w grach, ale „obietnice” narracyjne były realizowane poza medium – kolorowe pudełka z zarysem historii i wizualizacjami świata przedstawionego. Jak stwierdza Ryan, „poprzez techniki reklamy, projektanci odwoływali się do wyobraźni gracza, która miała dostarczyć narracji niemożliwych do zaimplementowania w samej grze”<sup>10</sup>. Wraz z rozwojem możliwości technicznych narracje zaczęły wędrować z pudełek do wnętrza gier. I tu pojawił się problem, u którego podstawy leży, jak to często bywa, semantyka.

## Immersja a obecność

Jednym z najbardziej popularnych epitetów odnoszących się do medium rozrywki interaktywnej jest immersyjność. Sama idea immersyjności była już wielokrotnie poddawana analizie<sup>11</sup>, jednakże nadal istnieje znaczący rozdźwięk

---

9. Ron Edwards, *A Hard Look at Dungeons and Dragons* <<http://www.indie-rpgs.com/articles/20/>>, cyt. za: René Reinhold Schalleger, *The Postmodern Joy of Role-Playing Games: Agency, Ritual and Meaning in the Medium* (*Studies in Gaming*), McFarland & Company, Inc., Jefferson, NC, 2018), s. 113 (przeł. T.G.).

10. Marie-Laure Ryan, *Avatars of Story*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006, s. 21 (przeł. T.G.).

11. Penelope Sweetser, Peta Wyeth, *Game Flow: A Model for Evaluating Player Enjoyment in Games*, „ACM Computers in Entertainment”, vol. 3, no. 3, July 2005, Article 3A; David Weibel, Bartholomäus Wissmath, *Immersion in Computer Games: The Role of Spatial Presence and Flow*, „International Journal of Computer Games Technology”, vol. 3, January 2011; Georgios Christou, *The Interplay between Immersion and Appeal in Video Games*, „Computers in Human Behavior”

pomiędzy tym, jak interpretowana jest w opracowaniach naukowych i w języku potocznym. Alison McMahan podkreśla ten problem, zauważając, iż: „immersyjność stała się nadmiernie mglistą, kumulatywną koncepcją”<sup>12</sup>. Za przykład może tu posłużyć choćby dyskusja nad immersją przedstawiona w artykule Krystyny Januszkiewicz. Autorka zaczyna od stwierdzenia: „immersja jest przestrzenią; iluzja to efekt zastosowanej techniki przestawienia, immersja to zaangażowany odbiór, w którym dzieło ogarnia odbiorcę, oddziałując w pełni na jego władze poznawcze”<sup>13</sup>. W tej interpretacji zjawiska, zaangażowanie wydaje się jedynie ograniczać do zmiany perspektywy: „[c]złowiek zawsze wytwarzał technologie wizualnej symulacji i opierał na nich swoje doświadczanie rzeczywistości. Reprezentacje te pośredniczyły pomiędzy nim a światem, umożliwiając widzenie i rozpoznawanie tego, co nazwano realnością”<sup>14</sup>. Taka interpretacja jest oczywiście słuszna, ale przedstawia zjawisko głównie jako doświadczenie raczej pasywne. Pomimo iż Januszkiewicz w dalszej części swojej analizy zwraca uwagę na ważny aspekt interaktywności: „zjawisko immersji zachodzi tu najczęściej w kontekście elektronicznej sztuki interaktywnej”<sup>15</sup>, wydaje się, że w większości omawianych przypadków publiczność zredukowana jest do odbiorcy wrażeń, a interaktywność z medium pozostaje ograniczona.

Ponadto pojęcia immersyjności i interakcji zdają się funkcjonować nie tyle jako zamienniki, ale raczej nierozłączny tandem. Tej perspektywie można przeciwstawić spostrzeżenie McMahan, która stwierdza, iż: „immersja oznacza, że gracz zanurza się w świecie gry (poziom diegetyczny), ale odnosi się również do zamiłowania gracza do gry jako mechaniki i strategii grania (poziom niediegetyczny). Wydaje się oczywiste, że jeśli dyskutujemy o immersji w grach wideo na poziomie diegetycznym i immersji na poziomie niediegetycznym, to mówimy o dwóch różnych zjawiskach, prawdopodobnie reprezentujących sprzeczne zestawy konwencji estetycznych”<sup>16</sup>. McMahan wydaje się traktować właśnie interakcję jako jeden z elementów tych sprzecznych zestawów konwencji estetycznych. Widać to choćby, gdy wyszczególnia warunki, które wspomagają doświadczenie

---

32(C), March 2014; Georgios Christou, *The Interplay between Immersion and Appeal in Video Games*, „Computers in Human Behavior” 32(C), March 2014.

12. Alison McMahan, *Immersion, Engagement, and Presence. A Method for Analyzing 3-D Video Games*, w: *The Video Game Theory Reader*, red. Mark J.P. Wolf, Bernard Perron, Routledge, Abingdon 2013, s. 67 (przeł. T.G.).

13. Krystyna Januszkiewicz, *Powierzchnia jako nowe uwarunkowanie kulturowe. Środowiska immersyjne i projektowanie przeżyć*, „AV”, 2/2014, str. 48. <[https://www.academia.edu/14842738/K\\_Januszkiewicz\\_%C5%9Arodowiska\\_immersyjne\\_i\\_projektowanie\\_prze%C5%BCy%C4%87\\_AV\\_2\\_2014](https://www.academia.edu/14842738/K_Januszkiewicz_%C5%9Arodowiska_immersyjne_i_projektowanie_prze%C5%BCy%C4%87_AV_2_2014)> (01.04.2019)

14. Januszkiewicz, *Powierzchnia...*, s. 48.

15. Januszkiewicz, *Powierzchnia...*, s. 49.

16. McMahan, *Immersion...*, s. 68 (przeł. T.G.).



immersyjności: „(1) oczekiwania użytkownika wobec środowiska gry muszą współgrać z konwencjami środowiskowymi; (2) działania użytkownika muszą mieć nietrywialny wpływ na środowisko; oraz (3) konwencje świata muszą być spójne, nawet jeśli nie pasują do »realu«<sup>17</sup>. Punkt drugi na tej liście odnosi się do interaktywności, jednakże immersyjność może być osiągnięta z jej pominięciem, o ile odpowiednio przedstawione zostaną pozostałe elementy – wszakże dokładnie tak funkcjonuje immersyjność mediów nieinteraktywnych, takich jak tradycyjne kino czy książka.

Z kolei by odpowiedzieć, dlaczego tak interpretowana interaktywność i tradycyjne pojęcie immersyjności mogą być niekompatybilne, warto odnieść się do uwag Boltera i Grusina dotyczących problematyki reprezentacji rzeczywistości wirtualnej. Autorzy zauważają: „aby stworzyć poczucie obecności, wirtualna rzeczywistość powinna być jak najbliżej naszego codziennego doświadczenia wizualnego. Jego przestrzeń graficzna powinna [...] wypełniać pole widzenia widza bez załamań. Ale dzisiejsza technologia wciąż zawiera wiele załamań: mała szybkość klatek, postrzępiona grafika, jaskrawe kolory, mdłe oświetlenie i awarie systemu<sup>18</sup>. O ile w przypadku wpływu na zmysły technologia często poszła do przodu (realizując punkt 1 i 3 McMahan), o tyle najbardziej znaczącym „załamaniami” nadal pozostaje brak pełnej interaktywności z medium (punkt 2 McMahan). Znikoma interaktywność, zamiast wzmacniać iluzję rzeczywistości, podkreśla jej niedoskonałość.

McMahan wprowadza więc bardziej precyzyjne niż immersyjność pojęcie obecności, które charakteryzuje na podstawie badań Lombarda i Ditton. Metodami na zwiększenie poczucia obecności są następujące procesy:

jakość interakcji społecznych, realizm środowiska (grafika, dźwięk itp.), efektu „przeniesienia”, czyli stopień immersyjności generowany przez interfejs, umożliwienie użytkownikowi znaczącego oddziaływania na środowisko i skutki społeczne tego oddziaływania oraz fakt traktowania programu komputerowego przez użytkownika jako inteligentnej, społecznej jednostki<sup>19</sup>.

Konstruowanie immersyjności z wykorzystaniem powyższych metod jest konieczne, by gry zachowały podstawową cechę odróżniającą ją od innych mediów – interaktywność.

Problemem w naszym przypadku jest fakt, że tworzenie rozbudowanej struktury narracyjnej, która sugeruje istnienie głębokiej pamięci, bywa niekompaty-

---

17. McMahan, *Immersion...*, s. 69 (przeł. T.G.).

18. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000, s. 22 (przeł. T.G.).

19. McMahan, *Immersion...*, s. 72 (przeł. T.G.).

bilne z niektórymi metodami wymienionymi powyżej. Dla przykładu, często wykorzystywane wprowadzenie w postaci filmu krótkometrażowego tworzy immersję zmysłową (oprawa audiowizualna jak „realizm środowiska”) oraz oddziałuje na zaangażowanie w narrację (związek emocjonalny z przedstawionymi postaciami jako „jakość interakcji społecznych”). W obu jednak przypadkach jest to doświadczenie pasywne, w niczym nieróżniące się od technik wykorzystanych w innych mediach. Ten biegun spektrum oddaje twórcy gry pełną kontrolę nad narracją, ale obecność gracza sprowadza się do obecności biernego widza, a nie uczestnika rozgrywki. Pojawia się tu pytanie, czy ograniczenie głównego elementu odróżniającego gry od innych mediów jest zabiegiem słusznym.

Odpowiedź możemy znaleźć, analizując reakcje użytkowników na gry produkowane przez studio Telltale Games. Mimo różnorodnych światów przedstawionych i franczyz fabularnych wykorzystanych w grach tej firmy<sup>20</sup> podstawową mechaniką rozgrywki jest poruszanie się wzdłuż dość ograniczonej linii narracyjnej. Wybory, których gracz dokonuje (pamięć narracyjna gry), mają najczęściej niewielki wpływ na historię zaprojektowaną przez autorów. Ograniczenie innych mechanik typowych dla gier przygodowych sprawia zaś, że interakcja sprowadza się głównie do wyborów niewiele znaczących opcji dialogowych i trywialnych zręcznościowych przerywników (QTE). W efekcie gracze, którzy najwidoczniej oczekiwali czegoś więcej niż tylko odegranie z góry ustalonej ścieżki – i którym, co gorsza, marketing Telltale Games obiecał coś więcej, poczuli się zawiedzeni. Recenzenci ujęli to w dość dobitny sposób:

The Walking Dead okazał się dla mnie pod tym względem jednym wielkim szwindlem<sup>21</sup>.

Fani zaczęli masowo zauważać, że ich wybory nie mają sensu. Poczuli, że są oszukiwani (zwłaszcza przez krzykliwe kampanie marketingowe traktujące o ważnych decyzjach moralnych)<sup>22</sup>.

Podejmowanie decyzji w butach Mrocznego Rycerza już w punkcie wyjścia jest spalone. Jako fan komiksów, od razu wiedziałem, jak postąpiłby Bruce Wayne. Szukanie innych dróg do celu i innych możliwości wydaje się bezzasadne. Poza tym alternatyw tak

---

20. By wymienić najbardziej rozpoznawalne: *Back to the Future: The Game* (Telltale Games, 2010), *Jurassic Park: The Game* (Telltale Games, 2011), *Law & Order: Legacies* (Telltale Games, 2011), *The Walking Dead* (Telltale Games, 2012), *Minecraft: Story Mode* (Telltale Games, 2015), *Game of Thrones* (Telltale Games, 2014), *Batman: The Telltale Series* (Telltale Games, 2014).

21. Squaresoft, *Epitafium dla Telltale Games*, „Gameplay.pl” <<https://gameplay.pl/news.asp?ID=111390>> (1.04.2019).

22. Ewelina Stój, *Upadek studia Telltale Games, czyli lepszy zombiak w garści, niż Batman na dachu*, „Komputer Świat” <<https://www.komputerswiat.pl/gamezilla/artykuly/upadek-studia-telltale-games-czyli-lepszy-zombiak-w-garsci-niz-batman-na-dachu/4qtbl0v>> (1.04.2019).

naprawdę nie ma, a w Batman: The Telltale Games Series wszystkie ścieżki prowadzą do tych samych zakończeń<sup>23</sup>.

Z powyższych cytatów można wywnioskować, że gracze świadomie wybierają medium gier, ponieważ mogą w nich być czymś więcej niż tylko biernym widzem. Drugim biegunem spektrum interaktywności jest oczywiście przekazanie całkowitej kontroli w ręce graczy. Tutaj jednak oczywiście pojawia się dylemat – w jaki sposób jednocześnie dostarczyć spójnego doświadczenia narracji (skonstruować głęboką pamięć) i dać możliwość wpływu na nią? Jak zespolić pamięć postaci narracyjnej z niepamięcią gracza odgrywającego tę postać narracyjną? W następnej części podejmę się analizy metod, przy użyciu których twórcy gier starają się odnaleźć złoty środek, stający się pomostem łączącym zamysł autorski i możliwość współudziału w narracji przez graczy.

## Amnezja – niepamięć operacyjna

Najprostszą i przez to najczęściej stosowaną metodą na pogodzenie dysonansu pomiędzy wiedzą bohatera gry a graczem jest wymazanie pamięci tego pierwszego. Tego typu konwencja była stosowana już na początku rozwoju gier kładących nacisk na rozbudowaną narrację i w dalszym ciągu jest wykorzystywana przez wielu twórców. Dla przykładu w grze o wiele mówiącym tytule *Flashback: The Quest for Identity* (Delphine Software International, 1992), bohater odzyskuje przytomność po katastrofie swego pojazdu, który został zestrzelony przez nieznaną napastników. Przewodnikiem staje się tutaj nagranie z przeszłości, w którym nasz bohater przed utratą pamięci informuje nas, co mamy dalej zrobić. Pierwszym celem podróży staje się więc przywrócenie utraconych wspomnień. Z kolei w *Star Wars: Knights of the Old Republic* (BioWare, 2003), o naszej amnezji zostajemy poinformowani w późniejszym etapie rozrywki, gdy okazuje się, że nie jesteśmy jedynie awatarem gracza, ale postacią należącą do świata przedstawionego narracji. W *The Witcher* (CD Projekt RED, 2007) amnezja jest interesująco selektywna. Główny bohater pamięta niektóre wydarzenia ze swojej przeszłości, ale utracił zdolności charakterystyczne wiedźminom.

Powyższe gry to jedynie kilka przykładów, gdzie amnezja jest wykorzystana jako narzędzie narracyjne. Na MobyGames, internetowej bazie danych dotyczącej rozrywki interaktywnej, można znaleźć listę ponad stu gier, w których amnezja odgrywa znaczącą rolę. O niesłabnącej popularności tej techniki dobrze świadczą daty wydania poszczególnych przykładów – najwcześniejszą grą na liście jest

---

23. Szymon Radzewicz, *Przygodowy Batman ma wielką, deklasującą go wadę – recenzja Spider's Web*, „Spider's Web” <<https://www.spidersweb.pl/2016/08/batman-the-telltale-games-series.html>> (1.04.2019).

*Cyborg* (Bröderbund Software, 1981), najpóźniejszą *Tasokare Hotel* (SEEC inc., 2019). Znaleźć tu można zarówno RPG i gry przygodowe, produkty dużych producentów, jak i gry niezależne. Należy zwrócić uwagę, że uwzględnione na liście zostały tylko przypadki, gdzie głównym punktem fabuły jest próba odzyskania utraconych wspomnień. Lista nie uwzględnia gier, gdzie „postać budzi się bez wspomnień/pamięci, jednak ten stan nie jest wykorzystany w fabule gry”<sup>24</sup>.

W omówionych przykładach przyczyny fabularne amnezji są oczywiście różne, od magicznych klątw, przez naukowe i pseudonaukowe metody technologiczne, aż do zwyczajowego uderzenia w głowę. W wielu przykładach wspomnianych powyżej niepamięć jest traktowana narzędziowo, zostaje całkowicie podporządkowana schematowi fabularnemu utworu. Mimo obiecującego tytułu, we *Flashback: The Quest for Identity* niepamięć jest jedynie pomniejszą przeszkodą na drodze do celu, którym bynajmniej nie okazuje się egzegeza jednostkowości, ale uratowanie świata przed kosmicznymi najeźdźcami. Bohater sterowany przez gracza traci i odzyskuje pamięć mechanicznie i gdy tylko amnestyczny stan przestaje być narracyjnie potrzebny, znika, nie pozostawiając żadnego śladu. Podobną sytuację mamy w *Star Wars: Knights of the Old Republic*, gdzie znów niepamięć jest jedynie kurtyną, która w stosownym momencie unosi się, by odsłonić kolejne akty przygody. *The Witcher* jest przykładem ciekawszym, bo tutaj bardziej uwypuklona została wielorakość mechanizmów kształtujących narrację w grach wideo. Problemem, z jakim poradzić musieli sobie twórcy, był nie tyle brak wiedzy graczy odnośnie do świata przedstawionego, ale raczej jej nadmiar. Postać Geralta była już precyzyjnie określona dzięki rozpoznawalnej franczyzie. Geralt był doświadczonym łowcą potworów i znakomitym wojownikiem. Ten element jednak nie pasował do podstawowych założeń projektu RPG, gdzie postać sterowana przez gracza zaczyna jako słabeusz, by dopiero w procesie gry osiągnąć mistrzostwo. W tym przypadku więc amnezja również została potraktowana narzędziowo, ale zamiast wyłącznie wspomagać strukturę narracyjną, miała za cel wyjaśnić mechanizmy rozgrywki.

We wszystkich jednak przypadkach pamięć bohatera zostaje sprowadzona do punktu zero, gdzie na początku gry znajduje się również pamięć gracza. Z początku wydawać by się mogło, że rola amnezji odnosi się tu do tworzenia warunków koniecznych do powstania tekstu ergodycznego<sup>25</sup>, wspomnianego *raison d'être* gier komputerowych jako odrębnego medium. Nietrywialnym wysiłkiem i elementem ekstroematemycznym byłaby tu jakoby konieczność odzyskania pamięci, „odbudowania” utraconych wspomnień (co wydaje się sugerować

---

24. Autor nieznany, *Theme: Amnesia*, w „Moby Games” <<https://www.mobygames.com/game-group/theme-amnesia/offset,0/so,1d/>> (1.04.2019), (przeł. T.G.).

25. Espen J. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, JHU Press, Baltimore 1997.

podtytuł *Flashback: The Quest for Identity*). Jednakże w omawianych tytułach nie mamy do czynienia z konstrukcją, bądź rekonstrukcją (dekonstrukcją?), lecz z odtworzeniem schematów z przeszłości, których kształt i natura leży poza kontrolą gracza. Kontinuum czasu w tym przypadku nie zostaje w żaden sposób zmienione, a jedynie elementy je stanowiące ulegają pewnemu przetasowaniu – formalistyczny zabieg bazujący na rozróżnieniu pomiędzy fabułą a sjużetem<sup>26</sup>.

Odzyskiwanie pamięci jest tu częściej procesem konstruowania terazniejszości niż rekonstrukcją przeszłości. Wszystko to odwołuje się do tradycyjnego postrzegania czasu jako liniowej osi z wyraźnym punktem początku i końca. Ruch na tej osi odbywa się w jednym kierunku, przeszłość, pamięć, wspomnienia odkrywane są w trybie terazniejszym i liczą się tylko w odniesieniu do tu i teraz. Gracz doświadcza świat gry jako zbioru chronologicznych momentów akcji i sam jest determinowany przez głównie zewnętrzne bodźce. Wybory i konsekwencje są mechaniczną reakcją na impuls najbliższego środowiska. Ten sposób budowania opowieści tworzy w wielu grach typ pamięci, który można określić jako „pamięć operacyjną”, ograniczoną do przyczynowo-skutkowych związków, pozbawioną szerszych połączeń charakteryzujących Deleuzjańskie kłącze. Taka metodologia nie jest w żadnym wypadku niewskazana, jednakże bazuje ona na tradycyjnych metodach narracji charakterystycznych dla klasycznych nurtów literatury czy kina. A tutaj wszakże narracja funkcjonuje w medium rozrywki interaktywnej, które rządzi się po części innymi prawami.

By lepiej zrozumieć te prawa, warto w tym momencie wrócić do omówionej poprzednio różnicy pomiędzy obecnością a immersją i spróbować powiązać te pojęcia z percepcją czasu. Punktem wyjścia będzie stwierdzenie Clive’a Fencotta, który zauważył, że: „obecność jest stanem psychicznym, dlatego jest bezpośrednim wynikiem postrzegania, raczej niż odczuciem. Innymi słowy, konstrukcje mentalne, które ludzie budują na bazie bodźców, są ważniejsze niż same bodźce”<sup>27</sup>. Na podstawie tego założenia można wysunąć tezę dotyczącą relacji obecności a czasu – poszczególne wydarzenia stanowiące opowieść są mniej istotne w procesie tworzenia poczucia obecności niż sposób prezentacji tych wydarzeń, akt wspomagania specyficznych konstruktów mentalnych. Pamięć nie jest tak ważna, jak niepamięć. To założenie jest bliskie Deleuzjańskiej koncepcji czasu-kłącza, która podkreśla nie tyle istotę poszczególnych wydarzeń, ile sieć połączeń istniejącą między nimi.

---

26. Maria Pramaggiore, Tom Wallis, *Film: A Critical Introduction*, Laurence King Publishing, London 2005.

27. Clive Fencott, *Presence and the Content of Virtual Environments* <<http://web.onyxnet.co.uk/Fencott-onyxnet.co.uk/pres99/pres99.htm>> (1.04.2019), (przeł. T.G.).

W przykładach amnezji omówionych powyżej główny nacisk kładziony jest na momentalny odbiór bodźca. Niepamięć stwarza natychmiastową potrzebę wypełnienia, jest motorem akcji, ale napędza ją w sposób mechaniczny – gracz jest niesiony z prądem niepamięci do ściśle określonego celu. Można się nawet posunąć do stwierdzenia, iż w tym świecie błyskawicznych, liniowych połączeń gracz nie pamięta faktu, że ma amnezję. W tym przypadku czas jest wyłącznie wędrówką jedynego ruchomego obiektu (gracz-awatar-postać) we wszechświecie stałych elementów. Ta perspektywa nie pozwala na zaistnienie Bergsonowskiego czasu psychologicznego: „trwania i wyczekiwania, doświadczonego jako antycypacja i niecierpliwość, które pociągają za sobą pamięć. Nie można go sobie wyobrazić bez pamięci”<sup>28</sup>. Tutaj nie ma wspomnień, pamięć nie istnieje. Jest tylko płytki terażniejszy bodziec symulujący przeszłość, pozorujący głębię czasu przedstawionego.

Istnieją jednak przykłady gier, gdzie amnezja i problem pamięci zyskuje dodatkową głębię i staje się czymś więcej niż tylko opóźnionym spełnieniem paradygmatów narracji. W *Planescape: Torment* (Black Isle Studios, 1999), gracz wciela się w postać Bezimiennego, który stracił nie tylko pamięć, lecz także śmiertelność. Z początku wydawać by się mogło, że zarówno procesy pamięci, niepamięci, jak i sam schemat narracyjny przedstawiony w grze, nie różnią się znacznie od innych tekstów, gdzie wykorzystano trop amnezji. Tutaj również podróżujemy przez świat gry, próbując zrekonstruować naszą przeszłość i odnaleźć zaginione wspomnienia. Tym, co jednak wyróżnia *Planescape: Torment* jest metodologia zapisu i odczytu pamięci, a także swego rodzaju mentalny konstrukt, jaki staje się wypadkową tego procesu.

Po pierwsze, pamięć w grze jest w dużym stopniu oparta na cielesności Bezimiennego, stając się nie tylko abstrakcyjnym czynnikiem narracji *Planescape: Torment*, lecz także rzeczywistym elementem świata przedstawionego. Już na samym początku rozgrywki doświadczamy tego procesu. W pierwszym dialogu, jaki prowadzimy z napotkaną postacią, zostajemy poinformowani o fakcie, że całe nasze ciało jest pokryte tatuażami – zapisem wspomnień, uwag i instrukcji, które pozostawiliśmy sami sobie właśnie na wypadek amnezji. W dalszych etapach gry, wiele osiągnięć (ukończone zadania, poznani bohaterowie niezależni) daje nam możliwość kontynuacji tego typu zapisu wspomnień poprzez pozyskiwanie kolejnych tatuaży.

Sama cielesność w *Planescape: Torment* jest zaprezentowana jako swego rodzaju bricolage, zbiór modyfikowalnych elementów, bardziej niż skończona całość. Kolejne artefakty ciała, które odnajdujemy w czasie naszej podróży, stają

---

28. Pete A. Y. Gunter, Andrew C. Papanicolaou, *Bergson and Modern Thought*, Routledge, Abingdon 2016, s. 81 (przeł. T.G.).

się elementami układanki pozwalającej odbudować naszą pamięć – lub przynajmniej jedną z wersji naszej pamięci. Jednym z ciekawszych, aczkolwiek dość makabrycznych przykładów jest spora kolekcja oczu, które Bezimienny może zebrać w czasie swojej wędrówki. Bohater może zdecydować się na wymianę swojego naturalnego narządu na tak egzotyczne artefakty, jak Czaracie Oko Kalem'Darra czy Kalejdoskopowe Oko. Każda podmiana modyfikuje nasze zdolności, w dość dosłowny sposób zmieniając percepcję świata. Wiele innych procesów pamięci w grze również odnosi się do cielesności. Szwaczka Marta, trudniąca się pozyskiwaniem zębów i innych materiałów ze zwłok, może – na naszą prośbę – „zajrzeć do „wnętrza”, czyli dokonać wiwisekcji Bezimiennego. Z korporalnej pamięci wnętrzości zostaje wydobyty zapomniany pierścień. Same zaś wnętrzości (których wszakże jak nieśmiertelny nie potrzebujemy) mogą zostać przerobione na filakterie, choć „[m]usisz przyznać bez bicia, że bez względu na to, ile wspomniałych przymiotów i innych dobrodziejstw kryje się w tych jelitach, widok własnych wnętrzości owiniętych wokół przegubu niby upiorna bransoleta, przyprawia cię o mdłości”<sup>29</sup>.

Zabieg prezentacji wspomnień poprzez tatuaże i inne modyfikacje cielesności sprawia, że dyskurs pamięci staje się nierozzerwalnie związany z postacią bohatera, a tym samym bliższy samemu graczowi, który w tę postać się wciela. Warto tu również zauważyć, że możliwość ingerencji w ciało, podkreślenie somatycznej niekoherencji, tworzy postać wyraźnie post-modernistyczną. Jak zauważa Agata Dziuban, odwołująca się do myśli Scotta Lasha, „[w]spółczesna tożsamość z konieczności staje się więc nieliniarna i otwarta, uzależniona od sytuacji, kontekstów czy zdarzeń, przypominając bardziej patchwork niż arras, na którym poszczególne doświadczenia układają się w powiązaną jedną nicią całość”<sup>30</sup>. Dyskurs pamięci, który w tym przypadku można nawet za Richardem Shustermanem nazwać pamięcią somatyczną<sup>31</sup>, staje się mechanizmem przystosowawczym „do życia w świecie, w którym brakuje stałych punktów odniesienia, a w ich miejsce pojawiają się doraźne i zmienne obrazy”<sup>32</sup>. O ile jednak taki stan poza grą może zostać skwantyfikowany jako element kondycji ponowoczesnej Lyotarda, w medium gry komputerowej interaktywny bricolage odgrywa dodatkową rolę – wspomniane wcześniej budowanie odczucia obecności. Wiążącą nicią w tym przypadku staje się narracja gry, podstawowe

---

29. Tomasz „Medivh” Kiedrowicz, *Bransolety*, „Game Exe Portal Fantastyczny” <<https://gexe.pl/planescape-torment/art/2560,bransolety>> (1.04.2019).

30. Agata Dziuban, *Gry z tożsamością: Tatuowanie ciała w indywidualizującym się społeczeństwie polskim*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 58.

31. Richard Shusterman, *Thinking Through the Body: Essays in Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

32. Dziuban, *Gry z tożsamością...*, s. 59.

założenia opowieści, niezmiennie dla każdego gracza. Dzięki jednak temu, że poszczególne „sytuacje, konteksty i zdarzenia” są w dużym stopniu modyfikowalne, gracz zyskuje większą możliwość ingerencji w fabułę, stworzenie własnej opowieści z puli dostępnych elementów. A to z kolei pozwala odczuć, że świat gry, w którym funkcjonujemy, jest reaktywny i otwarty na ingerencję.

Świat poza ciałem bohatera również zostaje wpleciony w procesy pamięci. Wiele przedmiotów, które odnajdujemy w czasie naszych podróży, nie służy jedynie praktycznym celom tu i teraz, ale niesie ze sobą nawiązania do przeszłości uniwersum gry, lub przeszłości samego bohatera. Nieprzerwany Krąg Zerthimona stanowi swego rodzaju święte pismo jednej z postaci, która towarzyszy nam w podróży. Wchodząc w interakcję z przedmiotem (przedstawioną jako kolejne opcje dialogowe), poznamy Ścieżkę Zerthimona, gnostyczny system wierzeń, u którego bazy leży stwierdzenie: „Siła tkwi w poznaniu samego siebie. Nauczyłem się, że kiedy ktoś nie zna siebie, jest zgubiony. Staje się narzędziem w rękach innych”<sup>33</sup>. Sama fizyczna forma tekstu nawiązuje do idei bricolage czy tekstu ergodycznego:

Okrąg składa się z szeregu ząbających się kół, które można rozłożyć w zależności od ścieżki wybranej przez czytelnika [...]. Powiada się, że niektórzy zerthowie spędzają wiele lat, studiując kombinacje kręgów w poszukiwaniu nowych znaczeń nauk Zerthimona<sup>34</sup>.

Ścieżka Zerthimona może być nawet traktowana jak para-tekst nawiązujący do samej gry. Osiągnięcie ostatniego „poziomu” poznania wymaga, by gracz zainwestował punkty rozwoju w cechy Wiedzy i Inteligencji. Bez tego Nieprzerwany Krąg Zerthimona staje się tylko jednym z wielu przedmiotów zagracających ekwipunek naszego towarzysza. Podobnie *Planescape: Torment* pozwala na pełne zrozumienie wszelkich zawiłości narracji i świata przedstawionego jedynie wtedy, gdy gracz poświęci czas na dogłębną eksplorację wielowątkowej fabuły.

Ostatnim procesem pamięci wykorzystanym w grze jest przedstawienie wspomnień i przeszłości bohatera jako poprzednich inkarnacji – Wcielenia Dobrego, Pragmatycznego i Paranoicznego. Bezimienny nie może umrzeć ostatecznie, ale każda „chwilowa” śmierć odbiera mu wspomnienia, pozwalając (lub zmuszając) do rozpoczęcia życia na nowo, tworząc nowe wcielenia, od niewiele znaczącego rzeźmieszka po generała armii. W świecie przedstawionym gry pozostają ślady obecności wspomnień, od postaci, które miały kontakt z poprzednimi wcieleniami Bezimiennego, po zamkniętą w dwunastościanie

---

33. Autor nieznany, *Ścieżka Zerthimona*, „Grimuar Sferowca” <<http://grimuar.pl/planescape/torment/%C5%9Bcie%C5%BCka-zerthimona>> (1.04.2019).

34. Autor nieznany, *Unbroken Circle of Zerthimon*, w „Torment Wiki” <[https://torment.fandom.com/wiki/Unbroken\\_Circle\\_of\\_Zerthimon](https://torment.fandom.com/wiki/Unbroken_Circle_of_Zerthimon)> (1.04.2019), (przeł. T.G.).



pamiętnik, który Wcielenie Paranoiczne skonstruowało jako pułapkę na inne inkarnacje, jakoby kradnące jej ciało. Same tatuaże są efektem działania Wcielenia Pragmatycznego, które w ten sposób zostawiło kolejnym inkarnacjom wskazówki. Ten sposób przedstawienia wspomnień sprawia, że gracz zmuszony jest do ciągłego dialogu z przeszłością. Wspomnienia nie są jedynie tłem do wydarzeń w teraźniejszości, ale stanowią interaktywny proces, w którym gracz nie tyle rekonstruuje, ile konstruuje pamięć. Sama struktura tego konstruktów odbiega zaś od tradycyjnego pojęcia wspomnień jako zbioru faktów, sugerując raczej możliwość otwartej interpretacji, subiektywnego postrzegania, pamięci zawodnej i personalnej. Następuje tu podobny proces do tego, który Rybicka opisała w odniesieniu do przykładów współczesnej literatury pamięci: „erozja pamięci jest punktem wyjścia. Wyzwaniem dla domysłu, wyobraźni, fikcji, choć zarazem rekonstrukcji na podstawie źródeł”<sup>35</sup>. A to z kolei doskonale współgra z podstawowymi założeniami medium rozrywki interaktywnej, gdzie wszakże wyzwanie i rekonstrukcja jest wpisana w naturę medium.

Podkreślenie fizyczności zapisu wspomnień pociąga za sobą ciekawe konsekwencje zarówno w wymiarze narracji, jak i rozgrywki. Wirtualna fizyczność obiektów i postaci otaczających nas w *Planescape: Torment*, tworzy świat, w którym pamięć nie jest jedynie realizowana narzędziowo. Pamięć przestaje być tylko sposobem edycji tekstu, formą sjużetu, jak to było w poprzednio omówionych przykładach. Staje się tutaj ważnym elementem cybertekstu, tworzy jego strukturę w ten sam sposób, w jaki poszczególne hiperłącza tworzą strukturę hipertekstu. Pamięć jest widoczna, namacalna, interaktywna. Konieczność ciągłej interakcji z pamięcią podkreśla chaotyczną naturę jej procesów, wymagającą powtórzeń, z których każde niesie ze sobą możliwość wystąpienia błędu. Zwraca uwagę na subiektywny wybór wspomnień ważnych i nieważnych, selektywność, która jednocześnie organizuje pamięć i ją wypacza. W następstwie tego nasza podróż ścieżkami pamięci, a tym samym percepcja czasu, ewoluuje od liniowej formy prezentacji, do czasu-kłacza, do otwartej struktury pozwalającej na nieliniową eksplorację. Oczywiście można stwierdzić, że nadal funkcjonujemy w zaplanowanym schemacie narracyjnym. Jednakże tu z kolei możemy powrócić do wspomnianego wcześniej konceptu obecności, w którym tak dużą rolę odgrywa właśnie prezentacja, czyli struktura danej narracji.

Ważna jest tu również sama ilość kotwic pamięci oraz ich wielowymiarowość odwołująca się do materii opowieści. Poprzednie wcielenia Bezimiennego różniły się od siebie charakterem i usposobieniem – kształtowane przez różne środowiska, ewoluowały w różne indywidualności. Wieloświat osobowości przedstawiony

---

35. Elżbieta Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura*, w „Teksty Drugie” 2008, 1–2, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2008, s. 26.

jest w formie mnogości artefaktów, od tatuaży począwszy, na konstrukcjach architektonicznych skończywszy. Tym sposobem zaprezentowana zostaje wizja ludzkiego umysłu, w której podkreślona jest właśnie nieliniowość, asynchroniczność, wspólne funkcjonowanie przeciwstawnych pojęć i subiektywne postrzeganie rzeczywistości. W efekcie następuje fuzja znaczeń – materia i postrzeganie materii, efekty psychologiczne i fizyczne, wyobrażenia i rzeczywistość łączą się w nowy system, w którym trudno rozróżnić składowe. Powstaje splątana i wieloczynnikowa struktura czasopamięci, w której nawet sprzeczne modele przeszłości funkcjonują niczym paralelne rzeczywistości.

### Pamięć rozproszona, pamięć totalna

Struktury czasopamięci mogą rozwijać się do tego stopnia, że wykształcają specyficzne gatunki i formy pamięci, a nawet stają się bytem niemal niezależnym od źródła – swego rodzaju metapamięcią. Jak zauważa Krzyżanowska, „[d]zieje się tak na poziomie nie tylko jednostkowym – naturę pamięci jednostkowej w jakiś sposób jest łatwiej doprecyzować – ale także na poziomie wspólnotowym”<sup>36</sup>. Warto więc przyjrzeć się jak w rozrywce interaktywnej tworzony jest ten typ pamięci. Tutaj jednak trzeba od razu podkreślić dwie sfery, w których kształtuje się metapamięć – świat przedstawiony gry oraz świat gracza, w którym narracja jest tworzona, lub raczej przetwarzana przez społeczność skoncentrowaną wokół danego tekstu.

W pierwszym przypadku jednostkowy bohater funkcjonuje wewnątrz gry w obrębie danej zbiorowości społecznej czy historycznej, która wszakże powinna posiadać jakąś formę pamięci. Jeśli ta osnowa fabularna nie ma natychmiastowego odniesienia do mechanik gry, jest najczęściej określana jak „lore”<sup>37</sup>. Występuje w formie bestiariuszy, książek i tekstów, które można odnaleźć w grze, jak również postaci, które stanowią żywe encyklopedie świata przedstawionego. W większości przypadków jednak ta wiedza jest traktowana głównie jako dodatkowy koloryt całej rozrywki, najczęściej tylko powierzchownie związany z meritum. Jeśli spojrzymy na to z perspektywy teorii rozrywki interaktywnej, teksty tego typu nie posiadają statusu tekstów ergodycznych, a interakcja z nimi sprowadza się jedynie do pasywnego odczytania.

---

36. Natalia Krzyżanowska, *Dyskursy (nie)pamięci w przestrzeni miasta*, „Studia Socjologiczne” 2016, 1 (220), Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, Warszawa, s. 129.

37. Problematyka przetłumaczenia „lore” jako elementu rozrywki interaktywnej w pełni zasługuje na osobną analizę. W jej skład mogą (ale nie muszą) wchodzić tak odrębne elementy jak historia świata, fabuła, bestiariusze, postaci niezależne itd. Można ją określić jako sumę wiedzy dotyczącej świata przedstawionego gry – by uniknąć jednak tak rozbudowanego określenia, postanowiłem pozostać przy nazwie angielskiej.

Nie należy jednak uważać tych tekstów jako zbędnego balastu do samej rozgrywki. W wielu grach ten typ tradycyjnej pamięci jest wykorzystany, by nadać głębię przedstawionemu światu, uczynić jego istnienie po części odrębnym od spersonalizowanego postrzegania bohatera opowieści. W tym przypadku „lore” może być traktowany jako tło do bardziej interaktywnych procesów zachodzących w grach. Po drugie, dzięki wprowadzeniu statycznych baz danych wiedzy o świecie, autorzy mogą uniknąć kolejnych klisz narracyjnych amnezji czy przybysza z zewnątrz. Samo to można odczytywać jako ciekawą perspektywę na fenomen przynależności do danej grupy społecznej, wpisującą się w zmiany paradygmatu interpretacji pamięci zbiorowej. Jak pisze Sztop-Rutkowska: „Zjawisko pamięci zbiorowej przez długi czas, zwłaszcza w europejskiej socjologii było badane i analizowane przez pryzmat Durkheimowskiego, holistycznego patrzenia na zjawiska społeczne – nacisk kładziony był na kolektywny wymiar pamięci i na jej funkcje wobec społeczeństwa czy grupy jako całości. Interakcjonizm symboliczny, ze swoim skupieniem uwagi na jednostce i jej tożsamości, zmienił tę optykę i skierował uwagę badaczy na mechanizmy wiążące pamięć indywidualną z poziomem pamięci zbiorowej”<sup>38</sup>. W tym przypadku mechanizmem przynależności nie jest jedynie fizyczna obecność w danym środowisku czy specyfika rasy (fantastycznej lub nie), gatunku, klasy, ale raczej pewna mentalna geografia, umiejętności operowania w zbiorowości kulturowej czy dostęp do pamięci wspólnoty. Po trzecie, „lore” często jest efektem pragmatycznego podejścia do tekstu nowych mediów, a analiza jego metod produkcji mówi wiele o samej kulturze tworzenia tekstów cybernetycznych. Zarys „lore” jest tworzony na początku procesu projektowania gry, jako specyficzna kanwa dla narracji przedstawionej w danym produkcie. Na późniejszym etapie, gdy ster projektu jest przejęty przez programistów, grafików i projektantów, pisarze otrzymują wolne pole do popisu – o ile nie wchodzą w drogę pozostałym członkom zespołu. Często prowadzi to nawet do rozdzwięku pomiędzy tym, co przedstawia „lore”, a tym, na co pozwala mechanika. Ale czy taka właśnie interpretacja nie współgra z postmodernistyczną interpretacją pamięci? Pamięci ulotnej, pamięci często oderwanej i zaprzeczającej rzeczywistości, ale też pamięci ciągle poszukującej źródła i przynależności? Scott Lash i John Urry zauważają, że: „decentralizacja tożsamości [...] jest wzmocniona przez efekty mediów elektronicznych”<sup>39</sup>. Być może w niezamierzony sposób rozdzwięk między „lore” a mechaniką gry jest jedynie echem tego, co możemy zaobserwować poza medium gier komputerowych.

---

38. Katarzyna Sztop-Rutkowska, *Cyberpamięć czyli o tym, o czym (nie)pamiętamy w Sieci. Analiza pamięci lokalnej – Białystok i Lublin*, w: *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, red. Andrzej Radomski, Radosław Bomba, E-naukowiec, Lublin 2013, s. 140.

39. Scott Lash, John Urry, *The End of Organized Capitalism*, John Wiley & Sons, Hoboken 2018, s. 297.

Innym aspektem praktycznym jest przesunięcie nacisku narracji na źródła zewnętrzne, co pozwala graczowi na wybór metodologii „grania” – skupienie się wyłącznie na mechanice lub próba poznania świata w pełni. W procesie twórczym obserwowalnym w nowych mediach większy nacisk jest kładziony na tworzenie projektów otwartych, interaktywnych, oferujących spersonalizowane doświadczenia. Warto również wspomnieć tu o próbach organizowania „lore” jako franczyzy, gdzie gra stanowi jedynie jeden aspekt w multimedialnym świecie. Pamięć w tym wypadku staje się rozproszona w różnych mediach, nabierając specyficznych charakterystyk cechujących dany produkt medialny.

Częstym problemem z taką implementacją „lore” jest to, że funkcjonuje ona w pewnym oderwaniu od podstawowego doświadczenia gry. By wytłumaczyć dlaczego tak się dzieje, dobrze jest znów wrócić do omówionych na początku różnic pomiędzy immersją a obecnością. O ile nadanie głębi światu przedstawionemu poprzez wprowadzenie opisów, legend, historii można uznać za immersyjne, nie jest to równoznaczne ze stworzeniem środowiska, w którym gracz może poczuć swoją obecność. Brakuje tutaj drugiego punktu z listy McMahan, czyli działania, interakcji gracza z przedstawionym środowiskiem, wyjścia poza pasywny odczyt. Rozwiązania tego problemu są różnorakie, od prostych metod rekonstrukcji sposobów prezentowania „lore” po zabiegi, które zmieniają postrzeganie świata przedstawionego gry.

Interesującą z kilku względów metodę zastosowano w *Tyranny* (Obsidian Entertainment, 2016). W wielu poprzednich grach, gdzie rozbudowany świat przedstawiony posiadał głęboką historię, „lore” najczęściej był przedstawiany przez bohaterów niezależnych, głównie w dialogach lub monologach. Przez to podkreślany był często rozdźwięk pomiędzy tym, co powinien wiedzieć bohater gry funkcjonujący w danym świecie a gracz – stąd popularność linii dialogowych zaczynająca się od słów: „Jak dobrze wiesz...”. I tu pojawiał się ciekawy problem charakterystyczny dla medium rozrywki interaktywnej. Im bardziej oryginalna wizja świata, im bardziej autor starał się unikać rozpoznawalnych schematów czy klisz, tym więcej trzeba było wyjaśnić poprzez pasywny przekaz informacji. *Tyranny* zasługuje na szczególną uwagę, ponieważ tutaj problem rozwiązany jest poprzez wykorzystanie atutów samego medium. Podczas dialogów, niektóre słowa kluczowe (takie jak choćby nazwy własne) funkcjonują jako hiperlinki do okienek informacyjnych wyjaśniających dany termin. Ten proces usprawnia przekaz informacji, lub raczej sprawia, że przekaz przechodzi od wyraźnej dychotomii pamięć gracza-pamięć bohatera do spersonalizowanego doświadczenia wspomnień jako integralnej, współdzielonej świadomości. Co ciekawe, twórcy *Tyranny* zdecydowali się podkreślić właśnie tę interpretację systemu. *Głosy Nerata* (jedna z postaci w grze) ma zdolność kolekcjonowania wspomnień i myśli innych postaci. Kiedy prowadzimy z nim rozmowę, zwyczajowy metatekst zmienia się i zaczyna funkcjonować jako jeden z „głosów”.

Tym samym zwykły proces interfejsu nie tylko usprawnia rozrywkę, ale zostaje wkomponowany w świat przedstawiony.

Innym tekstem, w którym rozproszenie pamięci ściśle wiąże się z mechanikami rozgrywki, jest seria gier *Souls* (FromSoftware, 2009–2018). Tym, co odróżnia te gry od innych, jest nacisk kładziony na fragmentaryczność i niekompletność wspomnień. Większość „lore” gry jest przekazywana przez krótkie opisy znalezionych przedmiotów i zaklęć, jak również architekturę miejsc, wygląd napotkanych postaci i pojedyncze linie dialogowe (z których niektóre pojawiają się dopiero, gdy gracz przechodzi grę po raz kolejny). W tym przypadku interakcja, czy tworzona przez nią obecność, nie jest związana poprzez narrację jako taką, ale przez sam wysiłek konieczny do skonstruowania spójnej wizji świata. Jest to proces zaskakująco trudny, między innymi paradoksalnie dlatego, że zagłębianie się w „lore” jest zupełnie niepotrzebne, by ukończyć grę. Przed graczem staje więc kolejny problem – konieczność zaangażowania się w tekst poza jego wymiar absolutnie pragmatyczny.

W ten sposób dochodzimy do drugiej sfery, gdzie kształtuje się metapamięć, a którą stanowi społeczność skoncentrowaną wokół danej gry. W niej poszczególne elementy „lore” są omawiane, konstruowane i dekonstruowane, poddawane krytyce, uznawane za odpowiednie bądź nieodpowiednie. Jak zauważa Kain, „lore” w serii gier *Souls*,

[j]est nieprzenikniona, cudowna i być może inspiruje ciekawość i rodzaj eksploracji historii, której żadna inna gra naprawdę nie posiada. [...] trudno jest nie tyle znaleźć odpowiedzi, ile nawet zadać właściwe pytania, jeśli od czasu do czasu nie zagłębiasz się w rozważania dotyczące gry na YouTube’ie, forach gry lub wiki<sup>40</sup>.

Co ciekawe, ten rodzaj interakcji z narracją gry jest tworzony w głównej mierze przez graczy – rzadko dochodzi tu do ingerencji twórców w to, jaki ostateczny kształt przyjmie metapamięć. W grach, w których twórcy decydują się napisać (nadpisać?) istniejące formy poprzez określenie kanonu, niekiedy gracze przeciwstawiają temu swojej własną wersję wydarzeń (tak zwany „headcanon”).

## Pamięć, czas, obecność

Jak zauważa Rybicka, pamięć jest „[z]arówno motywacją i budulcem architektury rzeczywistości przedstawionej (czyli konceptem literaturoznawczym), jak i kategorią egzystencjalną warunkującą tożsamość indywidualną oraz bycie

---

40. Erik Kain, *The Wonderful Archeology of 'Dark Souls' Lore*, „Forbes”, Dec. 12, 2012, <<https://www.forbes.com/sites/erikkain/2012/12/12/the-wonderful-archeology-of-dark-souls-lore/#71eddddf7346>> (1.04.2019), (przeł. T.G.).

w świecie (więc pojęciem ze słownika antropologicznego), a wreszcie medium przeszłości i nośnikiem pamięci zbiorowej (w perspektywie socjokulturowej)<sup>41</sup>. W rozrywce interaktywnej wszystkie powyższe formy pamięci funkcjonują na podobnych płaszczyznach. Niepamięć i pamięć utracona motywuje gracza do odnalezienia fragmentów własnej przeszłości, lecz ten proces w niektórych przypadkach wychodzi poza odtwórczą rekonstrukcję i staje się fundamentem do budowy nowego spojrzenia na świat przedstawiony. Sama budowa nie jest więc wyłącznie rekolekcją, ale staje się formą analizy terażniejszości przez pryzmat przeszłych doświadczeń. Zamiast doświadczać procesów archeologii, gdzie pamięć przedmiotów traktowana jest jako statyczny znak minionego czasu, gracz bierze udział w recyklingu wspomnień, gdzie refren przeszłości powtarza się wielokrotnie, ale z każdą iteracją nabiera nowych znaczeń, nowych interpretacji. Taki świat przedstawiony staje się mniej rzeczywistością twórców gry, a bardziej rzeczywistością gracza.

Pamięć w rozrywce interaktywnej jest medium przeszłości i może funkcjonować jako pamięć zbiorowa. Tutaj jednakże po raz kolejny podkreślona jest jej interaktywna natura, zaproszenie do modyfikacji, remiksu, twórczego zapomnienia, wymazania, glitchu. To z kolei pozwala nam na nowo spojrzeć na funkcjonowanie pamięci w innych mediach, gdzie te procesy również istnieją, ale są mniej dostrzegalne, a nawet traktowane jako antyteza do roli pamięci w społeczeństwach.

Deleuze stwierdza: „Jeśli przeszłość współistnieje ze swoją własną terażniejszością i jeśli współistnieje z sobą samą na różnych poziomach zacieśnienia, to musimy uznać, że sama terażniejszość jest tylko najbardziej zacieśnionym, najbardziej skurczonym poziomem przeszłości”<sup>42</sup>. Jako kategoria egzystencjalna warunkująca tożsamość, pamięć wiąże przeszłość, terażniejszość i przyszłość w linie przyczynowo-skutkowe. Ta interpretacja pamięci może być problematyczna dla rozrywki interaktywnej. Jest to wszakże medium podkreślające moment aktywności, natychmiastową ciągłość przyczyny i skutku, akcję i reakcję. Wypadkową tego procesu jest tożsamość, która wyraźnie funkcjonuje w terażniejszości, ale jest często pozbawiona zakotwiczenia w świecie przedstawionym – gracz otrzymuje wrażenie bycia gościem, bardziej niż mieszkańcem rzeczywistości gry. I tutaj właśnie leży największe wyzwanie, tutaj otwierają się największe możliwości dla medium gier. Naturą tego medium jest interakcja, ale jedynie taka, której cel wychodzi ponad wprawianie mechanizmu gry w ruch. Tym celem jest stworzenie poczucia obecności, przynależności do świata przedstawionego, empatii

---

41. Rybicka, *Miejsce, pamięć...*, s. 23.

42. Gilles Deleuze, *Bergsonizm*, przeł. Piotr Mrówczyński, Warszawa 1999, s. 74, cyt. za: Anna Boncela, *Afirmacja Bergsona*, „Sztuka i Filozofia” 18, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2000, s. 179.

w stosunku do wydarzeń i postaci. Pamięć i niepamięć to narzędzia, które mogą w dużym stopniu pomóc w ukształtowaniu tego odczucia. Jednak ten proces jest znacznie bardziej efektywny, kiedy pamięć przestaje być niezmiennym i uświęconym monolitem, a staje się procesem twórczym, interaktywną siecią połączeń, bricolage'em stworzonym przez wielu autorów.

Taki sposób widzenia pamięci może z kolei prowadzić nas do pełniejszego poznania roli obecności w świecie rzeczywistym, jak też pomóc lepiej zrozumieć warunki funkcjonowania tożsamości narodowej, społecznej, kulturowej, klasowej. Nie sugeruję tutaj, że gry komputerowe pozwolą nam na przededefiniowanie powyższych pojęć, ale warto podkreślić ich rolę jako narzędzia edukacyjnego i poznawczego. Być może Nieprzerwany Krąg Zerthimona może odegrać pewną rolę w kształtowaniu świadomości otwartej na inne kultury i sposoby rozumowania? Może bricolage ciała i wspomnień Bezimiennego pozwoli dostrzec części składowe naszej osobowości? Może fragmentaryczny „lore” serii *Souls* pozwala zrozumieć, że pamięć to nie tylko kumulacja obiektów, lecz także umiejętność operowania nimi, wyjście poza ich rolę użytkową i zwrócenia uwagę na ideologie, które ucieleśniają? Pamięć w rozrywce interaktywnej jest zasobem ograniczonym, który jeśli zostanie umiejętnie wykorzystany, daje niemal nieograniczone możliwości narracyjne, światotwórcze i krytyczne.

Justin Michael Battin\* and Elle Rystakova\*\*

\*RMIT University

 <https://orcid.org/0000-0002-0761-3235>

\*\*University of Silesia in Katowice

 <https://orcid.org/0000-0003-1723-755X>

*Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*  
*Er(r)go. Theory–Literature–Culture*

Nr / No. 40 (1/2020)

*pamięć/ideologia/archiwum*

*memory/ideology/archive*

ISSN 2544-3186

<https://doi.org/10.31261/errgo.7560>



## Heidegger and Fan Activism Unveiling the Presence of *Poiēsis* in Contemporary Online Social Mobilization

**Abstract:** This article draws its inspiration from both Heidegger's theses introduced in his landmark essay, "The Question Concerning Technology" (1977 [1956]) and his interpretation of *poiēsis*, a concept discussed throughout a range of works in the later portion of his career, in order to demonstrate the multidimensional foundation that drives successful online activist campaigns. Fan activism, in contrast to the so-called mouse-click solidarity (or slacktivism), is a form of online social media engagement that relies upon a user's previously established devotion to a text, as well as an understanding of how its themes are applicable to understand real world issues. A Heideggerian interpretation of *poiēsis* is the critical component that sparks and sustains fan activist campaigns, as this concept unveils how we are both affected by world and compelled to engage, or dwell, with it. Through an analysis of fan activist campaigns, this paper argues that revitalizing *poiēsis* in our everyday life, in particular as it concerns our communal self, is critical for reviving a sense of commitment in the world and, subsequently, to once again position and understand human beings as uniquely transformative agents.

**Keywords:** fan activism, mobile social media, Harry Potter Alliance, Heidegger, *poiēsis*

### Introduction

A vast number of social media mobilizations are spurred nowadays via dedicated fans drawing inspiration from media texts and celebrities. Fans of a media text may find themselves driven to support a public initiative because a celebrity they admire has chosen to do so or because of noticeable parallels between the content contained within their favorite media text and understood everyday world. In addition, fans may opt to support a cause because it offers an opportunity to proactively celebrate their fandom with likeminded others. Henry Jenkins advises that these practices, frequently regarded as fan activism, should be considered



as “forms of civic engagement and political participation that emerge from within fan culture itself, often in response to the shared interests of fans, often conducted through the infrastructure of existing fan practices and relationships, and often framed through metaphors drawn from popular and participatory culture.”<sup>1</sup> This chapter takes this definition as its starting point to uncover the critical role *poiēsis* (ποίησις), the word Martin Heidegger thought best encapsulated activity as a multifaceted, poetic bringing-forth, plays in sustaining fan activist campaigns. When participants of fan activist initiatives engage with one another to celebrate their adored text and to foster public good, it is through *poiēsis* that their efforts are capable of being apprehended, comprehended, and performed. Consequently, *poiēsis* thus serves as the means by which activists can recognize multiple motivators of their actions – the positive promotion of their adored text, the role it plays of igniting positive social change, the social change itself, as well as how their own involvement is crucial for the success of each. To demonstrate the presence of a Heideggerian interpretation of *poiēsis*, we will specifically explore how it manifests via the three components contained within the aforementioned definition provided by Jenkins.

To explicate our position, a multilayered methodology has been implemented; netnography serves as the primary mode of investigation, and is supplemented by an interview conducted with a high-ranking organizer of a prominent fan activist organization. Netnography, as outlined by Robert Kozinets, is predicated on the steady digitalization of social worlds. As he defines it, netnography is “a specialized form of ethnography adapted to the unique computer mediated contingencies of today’s social worlds.”<sup>2</sup> Although netnography is typically employed as a tool for online marketing research, it has equally been used for a wide variety of studies related to the communication between people online, both as it concerns content and platforms utilized. In the contemporary social world, where the majority of social movements are fostered, sustained, and proliferated via digital platforms through publicly sharing and privately sending content, netnography proves to be both a vital and necessary form of data collection. Specifically, we relied upon content analysis of Twitter by identifying popular hashtags associated with our selected fan activist organization. These hashtags proved to be a productive avenue to uncover fans’ testimonials about their inspirations to participate in fan activism, as well as their experiences of what occurred when mobilizing alongside others. The interview, conducted via an email, was initiated in order to provide

---

1. Henry Jenkins, “‘Cultural Acupuncture’: Fan Activism and the Harry Potter Alliance,” *Transformative Works and Cultures* 10, no. 3 (2012), <<https://doi.org/10.3983/twc.2012.0305>>.

2. Robert Kozinets, *Netnography: Doing Ethnographic Research Online* (London, UK: Sage Publications, 2010), 1.

further context into the reasons why these participants have chosen to involve themselves in various fan activist initiatives.

### *Poiēsis*: A Brief Explanation

Etymologically, the term *poiēsis* has its most recognizable roots with Aristotle, who used it to describe a human being's creative production/cultivation. It should be understood, however, that Aristotle's employment of *poiēsis* as a creative act is saturated with *mimesis*, meaning that it is grounded by a distinct imitation component. This imitation, or representational mimicry, speaks specifically to the disconnect that occurs between a Platonic idea and the (inferior) material form it ultimately assumes during and upon the conclusion of the creative process. To explain, when a carpenter, for instance, wishes to construct a chair or a table, there first must exist a universal idea of what a table or chair *is* – in terms of its shape, purpose, and so on, that which is both envisionable and capable of guiding the carpenter along as he or she handles the wood and carving tools. Following the completion of this object, the carpenter has not, in fact, produced a chair, but rather a representation of the chair. The idea that stood as the guide throughout the entire process, from the blueprinting, the collecting of the materials, and finally the actual carving and whittling has not been fully realized, and ultimately never will be. Whereas Plato viewed *mimesis* with a hostile attitude, as in his view it further separated a person's ability to experience the *real*, Aristotle appears to value it, proclaiming it to be a vehicle that allows a human being to become closer to the abstract *real* throughout the creative process. For Heidegger, grounding *poiēsis* through the lens of *mimetic* activity was an egregious mistake, as it prioritizes a human being's relationship with the correctness of the actual (*orthotēs*), or how close a representation matches with the abstract real. Heidegger therefore sought a more original understanding of the word. This led him to a number of Pre-Socratic philosophers, namely Parmenides, Anaximander, and Heraclitus, where by way of deconstruction he was able to conclude that *poiēsis*, in its initial conception, as well as widest sense, did not strictly delineate the activity of producing or constructing a tangible object based on an idea. Rather, *poiēsis* was intended to draw attention to the moment of transformation, the temporal happening of one thing manifesting into another, such as the melting snow becoming flowing water, a lump of clay transforming into a ceramic jar, and even a human being's mood as the seasons alter. *Poiēsis* also draws attention to role the separate parts play in processes of transformation, including the human being, whose responses to what lies within their phenomenological horizon are necessary to drive it.

Among the many things populating a person's environment, perhaps none require more of a response than other people. Being-with other people (*mitsein*), and finding reference through them, is an essential component of being-there. Since *poiēsis* is a perceivable moment, one where the immediacy of being-there, the intimate, invested involvements of Dasein-in-the-world emerges into view, Dasein is afforded an opportunity to distinguish their investment as fundamentally communally influenced. At this moment it is perhaps prudent to indicate that the term *poiēsis* flourished in an era renown for its communal prosperity: Classical Greece. This age, in particular, saw thriving communal gatherings – banquets, congregations in the agora, and theatrical attendances. This is a time best described through the Greek word *synoikismos* (συνοικισμός) which, although now translates best as settlement, is etymologically understood as “dwelling together in the same house.” Although *synoikismos* carries clear political connotations (as it can also be translated as colonization), the main denotation is communal unity, as evidenced by the aforementioned banquets, congregations, and theatrical gatherings. In fact, under the leadership of Pericles following the defeat of the Persians in 449 B.C., the Athenians enacted numerous *Synoikia* festivals that publicly celebrated Panathenaism, paying respects to both the goddess Athena for her devout protection, as well as Theseus, the mythical and heroic unifier of Athens. As outlined by famed archeologist Charles Waldstein, “the feeling of Panathenaism reaches its highest point after the Persian War; and the consciousness of this supremacy is noticeable in all expressions of public life and in all the works of art belonging to this period. The Panathenaic festival with its procession is primarily an expression of Attic unity.”<sup>3</sup> Aeschylus's *The Eumenides*, the final play of *The Oresteia Trilogy*, written and performed during Periclean Athens, in particular honors the goddess Athena and praises the ideals of Athenian democracy. Hubert Dreyfus and Sean Dorrance Kelly write that “*The Oresteia* draws all Athenians to participate in the unfolding of their shining new world by involving them in a celebration of the Athenian way of life and instilling in them a particular Athenian kind of pride.”<sup>4</sup> The significance of a work of art like *The Oresteia* can be seen in how it proves to be a unifying force for the populace, how the attendees, those participating in the theaterical event, attune themselves to their environment in a way that ontologically commits them to each other. These Athenians, following the repelling of the Persian invaders, *were* dwelling together. Their *synoikismos* implies far more than living together (or settlement, as it does today). These individuals *understood* that they

---

3. Charles Waldstein, “The Panathenaic Festival and the Central Slab of the Parthenon Frieze,” *The American Journal of Archeology and the History of the Fine Arts* 1, no. 2 (1885), 15.

4. Hubert Dreyfus and Sean Dorrance Kelly, *All Things Shining: Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age* (New York, NY: Free Press, 2011), 98–99.

were being-there together, *ontologically*, and each recognized their critical role in preserving the spirit of their city. As they engage together as a community, the stakes that each individual possesses as it concerns the success and survival of that city become fully disclosed within their phenomenological horizon. Dreyfus and Kelly note that, “as the Athenians march together out of the theater, singing their praise of Athens, they not only see what is great about their city, the pride for Athens well up around them.”<sup>5</sup> In such a scenario each individual appears acutely aware of what is expected of them as citizens, and thus they therefore draw on their own investment in Athens and the community. As their relationships to each other are made apparent, nurtured by their own developed understanding, the city of Athens, and what it represents, gathers in a way that further attunes and strengthens their bonds.

In recent years, several Heideggerian scholars have advocated for the reemergence of a human existence where *poiēsis* is warranted renewed attention. Dreyfus and Kelly, in particular, have argued that the postmodern world demands for the adoption of a *meta-poietic* lens in order for its inhabitants to remain open to the authentic and to recognize and embrace worthwhile and existentially significant experiences alongside others. In their book, *All Things Shining* (2011), the authors, implicitly drawing on a number of key Heideggerian (and Kierkegaardian) ideas, suggest that the widespread adherence to post-modern secularity in the contemporary world has not only threatened those tradition(s) that once anchored society by way of beliefs and recursive practices, but equally left us in a malaise and susceptible to being impotent to recognize moments that demand existentially meaningful action.<sup>6</sup> Echoing Heidegger, all meaning has increasingly become leveled and we are thus losing the ability to recognize the existential demands of our being-in-the-world. The two authors reference the work of David Foster Wallace, the prominent contemporary American writer, whose literary characters perhaps best embody the crises plaguing this era. His characters seem to perpetually feel as though they wander in beleaguered isolation, searching for lives worth living. These characters do, however, find themselves stunned and awestruck when confronted with what Dreyfus and Kelly coin as *the sacred*,<sup>7</sup> “a fast forming meshwork that encourages assimilation and absorption between people, things, and the temporal there.”<sup>8</sup> In other words, the sacred can be thought of as temporal moments of intensity where one is called into action and compelled

---

5. Dreyfus and Kelly, *All Things Shining*, 99.

6. Dreyfus and Kelly, *All Things Shining*, 3–5.

7. Dreyfus and Kelly, *All Things Shining*, 190–223.

8. Justin Michael Battin, *Mobile Media Technologies and Poiēsis: Rediscovering How We Use Technology to Cultivate Meaning in a Nihilistic World* (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2017), 152.

to participate in a genuinely meaningful collective, such as it was experienced by the aforementioned Athenians. Dreyfus and Kelly's understanding of the sacred permits it to assume many forms, such as watching a remarkable tennis player perform graceful maneuvers in front of a crowd of onlookers or simply enjoying a jovial dinner party alongside others. They propose that these moments, regardless of their apparent ubiquity, provide a unique counter to the sea of contemporary nihilism, as they both provoke and demand that human beings meaningfully respond to their unveiling.

When a person responds to the call of a situation, particularly one saturated with a sense of the sacred, it should not be superficially dismissed as merely following the crowd or being caught up in a wave. Such is an easy proposition since the recognition of the sacred tends to be a deeply felt phenomenon spanning across a vast collective. The varied responses exhibited by the participants should neither be thought of as being automatic or a mere mechanical response, but rather as negotiated performances that unveil how each is capable of being affected, and how each subsequently recognizes an opportunity to meaningfully attune themselves with their environment. As individuals collectively respond to meanings that emerge from being-in an environment, a *meta-poietic* mindset permits both the recognition of how each self is profoundly involved in that environment, in addition to what precise actions are necessary to continue the profundity of that involvement. In being a part of the sacred, participants uncover that there is existential meaning in a spatio-temporal moment, as it offers opportunities to draw on established practices or previous trainings to attune one's self to the environment (and what populates it). Possessing a *meta-poietic* mindset thus allows for one's self-definition or self-concept to become astoundingly apparent, and it equally shows the path for which one's involvement in a collective can be not only sustained, but to also reach a zenith. Unfortunately, at the current moment, although such attunement still exists, it shows itself only sporadically.

Drawing from Heidegger, Heidi Herzogenrath-Amelung suggests that western societies have witnessed a meteoric rise in click-bait activism, a phenomenon where one's commitment to a cause or protest rarely extends beyond the clicking of a mouse, changing of one's profile photo, or sharing of a story.<sup>9</sup> Such is a primary reason for why, in Heideggerian terms, *poiēsis* should be warranted a stay. Camilo Prince, drawing from Kierkegaard, Dreyfus, and also Heidegger, argues that the contemporary world is plagued by a lack of commitment, especially at it concerns the activity transpiring across social media platforms. To use one of Prin-

---

9. Heidi Herzogenrath-Amelung, "Speaking the Unspeakable: Heidegger and Social Media's Mouseclick 'Solidarity,'" in: *We Need to Talk About Heidegger: Essays Situating Heidegger in Contemporary Studies*, ed. Justin Michael Battin and German A. Duarte (Berlin: Peter Lang Verlag, 2018).

ce's own examples, to publicly support a cause through a social media platform requires the same amount of effort as liking a curly fries fan page.<sup>10</sup> In other words, users are free to broadcast their support, but are under no obligation to follow through with measurable action. Prince therefore makes a distinction between corporeal world commitment and virtual commitment. Whereas commitments in the corporeal world require varied sacrifices from participants and determination to achieve an outcome, virtual commitments do not. To put it plainly, the vast majority of virtual commitments are not driven by investment accumulated over time nor are they inspired by a genuine connection to community.

The widespread presence of virtual commitments incongruent with action on the ground is symptomatic of a greater issue. According to Herzogenrath-Amelung, modern social media use for activist purposes, with the emphasis on sharing, is increasingly propelled by *das Gestell* (the framework or enframing), by overt instrumental reasoning. She writes, "Heidegger's concept of enframing [...] allows us to see the passionate Tweets, Facebook profile picture filters and other signals of solidarity in a very different light: as signs that what, according to Heidegger, uniquely characterizes human being-in-the-world has been reduced to a technologized parody."<sup>11</sup> Human beings are currently wading through a rather unique epoch, one driven by an overwhelming adherence to technocratic rationality and instrumental reason. In one of Heidegger's more provocative pieces, he argued that since the philosophy of Plato and its emphasis on detached observation, western society had been steadily progressing towards a world where *being* had been forgotten. All things, including objects, catastrophes, and even other human beings have completely leveled; they become regarded as mere replaceable stock (*Bestand* [standing reserve]) and all meaningful distinctions that allow human beings to differentiate what is existentially critical for one's self simply fade away.<sup>12</sup> The overwhelming presence of *Das Gestell* has led to a serious lack of investment, but also a decline in communal engagement, although the two of course are interconnected.

Human beings – their purpose, their confidence, and their very being-in-the-world is tied to community and, by extension, their continued investment in that community. Prior to Heidegger's striking essay on technology, Nietzsche also spoke about how the loss of communal bonds, in the form of values, ceased being driven by the suprasensuous and supraterrestrial, and that such a state has

---

10. Camilo Prince, "Self-Understanding in the Age of the Selfie: Kierkegaard, Dreyfus, and Heidegger on Social Networks," in: *We Need to Talk About Heidegger*, 128.

11. Heidi Herzogenrath-Amelung, "Speaking the Unspeakable," 159.

12. See Martin Heidegger, "The Question Concerning Technology," in: *Martin Heidegger: Basic Writings*, ed. David Farrell Krell (Harper San Francisco [1977]).

led to the destruction of a range of ritualistic practices that tied people to their community.<sup>13</sup> Moving forward, it is imperative to seek pathways capable of countering this loss. It should be noted that this piece is not advocating for blind conformity via acquiescing to a dominant paradigm, as the Greeks eventually (and hazardously) did with their own *synoikismos*, but rather for individuals to regain a heightened awareness of how they attune themselves to their environment, principally through those communal relations that emerge via being an active and invested *Dasein* (being-there). As Dreyfus suggests, traces of the Greek rendition of *poiēsis* still reside within us, although marginally.<sup>14</sup> Therefore, if social change is to be sparked in the digital era, and if individuals will be driven to ignite such a spark, they must first rediscover the unique role they play in collectively disclosing and sustaining worlds. Fan communities provide a unique avenue to witness not just traces of *poiēsis*, but rather its thriving presence. Such is where this piece continues.

### Fan Communities, Fan Activism, and *Poiēsis*

A fan community is generally defined as a group of people united by a common interest in and a strong connection to a *media text*. These texts can take the form of a celebrity, a book, a movie, a hobby (like a sports team), or a transmedia franchise tied together via intertextual media artifacts. Wishing to share experiences, fans often engage in various activities that permit both the celebration of the text as well as further integration into that community. Such practices of devotion have allowed scholars to distinguish different levels of fandom. For instance, in *Fan Cultures* (2002) Matt Hills proposes that fandom can assume many forms, offering a distinction between what could be considered fandom and cult fandom. He writes:

Having said that fandom and cult fandom appear to overlap, ‘cult fandom’ *does* seem to imply a cultural identity which is partially distinct from that of the ‘fan’ in general, but I would suggest that this relates not to the intensity, social organization or semiotic /material productivity of the fandom concerned, but rather to its duration, especially in the absence of ‘new’ or official material in the originating medium.<sup>15</sup>

---

13. Friedrich Nietzsche, *The Gay Science* (New York, NY: Vintage Books, 1974), 181–182.

14. Hubert Dreyfus, “Highway Bridges and Feasts,” in: *Background Practices: Essays on the Understanding of Being*, ed. Mark Wrathall (Oxford, UK: Oxford University Press, 2017).

15. Matt Hills, *Fan Cultures* (New York, NY: Routledge, 2002), x.

For Hills, the term cult fan denotes a long-lasting form of an affective fan relationship, and of particular importance here is the designation that cult fans sustain their involvement even without new material to rally around. This distinction is crucial for consideration because it demonstrates that fans, particularly those that regard the text as a vital part of their identity, will find and assemble ways to keep the text relevant by, for instance, discussing it and interpreting it. These motivations are not without reason.

First, fan communities provide a sense of belonging by allowing its members to relate to one another through the sharing of mutual experiences, observations, or concerns. Regardless of whether discussing the fan text or not, participants are likely to acquire a feeling of being a part of a greater whole. Fans of the *Harry Potter* franchise refer to themselves as Potterheads, fans of the now disbanded British music group One Direction referred to themselves as the 1D family, and fans of sports teams in the USA typically place the term *nation* immediately after the team's name to refer the wider community (e.g. Red Sox Nation, which refers to the Boston Red Sox fan community). All are identity monikers that imply a strong investment and emotional bond across the fandom. Secondly, engaging in diverse fan activities can serve as an escape from everyday problems. Social media platforms such as Twitter, Instagram, or YouTube may provide a supplement to one's everyday life by specifically adding a new dimension to their corporeal world, which may be drawn upon as a source for new opportunities and solutions in difficult situations. Thirdly, a fan's strong commitment to a media text may provide a cathartic effect. Listening to favorite songs can bring immense joy to fans, thus relieving stress or anxiety. Moreover, releasing repressed emotions openly helps not only to overcome certain fears, but also to establish closer relationships with other members of a fan community, especially with those who express similar concerns. Fourthly, being a part of a fan community is likely to lead to the establishment of new friendships. The development of new media technologies in particular gives people an opportunity to communicate with diverse others across vast socio-economic differences and national borders. Typically fans become acquainted online, a meeting that later can evolve into long-lasting off-line relationships that are sustained co-presently via comic cons and fan celebration events. In some cases, a person's devotion to a text naturally evolves into fan activism. With a lack of new material, such as a new movie or a music album, one can turn to this practice in an attempt to nurture their connection and affinity for a text or fan community.

Melissa Brough and Sangita Shresthova, in their article "Fandom Meets Activism: Rethinking Civic and Political Participation," define fan activism as fan driven attempts of approaching problems of community and politics by employing the content of popular culture. In other words, it is a form of civic



participation. They also note that real-world activism and fan activism cannot be easily distinguished in our contemporary world. The reason for which may be the growing popularity of the latter and its attempts to address more serious and pressing issues. Fan activism, specifically, is strongly connected with participatory driven resistance. Having its roots in the efforts to save the *Star Trek* series from cancellation in 1969, this form of civic engagement continues to pursue its goals in the present day, either by defending a cultural text or inspiring action for social change. A group that best epitomizes the link between participation and resistance nowadays is the Harry Potter Alliance. It can be considered the most prominent representative of the fan activist movement.

Andrew Slack, the founder of this organization, refers to their actions as “cultural acupuncture,” defining it as “finding where the psychological energy is in the culture, and moving that energy towards creating a healthier world.”<sup>16</sup> Jenkins, who explores fan activism via the Harry Potter Alliance, observes how “fans’ previous attempts to tap the power of source material have been primarily focused on the source’s power as a shared reference point within the fan community itself.” In other words, the Harry Potter Alliance uses the Harry Potter intellectual property to inform invested fans about various issues within communities in an attempt to urge them into action, transforming the Harry Potter text from being a mere epicenter for discussion to instead being the spark or thread which can ignite social change. Although the Harry Potter Alliance’s original objective was to draw attention to violation of human rights in Sudan, its scope has increased exponentially and they now address a wide range of diverse issues, such as literacy, economic justice, sexism, mental health, body image, climate change, and immigration reform (in the USA, specifically). The organization has prepared and run numerous successful campaigns for improving social and political situations in the world. For example, it sent five cargo planes of supplies to Haiti after the earthquake in 2010 and raised over 123,000 USD for a non-profit healthcare organization named Partners In Health. In collaboration with a non-profit public interest group, Public Knowledge, it also united over 20,000 fans and online video creators in a fight for Net Neutrality. These initiatives demonstrate only a small sample of their achievements.

As one should expect, a deep seeded commitment must be present for fan activism to thrive. Liesbet van Zoonen asserts that successful fan activism

---

16. Andrew Slack, “Cultural Acupuncture and a Future for Social Change,” *Huffington Post*, last modified May 25, 2011, <[https://www.huffingtonpost.com/andrew-slack/cultural-acupuncture-and\\_b\\_633824.html](https://www.huffingtonpost.com/andrew-slack/cultural-acupuncture-and_b_633824.html)>.

emerges because “fans have an intense individual investment in the text.”<sup>17</sup> This investment shows itself through their engagement in online discussions, their planning of fan meetings, and their organizing of flash mobs, all of which help them master the skills necessary for organized activism. Describing what they do, members of the Harry Potter Alliance say they are changing the world by making activism accessible through the power of story, seeing themselves as a creative and collaborative culture that solves the world’s problems. Kate Bowers, the current Campaigns Director of the HPA, proclaimed:

We use a lot of different metaphors and allegories to look at how problems in the real world manifest themselves in the Harry Potter stories and other stories that you love, and if your heroes that you love from the books were facing problems, how would they solve it? And then [to point out] to people Harry and Ron and Hermione were just kids, you can do it, we’re ready for you to take action. That’s what we do.<sup>18</sup>

This method would not be effective without a fan community’s relationship with the text and a commitment to confronting particular issues. Brough and Shresthova, in analyzing the writing of an Italian sociologist Alberto Melucci, proclaim that “individuals mobilize for social change only when their affective and communicative needs, as well as their needs for solidarity, coincide with the collective’s goals; these are fundamental to the development of collective identity and subsequent collective action.”<sup>19</sup> Bowers herself finds that “that personal investment in the Harry Potter texts is the key to getting new activists involved, and reinvigorating experienced activists. Using metaphors and examples from stories people already love and feel passionate about provides a great basis for understanding complex real world issues.”<sup>20</sup> In short, HPA members encounter scenarios where they can collectively apply the narrative’s lessons to real world issues, inviting the belief that they can be an integral part of a story they feel immensely passionate about. Calling our contemporary world a “muggle world” and introducing a great number of similar metaphors, they create an environment where fans are inspired to immerse themselves in the text and buy into the story’s more whimsical elements.

And what of *poiēsis*, however? What is the role of *poiēsis* in fan activist practices? Thus far in this piece *poiēsis* has been understood through Aristotle’s interpreta-

---

17. Liesbet van Zoonen, “Imagining the Fan Democracy,” *European Journal of Communication* 19 (March 1, 2004), <<https://doi.org/10.1177/0267323104040693>>.

18. Kate Bowers, Email Interview, Nov. 23, 2017.

19. Melissa Brough and Sangita Shresthova, “Fandom Meets Activism: Rethinking Civic and Political Participation,” *Transformative Works and Cultures* 10, no. 2 (2012), <<https://doi.org/10.3983/twc.2012.0303>>.

20. Kate Bowers, Email Interview, Nov. 23, 2017.

tion (as a creative process) and Heidegger's (a multifaceted bringing forth, a sort of *gathering*). Like Aristotle, Heidegger also viewed *poiēsis* as a creative process, albeit one that explicitly emphasized the critical role human being plays in bringing something forth, an alteration that places human being at the very epicenter of being's disclosure. This more original interpretation, at least in Heidegger's view, provided a pathway to reawaken people to not only their very being-in-the-world, where attention was granted to Dasein, *but also to being itself*. Whereas Heidegger's early philosophy aimed to draw attention to human being as being-there, his late philosophy, commencing with "What is Metaphysics?" and "On the Essence of Truth," diverts the focus away from the existential analytic of Dasein and towards matters of dwelling (*wohnen*), where through the poetic unveiling afforded by *poiēsis*, Dasein is capable of fathoming the essence of being – *its temporal character*. In our contemporary times, as alluded to in the brief discussion of the omnipresence of *Das Gestell*, being has been forgotten – human kind has lost sight of how being calls to us, and although it may now only manifest as a mere whisper, the demand it makes of us *can still be felt*. It should thus be rather clear that this alleged turn from Dasein to dwelling draws attention to how Dasein is not only situated in place, but is also called upon during various intervals to nurture it. Dasein's relationship to place is always bound up with the immediacy of its own existence,<sup>21</sup> as evidenced by Heidegger's elaborations on mood (*Stimmung*) and the potential for future worldly inhabitation (understanding). The difference, now, concerns how Dasein's situationally dependent mood and understanding are directed towards opportunities to nurture, preserve, and enable the world to unobtrusively be. In Heidegger's own words: "the basic character of dwelling is to spare, to preserve."<sup>22</sup>

Similar to the examples of the Athenians at the *Synoikia* festivals, those involved in fan activism are not merely attendees, or even participants, but rather cultivators of worlds, responding to meaning that has ardently solicited them, the call to preserve what is *sacred in their world*. Like those Athenians, fan activists equally draw on what is considered most critical for their self and their being-in-the-world. Through *poiēsis* they are able to locate meaning in their being-there, digest its implications, and confidently proceed to preserve it, albeit instead of *Synoikismos*, their located meaning pertains to the media text, the messages that the media text endorses, its correlation to an issue in the contemporary world, and finally fans of the text itself. Therefore, it should be recognized that *poiēsis* is not applicable

21. See Jeff Malpas, *Heidegger's Topology* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006).

22. Martin Heidegger, "Building, Dwelling, Thinking," in: *Martin Heidegger: Basic Writings*, ed. David Farrell Krell (Harper San Francisco, [1977]), 328.

to any random scenario, but rather when Dasein is required to make a committed response in order to sustain itself.

Although the HPA has not relied upon such terminology in conjunction with their campaigns, at least to our knowledge, the recognition of this phenomenon is certainly evident in their strategic approach. According to Bowers, they approach campaigns in three different ways:

1. Sometimes, we pick an issue first and find a way to tie it into the text. For example, for our most recent campaign, A World #WithoutHermione, we knew we wanted to work on girl's access to education – so we started brainstorming how girls + education manifests in Harry Potter.
2. Sometimes, we pick from the text first and find an issue to go with it. This is usually when there is an event happening – for example, the Deathly Hallows campaign idea came about because we wanted to capitalize on the movie releases of Parts 1 & 2 of *Deathly Hallows*.
3. Finally, sometimes, a member brings a fantastic idea, and we find a way to make it work. This was the case with Not in Harry's Name, our successful campaign to make Harry Potter brand chocolate fair trade.<sup>23</sup>

In each stated approach, it is evident that the primary component to spark participation is the tapping into the personal investment of each fan (particularly during an opportune moment). Such is the scenario described in the first approach. In order to confront an exceptionally topical and globally accessible issue – female empowerment and equal rights – the HPA attempted to develop a link between it and the world of the story. Creating these parallels contextualizes the urgency of the issue, invokes empathy, and prompts immediate action.

This campaign, titled “A World Without Hermione,” advocated for the rights of all girls across the world to freely pursue and receive an education, and drew upon the character of Hermione Granger to produce this link. Despite being a muggle-born in the story world, someone from non-wizard parents, and a group that is highly discriminated against, Hermione proved to be an instrumental ally to the titular character by being well read, dedicated, and knowledgeable. To kick off the campaign, on September 1, 2017 the HPA sent Hogwarts Waitlist Letters to female fans that had subscribed to their mailing list, informing them about their inability to attend the school because of their gender, a scenario widespread in our contemporary world.

It should surprise no one to discover that people are likely to treat an issue less seriously if it fails to draw on any accumulated investment or stir an emotional

---

23. Kate Bowers, Email Interview, Nov. 23, 2017.

reaction in them. For female fans of the *Harry Potter* franchise, particularly those deeply invested in the world of the story and its characters, having received this letter, they may have felt special about being chosen to participate in this campaign, but ultimately disappointed about such blatant discrimination and its tangible impacts. Such as the case with Twitter user @madiiing, who publicly expressed shock and disappointment upon receiving her letter with the statement: “wow, finding out that you’re on a Hogwarts wait list because you’re a woman is more painful than being a muggle #withouthermione.”<sup>24</sup>

Unlike traditional calls for action, this approach offered the organization an opportunity to tap into potential activists’ investment in a fictional character and an accompanying fictional scenario. Moreover, it permitted the fans to locate themselves in the position of those women deprived of the opportunity to receive an education. Twitter user @dea\_was\_here, for instance, proclaimed “wow, literal goosebumps. This #WithoutHermione Hogwarts letter definitely puts things into perspective.”<sup>25</sup> The combination of these compatible investments appears to have produced a wave of indignation and a renewed sense of perspective over their potential involvement being stripped away.

For Potterheads, eliminating Hermione from the story would leave a gaping void. This is particularly likely for the female segment of the fan base, as numerous young women across the world have grown to view Hermione as a leading archetype for female empowerment and gender equality, a position that has no doubt been fostered because of the public statements offered in support of gender equality by Hermione’s real life counterpart, Emma Watson. Twitter user @Fangirlw\_oChill, simultaneously praising the #WithoutHermione campaign and advocating for the character’s worth, stated “this is powerful. Harry would have died in year 1 and Voldemort would have risen to power by year 2. Gender equality – intersectional gender equality – is so, so critical.”<sup>26</sup> Her post encapsulates the opinion of a considerable number of the fans that assert Harry Potter’s failure would be inevitable without Hermione’s contributions.

---

24. @madiiing. “WOW FINDING OUT THAT YOU’RE ON A HOGWARTS WAIT LIST BECAUSE YOU’RE A WOMAN IS MORE PAINFUL THAN BEING A MUGGLE. #WITHOUTHERMIONE.” Twitter, 2 Sept. 2017, 11:56am, <<https://twitter.com/madiiing/status/903904491958820864?s=17>>.

25. @dea\_was\_here. “omg. Literal goosebumps. This #WithoutHermione Hogwarts letter definitely puts things into perspective. :O.” Twitter 9, Sept. 2017, 10:24pm. <[https://twitter.com/dea\\_was\\_here/status/906387863331155968?s=17](https://twitter.com/dea_was_here/status/906387863331155968?s=17)>.

26. @Fangirlw\_oChill. “This is powerful. #WithoutHermione Harry would have died in year 1 and Voldemort would probably have risen to power by year 2. Gender equality – intersectional gender equality – is so, so critical.” Twitter, 17 Dec. 2017, 2:00pm, <[https://twitter.com/Fangirlw\\_oChill/status/942514759152304132](https://twitter.com/Fangirlw_oChill/status/942514759152304132)>.

These Twitter posts not only indicate a fan response to connections between the text and real world scenarios, but also the shrewd use of the hashtag to encourage communal unity by way of similar personal experiences and thoughts in a publishable forum. While posts on social media proved useful for raising awareness, they ultimately incited a call to action, such as joining the 2018 Women’s March in DC. During this event, HPA representatives were able to identify unique messages from their cherished text in order to address the wider social issue. Twitter user @RachelChang, an attendee at the march, posted photos of her participation, affixing them with a range of politically pertinent hashtags, handles of other women’s rights groups, and examples of calls to action she witnessed from other participants; “We all need a little magic. And a little Hermione in us. Also seen: Without Hermione, Harry would have died in Book One. #HarryPotter #withouthermione #womensmarch #womensmarch2018 #thefutureisfemale #equality #notmypresident #nyc @womensmarch @nycwomensmarch @TheHPAlliance.”<sup>27</sup>

The integration of the HPA’s campaign into the larger social movement demonstrates three particular phenomena: an awareness of how particular social threads can be woven in order to promote social causes, the fans’ understanding that their own invested interests are applicable to address meaningful issues, and a willingness to engage in public action. With 85% of the HPA volunteer staff being women, it seems only natural for the organization to address this issue. As elucidated by Bowers, speaking as a representative of the campaign, “when women are educated, there are healthier families, fewer community health problems, less poverty, and just more people equipped to solve the problems facing our planet today.”<sup>28</sup>

As expected, congregations for the HPA are not restricted only to public protests. Several gatherings have been organized in order for the HPA volunteer staff to educate those fans that do not yet feel confident enough to participate in an action-oriented role. For this purpose, the HPA once again has drawn on the character of Hermione, this time to create the Granger Leadership Academy. Although it was created solely for the members of specific HPA chapters, the academy presently welcomes every person wishing to develop their leadership skills. Those who are willing to become activists can also complete a module at a Wizard Activist School, an educational entity created by the organization, which may later give

---

27. @RachelChang. “We all need a little magic. And a little Hermione in us. Also seen: Without Hermione, Harry would have died in Book One. #HarryPotter #withouthermione #womensmarch #womensmarch2018 #thefutureisfemale #equality #notmypresident #nyc @womensmarch @nycwomensmarch @TheHPAlliance.” Twitter, 21 Jan. 2018. 5:51am, <<https://twitter.com/RachelChang/status/955075341340594176>>.

28. Kate Bowers (thehpalliance) “#WithoutHermione: Support Education for Girls,” YouTube video, September 17, 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=vdpfTIhdn2A&t>>.

them a chance to obtain certificates, ranging in classifications such as Visionary, Communications, Group Leadership, New Wizard Activist, or Event Planner. The skills acquired at this school are often advantageous for young activists and may provide a base necessary for applying for a volunteer staff position, in which activism is taken on a more serious level with each member having their own tasks and responsibilities. The Granger Leadership Academy provides an insightful opportunity to see how, as stated by Jenkins, fan activist practices largely thrive through existing fan practices, such as in-person celebrations, and to again reference Hills, the most dedicated fans seek outlets by which the text can progress in the absence of any new officially licensed material.

Aside from promoting leadership and further integration into the activist community by way of training seminars, keynote lectures, and social events, the Granger Leadership Academy also offers an opportunity to donate books for the Apparating Library, a giveaway that is a part of Accio Books, an ongoing campaign for the promotion of literacy. Accio Books, similar to the A World #WithoutHermione campaign, aims to spread literacy through collecting and donating books and building libraries in low-income communities. The name of the campaign originates from the summoning charm from the original story and is a metaphor intended to imply the use of magic, thus linking the HPA activist practices with those of Hogwarts wizards. This scenario invites a role-playing dynamic where each activist is encouraged to draw on the story's rules and thematic messages in order to both inspire and inform their participation, as well as develop their belief in the cause. As an example, fans can earn points for their house in the House Cup, a competition between the four houses of Gryffindor, Hufflepuff, Ravenclaw, and Slytherin. To further promote the cause and encourage participation, the HPA publicly uses their Twitter account to award points and tie these awards to the larger social initiative.<sup>29</sup>

The contest, as well as its rules, is inspired by the original *Harry Potter* series, particularly the words of Professor Minerva McGonagall, one of the most respected characters in the story world:

While you are at Hogwarts, your triumphs will earn your House points, while any rule-breaking will lose House points. At the end of the year, the House with the most points is awarded the House cup, a great honor. I hope each of you will be a credit to whichever House becomes yours.<sup>30</sup>

---

29. @TheHPAlliance. "100 points to Gryffindor! Or whatever your house is. What's your house, Cassandra? ☺ #thehpalliance.org/house\_cup #NLLD17 #AccioBooks." Twitter, 3 May 2017, 3:34am, <<https://twitter.com/TheHPAlliance/status/859566878058008576?s=17>>.

30. J. K. Rowling, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (Scholastic Press, 1998), 114.

Points can be earned in multiple ways, such as recruiting new members, promoting initiatives on social media, making YouTube videos, organizing events, or founding new chapters. By linking the story world with on-the-ground mobilization, the organization appears to emulate Dumbledore's Army, a secret cohort of Hogwarts students fighting against dark magic in the literary story. With the creation of the HPA being inspired by a prominent book series, it may seem natural for its members to feel passionate about reading. This is, in turn, yet another motivational reason for why its members appear so driven to help others gain access to books, as evidenced by Twitter user @SoloButNotHan, who wrote: "I'm SO CLOSE to my #AccioBooks fundraiser goal, just 5 \$10 donations away! Reaching that would mean so much to me!"<sup>31</sup>

The organization's stance to promote literacy no doubt includes specific attention being granted to the *Harry Potter* franchise, since it is the primary inspiration for their existence and activities. The main reason for such is simply because of the sincere belief in the messages that it provides. Dana Staves, an author at *Bookriot*, a blog featuring book-related news and reviews, has shared her own intimate experience about reading the *Harry Potter* series, interpreting its themes, yet also dealing with enthusiastic fans. In particular, she referenced how she received what initially appeared as aggression from the fans. In her own words:

Chalk all this up to the quality of Rowling's world, to the depth of people's love for Harry Potter. While I thought I was being dealt with harshly, while I cringed from being criticized for not reading them, while I sat through the sales pitch again and again, what people were really doing was showing me their love. They were sharing with me something deeper than a recommendation; they were inviting me to Hogwarts. They were passing along a chocolate frog for me to try. I finally read Harry Potter, and here's what happened: I got my Hogwarts letter. I walked the halls, and I put on the invisibility cloak, and I joined the class. And there's a special kinship in that shared reading experience that I haven't found with many other books – maybe any. And to get to experience that is a gift. So thanks for the begging and the shock and the anger, my friends. You were right.<sup>32</sup>

Her testimony highlights an unmistakable zeal exuded by Harry Potter fans, which, although initially interpreted as intimidating, was in actuality their ardent desire to suggest that this author and book reviewer remain open to its offerings. If the abovementioned statement demonstrates anything, it is that numerous fans

---

31. @SoloButNotHan. "I'm SO CLOSE to my #AccioBooks fundraiser goal, just 5 \$10 donations away! Reaching that would mean so much to me! <<https://www.crowdrise.com/accio-books-20>> ... Twitter, 29 Apr 2017, 12:18am, <<https://twitter.com/SoloButNotHan/status/858067890691604480?s=17>>.

32. Dana Staves, "I finally read Harry Potter," *Bookriot*, last modified February 21, 2018, <<https://bookriot.com/2018/02/21/i-finally-read-harry-potter/>>.



possess a close relationship and a deep respect for the text and will go to great lengths to promote it. Because of this relationship, fans may equally feel the need to protect it and maintain its good name. Such is the case with the next HPA campaign.

As stated by Bowers, the HPA often relies upon an existing event to propel a campaign. Such was the case with Not in Harry's Name. Organized in 2010, the Not in Harry's Name campaign was the first stage of a nine-month *Deathly Hallows*-charged campaign intended to fight against prominent issues that paralleled with the seven Horcruxes from the original *Harry Potter* story. This particular campaign aimed to make *Harry Potter* branded chocolate frogs fair trade and was driven by Potterheads' motivation to preserve the dignity of the text and the character of Harry Potter.

In 2008, an HPA member drew the organization's attention to the fact that the cocoa used in the production of Harry Potter branded chocolate was most likely sourced by child slaves. From the fans' perspective, the *Harry Potter* series, a story about children, justice, and morality, could not be associated with violations of international child labor laws. To raise awareness of the issue, they began creating YouTube videos called muggle howlers in reference to letters containing urgent and angry messages in the fictional world. A great number of such videos were created in an attempt to address Warner Bros., the official distributor of the series, in order to express dissatisfaction with the company's policy and to persuade it to rely solely on fair trade chocolate. Fans made the following statements to voice their disappointment and to stand up for the story:

If there's one thing I learnt from Harry Potter is that the weapon we have is love. This is our weapon against greed, injustice, and evil. And when I think of child slavery, I think of all of those things. So yes, WB, I'm angry at you. I'm angry at you for using immoral business practices in the name of a book series that stands for everything opposite of that.<sup>33</sup>

The muggle howler YouTube videos as well as the Twitter hashtag #NotInHarrysName played a substantial role in spreading awareness among fans and other activists, with the hope being that the substantial number of people involved and their unmistakable enthusiasm would garner the attention of Warner Bros. Twitter user @Franceskelley, for instance, offered a post demonstrative of this phenomenon: "so excited to be taking action for justice with @TheHPAlliance today. #notinharrysname"<sup>34</sup> Recognizing the need for communal unity and enthusiasm,

---

33. Maggie Needham (allshaldelight), "Muggle Howler," YouTube video, December 16, 2011, <[https://www.youtube.com/watch?v=bTAFSDf\\_GxI&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=bTAFSDf_GxI&feature=youtu.be)>.

34. @Franceskelley. "so excited to be taking action for justice with @TheHPAlliance today. #notinharrysname." Twitter, 7 Feb. 2012, 11:33 pm, <<https://twitter.com/franceskelley/status/166982991934013440?s=17>>.

the HPA Communications Director, Lauren Bird suggested that “if we instead all stand up together as their fans, as their main consumer and audience base, and say that we expect better of them, that might wield some real power.”<sup>35</sup>

To draw attention to the issue, volunteers gathered fans through organized Harry Potter themed flash mobs. Following one event, a journalist named Lacey Johnson observed how “nearly 100 people wearing boarding school uniforms, hooded cloaks, and pointy witch hats gathered at Columbus Circle and Central Park West in Manhattan recently. They spoke to one another using words like muggle, quidditch, and Voldemort.”<sup>36</sup> Such activities epitomize how the blending of the textual and the real acts as a unique moment where the story can provide guidance for how to confront pressing, real world issues that demand an immediate response. The driving force of each fan activists’ motivation was, of course, both the character of Harry Potter, who had always represented courage and virtue, as well as the desire to not have his name, and all that he represents, soiled. Therefore, they found it necessary to protect him, proclaiming that “maybe we can’t end child slavery altogether, but we can at least get Harry’s name out of it.”<sup>37</sup>

The Not in Harry’s Name campaign can be considered especially noteworthy for the organization, for it relied not only on fans’ and volunteer staff’s devout participation, but also on the help of the author of the book series, J. K. Rowling. Being the creator and anointed protector of the narrative, she made a significant contribution to the success of the campaign by facilitating communication with Warner Bros. (she specifically asked WB to prove that their cocoa sourcing did not involve child labor). Moreover, being an authority figure for the fans, she may have served as further motivation for them to rally together and act. After four years of collective action of the HPA volunteers, fans, and J. K. Rowling, the campaign ended with a victory.

A World #WithoutHermione, Accio Books, and Not in Harry’s Name campaigns stand as prime examples of how an openness to being affected, in conjunction with investment in a media text, unveiled unique opportunities for people to tap into an array of communally focused energies and engage in existentially meaningful issues. In case of the HPA, the volunteers, being themselves *Harry Potter* aficionados, possesses an acute awareness of which metaphors are appropriate to spark motivation and encourage participation. Admirers of the book series,

---

35. Lauren Bird (thepalliance), “When Our Heroes Fail,” YouTube video, January 13, 2013, <<https://www.youtube.com/watch?v=ub6l75MyReo&feature=youtu.be>>.

36. Lacey Johnson, “Fans Combine Fun and Social Activism For Harry Potter Premiere,” City Beats, 2010, <<http://archives.jrn.columbia.edu/2010-2011/citybeats.info/2010/fans-combine-fun-and-social-activism-for-harry-potter-premiere/index.html>>.

37. Kristina Horner (italktosnakes), “Sorry Harry Potter, we’re not done fighting,” YouTube video, February 1, 2013, <[https://www.youtube.com/watch?v=hAytce\\_XmY8&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=hAytce_XmY8&feature=youtu.be)>.

willing to extend their fondness and devotion beyond the boundaries of the text, tend to follow the example of their favorite characters and fight against the world's injustices. Moreover, the passion for the story that each fan shares unites them, which thus contributes to the success of activism. As Bowers noted, "every person who comes to the HPA already has something in common with everyone they meet here. Everyone loves and geeks out about Harry Potter, which makes it easy to build bonds and work with folks who would otherwise be strangers."<sup>38</sup> Alyssa Rosenberg, a culture blogger for *The Washington Post*, noted: "It's a fascinating symbol of what activism might look like when it's animated by fiction rather than political parties and when fans form coalitions with devoted advocates."<sup>39</sup>

These closing testimonials, which ultimately (and succinctly) recap the purpose, means of execution, and success of the Harry Potter Alliance, are indicative of a cooperative group of people united by common interests and causes. Searching more deeply, however, reveals, a group of people dwelling together, a contemporary *synoikismos* held together by the intersection of impassioned fans and social media platforms. For these fan activists, and even those who were strictly fans that transformed into activists via exposure to the HPA, a discernible attunement exists between the self and the environment. At this junction it should be apparent that these activists experienced what Dreyfus and Kelly referred to as *the sacred*. The numerous emotive responses, the irresistible drives to confront pressing issues, and the attunement achieved between individual, community, and environment provide a clear view of how these activists comprehended the existential implications of their being-in-the-world.

In our view, it is *poiēsis* that gathers the phenomenological horizon in such way as to clarify what is existentially meaningful; it is through *poiēsis* that Hermione Granger transforms from a profound fictional character to an apt vehicle capable of igniting social change, and it is through *poiēsis* that the struggle for women's rights, the fight against child labor, and promotion of literacy across borders transform from being merely comprehensible to confrontable and combatable. The affectual relationship each *Harry Potter* fan has with the text itself, the themes it explores, as well as an endless array of social issues, all gathered together in a way that provoked meaningful responses capable of not only being sustained, but nourished through communally driven cultivating practices. *Poiēsis* as a bringing-forth is what allows for us to shine at our very best; it is what allows

---

38. Kate Bowers, Email Interview, Nov. 23, 2017.

39. Alyssa Rosenberg, "How 'Harry Potter' fans won a four-year fight against child slavery," *The Washington Post*, last modified January 13, 2015, <[https://www.washington-post.com/news/act-four/wp/2015/01/13/how-harry-potter-fans-won-a-four-year-fight-against-child-slavery/?utm\\_term=.c8bb9fee51c4](https://www.washington-post.com/news/act-four/wp/2015/01/13/how-harry-potter-fans-won-a-four-year-fight-against-child-slavery/?utm_term=.c8bb9fee51c4)>.

previous investments and a dedication to those with similar interests to manifest with clarity and thrust us into action. *Poiēsis* is the gathering moment that unveils the possibility to reinvigorate our sense of *Sorge* (care) in the world, to revive existential value in our lives by stimulating us to commit to our intimately held self-understanding and our being-there-in-place-alongside-others. Most importantly however, it unveils a traversable path, inviting us to become transformative agents in the unfolding of world, and to renew a sense of communal instilled confidence.

## Parting Thoughts

Although this piece ultimately aimed to unveil how *poiēsis* is a critical component to consider when understanding successful social media led activism and mobilization, particularly if sustained over time, it equally aimed to raise questions concerning the role *poiēsis* plays in political protest and activism in a more general sense. Political action can only succeed if those driven to participate are able to trust how the world unfolds before them in order to assess how their involvement is, in essence, *cultivation* – the process of nurturing what one already deeply cares about, both individually and communally. Therefore, political action thus relies on an openness to affect and being affected, and a careful view towards the nebulous space between Dasein and world, the space of encounter whose threads neatly knit a path to confidently proceed. In the contemporary world where being has ostensibly been leveled, at least in Heidegger’s estimation, the necessity for the *meta-poietic* mindset, as suggested by Dreyfus and Kelly, is more critical than ever. In their estimation, “the task [...] is not to *generate* the meaning, but rather to *cultivate* [...] the skill for *discerning* the meanings that are already there.”<sup>40</sup> Human beings are permeated with affect and care about a whole host of things in the world. The charge before us, collectively, is to recover a heightened sense of our ongoing attunements with the world, specifically so that we can remain more receptive to the meaning it offers us, meaning that demands a response, and so that it can solicit us in such a way that draws us into existentially meaningful action.

---

40. Hubert Dreyfus and Sean Dorrance Kelly, *All Things Shining: Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age* (New York, NY: Free Press, 2011), 209.





## Codziennosc (od)pamięta na Projekt „autobiografii zbiorowej” Georges’a Pereca

Quotidian Life Recalled. The Project of “Collective Autobiography”  
of Georges Perec

**Abstract:** Can erroneous memories be true? What is the foundation of culture – a lasting myth or perhaps the changing everyday life? Is it possible to create a collective autobiography? And if so, what would be the distinctive features of such a genre? The author of the article attempts to answer these questions carrying out a theoretical analysis and an interpretation of *Je me souviens* (1978) by Georges Perec in the light of Jan Assmann’s categories of communicative memory and cultural memory, applied with regard to the problems of individual vs. collective memory and the types of memory that genuinely connect generations and cultures.

**Keywords:** collective autobiography, communicative memory, cultural memo, Jan Assmann

*Kiedy mówię o zapomnieniu i rozumiem, o czym mówię, jakżebych mógł pamiętać, gdybym tego nie pamiętał? [...] Kiedy wspominam pamięć, przez samą siebie pamięć się sobie uświadamia. Kiedy zaś wspominam zapomnienie, dwie rzeczy w tym uczestniczą: i pamięć, i zapomnienie<sup>1</sup>.*

— św. Augustyn

*[...] nie ma nic bardziej oczywistego: człowieka oddzielają od przeszłości (nawet od przeszłości sprzed kilku chwil) dwie siły, które natychmiast biorą się do wspólnego dzieła: siła zapomnienia (która zaciera) i siła pamięci (która przeinacza)<sup>2</sup>.*

— Milan Kundera

### Prawda fałszywych wspomnień

„Zasada jest prosta: spróbować odnaleźć wspomnienia niemal zapomniane, błahe, banalne i wspólne – jeśli nie dla wszystkich, to przynajmniej dla wielu”<sup>3</sup> –

1. Święty Augustyn, *Wyznania*, X 16, przeł. Zygmunt Kubiak, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2007, s. 294.

2. Milan Kundera, *Zasłona*, przeł. Marek Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 138.

3. Georges Perec, *Pamiętam że*, przeł. Krzysztof Zabłocki, Wydawnictwo Lokator, Kraków 2013, s. 127.

tak Georges Perec (1936–1982) objaśnia koncepcję swojej książki *Je me souviens* (1978). Tworzy ją 480 krótkich, często jednozdaniowych, sprawozdawczo-informacyjnych w swym charakterze wspomnień – „okrucich codzienności”, jak nazywa je autor – rozpoczynających się od tytułowych słów: „Pamiętam...”. Perec spisywał te fragmenty w latach 1973–1977, a odnoszą się one do okresu między dziesiątym a dwudziestym piątym rokiem życia pisarza, tj. do lat 1946–1961. Wśród nich zdarzają się wprawdzie notatki dotyczące wcześniejszych czasów, jeszcze przed wojny, jednak Perec sytuuje je w przestrzeni mitu, dodając otwarcie, że część z nich może być faktograficznie błędna. Co więcej, przykład takiej pomyłki – oraz jej poprawną wersję – przytacza w posłowniu<sup>4</sup>, niemniej rozpoznanie to nie prowokuje go do ingerencji w główny tekst, który pozostawia w nienaruszonej postaci; wszak nie o klasycznie rozumianą prawdę tu chodzi. Zresztą przekręcenia i nieścisłości zdarzają się także we wspomnieniach z późniejszych czasów, o czym informują wnikliwi komentatorzy książki<sup>5</sup> i co przyznaje w rozmowach sam Perec. Czyni to bez zażenowania, ale również bez nonszalancji, jaka towarzyszy niekiedy referencyjnie zorientowanym autorom „przyłapanym” na minięciu się z faktami, którzy w lekkim popłochu odsyłają wówczas drobiazgowych recenzentów do kategorii fikcji czy przywołują przynależne im prawo licencji poetyckiej. Perec reaguje inaczej, on podobne kwestie – których merytoryczna poprawność niewiele konstruktywnego wniosłaby do tekstu – wyraża w formie neutralnej konstatacji, traktując tego rodzaju literackie „wpadki” jako symptomatyczne dla życia ludzkiego *en général*<sup>6</sup>. W pierwszym odruchu trudno zrozumieć, dla-

---

4. „[...] w zapisku 101 prawidłowo przypominam sobie słynnych „muszkieterów” tenisa, ale na cztery przytoczone nazwiska tylko dwa są tu właściwe (Borotra i Cochet), natomiast zamiast Brugnona i Lacoste’a wymieniam Petrę i Destremenau, którzy zostali mistrzami dopiero znacznie później”. Perec, *Pamiętam że...*, s. 127.

5. Do tej niewielkiej książeczki (polskie tłumaczenie ma 143 strony) Roland Brasseur, emerytowany wykładowca matematyki, stworzył badawczy komentarz, którego trzecie wydanie liczyło 359 stron; odniósł się na nich po kolei do każdego wpisu Pereca, budując obszernie, niemal encyklopedyczne hasła (Roland Brasseur, *Je me souviens encore mieux de „Je me souviens” – notes pour „Je me souviens” de Georges Perec à l’usage des générations oubliées et de celles qui n’ont jamais su*, Le Castor Astral, 2003). Tłumacz polskiego wydania opracował natomiast przypisy do zdecydowanej większości fragmentów (do 427 z 480), gdziekolwiek trafniej niż Brasseur rozpoznając oryginalne odniesienia. Zob. Krzysztof Zabłocki, *Pamiętam Paryż Pereca*, w: Perec, *Pamiętam że...*, s. 138–140.

6. W jednej z rozmów Perec wyznaje: „[...] w *Pamiętam [że]* aż roi się od błędów, a zatem moje wspomnienia są fałszywe! To stanowi część tej sprzeczności między życiem a instrukcją obsługi, między zasadami gry, jakie ustalamy, a paroksyzmem prawdziwego życia, które nieustannie pochłania, niszczy ten porządek, zresztą, na szczęście”. Georges Perec, *Praca pamięci (rozmowa z Frankiem Venaille’em)*, przeł. Ewelina Kuniec, w: *Urodziłem się. Eseje*, red. Jacek Olczyk, Wydawnictwo Lokator, Kraków 2012, s. 203.

czego pisarz, zamiast zmienić w książce dwa nazwiska tenisistów na właściwe<sup>7</sup>, decyduje się nie tylko tego poniechać, lecz także wskazać „posłowiowym” palcem tę omyłkę, by czytelnik przypadkiem jej nie przeoczył. Przypuszczać można, że tego rodzaju miejsca stanowią nieodzowną część całego projektu, odnalazłszy zaś wypowiedź Pereca na temat sprzężonego wzajemnie ruchu porządku i chaosu w świecie<sup>8</sup>, rzecz zaczyna się wyjaśniać. Sporadyczne, niezgodne z faktami reminiscencje są przecież najlepszą i najbardziej wiarygodną ilustracją rzeczywistości w jej codziennym doświadczaniu; nieprawidłowości czy przeinaczenia stanowią zasadniczy element nie tylko pamięci i zapominania, ale autentycznej konstrukcji człowieka. Powtórzmy więc – to nie reporterska rzetelność ani arystotelesowska prawda są tu najważniejsze, lecz „prawda wspomnienia”, choćby de facto było ono fałszywe. To pierwsza, choć nie jedyna dystynktywna cecha tej niekonwencjonalnej autobiografii<sup>9</sup>.

### Egzemplarz pamięci komunikatywnej

Zapiski z *Je me souviens* budowane były ze sporego dystansu czasowego – około czterdziestoletni pisarz przez kilka lat wracał pamięcią do czasów swego dzieciństwa i adolescencji, lecz jego intencją nie było przywołanie intymnych czy zwrotnych w jego prywatnym życiu wydarzeń. Chodziło raczej o rozumiane dosłownie: drobiny przeszłości, akcydentalne błahostki, które – trochę przez przypadek, mimochodem, w dużej mierze niezauważalnie – współtworzyły tożsamość całego pokolenia, z czego jego przedstawiciele nie zdawali sobie do końca sprawy. Kiedy zaś uzmysłowił to sobie francuski pisarz, zasiadł do czynności, którą określiłabym *pracą przypominania*. „Trudno powiedzieć, jaki był mechanizm tej pamięci: czy były to Proustowskie, wyłaniające się w naturalny sposób reminiscencje i powidoki, czy był to Nabokovowski świadomy wysiłek przypomnienia – tego nie wiemy. Pewnie jedno i drugie” – rozważa tłumacz, Krzysztof Zabłocki. Więcej światła na tę kwestię rzuca sam autor:

W przypadku *Pamiętam* chodzi o wspomnienia sprowokowane, o rzeczy zapomniane, które zamierzam wydobyć na powierzchnię, o anamnezę, czyli przeciwieństwo zapomnienia. Metoda jest dość ciekawa: siedzę za biurkiem, w kawiarni, na lotnisku albo

---

7. Zob. przypis 4.

8. „[...] mam świadomość, że kiedy porządkuję, układam, gdzieś indziej będą miały miejsce zdarzenia, które zburzą ten ład”. Perce, *Praca...*, s. 203. Por. cytat z przypisu 6.

9. Ze względu na specyfikę tekstu Pereca, a w konsekwencji także nietypowość proponowanego w niniejszej pracy ujęcia autobiografii, celowo wstrzymuję się w tym miejscu od wyjaśnień definicyjnych oraz odniesień bibliograficznych. Do problemu nawiązuję w dalszej części artykułu, przede wszystkim we fragmencie pt. *Czy można napisać autobiografię zbiorową?*



w pociągu i staram się dostrzec jakieś zdarzenie bez znaczenia, banalne, wyświechtane, a które w chwili, kiedy je dostrzegam, coś uruchomi. [...] Najlepszym przykładem jest tu sytuacja, kiedy w metrze dawaliśmy kontrolerowi bilet, aby go przedziurkował. Nikt nie zwracał na to uwagi! Teraz, kiedy pisze się o tym w jakiejś książce, stanowi to część pamięci. Widzisz, zobaczyłem kiedyś [...] coś w rodzaju magazynu ze zużytymi bramkami z metra – wszystko to jest dla mnie właśnie czymś w rodzaju aktywnej pamięci. Usiłuję sobie przypomnieć, zmuszam się do tego<sup>10</sup>.

W gruncie rzeczy możemy w tym przypadku mówić o kontaminacji obu wspomnianych przez Zabłockiego mechanizmów, nazwijmy ją: *intencjonalnym powidokiem* albo *umyślną reminiscencją*; przy czym w kontekście pisarskich poczynień Pereca, określenia te tracą swój pierwotnie oksymoroniczny wydźwięk.

Zamysł analizowanego utworu nie był autorskim projektem Pereca, czego ten nawet przez moment nie stara się ukryć; koncepcję – a konkretniej: „Tytuł, kształt i, w pewnym stopniu, ducha tych zapisków”<sup>11</sup> – zaczerpnął z *I Remember* Joe Brainarda<sup>12</sup>. Amerykański pisarz i plastyk w połowie lat 70. XX wieku opublikował nietypową autobiografię zbudowaną z krótkich zdań z inicjalnym „*I remember*”, którą zaczął spisywać w 1969 roku, mając zaledwie 27 lat. W ostatecznej wersji znalazło się w niej około 1500 zapisków. Paul Auster, zapalony orędownik tego tekstu i autor entuzjastycznej przedmowy, notuje: „W prostych, bezpośrednich, oznajmujących zdaniach [Brainard – M.C.] zarysowuje mapę ludzkiej duszy i na trwałe odmienia sposób, w jaki patrzymy na świat. [...] To jedna z kilku naprawdę oryginalnych książek, jakie kiedykolwiek przeczytałem”<sup>13</sup>. Perec prawdopodobnie tej książki nie przeczytał wcale, ale usłyszał o niej od przyjaciela, Harry’ego Mathewsa, który przyznał po latach: „Moja relacja [o *I remember* – M.C.] okazała się cokolwiek niedokładna: ten brak precyzji można mi wybaczyć, jako że pozwolił on Percowi napisać własne *Je me souviens*, rzecz mniej osobistą, ale nie mniej pełną uroku niż utwór Brainarda”<sup>14</sup>. Amerykański autor stworzył bowiem książ-

---

10. Perec, *Praca...*, s. 199.

11. To część noty odautorskiej wprowadzonej przed tekstem głównym. Perec, *Pamiętam że...*, s. 7.

12. Joe Brainard, *I remember*, przeł. Krzysztof Zabłocki, Wydawnictwo Lokator, Kraków 2014. Pojawiają się sugestie interpretacyjne, że, wbrew tytułowi, główną energią tekstu Brainarda oraz Pereca nie jest wcale pamięć, lecz zapomnienie. Paweł Graf notuje: „Obydwa teksty kończą się, ale przecież żaden z nich nie ma końca. I obydwą mają błędny, mylący tytuł, powinien on brzmieć: *zapomniałem że...* a dalej winny być puste strony”, Paweł Graf, *Nazwa postaci literackiej w perspektywie pamięci i zapominania*, w: *Konwergencje a divergencje w propriálnej sfére. Zborník referátov*, red. Alexandra Chomová, Jaromir Krško, Iveta Valentová, Veda vydavateľstvo Slovenskej akademie vied, Bratislava 2019, s. 509.

13. Cytowany fragment odnaleźć można na obwolucie polskiego tłumaczenia książki Brainarda *I remember*.

14. Harry Mathews, *Sad. Wspomnienie Georges’a Pereca*, przeł. Piotr Sommer, „Literatura na Świecie”, 1995, nr 11–12, s. 247.

kę bardzo intymną, w której szczerze i bezpretensjonalnie opisuje prywatne wspomnienia związane z nowojorskim światem sztuki, którego był aktywnym członkiem, a także wyjawia szczegóły swych doświadczeń homoerotycznych. Koncepcja Pereca była zaś zgoła odmienna:

Zapiski te nie są tak naprawdę wspomnieniami, a już zwłaszcza nie są to wspomnienia osobiste, lecz drobne okruchy codzienności, sprawy w których w tym czy innym roku ludzie z tego samego pokolenia byli świadkami, wspólnie je przeżywali i dzielili, a które następnie zniknęły, popadły w zapomnienie, nie warte były zapamiętania, nie zasługiwały na miejsce w Historii ani też na wzmiankę w pamiętnikach mężów stanu, alpinistów czy wszelkich innych kultowych gwiazd<sup>15</sup>.

Perec skupia się na szczególe z przeszłej codzienności – tak oczywistym, że aż niewartym powszechnej uwagi, ani tym bardziej „zaprzątania” pamięci, mimo że współkształtującym zbiorowe doświadczenie. Dla zobrazowania stylu tych zapisków oraz ich różnorodności, przytoczmy garść cytatów, celowo wyekscerpowanych bez jakiegokolwiek nadrzędnej intencji porządkującej<sup>16</sup>. Autor odpomina sobie m.in.: podstawowe produkty żywnościowe („14. Pamiętam żółty chleb z pierwszego okresu po wojnie”), drobiazgi związane z kolarstwem („160. Pamiętam, że podczas wyścigów kolarze mieli na ramionach złożone w ósemki zapasowe dętki”), detale z biografii czytanych autorów („142. Pamiętam, że Alain Robbe-Grillet był inżynierem rolnictwa”), obowiązujące trendy w modzie („286. Pamiętam epokę, gdy niezwykle rzadko można było zobaczyć spodnie bez mankietów”) czy slogany reklamowe („296. Pamiętam pomadkę »Baiser«, czyli »czerwień, która pozwala całować”). Pisarz wskrzesza na kartach swego utworu mniej bądź bardziej rozpoznawalne postaci ówczesnego świata („213. Pamiętam pływaka Alexa Jany”, „343. Pamiętam muzyka jazzowego, który nazywał się Mowgli Jospin”, „391. Pamiętam Lumumbę”); przypomina sobie miejsca, np.: dyskotekę rockową („344. Pamiętam Golf Drouot (nigdy tam nie byłem)”, teatry („331. Pamiętam Théâtre de Lutèce, przy rue de Jussieu”), kina („463. Pamiętam: »Balzac, Helder, Scala, Vivienne«”), kabarety („405. Pamiętam »La Rose Rouge« i »La Fontaine des Quatre-Saisons«”); w jego notkach pojawiają się także różnorakie: książki, filmy, audycje radiowe, piosenki, czasopisma, fragmenty poezji, wyliczanki, zbieralne przyspiewki, szkolne zagadki, szczegóły miasta, wygląd metra, rozgrywki sportowe, marki samochodów, bajki Disneya, wydarzenia życia społecznego, w tym głośne uprowadzenia, konflikty zbrojeniowe, działalność organizacji terrorystycznych,

15. Perec, *Pamiętam że...*, s. 127–128.

16. Również w książce zapiski te nie są zorganizowane wedle założonej z góry klasyfikacji – mimo że różnego rodzaju porządkujące zabiegi są charakterystyczne dla pisarstwa Pereca – sprawiając wrażenie spisywanych na bieżąco, w kolejności przypominania ich sobie przez autora.

skandale obyczajowe itd. Niektóre zapiski z blahym szczegółem nie mają nic wspólnego, dotykając kwestii doniosłych i poważnych, aczkolwiek również one ujęte zostają w lapidarne zdania (np. „40. Pamiętam dzień, gdy skapitulowała Japonia”, „174. Pamiętam maj 1968 roku”, „299. Pamiętam Zatokę Świń”). Zdecydowanie przeważają jednak notatki skupione na zapomnianym i „odpomnianym”, mało istotnym detalu ze wspólnej, prozaicznej przeszłości.

Wspomnienia Pereca nie mają więc charakteru *stricte* autobiograficznego, choć w tytule i w całej książce – zgodnie z jej zasadą konstrukcyjną – silnie wyeksponowane zostało *ja, które pamięta*. Wśród wyznaczników pamięci autobiograficznej – w psychologii definiowanej jako pamięć deklaratywna odnosząca się do własnej przeszłości – wskazuje się m.in. wysoki stopień emotogenności wspomnień. U Pereca znajdziemy wprawdzie autoreferencjalne zapiski nacechowane emocjonalnie (przykładowo: „94. Pamiętam jak musiałem za karę pozostać w szkole po zajęciach”, „144. Pamiętam, że nie lubiłem kiszzonej kapusty”, „150. Pamiętam, jak byłem zdziwiony, gdy się dowiedziałem, że moje imię znaczy »rolnik«”, „183. Pamiętam, że byłem często mylony z uczniem, który nazywał się Bellec”, „360. Pamiętam belfra w Lycée Claude-Bernard, który nosił żółty szalik; to właśnie wtedy dowiedziałem się, że żółty to kolor rogaczy”), jednak nawet one mają wydźwięk uniwersalizujący. Przecież każdy, będąc dzieckiem, nie lubił jakiejś potrawy i każdemu z nas utkwiły przeróżne wspomnienia z szkolnych czasów, o czym zwykle się nie myśli, lecz od czasu do czasu i raczej zniechęca podobne obrazy ewokowane są przez codzienne, niepozorne sytuacje. Doskonale zdaje sobie z tego sprawę Perec, notując:

Zdarza się niekiedy, że owe okruchy powracają po latach, drobne, nienaruszone; powracają przez przypadek albo przywołane jakiegoś wieczoru w gronie przyjaciół; coś co zapamiętało się ze szkoły, jakiegoś mistrza sportu, piosenkarza albo przebojową gwiazdkę, jakąś melodię, którą wszyscy nucili, jakiś napad czy katastrofę z czołówek gazet, bestseller, skandal, slogan, reklamowe hasło, obyczaj, wrażenie, część garderoby lub sposób jej noszenia, charakterystyczny gest czy jeszcze coś wåtleszego, bez znaczenia, całkiem banalnego, w jakiś cudowny sposób wyrwanego ze swej błałości, odzyskanego na chwilę, wywołującego przez krótki moment uczucie nieuchwytniej nostalgii<sup>17</sup>.

Tego rodzaju odczucia – wprawdzie prywatne, ale też pokoleniowe oraz ogólnoludzkie w swym wymiarze – pojawiać się mogą także podczas lektury *Pamiętam że*, co intrygująco opisuje poeta i prozaik Jerzy Górczański w recenzji tego utworu:

Odnajduję [...] fakty, nazwiska, rzeczy, nazwy, atmosferę, swoisty „klimat słów” – jakiś delikatny powiew nostalgii. [...] Perec pamięta paryskie pismo „Radar” – ja też pamiętam

---

17. Perec, *Pamiętam że...*, s. 128.

warszawskie pismo „Radar”: zamieszczałem w nim (lata 80.) felietony. Perec pamięta szwedzki film Arne Mattsona *Ona tańczyła jedno lato* (1951), z Ullą Jacobsson [...]. Oglądałem ten film w kinie Syrena na praskiej ulicy Inżynierskiej (już dawno nieistniejącym). Najbardziej niesamowita zbieżność – Perec: „Pamiętam *Carambar*”. W przypisie: „Nazwa długiego cukierka-ciągutki, pierwotnie o smaku karmelowym, wypuszczonego na rynek w 1954 roku”. Ja natomiast pamiętam makagigę, nieduży, płaski prostokącik-ciągutkę, kombinację karmelu i maku (sklejał zęby górne z dolnymi), który nabywało się w małych sklepikach na praskiej ulicy Stalowej w czasach powojennych. Można powiedzieć: 107 miliardów ludzi urodziło się na Ziemi na przestrzeni całej historii [...] i wśród tych miliardów znalazło się dwóch pisarzy, z mniej więcej tego samego pokolenia, różniących się kulturowo, żyjących w różnych krajach, pisarzy o różnych temperamentach i nieporównywalnej skali talentu, których połączyły (powiedzmy: metafizycznie) ciągutki „carambar” i „makagiga”<sup>18</sup>.

Taka aktywna recepcja tekstu Pereca, która nie jest zjawiskiem odosobnionym – o czym przekonuję się nie tylko z kolejnych recenzji, lecz także z prywatnych rozmów oraz własnej lektury – dowodzi, że książkę tę należy uznać za *exemplum* tzw. *pamięci komunikatywnej*.

Autor tego terminu, Jan Assmann, zakłada istnienie *pamięci ponadjednostkowej*, przekonując, że to, co *pamięć indywidualna* przyswaja oraz przechowuje, jest zależne nie tyle i nie tylko od niej samej, ale nade wszystko od otoczenia społecznego oraz kontekstu kulturowego. Badacz twierdzi, że: „świadomości i pamięci nie da się wyjaśnić na podstawie fizjologii i psychologii jednostki; oba fenomeny wymagają teorii systemowej, która uwzględniłaby interakcje jednostki z otoczeniem, bo tylko dzięki nim powstaje świadomość indywidualna i pamięć”<sup>19</sup>. Wedle typologii zaproponowanej przez Assmanna, pamięć komunikatywna obejmuje wspomnienia pochodzące ze stosunkowo niedalekiej przeszłości – chodzi o perspektywę 80–100 lat – które są wspólne dla grupy ludzi żyjących w tym samym okresie, stąd jej typową odmianą jest tzw. *pamięć pokoleniowa*. Nosicielami pamięci komunikatywnej są jej bezpośredni świadkowie, aktywni członkowie „wspólnoty pamięci”, którzy za pomocą języka – zwykle mówionego – przekazują opowieści i doświadczenia zdobyte na gruncie biografii indywidualnej kolejnym pokoleniom; dlatego właśnie horyzont czasowy pamięci komunikatywnej obejmuje trzy do czterech pokoleń<sup>20</sup>.

18. Jerzy Górzanski, *Carambar i makagiga*, „Wyspa – Kwartalnik Literacki”, 2013, nr 2 <<http://www.lokatormedia.pl/pamietam-ze-jerzy-gorzanski-kwartalnik-literacki-wyspa/>> (15.05.2019).

19. Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 36. Teoria Assmanna wywiedziona jest z krytycznej lektury prac francuskiego socjologa Maurice’a Halbwachsa dotyczących pamięci zbiorowej, którym poświęca Assmann osobny rozdział swojej książki. Por. Paul Ricoeur, *Pamięć indywidualna, pamięć zbiorowa*, w: *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, TAIWPN Universitas, Kraków 2006.

20. Zob. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, s. 66–71.

Nie dziwi więc, że Górzeński, jako rówieśnik Pereca – pomimo szeregu odmiennych okoliczności życiowych – odnajduje sporo łączących ich wspomnień. Ich światy w pewien sposób nakładają się i komunikują swoją obecność kolejnym pokoleniom. Perec nie bez powodu nadał swojej książce podtytuł: *To, co wspólne I*<sup>21</sup>.

Prawdopodobnie nawet reprezentanci najmłodszego pokolenia współczesnych czytelników *Pamiętam że* odnajdą kawałek własnej tożsamości, indywidualnej oraz wspólnej, w zdaniach rodzaju:

- 133. Pamiętam, że mój pierwszy rower miał opony dętkowe.
- 295. Pamiętam watę cukrową na festynach ludowych.
- 353. Pamiętam, że Trzej Królowie nazywali się Kacper, Melchior i Baltazar.
- 393. Pamiętam, że gdy złamałem rękę, na gipsie podpisała mi się cała klasa.
- 400. Pamiętam, jak czekałem, by dzwonek oznajmił koniec lekcji.
- 443. Pamiętam hula-hop.
- 444. Pamiętam yo-yo.

Podejrzewam, że każdy, nawet jeśli sam nie miał złamanej ręki, doskonale zna szkolny zwyczaj podpisywania się na gipsie. Zapewne większość z nas odwiedziła kiedyś lokalny festyn, gdzie zajadała się watą cukrową – i choć dorosłe podniebienia raczej nie akceptują jej mdłego smaku, w pamięci ta leciusienka, słodka chmurka na patyku zachowała się jako coś pysznego i odświętnego. Wprawdzie niewielu polskich odbiorców kojarzy, jak mi niemam, zamknięte w latach 60. paryskie kino Vivienne<sup>22</sup>, ale poznaniacy doskonale pamiętają przecież zlikwidowane niedawno kina Wilda czy Bałtyk, warszawiacy Moskwę oraz Feminę, katowiczanie Zorzę i Capitol, wrocławianie Lalkę czy Lwów, przykłady można mnożyć. Krąg doświadczeń – mimo minionych dekad, odmienności kulturowych i faktograficznych przesunięć – jest więc bardzo zbliżony, niemal taki sam, a zgodnie z tezą upowszechnianą przez Assmanna, to nie pełna zgodność z historycznymi zdarzeniami jest najważniejsza, ale siła opowieści, która nas stworzyła.

## W stronę pamięci kulturowej

Energia tekstu Pereca nie wyczerpuje się jednak na tym etapie. *Pamiętam że* nie chce być i nie jest wyłącznie minienicyklopedią lat powojennych, z której

---

21. Kolejna część – zapowiedziana tytułową rzymską jedyneką oraz końcówką, parentetyczną notką: „ciąg dalszy nastąpi...” – nie powstała, aczkolwiek niektórzy twierdzą, że nigdy nie była zamierzona i mamy tu do czynienia z mistyfikacją, typową dla Pereca – autora „wielokrotnie pojedynczego”, z zasady niepowielającego swych projektów. Zob. Adam Poprawa, *Nieciągłość autobiografii*. „*Pamiętam że. To, co wspólne I*” *Georges’a Pereca*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media”, 2015, nr 1(4), s. 113–116.

22. Cytowane wcześniej wspomnienie 463.

hasłami wiele osób, także spoza Francji, potrafi się utożsamić. Książkę tę można również traktować jako, *mutatis mutandis*, literacki obraz tzw. *pamięci kulturowej*, która – wedle Jana Assmanna – stanowi świadomy stosunek szerokiej grupy ludzi do dawnej przeszłości, a utrwalona została poprzez medium silniejsze niż oralna czy nawet piśmienna opowieść, tj. sztukę, rytuał, święto etc. Od pamięci komunikatywnej odróżnia ją bardziej abstrakcyjny, symboliczny charakter oraz wymiar fundacyjny; jest bowiem systemem konstruującym tożsamość grupy w odniesieniu do jej mitycznego czasu. Niemiecki badacz uzupełnia:

Pamięć kulturowa jest zorientowana na utrwalone punkty w przeszłości. Także ona nie potrafi przechować przeszłości jako takiej. Przemienia ją więc w symboliczne figury, na których się wspiera. Historia patriarchów, eksodusu, przejścia przez pustynię, zajęcia ziemi czy wygnania to właśnie takie figury pamięci, liturgicznie wspomniane podczas świąt i objaśniające aktualną sytuację. Także mity są figurami pamięci: różnica między mitem a historią zostaje w pamięci kulturowej zawieszona. Dla niej nie liczą się fakty, lecz tylko historia zapamiętana. Można by powiedzieć, że pamięć kulturowa transformuje historię faktyczną w zapamiętaną, a tym samym w mit<sup>23</sup>.

W tym kontekście Percec – dla którego także „nie liczą się fakty, lecz tylko historia zapamiętana” – jawi się jako (re)konstruktor tożsamości zbiorowej, która przekracza granice dwojakiego rodzaju: terytorialne, wychodząc poza jego kraj, oraz chronologiczne, obejmując nawet kilka pokoleń. Wprawdzie *Pamiętam że* wydane zostało przeszło cztery dekady temu i dotyczy wydarzeń oraz zjawisk sprzed ponad 70 lat – co z dzisiejszej perspektywy lokuje je wciąż w okresie Assmannowskiej pamięci komunikatywnej – to przypuszczać można, że część z tych wpisów będzie w jakiś sposób bliska także kolejnym generacjom, współtworząc w efekcie mityczną, wspólnotową podstawę. Powtórzmy przy tej okazji, że właśnie do pamięci mitycznej Percec zalicza swe zapiski z czasów przedwojennych. W innym miejscu wyznaje zaś, że jego celem jest desakralizacja pamięci oraz poszczególnych wspomnień<sup>24</sup>, co rozumieć można jako sprowadzenie ich z niedostępnych na co dzień przeciętnemu człowiekowi otchłani do ogólnie percypowanego rejestru, podczas gdy według Assmanna pamięć kulturowa ma charakter odświętny, także w rozumieniu religijnym. *Pamiętam że* to tekst, który *zawiesza podział na pamięć komunikatywną i kulturową, tworząc nieograniczoną przestrzeń pamięci wspólnej, gdzie sfery codzienności i mityczności przenikają się*. Rzecz jasna, Percec i Assmann inaczej rozumieją mit – badacz zgodnie z wieloletnią tradycją tego pojęcia w naukach humanistycznych, pisarz dokonuje natomiast

---

23. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, s. 68.

24. Percec, *Praca...*, s. 199.

pewnego przesunięcia, nie łącząc mitu z praczasem ani z czasem w ogóle<sup>25</sup>. Ważniejsze niż usytuowanie chronologiczne jest przyjrzenie się sile znaczeniowej danej sytuacji – jej, nazwijmy to, nośności kulturowej i rezonansowi społecznemu. Pojawia się zatem pytanie o to, co tak naprawdę tworzy...

## Fundamenty kultury

Koncepcja Jana Assmanna jest nie tylko interesująca, lecz także czytelna, elegancka i w pierwszej lekturze całkowicie przekonująca. Tekst Pereca wystawia ją jednak na próbę, ujawniając pewne pęknięcia i rozmywając oczywistość zaproponowanej w jej ramach taksonomii. Niemiecki badacz zakłada, że pamięć kulturowa ma charakter symboliczno-sakralny najwyższego rejestru – *fundacyjnego*:

Historia patriarchów, eksodusu, przejścia przez pustynię, zajęcia ziemi czy wygnania [...] Przykłady pokazują, że w pamięci kulturowej obecny jest pewien element sakralny. Figury pamięci posiadają sens religijny, a uobecnianie ich poprzez wspomnianie ma często charakter święta. Święto – obok licznych innych funkcji – służy uobecnieniu przeszłości fundacyjnej. Przez odniesienie do przeszłości ustanowiona zostaje tożsamość wspominającej grupy<sup>26</sup>.

Pamięć komunikatywna i kulturowa są więc zakresowo odrębnymi kategoriami. Pierwsza stanowi „doświadczenie historii w ramach biografii indywidualnej”, przyjmuje formy „naturalne, powstające przez powszednie interakcje” i charakteryzuje szerokie masy zwykłych ludzi – „niewyspecjalizowanych świadków wspólnoty pamięci”. Druga zaś – nad którą czuwa elita, czyli „wyspecjalizowani nosiciele tradycji”<sup>27</sup> – to „mityczna prehistoria, wydarzenia z przeszłości absolutnej”, a jej przejawy są trwale ukształtowane, kunsztowne i pełnią funkcje ceremonialno-rytualne<sup>28</sup>. Assmann zaznacza, że istnieją społeczności, w których ostrość tego podziału jest na tyle silna, że stwierdza się wręcz ich *bikulturowość*, czego przykładem jest starożytny Egipt; niemniej w odniesieniu do własnego otoczenia społeczno-kulturowego badacz skłonny jest mówić o „modelu ze skalą”, a oba typy pamięci traktuje jako „skrajne bieguny jednej skali z płynnymi przejściami”<sup>29</sup>.

---

25. O zależności czasu i autobiografizmu zob.: John Campbell, *Struktura czasu w pamięci autobiograficznej*, przeł. Joanna Górnicka-Kalinowska, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, red. Zofia Rosińska, Wydawnictwo Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

26. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, s. 68.

27. Należą do nich m.in.: szamani, bardowie, griotowie, artyści, nauczyciele, mandaryni, kapłani, bramini, czyli nosiciele pamięci, w zależności od kultury, oralnej bądź piśmiennej. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, s. 69–70.

28. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, s. 70–71.

29. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, s. 71.

Nie zmienia to faktu, że w jego koncepcji mamy do czynienia z wyraźnie zarysowaną binarnością, którą obrazują kategorialne pary, takie jak: fundacyjna historia mityczna – indywidualna historia biograficzna, święto – powszedniość, pamięć zbiorowa – pamięć jednostkowa. Notatki Pereca – ich treść oraz siła ewokowania wspomnień u czytelnika – każą natomiast zastanowić się, czy to w gruncie rzeczy nie owa *codziennność stanowi nasz mit fundacyjny*, budując prawdziwą, kolektywną pamięć kulturową, w tym przypadku Europejczyka przełomu XX i XXI wieku.

O ile w uporządkowanym i jednoznacznie zdefiniowanym świecie wybranych społeczeństw, chociażby starożytnych Egipcjan<sup>30</sup>, granica między pamięcią komunikatywną i kulturową rzeczywiście była nieprzekraczalna, o tyle *artystyczna anamneza*, której w XX wieku dokonuje Percec, pozwala zrozumieć, że jeśli dziś – w dobie dynamicznych interakcji różnych kultur, redefinicji tradycyjnych wzorców, dyferencji politycznych, religijnego tygla i zrelatywizowania wartości – cokolwiek jest nam jeszcze kulturowo wspólne, to właśnie owe *okruczości codzienności*. *Tworzą one, wprawdzie ulotną i mozaikową, ale przede wszystkim integrującą i fundacyjną – ponieważ więc mityczną – całość. Całość, dodajmy, niedomykalną, zmienną, pozostającą w ruchu; analogicznie do ludzkiego życia.*

Może właśnie dlatego czytelnik z taką łatwością utożsamia się z fragmentami codzienności wynotowanymi przez Pereca i dostrzega w nich własne odbicie – wszak są one naturalniejsze i bliższe niż powielane od wieków w niezmienionej formie, wielkie, mityczne narracje. „*Pamiętam że* jest próbą wydobywania podzwyczajności, rzeczy wspólnych z niebytu, do którego zostały zepchnięte, nadania im mowy – »aby wreszcie wyraziły to, co jest i czym jesteśmy«<sup>31</sup> – zauważa trafnie jeden z recenzentów książki, Paweł Jasnowski<sup>31</sup>. *Podzwyczajność* (fr. *infra-ordinaire*) to termin ukuty zresztą przez samego Pereca, który Krzysztof Zabłocki metaforycznie wyjaśnia jako „*pulpę życia*” – i nie chodzi tu, jak podkreśla, o „*banalne fakty i zdarzenia*”, ale o „*mięsz codzienności*, którego się zwykle nie dostrzega”<sup>32</sup>; o fundamenty naszego życia, naszej kultury – słowem: o to, co wspólne.

### Czy można napisać autobiografię zbiorową?

Perecowska fascynacja okruczościami codzienności miewa jednak różne wykładnie. Cytowany Jasnowski interpretuje ją w kontekście psychoanalityczno-ratowniczym i w swej krótkiej recenzji *Pamiętam że* konstatuje:

30. *Nota bene*, Jan Assmann jest z wykształcenia egiptologiem.

31. Paweł Jasnowski, *Podzwyczajność*, „Znak”, 2014, nr 2, s. 108 <<http://www.lokatormedia.pl/pawel-jasnowski-podzwyczajnosc-magazyn-znak/>> (15.05.2019).

32. Zabłocki, *Pamiętam...*, s. 137.



Zwrócenie się ku zwyczajności jak *każdy* perekowski gest, jak *całe* jego pisanie, jest tyleż zaskakujące i intrygujące, co uzasadnione i konieczne: stanowi bowiem *zawsze* próbę przekroczenia pustki i traumy (wywołanej utratą rodziców i wykorzeniem), znalezienia punktu odniesienia we wspomnieniu, we wspólnej pamięci [...]<sup>33</sup>.

W tych stanowczych słowach badacz wyraża swe przeświadczenie, że *całe* piarstwo Pereca powinniśmy czytać przez pryzmat traumatyczny<sup>34</sup>. Jednakże próba zamknięcia tej twórczości w biograficzno-tematycznych ramach, w moim przekonaniu szalenie ujednoznacznia jej wydźwięk, obniżając tym samym jej wartość artystyczną<sup>35</sup>. Sprowadzając teksty Pereca jedynie do dyskursu traumy oraz jej przełamывania, recenzent zdaje się zapominać, że mowa o dojrzałym

---

33. Jasnowski, *Podzwyczajność*, s. 108, [wyróżnienie – M.C.].

34. Studia nad traumą – jednostkową, kolektywną tudzież kulturową – stanowią szerokie i ujmowane z wielu różnych perspektyw zagadnienie humanistyki, w tym także literaturoznawstwa; zob. m.in.: *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, TAIWPN Universitas, Kraków 2015; *Trauma, pamięć, wyobraźnia*, red. Zofia Podnieśńska, Józef Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011. W niniejszej pracy nie odnoszę się wprost do żadnego konkretnego ujęcia traumy, lecz oponuję przeciw zamykaniu twórczości Pereca w granicach tego tematu *en bloc*.

35. Moja polemika stanowi poniekąd powtórzenie gestu samego Jasnowskiego, krytycznie oceniającego rozpoznanie Michała Pawła Markowskiego dotyczące twórczości Pereca. Twierdząc, że z psychoanalitycznego punktu widzenia piarstwo tego autora zasada się na *inkorporacji* („próbuję wyminąć pracę żaloby, składając swój fantazmat w niewysławialnej krypcie”), Markowski dystansuje je zarazem od wszelkiej motywacji melancholijnej i związanej z nią *introjeksi*, którą określa jako „owijanie swojego fantazmatu braku wokół słów” – te cechy przypisuje natomiast Proustowi (Michał Paweł Markowski, *Perekreacja*, w: Georges Perec, *Gabinet kolekcjonera*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2013, s. 100–102). Jasnowski, niejako w odpowiedzi na tę diagnozę, buduje tekst udowadniający, że w autorze *Gabinetu kolekcjonera* można jednak widzieć pisarza melancholijnego, i to jednego z czołowych w swoim stuleciu. Zacytujmy fragment z polemicznego artykułu: „Choć rzeczywiście część dzieła Pereca, wyrosłego na dziecięcej traumie i nieobecności, można czytać podług tego klucza [inkorporacji – M.C.] (nasuwającego się nieodparcie w przypadku m.in. powieści *La disparition*), to w przypadku jego całości i w kontekście przepracowania przez pisarza bolesnej przeszłości, nieuchronne wydaje się bardziej zniuansowane podejście” (Paweł Jasnowski, *Perec i melancholia. Zarys geografii melancholicznej*, „Teksty Drugie”, 2014, nr 5, s. 275 [wyróżnienie autora] <[http://rcin.org.pl/Content/60099/WA248\\_79698\\_P-I-2524\\_jasnowski-perec\\_o.pdf](http://rcin.org.pl/Content/60099/WA248_79698_P-I-2524_jasnowski-perec_o.pdf)> [15.05.2019]). Parafrazując ten argument w odniesieniu do opinii Jasnowskiego na temat *Pamiętam że*, zauważyć chcę, iż tylko *część* dzieła Pereca można czytać podług klucza traumatycznego, wspomniany utwór wymyka się bowiem takiemu przyporządkowaniu i konieczna jest tu szersza, a zarazem bardziej zniuansowana refleksja.

O rozmaitych *strategiach autobiograficznych* Pereca – w tym również (ale nie tylko) tych uwikłanych źródłowo w traumatyczne doświadczenie utraty rodziców – pisze Philippe Lejeune w książce *Le mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, P.O.L  diteur, Paris 1991. Fragment tej pracy przetłumaczyła Krystyna Rodowska, jej tytuł przekładając jako *Pokrętna drogi pamięci* („Literatura na Świecie”, 1992, nr 1, s. 150–156).

twórcy, który metodycznie zawiaduje swoim pisarstwem i świadomie włącza w jego obszar elementy autobiograficzne, a nawet buduje na nich wybrane teksty<sup>36</sup>. Zainteresowanie zwyczajnością – skądinąd obecne także we wcześniejszych utworach francuskiego pisarza – stanowi raczej refleksję o tym, co tak naprawdę konstytuuje nawet nie tyle pojedynczego człowieka, w tym biograficzny podmiot autorski, ile ludzi w ogóle; stąd moja tytułowa propozycja określenia tej książki mianem *autobiografii zbiorowej*. Oddając słuszość Jasnowskiemu, że w wielu tekstach Perec artystycznie przepracowuje własną historię i w mniej czy bardziej alegoryczny, bądź kombinatoryczny, sposób odnosi się do trudnych przeżyć swego dzieciństwa, czego przecież nie ukrywa, uważam jednak, że przypadek *Je me souviens* wymyka się tej regule. To nie przekroczenie pustki ani traumy osamotnienia jest tu zasadnicze, lecz intencjonalne odnajdywanie w pamięci i wspomnieniach tego, co wspólne. Na sporą niezależność tych dwóch „autobiografizujących” dróg wskazuje zresztą sam autor:

Za najbardziej oczywiste w pracy nad *Pamiętam* uważam to, że wszyscy mamy wspomnienia. To książka, którą mógłbym określić jako „sympatyczną”, to znaczy taką, która darzy sympatią czytelnika, w której czytelnik doskonale się odnajduje. To coś jakby przywoływanie pamięci, ponieważ dotyczy nas wszystkich. Różni się od biografii, poszukiwania własnych wspomnień, właściwych tylko nam, skrywanym, to praca, która za punkt wyjścia obiera wspólną pamięć, pamięć zbiorową. [...] Jestem również autorem autobiografii *W albo wspomnienie z dzieciństwa*, która powstała wokół wyjątkowego wspomnienia, głęboko skrywanego, utajonego i – w pewnym sensie – wypartego. Tu problemem okazała się umiejętność, powiedzmy, wyjścia poza ramy mojej własnej historii. Mniej więcej w tym samym czasie narodziło się *Pamiętam*. Te książki to dwie drogi, nie do końca równoległe, ale które schodzą się w pewnym punkcie i wynikają z tej samej potrzeby dokładnego zbadania czegoś, by następnie gdzieś to usytuować. Nie udaje się to ot tak, od razu, a zwłaszcza nie chodzi tu o tragiczne wydarzenie, któremu towarzyszą dźwięki skrzypiec! To musi pozostać ukryte! Autobiografia mojego dzieciństwa narodziła się z opisów zdjęć, fotografii, które przejęły rolę pamięci, stały się sposobem na poznanie rzeczywistości, której – jak twierdziłem – nie pamiętałem. Właściwie książka ta powstała w wyniku drobnych poszukiwań, niemal obsesyjnych z uwagi na całe mnóstwo niuansów, detali. I dzięki tej szczegółowej analizie coś się objawia. *Pamiętam* sytuuje

---

36. Najbardziej reprezentatywne w tym względzie są utwory: *La disparition* (1969) oraz *W albo wspomnienie z dzieciństwa* (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975). Jednak również w ich przypadku ograniczenie się do wspomnianego kontekstu interpretacyjnego, mimo oczywistych i silnych uwikłań autobiograficzno-traumatycznych (np. kanwę dla *W albo...* Perec wypracował podczas terapeutycznych sesji psychoanalitycznych; zob. Markowski, s. 69-73), nie wyczerpuje potencjału znaczeniowego tych tekstów. Dodajmy, że Perec do 1978 roku włącznie, czyli daty wydania *Pamiętam* że, opublikował już większość swoich tekstów, wśród nich *opus magnum* – monumentalne *Życie instrukcja obsługi*; między innymi dlatego traktować go należy jako świadomego, dojrzałego twórcę, który w swej twórczości wykracza daleko poza rozliczenie się ze swoją przeszłością.

się gdzieś pomiędzy i mogłoby cały czas wchodzić w moją relację z tym wspomnieniem. Kiedy piszę: „Pamiętam, że mój pierwszy rower miał opony bezdętkowe”, nie jest to bez znaczenia! Czuję to fizycznie, a jednak, najwyraźniej, pozostaje to neutralne<sup>37</sup>.

Zacytowana wypowiedź Pereca potwierdza rozpoznania, które można wywieść z uważnej lektury obu wspomnianych książek – autobiograficzna kanwa w *Pamiętam że* została wykorzystana inaczej niż w przypadku wcześniejszych utworów. Zaszła tu istotna zmiana, której sedno nie tkwi w odmiennym postawieniu akcentów ani w odwróceniu wektorów, lecz w przyjęciu całkiem nowej perspektywy. Nazwałabym ją *perspektywą jednostki, która jest świadomą częścią pewnej, z zasady nieokreślonej, zbiorowości*; jednostki, która czuje się zakorzeniona w przeszłości i w swej pamięci, tyleż indywidualnej, co kolektywnej. Dlatego właśnie *Pamiętam że* odczytuję jako autobiografię zbiorową – *obecna w niej pamięć jest zarazem własna i innych, jest prywatna i wspólna, a podniesione z niej okruchy codzienności kształtują zarówno podmiot w jego indywidualności, jak i zbiorowość w jej podmiotowości*<sup>38</sup>. Tę nieoczywistą relację pomiędzy jednostką i wspólnotą próbuje scharakteryzować w jednej z rozmów sam Percec:

[...] końcowym produktem jest przedmiot materialny – książka – która stanie się własnością innych, którą inni będą się dzielić, wymieniać. Wszystko to odnosi się do mojej osobistej historii, ale tylko o tyle, o ile jest ona zbiorowa, o ile można się nią podzielić. [...] Chodzi o to, że każdy mógłby być autorem *Pamiętam*, ale nikt nie potrafiłby napisać 455 „pamiętam” zawartych w tej książce, nikt nie napisałby takich samych. Zupełnie jak w teorii zbiorów – z X dzieł wspomnienia, których nie mam z Y i w ogromnym zbiorze naszych wspomnień każdy mógłby stworzyć sobie niepowtarzalną konfigurację. To coś w rodzaju opisu tkanki łącznej, z którym może utożsamiać się całe pokolenie. [...] chciałbym określić [to – M.C.]

---

37. Percec, *Praca...*, s. 199–200.

38. Takie ujęcie dystansuje się od tradycyjnej teorii biografii zdecydowanie bardziej niż powstała kilka lat później, rewelatorska natenczas koncepcja Janet Verner Gunn (*Autobiography. Toward a Poetics of Experience*, 1982), która problem biografii włącza w krąg antropologii literatury oraz kultury, rozpatrując ją w perspektywie doświadczenia. Gunn eksplikuje: „Moim punktem wyjścia nie jest prywatny akt pisania o sobie, ale kulturowy akt czytania siebie. Czytanie pojawia się w dwóch momentach tego, co definiuję jako sytuację autobiograficzną: po pierwsze, piszący autobiografię praktycznie »odczytuje« swoje życie; a po drugie, czytelnik odczytuje tekst autobiograficzny. [...] Podmiot czytający – zarówno ten, który odczytuje swoje życie, jak i ten, który czyta tekst – jest *podmiotem przedstawionym*, a nie ukrytym. Podmiot przedstawiony mówi i żyje w czasie, a dzięki temu uczestniczy w głębi, doświadczając inter- i transpersonalnych relacji warunkujących indywidualną tożsamość” (Janet Verner Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, przeł. Jadwiga Węgorzka, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czemińska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 150). Badaczka rozszerza kwestię autobiograficznej podmiotowości na więcej niż jedną, ale niezmiennie indywidualność, tj. czytający, uwikłany w kontekst kulturowy, wciąż jednak silny podmiot. W *Pamiętam że* podmiot nie jest ani silny, ani słaby, stanowi po prostu część świata – tego, co wspólne.

unanimizmem – to kierunek literacki, który nie wydał niczego znaczącego, ale bardzo podoba mi się jego nazwa. Ruch, który, zaczynając od siebie, wychodzi naprzeciw innym. To właśnie nazywam sympatią, ten rodzaj projekcji, a jednocześnie – wyzwania!<sup>39</sup>

Ten specyficzny Perecowski *unanimizm*<sup>40</sup> – wespół z innymi wzmiankowanymi w toku wywodu cechami, tj.: *prawdą wspomnienia*, stanowiącą wartość samą w sobie i niewymagającą faktograficznej weryfikacji oraz *siłą opowieści*, która stwarza społeczność, otwierając się na kolejne pokolenia i dalsze „nadpisanie” – sprawia, że otrzymujemy tekst stosunkowo prosty w formie, jednak w efekcie nietuzinkowy i intrygujący; niewykluczone też, że prekursorce genologicznie.

Wszelako na postawione w podtytule pytanie: „Czy można napisać autobiografię zbiorową?”, odpowiedziałabym przecząco. Konieczna jest tu bowiem zmiana aspektu na niedokonany – tego rodzaju autobiografię można jedynie *pisać*. Wydaje się, że podobne zdanie w odniesieniu do niemającej końca procesualności takiego projektu ma sam Perec, który zachęca swych odbiorców do gestu powtórzenia – tego Deleuzjańskiego, zawsze będącego różnicą. Co istotne, czyni to zarówno pośrednio – prostą i zarazem genialną poetyką, którą podejmują inni autorzy<sup>41</sup>, jak i dosłownie, pozostawiając na końcu książki kilka pustych stron, by czytelnik mógł zanotować drobiazgi z przeszłości, które nasunęły mu się podczas lektury

---

39. Perec, *Praca...*, s. 203.

40. Warto zaznaczyć, że w ramach tego kierunku, zwłaszcza w dziedzinie powieści, wykształcono *technikę symultaniczną*, która miała adekwatnie oddać dynamiczność, zmienność i skomplikowanie rzeczywistości. Technika ta polega na „paralelnym układzie obok siebie różnych wątków, które nie muszą się zająbiać ze sobą” (Michał Głowiński, *Unanimizm*, w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków 2007). Nie ulega wątpliwości, że symultanimizm był jedną z istotnych inspiracji Pereca przy tworzeniu *Pamiętam że*.

41. Perec zainspirował się wprawdzie pomysłem Brainarda, niemniej niektórzy twórcy nawiązują już tylko do *Je me souviens* i wedle tego konceptu konstruują własne utwory. Przykładowo, brytyjski pisarz Gilbert Adair – przekonany o nieprzekładalności tekstu Pereca – w *Memories* (1986) buduje autorski obraz powojennego Londynu, natomiast amerykański prozaik Harry Matthews w tekście *The Orchard* (1987; przekład polski: *Sad*, pióra Piotra Sommera, ukazał się w „Literaturze na Świecie”, 1995, nr 11–12) analogicznymi „okruchami pamięci” tworzy portret-wspomnienie Georgesa Pereca, z którym przez wiele lat się przyjaźnił. Również polski tłumacz *Je me souviens*, zanim kilkanaście lat później przełożył książkę, próbował swych sił w tej poetyce i napisał kilkadziesiąt zdań rozpoczynających się od słów „Przypominam sobie...”, które ukazały się na łamach „Akcentu”, 1998, nr 1–2. O twórczych inspiracjach książką Pereca zob. Zabłocki, *Pamiętam...*, s. 133–141. Warto na koniec wspomnieć, że przed kilkoma laty ukazała się nietypowa publikacja gromadząca szczegóły codziennego życia jednego z polskich miast – Fundacja im. Tymoteusza Karpowicza wydała w 2015 roku książkę pt. *Wrocław, pamiętam że...*, w której głos oddano mieszkańcom stolicy Dolnego Śląska. Podobieństwo do Perecowskiego pierwowzoru zasadza się na metodzie, która uwolniła szerokie pokłady pamięci wrocławian, różnica zaś tkwi w samym autorze – już nie jednostkowym, ale zbiorowym w pełnym tego słowa znaczeniu.

lub pod jej wpływem<sup>42</sup>. Każdy może więc współtworzyć tę wielką zbiorową autobiografię.

### *Postscriptum: dalsze koncepty*

„Lektura *Pamiętam że* może przypominać obcowanie ze sztuką konceptualną, w której idea wynosi się ponad materię dzieła. Tak jest z projektem Pereca, zbiór wspomnień jest jedynie bodźcem dla czytelnika do skonstruowania własnych wspomnień [...]” – konkluduje Sara Nowicka<sup>43</sup>. A zatem miałyby to być jedynie artystyczno-społeczny eksperyment, literacka gra z tekstem i z czytelnikiem? Utwór spotykał się wprawdzie z różnego rodzaju zarzutami<sup>44</sup>, niemniej przedsięwzięcie spod znaku Warsztatu Literatury Potencjalnej OuLiPo, a już z pewnością tych autorstwa Pereca, nie powinno się podejrzewać o czystą autoteliczność. To nie eksperyment dla eksperymentu ani też przejaw sztuki konceptualnej *sensu stricto*, lecz projekt estetyczno-literacki niosący sporą dawkę refleksji oraz emocji; bowiem nie chodzi tu wyłącznie o doświadczenie intelektualne, ale nade wszystko o przeżycie. Sama idea czy właśnie koncept, skądinąd na swój sposób rewelatorski, nie jest najważniejszy, dopiero Perecowska realizacja pozwala czytelnikowi na pełnię doznań i ruch myśli. Pozornie trywialna powierzchnia jedynie wzmacnia intensywność takiej recepcji. Recenzentka dodaje jednak rzecz arcyważną, mianowicie, że lektura tej książeczki zachęca do „indywidualnego rozważenia kwestii anamnezy i zapominania”.

Greckie: *anámnesis* (przypomnienie) i *lēthē* (zapomnienie), a także *mnēmē* (pamięć) to bez wątpienia fundamentalne tematy helleńsko-judeo-chrześcijańskiej kultury<sup>45</sup>. Rozważania starożytnych, z Platonem i Arystotelesem na czele, przez kolejne stulecia nie straciły na ważności, a w XIX i XX wieku wróciły ze zdwojoną siłą za sprawą takich myślicieli, jak Edmund Husserl, Sigmund Freud, Henri Bergson czy Paul Ricoeur. W *Drogach rozpoznania* Paul Ricoeur

---

42. *Pamiętam że* stanowi, wedle mnie, znakomity przykład tekstu artystycznego, w którym pustka – rozumiana jako znaczeniowtórzący zabieg estetyczny – stanowi integralny element dzieła. Zob. Małgorzata Cieliczko, *Pustka*, „Forum Poetyki”, 2015, nr 1 <<http://fp.amu.edu.pl/malgorzata-cieliczko-pustka/>> (15.05.2019).

43. Sara Nowicka, *Okruchy zbiorowej codzienności*, „ArtPapier”, 2013, nr 14 <<http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=181&artykul=3872>> (15.05.2019).

44. Zabłocki wspomina, że tekst *Je me souviens* – oceniany przez niektórych jako zbyt prosty, nadto oczywisty i niepoważny – miał też swoich krytyków i był parodiowany, co wynikało, jak wyjaśnia tłumacz, z niezrozumienia intencji ani zamysłu Pereca. Zabłocki, *Pamiętam...*, s. 133–136.

45. Zob. Karl Kerényi, *Mnemosyne i Lesmosyne. O źródłach „przypominania” i „zapominania”*, przeł. Zbigniew Zwoliński, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, red. Zofia Rosińska, Wydawnictwo Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

poszukuje odpowiedzi na pytania, które mogły pojawić się dopiero w czasach silnej filozofii podmiotu – w czasach, dodajmy, kiedy Perec tworzy *Pamiętam że* – zastanawiając się między innymi nad tym, „skąd mamy mieć pewność, że nasze myślowe poszukiwanie w najlepszym razie zakończyło się pomyślnie?” oraz „jaki udział rozpoznanie przeszłości ma w rozpoznaniu siebie?”. Filozof wskazuje trzy możliwe ścieżki: asocjacionizm doby empiryzmu angielskiego, psychoanalizę oraz Husserlowską fenomenologię<sup>46</sup>. Zinterpretowanie *Pamiętam że* w każdym z tych kierunków z pewnością przyniosłoby interesujące wnioski, rzecz musi jednak poczekać na swego badacza lub badaczkę. Wzorem Ricoeura, warto odnieść się w tym miejscu do koncepcji Henriego Bergsona, który zakłada, że odpowiedź na oba pytania wiąże się z doświadczeniem *rozpoznania*. Rozpoznanie to bowiem „akt konkretny, przez który ujmujemy na nowo przeszłość w terażniejszości”<sup>47</sup> – pisze Bergson, a Ricoeur dopowiada:

Doświadczenie rozpoznania oznacza odwołanie się do stanu utajonego wspomnienia pierwszego wrażenia, którego obraz niechybnie powstał jednocześnie z pierwotnym odczuciem: bo jakim sposobem dowolny moment terażniejszy mógłby się stać przeszłością, gdyby ów obraz nie powstawał wraz z tą terażniejszością? I na tym polega najgłębszy paradoks pamięci. Przeszłość jest „współczesna” z terażniejszością, którą *była*. [...] Oto głęboka prawda greckiej *anamnēsis*: poszukiwać to znaczywać, odnajdywać zaś to rozpoznawać to, co już kiedyś – uprzednio – się poznało<sup>48</sup>.

Odnalezienie wspomnienia w tej synchronicznej czasowości uprawnia również do dysponowania nim<sup>49</sup>, co literacko czyni Georges Perec, utrwalając okruchy codzienności w piśmie – owym farmakonie<sup>50</sup>, który nie wiadomo, czy jest lekarstwem czy trucizną dla pamięci; zdania są podzielone. Mnemosyne – matka muz – na naszych oczach staje się inspiratorką sztuki, i życia.

---

46. Paul Ricoeur, *Drogi rozpoznania*, przeł. Janusz Margański, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 104 i nast.

47. Henri Bergson, *Materia i pamięć: esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. Romuald J. Weksler-Waszkinel, przekł. przejrzał Marek Drwięga, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 117.

48. Ricoeur, *Drogi...*, s. 118.

49. Zob. Ricoeur, *Drogi...*, s. 118.


50. Nawiązuję do artykułu Jacques'a Derridy *Farmakon* (przeł. Krzysztof Matuszewski, w: *Pismo filozofii*, oprac. Bogdan Banasiak, Inter Esse, Kraków 1993), który przywraca myśli humanistycznej to stare, platońskie pojęcie, dając początek szerokiej dyskusji wychodzącej od niejednoznacznej relacji pisma oraz pamięci.



Anna Maria Bielak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Neofilologii

 <https://orcid.org/0000-0003-4580-4152>

*Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*

*Er(r)go. Theory–Literature–Culture*

Nr / No. 40 (1/2020)

*pamięć/ideologia/archiwum*

*memory/ideology/archive*

ISSN 2544-3186

<https://doi.org/10.31261/errgo.7682>



## Życiodajne archiwum Składowiska pamięci w dziele Alberta Cohena

The Life-giving Archive. A Stockpile of Memory in Albert Cohen's Work

**Abstract:** The present article aims to present a study of several, crucial themes in the writings by Albert Cohen, in the light of Jacques Derrida's concept of the archive. The presence of the experience of the Jewish nation is fixedly important in Cohen's work. In this article, my objective is to prove that Cohen's writing process significantly exceeds the common patterns of thinking about the past or even about the Jewish identity, of which an important component is the continuity of the relationship with the ancestors. Owing to the Derridean concept of the archive, it becomes possible to observe the significance of the past activity and its consequences for the subject's identity.

**Keywords:** archive, memory, Albert Cohen, fiction

### Negacja

Czytając teksty Cohena, mamy wrażenie, że autor lubuje się w nieskończonym odtwarzaniu unikatowego doświadczenia, które przez fakt jednorazowego zaistnienia raz na zawsze wpisało się w jego tożsamość. Nie ma tutaj reguły, która pomogłaby odsączyć wydarzenia faktyczne od fikcji literackiej. Powtórzenia dotyczą zarówno traumatycznych, rzeczywistych przeżyć, jak również tych związanych z tworzeniem fikcyjnych postaci, które w Cohenowskich powieściach *żyją własnym życiem*<sup>1</sup>. Powtórzenia wiążą się także w bardzo bezpośredni sposób z żydowską tożsamością<sup>2</sup>: wiele z odtwarzanych i powtarzanych wydarzeń zasadza się na wspomnieniu doświadczenia – przez Cohena bądź jego przodków i jego

1. Hubert Nyssen, *Lecture d'Albert Cohen*, Actes Sud, 1981, s. 21.

2. Tożsamością niepozbawioną znamion traumy, która u Cohena zamyka w sobie nie tylko doświadczenie Shoah, lecz także średniowieczne pogromy i ogół doświadczanych przez wieki przez naród wybrany cierpień. Konsekwentnie kontynuowana przez Cohena narracja oparta na bolesnym zbiorowym doświadczeniu traumy odnosi nas w ten sposób także do paradygmatów



naród w ogóle – antysemityzmu. Zastawiając szczegółowe omówienie zabiegów powtórzeń na później, chciałabym w pierwszej kolejności przyrzeć się obecnym w tekstach toposom matki, ojca i piwnicy, które z jednej strony oddają delikatne związki utkane przez narratora z jego rodziną jako źródłem pochodzenia, z drugiej wpływają na poczucie tożsamości i przynależności głównego bohatera tekstów powieściowych, Solala.

W swojej pracy poświęconej kwestiom tożsamościowym w pisaniu żydowskim po doświadczeniu Shoah, Clara Lévy wyszczególnia u żydowskich twórców trzy poziomy kultu pochodzenia (*le culte de l'origine*). Chodzi mianowicie o kult kraju, z którego pisarz pochodzi (*pays d'origine*), społeczności, z której się wywodzi (*communauté d'origine*), oraz rodziny (*famille d'origine*). Niemal wszystkie teksty publikowane przez żydowskich pisarzy po roku 1945, zauważa Lévy, eksponują zagraniczne pochodzenie autora lub jego krewnych<sup>3</sup>. Cohen nie stanowi tutaj wyjątku: na potwierdzenie swojej tezy Lévy cytuje zresztą obszernie rajski opis Kefalonii<sup>4</sup>.

Rodzime Korfu pisarza przeistacza się zatem w powieściach w obraz utraconego raju Kefalonii, do której protagonista *Oblubienicy Pana* pragnie zabrać swoją kochankę<sup>5</sup>. Paralelnie eksponowana być musi nieodzowna rola rodziców: to oni bowiem przekazują za sprawą wychowania odpowiednią wiedzę, mającą być punktem wyjścia do autoświadomości. Dziadkowie, ale przede wszystkim figury ojca i matki, będą w tym kontekście według Lévy kluczowe<sup>6</sup>.

Matka Cohena jest niezwykle ważną postacią w tekstach biograficznych. Jej obecność nadaje dramatyzmu tekstowi *Carnets 1978*<sup>7</sup>. Jej ciągle przywoływanie stanowi odciążający punkt zwrotny dla zbudowanej na antysemickim doświadczeniu dziecka narracji *Ô vous, frères humains*<sup>8</sup>: protagonista regularnie przywołuje obraz matki celem ukojenia bólu, wypełnienia druzgocącej pustki matczyną miłością. Prawdziwym hołdem dla matki będzie napisany po jej śmierci tekst *Książka*

---

traumy kulturowej, zob. Jeffrey C. Alexander, *Toward a Theory of Cultural Trauma*, "Cultural Trauma and Collective Identity", University of California Press, California 2004, s. 1–30.

3. Clara Lévy, *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, Puf, Paryż 1998, s. 23.

4. Lévy, *Écritures...*, s. 24.

5. „»Jechać, we dwojkę«, rzekła i położyła głowę na ramieniu wirującego z wolna partnera. »Jechać dokąd?« zapytał. »Daleko«, westchnęła. »Tam, gdzie się urodziłem, chcesz?« Tam, gdzie się urodził, uśmiechnęła się do upojnej wizji. Jak dobrze, jak dobrze zrobił, że się urodził. »Jechać kiedy, my dwoje?« zapytała. »Zaraz rano, rzekł, samolotem dla nas tylko, a po południu Kefalinia, ty i ja«; Albert Cohen, *Oblubienica Pana*, przeł. Andrzej Socha, Wyd. Krakowskie, Kraków 2001, s. 349; co zresztą nigdy nie będzie miało miejsca.

6. Lévy, *Écritures...*, s. 34.

7. Albert Cohen, *Carnets 1978*, w: Albert Cohen, *Oeuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, nr 402, Paryż 1993. Tekst nie został wydany w języku polskim.

8. Albert Cohen, *Ô vous, frères humains*, w: Albert Cohen, *Oeuvres...*, s. 1044, 1051, 1057, 1067 i inne.

o mojej matce (fr. *Livre de ma mère*) (1954). Według Denise Goitein-Galperin<sup>9</sup>, matka jest jedną z trzech, obok pisarstwa i narodu żydowskiego, wielkich miłości Cohena. Co ciekawe, figura matki nie zajmuje szczególnego miejsca w powieściach. Hubert Nyssen<sup>10</sup> wysuwa tutaj ciekawą hipotezę, zgodnie z którą o tyle obecność matki jest stosunkowo śladowa, a nieliczne, poświęcone jej opisy groteskowe i odstręczające, o ile ukłonem w jej stronę mogą być postaci żydowskich błaznów, Walecznych z Francji, które pomimo licznych, bogato eksponowanych w narracji wad, rozczulają czytelnika swoją nieporadnością i dobrocią serca. Można zatem w pewien sposób, za Nyssenem, odczytać Walecznych jako alegorię ukochanej i wielbionej, zwłaszcza pod koniec życia, kobiety.

Pozostawiając na moment z boku teksty biograficzne, należy zauważyć, że w tekstach tetralogii powieściowej kult społeczności i rodziny ma bardzo burzliwy przebieg: narrator akcentuje stereotypowe żydowskie przywary, czyniąc ze swoich pobratymców niedostosowanych do życia błaznów. W przypadku matki, wspomniany jej obraz jest o tyle dosadniejszy, o ile pozbawiony komicznych aspektów. Należy jednak gwoli ścisłości – i w świetle powyższych rozważań – uzupełnić, że czytelnik nie ma możliwości zaprzyjaźnienia się z figurą tak, jak to przebiega w przypadku Walecznych. Jej obecność ginie w fabule *Solala*; nawet jej śmierć przebiega w sposób niedostrzegalny. Jeśli możemy stwierdzić, że narrator w pewnym sensie oszczędza ją przed ironią i szyderstwem, to będziemy mieć tutaj na myśli jedynie rozwlekłe objętościowo procesy powtarzania. Krótkie, intensywne opisy poświęcone matce protagonisty (tytułowego *Solala*), jak zresztą te dotyczące innych, z pewnymi wyjątkami, żydowskich bohaterów, nie pozostawiają bowiem wątpliwości co do ich pejoratywnego charakteru.

Z czego wynika ów negatywny obraz rodzinnych związków? Schaffner, biorąc za punkt wyjścia zarówno odmalowaną pejoratywnie matkę, jak i sugerowane współżycie matki i ojca, które wyobraźnia *Solala* próbuje odrzucić, powołuje się tutaj na freudowską psychoanalizę. Odrzucenie obrazów rodzicielskiej miłości, obok zanegowania figury matki, miałyby swoje źródło w impulsywnym pragnieniu odrzucenia tradycji żydowskiej<sup>11</sup>. W konsekwencji poczucie przynależności i chęć utożsamienia się z pochodzeniem i domem rodzinnym pozostaje w powieściach tetralogii, a szczególnie w *Solalu* (postawa protagonisty zostanie w kolejnych tekstach znacznie zmodyfikowana) bardzo zachwiana. Niemniej jednak, co dla naszej analizy szczególnie ważne, podejmowane przez bohatera próby stworzenia siebie na nowo, bez udziału przodków i przy kompletnym za-

9. Denise Goitein-Galperin, *Visage de mon peuple, essai sur Albert Cohen*, Nizet, 1982, s. 27.

10. Nyssen, *Lecture...*, s. 37. Dowodem na poparcie tej hipotezy byłby fakt, że tekst *Les Valeureux*, opisujący losy, walecznych został przez pisarza zadedykowany właśnie matce.

11. Alain Schaffner, *Le goût de l'absolu*, Honoré Champion, Paryż 1999, s. 216.

negowaniu roli swojej przeszłości i swoich bliskich spalą wszystkie, jak się o tym jeszcze później przekonamy, na panewce. Potrzeba negacji stanowi sama w sobie dowód na nieredukowalną trudność towarzyszącą zabiegom mającym na celu odsączenie tożsamości od środowiska rodzinnego, którym się karmi.

## Nakaz powrotu

Matka nie jest niczym innym jak znakiem tożsamości, z którym narrator bądź protagonista czuje się związany. Zakreśla wirtualne miejsce, do którego pragnie wrócić narrator tekstów biograficznych albo nawet zawiera w sobie – w porządku fikcyjnym, jeśli przyjmiemy hipotezę Nyssena – elementy składowe przeszłości uformowane w sylwetki zabawnych Walecznych. Wyznacza poczucie przynależności i określa nieosiągalne miejsce powrotu.

Do ukształtowanego na świadomości i wiedzy o przodkach poczucia przynależności odwołuje w pewnym sensie tekst Derridy, *Gorączka archiwów*. Czym jest tytułowe archiwum? To pojęcie, jak zauważa sam autor, stosunkowo trudne<sup>12</sup>, a my w naszej pracy skupimy się na kilku jego najważniejszych dla nas aspektach, to jest konkretnie na porządkach nomologicznych i topologicznych, w obrębie których funkcjonuje, na figurze archonta, na otchłaniach i na powierzchniowych śladach archiwum, w końcu na jego tytułowej „gorączce”.

Na wstępie swojej pracy Derrida wiąże pojęcie archiwum z greckim *arche*, oznaczającym zarówno początek, jak i nakaz/rozkaz<sup>13</sup>. Konstruuje się dwa porządki: topologiczny źródła/miejsca i nomologiczny, związany z nakazem. Archiwum oferuje więcej niż dostęp podmiotu do wiedzy, która owocuje świadomością *siebie* i umożliwia utożsamienie się z konkretną myślą, grupą czy nawet miejscem. Nomologiczna zasada nakazu<sup>14</sup>, porządek rozkazujący (*jussique*), niemal natychmiast odsyła nas do krzywdzącej figury ojca/prawa. I tak, w myśl koncepcji Derridy, *archiwum* wiąże się nie tylko z samą psychoanalizą i figurą ojca, lecz także z jej (psychoanalizy) „ojcem”, Zygmuntem Freudem, w końcu z ojcem ojca. Nie wcho-

---

12. „Nic nie jest zatem dziś bardziej chaotyczne i bardziej niepokojące niż pojęcie zarchiwizowane w słowie »archiwum«”; Jacques Derrida, *Gorączka archiwów*, przeł. Jakub Momro, Instytut Badań Literackich PAN, seria wyd. Nowa Humanistyka, Warszawa 2016, s. 134.

13. Derrida, *Gorączka...*, s. 9–10.

14. Pierre Nora mówi wręcz o wewnętrznym nakazie-imperatywie tworzenia archiwum: „Imperatywem naszej epoki jest nie tylko zachowywanie wszystkiego, ocalanie każdej oznaki pamięci – nawet jeśli nie jesteśmy pewni, jakiego rodzaju pamięć oznaczamy – ale również tworzenie archiwów.” Pierre Nora, *Między pamięcią a historią: Les lieux de Mémoire*, „Tytuł Roboczy. Archiwum”, nr 2, 2009, s. 7, cyt. za: Bernadetta Wilk, *Archiwum miejscem pamięci o ludziach nauki i kultury*, „Zarządzanie w Kulturze”, nr 18, z. 2, 2017, s. 195–217.

dząc głębiej w raczej zawiły wywód, przyjrzyjmy się, w jaki sposób figura ojca, funkcjonuje w powieści *Solal*.

Kiedy mowa o figurze ojca, to w jego przypadku wszystko przebiega odwrotnie niż w przypadku matki: pomijany w tekstach biograficznych, staje się bardzo istotną figurą narracji tetralogii, zwłaszcza *Solala*. Gamaliel, ojciec tytułowego bohatera i jednocześnie najważniejsza postać ojcowska całego cyklu powieściowego, jest figurą dostojną, poważną, skupioną i oszczędną w słowach, która pojawia się zazwyczaj w towarzystwie innego dostojnika. Pierwszy raz dowiadujemy się o nim za sprawą Saltiela:

Mój szwagier rabin prawi mi kazania, bo się gołę; utrzymuje, że pokazywanie wygolonej twarzy jest czymś bezwstydnym. A ja mam duszę tak samo czystą jak ty, o najwspanialszy Gamalielu Solal, o, najdostojniejszy naczelny rabinie Wspólnoty Siedmiu Wysp Jońskich z siedzibą na Kefalinii! (S: 12).

Już z tej krótkiej zapowiedzi postaci miarkować możemy o jego roli i jego wpływie na społeczność żydowską. Saltiel przypomina sobie zresztą o Gamalielu w kontekście przestrzegania zasad ortodoksyjnego prawa żydowskiego. Rabin Gamaliel staje się nośnikiem, symbolizuje albo wręcz ucieleśnia prawo, a postaci myśląc o prawie automatycznie odwołują się do Gamaliela.

Relacja, którą Gamaliel utrzymuje z synem, jest bardzo formalna:

Powiedział [Gwoździojad] Solalowi, że jego czcigodny pan ojciec czeka na niego. Gamaliel Solal odniósł się do syna tak jak zwykle: poprosił go, chyba z myślą o koledze z Bagdadu, aby odczytał pracę egzegetyczną, jaką był mu zadał. [...] Solal posłusznie odczytał, co należało, obojętnym głosem (S: 20).

Gamaliel jest tym, który kieruje i rozporządza – dopóki jest to możliwe – losem syna. Symbolicznym momentem odwrócenia tego porządku będzie *bar micwa* Solala: zgodnie z prawem żydowskim w momencie osiągnięcia religijnej pełnoletniości syn staje się podmiotem prawa i przejmuje ciężar wcześniej na ojcu odpowiedzialność za swoje czyny<sup>15</sup>. W czasie *bar micwy* Gamaliel wygłasza rozczarowująco krótkie – a mimo to jest to jedna z jego dłuższych wypowiedzi – przemówienie, zawierające istotne wskazówki dla odpowiedniego prowadzenia się w życiu *dorosłym*<sup>16</sup>. Gdyby Solal zdecydował się zastosować do porady, która okazała się raczej przepowiednią – dodajmy, że Gamaliel przestrzega syna przede wszystkim przed zwodniczym wpływem kobiecego piękna – na pewno pomogło-

15. Zob. Ivan G. Marcus, *The Jewish Life Cycle: Rites of Passage from Biblical to Modern Times*, University of Washington Press, 2004.

16. Chodzi oczywiście o dorosłość religijną, to jest w tradycji żydowskiej wiek 13 lat.

by to w uniknięciu wielu katastrof, na których zresztą opiera się dalsza narracja. Gamaliel jednak nie przekonuje go, nie omawia podjętego tematu – nie taka jest jego rola. Funkcjonuje raczej jako zasada, krótki nakaz, który powinien zostać wypełniony bez wdawania się w szczegóły. Sama jego obecność wyznacza zatem ramy prawa żydowskiego (stojącego w opozycji do porządku Zachodu i kultu piękna), któremu należy się podporządkować. W ten właśnie sposób rabin określa także granice (żydowskiej) tożsamości, która poprzez prawo się kształtuje. Odrzucenie Gamaliela/prawa/żydowskości na dalszym etapie narracji zaowocuje nieznośną pustką, którą Solal będzie mógł wypełnić jedynie poprzez ponowny zwrot w stronę ojca. Pustka wiąże się z bolesnym brakiem dostępu do archiwum, którego instytucjonalna realizacja zostaje zachwiana tam, gdzie podaje się w wątpliwość konsygnacyjną władzę archonta<sup>17</sup>.

Stojąc na straży żydowskiego prawa, Gamaliel jest zatem punktem zwrotnym, bramą, miejscem, do którego Solal musi powrócić jak do *siebie*. Odtwarza się pewien cykl: folgując swoim „zachodnim” upodobaniom, Solal walczy z ojcem/prawem, aby kolejno zwrócić się w jego stronę. Gamaliel, jego rabiniczna wiedza i jego dbałość o księgi nosi tutaj znamiona figury archonta:

W obywatelach, dzierżących i oznaczających w ten sposób władzę polityczną, dostrzeżano uprawnionych do tworzenia bądź reprezentowania prawa. Biorąc pod uwagę ich publicznie uznawaną władzę rządzenia, to u nich, w ich miejscu, będącym ich domem (domem prywatnym, rodzinnym i wynajmowanym), zostają złożone oficjalne dokumenty. Archonci są przede wszystkim strażnikami dokumentów<sup>18</sup>.

Obecność Gamaliela wyznacza tory fabuły i wpływa na postaci: Gwoździojad wyraża się o nim z szacunkiem, Saltiel, jak widzieliśmy wyżej, próbuje narzucić sobie bardziej rygorystyczne postępowanie. Powaga, którą wokół siebie roztacza, stanowi zatem przeciwagę dla komicznych wątków i groteskowych opisów. Gamaliel funkcjonuje jako znak, który zamyka w sobie ogrom rabinicznej tradycji. Jest nie tylko strażnikiem Prawa i dbałości o to, aby spuściznę prawa scedować na kolejne pokolenie – aby przekazać synowi pismo i jego podstawę, to jest w pewnym sensie Biblię, jakby powiedział Derrida<sup>19</sup> – ale także samym *dokumentem*, to jest czymś, co poświadcza oddziaływanie prawa, dokumentem, który, jak mówi Derrida, *wyraża, przywołuje i odwołuje się do prawa*.

Ów znak jest w pewnym sensie niedostępny: to nie do końca czytelny dokument, który, chociaż wskazuje, nie daje odbiorcy satysfakcjonującej i skończonej wiedzy. Nie ma w nim treści, które podpowiadałyby, jak „nauczyć się żyć”, przywołując

17. Derrida, *Gorączka...*, s. 12–13.

18. Derrida, *Gorączka...*, s. 10–11.

19. Derrida, *Gorączka...*, s. 37.

Derridiańskie rozważania otwierające *Widma Marksa*<sup>20</sup>, nawet jeśli wydaje się, że właśnie tego rodzaju wskazówek szukać u Gamaliela musi Solal w momentach rozterki i zwątpienia; emituje co najwyżej suche, nie zawsze zrozumiałe nakazy.

## Piwnica albo powrót do archiwum

Efektem końcowym odtwarzania cyklu powrotu do ojca/prawa w *Solalu* będzie zakup zamku w Saint-Germain. To punkt kulminacyjny, w którym Solal nie jest w stanie dłużej znieść swojego zachodniego – niemniej pełnego sukcesów – życia i zwraca się do ojca:

Poszedłem do kolan paść mojemu panu ojcu i ten miłosierny człowiek przebaczył mi. Przykazał, bym urządził tajemną siedzibę w mym europejskim domostwie. Mądry jest i rozumie, że mam obowiązek kontynuować mój orientalny żywot. Sprowadziłem Solalów, tych z Kefalinii i zewsząd. Prawdziwe biblijne miasto mrowi się w podziemiach domostwa Jego Ekscelencji<sup>21</sup>.

Tajemna siedziba mieści się w średniowiecznej piwnicy renesansowego zamku, który protagonista zakupi za pieniądze młodej małżonki. Będąc u szczytu błyskotliwej kariery politycznej, z piękną Aude u boku i z silnym zapleczem zawodowym (zapewnionym przez ojca Aude), Solal decyduje się zwrócić w stronę przeszłości, odnaleźć swojego ojca i poprosić go o wybaczenie.

Przeszłość wraca zatem do protagonisty niczym bumerang i nakazuje mu, po raz kolejny, *być posłusznym*. Jej cień osadzi się w piwnicach starego zamku, który odzwierciedla kształt tożsamości Solala<sup>22</sup>. To, co najbardziej osobiste i jednocześnie najbardziej wstydlive – żydowscy krewni, za których wstydzić się musi w ministerstwie – zostaje przez niego umieszczone w piwnicy. Postaci, które Solal lokuje w podziemiach swojej zachodniej rezydencji, na obrzeżach swojego zachodniego życia, są niezwykle ważne, ponieważ noszą w sobie brzemień przeszłości, stanowiąc tym samym świadectwo – czy może *dokument* – rzeczywistego pochodzenia Solala.

Bohater jest więc jedynie wykonawcą prawa, który realizuje sformułowany przez ojca nakaz. Wydaje się jednak, że rola Gamaliela jest tutaj także do pewnego stopnia ograniczona, że cienie przeszłości snujące się po świadomości protagonisty nie dadzą mu spokoju, dopóki ten nie znajdzie dla nich miejsca:

---

20. Jacques Derrida, *Widma Marksa*, przeł. Tomasz Żałuski, PWN, Warszawa 2016, s. 11.

21. Albert Cohen, *Solal*, przeł. Andrzej Socha, Wyd. Noir sur blanc, Warszawa 2007, s. 259-260.

22. Philippe Zard zwraca także uwagę, że zamek może symbolizować zachodnią tożsamość, zob. « *Dans ma demeure d'Europe* ». *La cave de Saint-Germain et l'identité spirituelle de l'Europe*, „Cahiers Albert Cohen: Visions du sacré”, nr 4, 1994, s. 85.

Aby mogły być w ten sposób strzeżone, aby mogły podlegać jurysdykcji tego wyrażania prawa, dokumenty potrzebują zarazem strażnika oraz umiejscowienia. Archiwa, nawet w swym stróżowaniu bądź w swej tradycji hermeneutycznej, nie funkcjonują bez podstawy ani bez siedziby<sup>23</sup>.

Dokumenty, podobnie jak krewni Solala, potrzebują swojego miejsca spoczynku. Żydowscy wujowie i kuzynowie muszą mieć gdzie się osiedlić i odpocząć; dokumenty potrzebują umiejscowienia, aby zaistnieć. Jak wykazuje Derrida, archiwa muszą zostać uwięzione, wręcz „udomowione”<sup>24</sup>. Cóż innego robi Solal, sprowadzając swoich żydowskich krewnych, całą swoją przeszłość, całe swoje dzieciństwo z odległej greckiej wyspy do piwnicy europejskiego zamku, jeśli nie stara się właśnie podporządkować jej sobie, udomowić i przechować w otchłaniach budowli w największej tajemnicy przed światem? Co równie ważne, w istocie Solal pod wpływem Gamaliela nie nawiązuje relacji ze swoją rodziną, lecz z przeszłością, na którą składają się żywe zjawy, z najstarszym – tak starym, że każącym się przemieszczać w trumnie – Majmonem na czele, którego pojawianie się w narracji Nyssen utożsamia ze zjawą śmierci<sup>25</sup>.

Zamknięta w świadomości Solala, symbolicznie w piwnicach jego zamku, przeszłość jest zupełnie niedostępna dla młodej małżonki Solala, Aude. Dla niej przeszłość męża jest zawodem umarłych, głosem spod ziemi<sup>26</sup>, dla naszego protagonisty przeszłość zaś przekształca się ni mniej ni więcej jak w spersonalizowane archiwum. Z perspektywy topologicznej archiwum stanowi miejsce pracy świadomości, schronienie cierpiącego narodu, którego trauma, chociaż możemy obserwować jej poszczególne *wcielenia*, funkcjonuje jako doświadczenie zbiorowe i zarazem jako składowa indywidualnej pamięci. Z perspektywy nomologicznej prawa – bo w żadnym innym miejscu narracji Solal nie podlega tak bezwarunkowo eksplicytnie woli ojca – archiwum staje się jego, prawa, podziemnym królestwem.

Archiwum Solala to miejsce ukryte i zamknięte dla zewnątrz. Wtargnięcie obcej osoby, nawet jeśli zaplanowane, natychmiast je unicestwia: wtajemniczona małżonka Solala nie przejdzie inicjacji i w konsekwencji Solal odeśle swoich krewnych. Nawiązując jednak znowu do Derridy, w swoim szkicu dekonstrukcjonista zwraca również uwagę na przejście od sfery prywatnej do publicznej<sup>27</sup>. Jeśli chodzi o Solala, to bohater najpierw czyni ze swojej żydowskiej przeszłości orientalny relikw, oddając mu przy tym należyłą cześć, a następnie wystawia go na ogląd

---

23. Derrida, *Gorączka...*, s. 11.

24. Derrida, *Gorączka...*, s. 11.

25. Nyssen, *Lecture...*, s. 39.

26. Istotnie bohaterka dowiaduje się o sprowadzonych „gościach”, słysząc najpierw ich śpiewy i poszukując źródła głosu.

27. Zob. Derrida, *Gorączka...*, s. 11.

zachodniej, protestanckiej żony. Nie ma tutaj znaczenia intencja: Aude zstępuje do piwnicy pełna dobrej woli, nadziei, kierowana romantyczną wizją odnalezienia żydowskich proroków. Wszystko to rozplywa się jednak przy pierwszym kontakcie z Gamalielem; poznanie obcego archiwum okaże się dla niej niemożliwe. Jej doświadczenie możemy porównać do wizyty w muzeum, w którym zamiast pięknych obrazów napotykamy dziwaczne eksponaty, które w dodatku okazują się żywe, równie żywe co przerażające.

### Egzerga albo na powierzchni

Archiwum nie rozplywa się jednak wraz z symbolicznym unicestwieniem jego dokumentacji, a więc w przypadku Solala – odesłaniem krewnych pod wpływem żony. W tym miejscu chcielibyśmy zastanowić się nad samą powierzchnią archiwum, albo nad tym, jakie zewnętrzne symptomy odsyłają do jego wnętrza. U Derridy archiwum ma związek z drukiem, który, co bardzo ważne, pozwala się zredukować. W jaki sposób przebiega redukcja? Gdy zagłębiamy się we fragment zatytułowany *Egzerga*, przed oczami staje nam moneta ze swoją małą inskrypcją, swoistym podpisem, który odnosząc się do archiwum, jednocześnie je minimalizuje, ogranicza do minimalnej jednostki. Ta zdolność archiwum do ekonomii funkcjonuje nie tylko w obrębie materialnego tekstu, literalnego – za pomocą liter – zapisu na przedmiocie, ale także, idąc jeszcze dalej, ciała. W ten sposób Derridiańska egzerga będzie określone także obrzezanie.

Obrzezanie jako inskrypcja znaczy konkretne miejsce. I nie chodzi tutaj o miejsce, które znaczy, ale o wskazanie na konkretne, to jest zawsze to samo miejsce na skórze, tak jak druk znaczy i wskazuje miejsce na papierze. W tym sensie możemy odczytać je jako *egzergę* archiwum, widoczną na zewnątrz, na samej powierzchni ciała. Ciało Solala również zostało – w świetle kluczowej roli ojca/prawa nie możemy mieć co do tego wątpliwości – raz na zawsze naznaczone. Ukryta w tym ciele świadomość przechowuje pokłady wykuwanych na pamięć pod wpływem ojca/prawa dokumentów, które następnie umiejscawia on, wraz z widmami przeszłości, w archiwum. Obrzezanie jest jednak *egzergą* krzywdzącą – redukuje wielość i różnorodność do jednego miejsca i jednego tematu. I tak na przykład kochanki Solala widzieć będą mogły jedynie zewnętrzną różnicę, a nigdy nie będą w stanie sięgnąć głębiej, do wewnątrz, i odczytać autentycznego, źródłowego dokumentu.

Niemniej, Derridiańska refleksja na temat druku jest jedynie punktem wyjścia do rozważań na temat popędu śmierci/zniszczenia. Za ojcem psychoanalizy, dekonstrukcjonista zastanawia się tutaj, czy zadrukowany papier nie pójdzie



na marne albo co zrobić, by tak się nie stało. Wracamy zatem do Cohenowskiej [nad]produkcji tekstu, która również szuka swojego uzasadnienia.

### Obsesja powtarzania i gorączka archiwum

O Cohenie wiemy, że swoje powieści dyktował. Jego przyjemność zaklasyfikować możemy jako czysto retoryczną, słowną ekstazę o profetycznym zabarwieniu. Pisarz nie zakładał ani błędu, ani nadmiaru. Przyjemność czerpał nie z poprawiania, ale z dodawania do skryptu kolejnych fragmentów. Deklarował przy tym, że jego pisanie ma stanowić dowód na to, że zasługuje na miłość, która go w życiu spotyka. Ów nadmiar był więc dla niego w jakimś stopniu komplementarny do tego, czym był. Powyższe spostrzeżenia odbijają się na pisarstwie w sposób dwójaki: po pierwsze zaznaczają nieskończoną potrzebę produkowania słów, dobudowywania i rozbudowywania partii tekstów, po drugie odwołują do zabiegów powtarzania.

Zaczynając od produkcji, nie można tutaj pominąć faktu, że niektóre z Cohenowskich tekstów „pierwotnych”, żeby odróżnić je w ten sposób od ich kolejnych form, otrzymały szansę ponownego zaistnienia, czasami wiele lat później, w obszerniejszej wersji i pod nowym tytułem. *Le jour de mes dix ans*, bardzo ważny biograficznie tekst, stanowiący studium doświadczonej przez dziecko antysemickiej traumy – rozrasta się w *O vous, frères humains. Chant de mort* jest punktem wyjścia do opublikowanej dziesięć lat później *Livre de ma mère*<sup>28</sup>. *Obłubienica Pana*, która zasługiwałaby pewnie na osobne omówienie, w pierwotnej przedwojennej wersji okazała się zbyt długa, aby wydawca mógł ją zaakceptować. O ile została skrócona (autor wyciął z niej wydane w 1938 roku *Gwoździójada*), o tyle po wojnie została ponownie przepracowana. Mamy zatem do czynienia z wiecznie otwartym procesem twórczym, który sam autor określił mianem „chwalebnie rakotwórczej proliferacji” (»prolifération glorieusement cancéreuse«).

Jeśli chodzi o zabiegi powtarzania, wyszczególnić można na pewno kilka poziomów, które ograniczymy tutaj do dwóch: tekstów prozy biograficznej i powieściowej. Niezależnie od tego, we wszystkich tekstach powtórzenia wpływają niezmiennie zarówno na treść, jak i na styl: Laurence Audéoud analizuje tutaj na przykład powtórzenia biblijne obecne w zbiorze poezji *Paroles juives* oraz w biograficznym tekście *Carnets 1978*<sup>29</sup>.

Warto zauważyć, że w tekstach biograficznych elementem regularnie powracającym w narracji jest często trauma, dotkliwie przeżycie bądź strata. W *O vous*,

28. Schaffner, *Le goût...*, s. 15.

29. Laurence Audéoud, *Paroles de prophètes. Répétitions bibliques dans Paroles Juives et Carnets 1978 d'Albert Cohen*, Peter Lang, Bern 2007.

*frères humains* powraca regularnie, niczym refren, głos ulicznego sprzedawcy. Poszczególne słowa i zdania, raz zasłyszane/zapisane, odtwarzają się ciągle na nowo. Ów zacerpnięty z życia epizod okazuje się, poprzez nieustanne do niego powracanie, jednym z najdotkliwszych wspomnień. Wskazując na żydowskość dziesięcioletniego chłopca, wyłapując go z tłumu gapowiczów po to tylko, aby go upokorzyć, sprzedawca stał się dla pisarza prawdziwym uosobieniem antysemityzmu. Jego głos odbija się echem nie tylko w świadomości narratora *Ô vous...*, lecz także w innych tekstach.

Nieco inaczej dzieje się w przypadku tekstów prozy powieściowej. Kolejni bohaterowie świata przedstawionego albo prześcigają się w retoryce, albo po prostu oddają się bez reszty przyjemności mówienia, czy to w postaci monologu, czy wewnętrznego strumienia świadomości. Tworzenie słów w nadmiarze pochłania narratorskiego, Solala, Gwoździojada, Rachelę czy innych bohaterów fikcji.

Zapewne nadmiar ten można różnie tłumaczyć. Być może służy on zamaskowaniu – zgadzałyby się to w przypadku wszystkich wymienionych wyżej postaci i narratorskiego – uwierającej, odczuwanej w momentach melancholii, pustki. „Być może jest tak, jak mówi Michel Foucault, że zbliżanie się do śmierci, jej władczy gest, którym wkrada się do ludzkiej pamięci, draży w istnieniu i teraźniejszości pustkę, z wnętrza której i ku której kierujemy swe słowa”<sup>30</sup>. Tak jak Cohenowski narrator tekstów biograficznych nie może, a być może nie chce, zapomnieć, tak jednak w przypadku tekstów powieściowych powtarzają się także komiczne elementy: powtarzanie i samo mówienie staje się grą, która ma na chwilę zabawić, pomóc pograć się w przyjemności słowa i właśnie zapomnieć o tym, co istnieje poza nim.

Derrida tłumaczy, analizując przypadek Freuda, że nadmiar słów zwraca się w stronę nowego: zapisywanie ma prowadzić do realizacji nowego projektu, który swoim zaistnieniem sprawi, że inwestycja w tusz i papier (druk, który u Derridy jest także archiwizacją) „stanie się opłacalna”<sup>31</sup>. Nowe odkrycie musi przy tym zostać nie tylko ogłoszone: musi też zostać wydrukowane, to jest *zarchiwizowane*<sup>32</sup>. Umieszczenie w przestrzeni archiwum, uczynienie go jego częścią, ustanowi projekt jako archiwalną wiedzę, z której kolejno będziemy mogli czerpać.

Cohen swoje książki wygłasza (dyktuje), tworzy słowa i narracje, ale dopiero ich spisanie, przeniesienie do przestrzeni archiwum za pomocą druku, nadaje im pełną wartość. Powracanie do treści raz spisanej prowokuje wrażenie cyklicznego powrotu, wiecznego nurzania się w znakach przeszłości. Jednocześnie

---

30. Michel Foucault, *Język bez końca*, przeł. Michał Paweł Markowski, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Aletheia, Warszawa 1999, s. 67.

31. Derrida, *Gorączka...*, s. 19.

32. Derrida, *Gorączka...*, s. 19.

zakreśla drogę ucieczki w przyszłość, która ustanowić się musi na przeszłości, w porozumieniu z jej znakami. W Cohenowskich *Carnets 1978* czytamy: „J'ai quatre-vingt-deux ans et je vais bientôt mourir. Vite me redire, stupidement souriant, me redire le temps de mon enfance, vite avant la fin de moi et de mes souvenirs”<sup>33</sup>. Autor śpieszy się, aby spisać swoje wspomnienia jeszcze przed śmiercią, pisze zatem w perspektywie przyszłej śmierci, w strachu przed nią, który oznacza tutaj strach przed zapomnieniem, przed utraceniem swojego dzieciństwa i swojej przeszłości.

Sam strach przed śmiercią nie jest jednak jeszcze równoznaczny ze stratą czy zniszczeniem. Popęd straty, jak mówi Derrida,

działa zawsze w milczeniu, nie pozostawia nigdy swojego archiwum. Popęd z góry niszczy swoje własne archiwum, jak gdyby istniała w nim naprawdę szczególna motywacja do właściwego mu ruchu. Popęd pracuje, aby zniszczyć archiwum, pod warunkiem, lecz również w celu wymazania swych „własnych” śladów [...]”<sup>34</sup>.

Popęd straty i śmierci umożliwia i zarazem niesie ryzyko unicestwienia archiwum. Cohen nie tyle pragnie zniszczyć, ile uwiecznić swoje archiwum i swoją przeszłość. Ruch w stronę straty/śmierci, który objawia się jej odtwarzaniem/zapisywaniem, jest w rzeczywistości zwróceniem się w stronę życia. Przeszłość w pisarstwie Cohena jest ciągle żywa, nieredukowalna do powierzchniowych znaków. Jej elementy wpisują się, jak zauważa Lévy, w kontinuum historii żydowskiej<sup>35</sup>. Cohen, odtwarzając *swoją* przeszłość, powołuje się na doświadczenie narodu żydowskiego sięgające najdawniejszych czasów<sup>36</sup>. Po drodze wywiązuje się jednak szereg trudności, związanych zarówno z definicją, czym owe archiwum rzeczywiście jest, jak i z jego palącą potrzebą:

Kłopot z archiwum (*trouble d'archive*) wynika z gorączki archiwum (*mal d'archive*). Brakuje nam archiwum. [...] To paląca namiętność. To, co nigdy się nie zatrzymuje, coś nieskończonego, to szukanie archiwum tam, gdzie się ono ukrywa. To pogoń za nim, nawet jeśli jest go zbyt dużo, tam, gdzie coś w nim samym się anarchizuje. To doświadczenie

---

33. „Mam osiemdziesiąt dwa lata i wkrótce umrę. A więc szybko, powiedzcie sobie jeszcze raz, z głupim uśmiechem na twarzy, opowiedzcie sobie jeszcze raz czasy dzieciństwa, szybko, zanim nadejdzie koniec, mój i moich wspomnień” (przeł. A.M.B); Albert Cohen, *Oeuvres...*, s. 1115.

34. Derrida, *Gorączka...*, s. 22.

35. Lévy, *Écritures...*, s. 37.

36. Obcowanie negatywne z przeszłością zakreśla na przykład narracja Racheli w *Oblubienicy Pana*: „[...] Ale przede wszystkim palili nas na stosach! We wszystkich niemieckich miastach, w Wissemburgu, w Magdeburgu, w Arnstadt, w Koblencji, w Sinzig, w Erfurcie! Byli dumni mianując się przysmażaczami Żydów! [...] Palili nas w trzynastym wieku! Będą nas palić w dwudziestym!”. Cohen, *Oblubienica...*, s. 446.

natrętnego, powtarzającego się i nostalgicznego pragnienia, nieustającego pragnienia powrotu do źródła, bolesna tęsknota za domem, nostalgia za powrotem do najbardziej archaicznego miejsca absolutnego początku<sup>37</sup>.

W archiwum mamy do czynienia z obezwładniającym żywiołem. Przy okazji sumowania tez i akcentowania kluczowej roli Freuda, który według Derridy umożliwił myślenie o archiwum w ogóle, dekonstrukcjonista zauważa, że archiwum „nie da się zredukować do pamięci: ani do pamięci jako świadomej rezerwy, ani do pamięci jako aktu przypominania czy wspomnienia”<sup>38</sup>. Nie jest ono zatem otwartym źródłem, z którego można bezwarunkowo czerpać, wspominając. Wyraża jednak pragnienie *powrotu*, niezmiennie *natrętne* oraz *powtarzające się*, które nie są obce pisarstwu Alberta Cohena. Na przykładzie analizy figur ojca i matki w prozie powieściowej Cohena widzieliśmy, w jaki sposób zanegowana przeszłość (matka, która przez Lewy-Bertaut<sup>39</sup> jest utożsamiana z bezpieczną przestrzenią) jest kolejno egzekwowana przez prawo/ojca. Kreacja postaci Solala, paralelnie do działań pisarza, poddaje się popędowi życia i śmierci albo życia poprzez nawiązanie relacji ze śmiercią/przeszłością. W Cohenowskiej piwnicy pulsuje życie naznaczone traumą, doświadczeniem antysemickiej zbrodni i lękiem przed śmiercią; pulsuje w niej jednak także pragnienie życia, szczególnie widoczne, kiedy pod uwagę weźmiemy ogół Cohenowskich tekstów. Tym samym Cohenowskie archiwum funkcjonuje nie tyle jako repozytorium wspomnień, w których wiecznie odtwarza się i różnicuje raz doświadczona przeszłość.

W jaki sposób możemy poddać refleksji to nieuchronne powtórzenie, ogólne powtórzenie w jego związku z pamięcią i archiwum? Nietrudno zinterpretować konieczność takiego związku, przynajmniej, kiedy łączymy archiwum – bo zwykle jesteśmy skłonni to robić – z powtórzeniem oraz powtórzeniem przeszłości. Chodzi tu jednak o przyszłość i o archiwum jako nieredukowalne doświadczenie przyszłości<sup>40</sup>.

Archiwum nie jest doświadczeniem przeszłości, mówi Derrida, ale przyszłości. Jest tym samym przeszłością aktualnie odczuwaną i żywo obecną, mającą aktywny udział w indywidualnym konstruowaniu przyszłości przez podmiot. Z pozoru niedostępne a dla osób trzecich wręcz hermetyczne, archiwum funkcjonuje, i to także pisarstwo Cohena doskonale obrazuje, jako życiodajne źródło. Impuls, który z niego wypływa, który rodzi się poprzez bliskie, cza-

---

37. Derrida, *Gorączka...*, s. 134.

38. Derrida, *Gorączka...*, s. 135.

39. Évelyne Lewy-Bertaut, *Albert Cohen mythobiographe*, Ellug, Grenoble 2001, s. 150.

40. Derrida, *Gorączka...*, s. 103.

sami bolesne, obcowanie z przeszłością, jest impulsem nie tylko odtwarzania, lecz także stwarzania, tworzenia nowego na gruncie zarchiwizowanego. Jest też źródłem pisania – tworzenia poprzez pismo – które musi nieustannie, autotelicznie poświadczać sens swego zaistnienia.



## Pamięć i zapominanie w *Pogrzebanym olbrzymie* Kazuo Ishigury

Memory and Forgetting in Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant*

The article examines the theme of memory and forgetting in Kazuo Ishiguro's 2015 novel *The Buried Giant*. The novel offers a reflection on the role of forgetting in dealing with a traumatic past, an issue which remains relevant for individuals and societies alike. Although Ishiguro does not provide easy answers to the question of whether it is better to remember or to erase difficult memories, temporary amnesia emerges in the novel as a legitimate strategy: it allows individuals to maintain relationships and helps to prevent feuding nations from resuming violence. The other related issues that the article discusses include the problem of memory which inevitably returns after temporary amnesia/amnesty with its entrapment in competing politics of memory, the issue of collective memory and the relationship between memory and forgetting as well as the role of involuntary memory in the undermining of official discourses about the past. Twentieth-century conceptions and discourses on memory – Maurice Halbwachs', Walter Benjamin's, Marcel Proust's, as well as Galen Strawson's – have been mobilized to illuminate the concerns that the novel raises.

Keywords: Ishiguro, amnesia, amnesty, collective memory, involuntary memory, memory politics

*Historia może być niewolą,  
Historia może być wolnością.  
— T.S. Eliot „Little Gidding”<sup>1</sup>*

Wydana w 2015 roku powieść Kazuo Ishigury *Pogrzebany olbrzym* podejmuje temat roli pamięci i zapominania w życiu indywidualnym i zbiorowym. Niniejszy artykuł koncentruje się na wybranych aspektach poruszanej przez pisarza problematyki pamięci: z powieści wyłania się teza o dobroczynnym wpływie zapomnienia, nawet jeżeli tylko tymczasowego, na życie jednostek i społeczeństw dotkniętych skutkami przemocy; Ishiguro zwraca również uwagę na niebezpieczeństwo zagrażające pamięci, która powraca w postaci zmanipulowanej,

1. T. S. Eliot, „Little Gidding”, w: *Szeptny nieśmiertelności*, przeł. Krzysztof Boczkowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 213, s. 258.

dostosowanej do narracji zwycięzców. Namysł pisarza nad nierozzerwalną relacją i funkcją pamięci i zapominania w życiu jednostkowym i zbiorowym wykazuje zbieżności z teoretycznymi dyskursami na ten temat; w wymiarze indywidualnym amnezja, której doświadczają bohaterowie powieści i brak możliwości ujęcia życia w formie narracji współbrzmia z teorią brytyjskiego filozofa Galena Strawsona o niekoniecznie narracyjnym charakterze ludzkiego życia, przywołaną w dalszej części artykułu. Teoria Strawsona kwestionuje narracyjne koncepcje tożsamości i pozwala spojrzeć na niepamięć w powieści z perspektywy interpretacyjnej różniącej się od powszechnie przyjętych. Z kolei rozważania Paula Ricoeura na temat dynamiki pamięci i niepamięci w wymiarze zbiorowym stanowią teoretyczną ramę dla problemu zbiorowej amnezji w *Pogrzebanym olbrzymie*. Zapomnienie, któremu w różnym stopniu podlega całe społeczeństwo, w powieści jawi się nie tylko jako tymczasowa amnestia narzucona stronom konfliktu, aby zatrzeć pamięć krzywd zaznanych i wyrządzonych w przeszłości. Zbiorowa amnezja może być odczytana jako wyparcie bolesnej przeszłości – między innymi taki rodzaj zapomnienia rozważa Ricoeur w swojej pracy *Pamięć, historia, zapomnienie*. Kolejne pytanie, które nurtuje Ishigurę, to kształt pamięci, która powraca po okresie zapomnienia; w tej kwestii pomocna okazuje się koncepcja *pamięci zmanipulowanej* Ricoeura. W powieści, żadna z następujących po sobie faz – początkowe zapomnienie, przypomnienie i praca pamięci – nie chronią przed powrotem przemocy. Trzecia droga, którą podążają bohaterowie Ishigury, na ile możliwa w życiu zbiorowym, niesie obietnicę trwałej zmiany. W artykule jest zestawiona z końcowymi refleksjami Ricoeura na ostatnich stronach jego dzieła.

Powieść Ishigury wpisuje się we współczesny *memory boom*, czyli wzrost zainteresowania pamięcią obecny w humanistyce już od kilku dekad. Źródła zjawiska sięgają początku XX wieku – wglądy na temat pamięci można odnaleźć w pismach myślicieli i pisarzy takich jak Walter Benjamin, Maurice Halbwachs, Sigmund Freud i Marcel Proust<sup>2</sup>. Również dwie wielkie wojny światowe i historia Zagłady, wraz z nałożonym na kolejne pokolenia obowiązkiem pamiętania, odegrały znaczną rolę w rozwoju badań nad pamięcią. Rozkwit „pamięciologii” w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku jest najczęściej łączony z postmodernistycznym zakwestionowaniem przez Jean-François Lyotarda tak zwanych „wielkich narracji”, a w szczególności z podważeniem autorytetu konwencjonalnego dyskursu historiograficznego, który uprzednio rościł sobie prawo do wyłączności w opisywaniu przeszłości<sup>3</sup>. Postmodernistyczna krytyka totalizującego charakteru

---

2. Aleida Assman, *Cultural Memory and Western Civilization*. Arts of Memory, Cambridge University Press, Nowy Jork 2011, s. 8.

3. „Wielkie narracje” to termin, którego Jean-François Lyotard użył w 1979 roku (wydanie polskie: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. Małgorzata Kowalska i Jacek

tradycyjnej historiografii, przeprowadzona w pracach Haydena White'a, Franka Ankersmita i Dominicka LaCapry, otworzyła pole dla subiektywnych opisów przeszłości opartych na doświadczeniu i pamięci uczestników historii<sup>4</sup>. Pamięć coraz częściej stanowi zarówno przedmiot badań dyscyplin naukowych – socjologii, filozofii, historii, literaturoznawstwa – jak i przedmiot przedstawienia i namysłu w filmie, sztuce i w literaturze. Nie tylko wydarzenia z przeszłości skłaniają do badania mechanizmów funkcjonowania pamięci i jej związków z historią, ale także nasilające się konflikty o zasięgu lokalnym i międzynarodowym ostatecznie kompromitujące mit „końca historii”. Wyparta historia powraca w rzeczywistości i literaturze, prowokując pytania o rolę pamięci, albo jej braku w ożywiających obecnie konfliktach. Przenikanie do literatury kwestii dotyczących wzajemnych związków między historią, traumą i pamięcią przyjmuje zatem nie tylko postać przedstawień historii i pamięci. Utwory literackie wprawdzie opisują przeszłość, ale też prowadzą refleksję nad rodzajami pamiętania oraz nad dynamiką pamięci i zapominania.

W taki właśnie sposób ten temat podejmuje *Pogrzebany olbrzym* – powieść nie kreuje jedynie mitycznej przeszłości, ale stanowi namysł nad rolą pamięci w życiu jednostek i społeczeństw. Początkowo pamięci o wydarzeniach z przeszłości jest w *Pogrzebanym olbrzymie* niewiele – pozbawieni wspomnień bohaterowie pragną je odzyskać, a ich dążenia osadzone są w świecie odległym i fantastycznym, w Brytanii około piątego wieku naszej ery, po wycofaniu się Rzymian i po krwawych walkach między zwycięskimi Celtami, nazywanymi w powieści Brytami, a saksońskimi przybyszami. Wyspa tonie we mgle wywołanej przez oddech smoczycy Querig. To właśnie unoszące się nad krajem opary powodują niepamięć, umożliwiając pokojowe współistnienie obu stron konfliktu. W takiej scenerii para Brytów, Axl i Beatrice, wyrusza w drogę, aby odnaleźć niewidzianego od lat syna. Pamiętają, że ich opuścił, ale nie są w stanie przypomnieć sobie okoliczności, w których doszło do rozstania. Ich wędrówka ma na celu powrót do przeszłości i odzyskanie utraconych wspomnień – przemieszczanie się w przestrzeni jest zatem również podróżą w czasie. Temporalizacja przestrzeni przejawia się w palimpsestowym nakładaniu się kolejnych warstw historii w krajobrazie: bohaterowie chronią się przed deszczem w zrujnowanej rzymskiej willi,

---

Migasiński, Fundacja „Aletheia”, Warszawa, 1997), określając w ten sposób totalizujące narracje lub metadyskursy nowoczesności: postępu, politycznej emancypacji, triumfu zachodu i końca historii. Lyotard ogłosił upadek wielkich narracji oświeceniowych i pojawienie się „małych narracji” (*petits récits*), czyli lokalnych przedstawień nieroszczących pretensji do statusu prawd uniwersalnych.

4. Postmoderniści badacze zakwestionowali tradycyjne podejście do historiografii, podważając status historii jako nauki operującej faktami i podkreślając jej związek z kulturą (literaturą i sztuką). Dowodzili, że dyskurs historyczny stosuje wspólne z literaturą techniki narracyjne i stanowi interpretację, a nie reprezentację, przeszłości.



a chrześcijański klasztor przechowuje ślady twierdzy, którą niegdyś był. W miarę jak oddalają się od domu i przemierzają kraj, Axl i Beatrice dowiadują się o źródle mgły i stopniowo odzyskują wspomnienia. Napotkani po drodze przedstawiciele obu plemion – saksoński wojownik Wistan, chrześcijańscy mnisi i Sir Gawain, ostatni żyjący rycerz Okrągłego Stołu, reprezentują nie tylko różne pokolenia, lecz także odrębne podejścia do pamięci. Podczas gdy Brytowie – Sir Gawain i mnisi – utrzymują przy życiu smoczyce, stojąc na straży swoiście pojętego pokoju zbudowanego na niewiedzy i nieświadomości, Wistan, wysłannik saksońskiego władcy, zamierza zabić Querig i tym samym przywrócić pamięć o zbrodniach, których dopuścili się Brytowie. Mityczna Brytania jest w powieści pretekstem do refleksji nad rolą pamięci i zapominania: czy niepamięć, czyli wymazanie traumatycznych wydarzeń, rezygnacja z przypisywania win i wymierzania kar jest strategią właściwą i możliwą do utrzymania? Jakiego rodzaju pamięć powinna zająć miejsce amnezji, aby nie powróciły nienawiść i przemoc? Oto pytania, które powieść stawia, unikając zarazem udzielania łatwych odpowiedzi.

W życiu jednostek powieściowa niepamięć nie jawi się jako jednoznacznie negatywna. Mimo że Axl i Beatrice nie pamiętają dokładnie przebiegu wspólnego życia, ich małżeństwo szczególnie na tym nie ucierpiało – udało im się zbudować trwałą więź i zachować miłość. Ich silne uczucie i przywiązanie przeczą głównym założeniom teorii tożsamości narracyjnej, według której jedynie możliwość ujęcia wydarzeń w spójną narracyjną całość stanowi podstawę do zrozumienia siebie i nadania sensu swojej egzystencji. Według Paula Ricoeura, życie ludzkie staje się nie tylko bardziej czytelne, kiedy zostaje ujęte w formę opowieści, lecz także bardziej zrozumiałe, bo poddane „aktywnej interpretacji” – tylko w ten sposób podmiot zyskuje wgląd w siebie<sup>5</sup>. Zgodnie z ową teorią, pamięć jest warunkiem konstruowania opowieści, które objaśniają życie, korzystając z literackich schematów fabularnych<sup>6</sup>. Jakkolwiek Axl i Beatrice wierzą, że odzyskanie wspólnej przeszłości pogłębi ich wzajemną relację, fragmentaryczny charakter wspomnień niewątpliwie przyczynił się do sukcesu ich związku: bohaterowie nie pielęgnują dawnych uraz i zaczynają każdy dzień od odnowienia najważniejszego zobowiązania – wzajemnej miłości. Nie potrafią wprawdzie nadać przeszłości formy spójnej

---

5. Paul Ricoeur, *Narrative Identity*, „Philosophy Today”, 1991, 35, 1, s. 73.

6. Nawet jeżeli przyjąć, że pamięć i narracja nie są niezmiennie – Ricoeur dopuszcza możliwość konstruowania i dekomponowania opowieści w zależności od wielu czynników – sam fakt tworzenia narracji w zgodzie z wymaganiami dnia dzisiejszego stwarza możliwość włączenia się mechanizmu, który Galen Strawson określa jako „rewizja”. Rewizja nie musi koniecznie oznaczać modyfikowania pamięci „na korzyść” pamiętającego, ale nie można wykluczyć zniekształceń i manipulowania faktami z przeszłości tak, aby ułożyły się w pożądaną, spójny wzór (Galen Strawson, *A fallacy of our age. Not every life is a narrative*, „Times Literary Supplement”, October 15, 2004, s. 15).

narracji, ale wiedzą, że chcą być razem. Powracająca u kresu wędrówki pamięć o trudnych momentach w przeszłości, zdradzie, rozstaniu, konflikcie z synem, nie oznacza końca ich miłości. Jednak, w miarę jak mgła zanika, odsłaniające się przed nimi zdarzenia mają negatywny wpływ (nawet jeśli krótkotrwały) na ich związek, do którego wkrada się niechęć i resentyment. Wprawdzie ostateczne pojednanie integruje związek na innym poziomie – jest teraz świadomy i oparty na zrozumieniu i wybaczeniu przeszłości, ale wcześniejsza niemożność ustalenia przebiegu zdarzeń, ułożenia ich w ciągu przyczynowo-skutkowym i przypisania win w dużej mierze sprzyjała utrzymaniu miłości i pozwoliła uniknąć rozstania.

W odniesieniu do indywidualnej pamięci teoria brytyjskiego filozofa Galena Strawsona potwierdza pozytywną rolę zapominania i przeczy konieczności narracyjnego ujęcia przeszłości jako warunku tożsamości i „dobrego życia”. W artykule na temat osobowości „epizodycznej” Strawson podważa rozpowszechnioną i ogólnie przyjętą tezę, jakoby każdy z nas konstruował i przeżywał życie w ten sam sposób – postrzegając siebie jako diachronicznie ciągłą i tożsamą wewnątrznie osobę, która (mimo że diachroniczność nie musi tego koniecznie oznaczać) ma tendencję do ujmowania życia jako narracji<sup>7</sup>. Uchwycenie życia w formie narracji konstytuującej tożsamość jest często uznawane za jedyny sposób na zrozumienie siebie i warunek prawdziwego, pełnego człowieczeństwa. Strawson kwestionuje pogląd o powszechności osobowości „diachronicznej” i o narracyjnym sposobie ujmowania życia głoszony przez licznych wpływowych psychologów i filozofów, takich jak Oliver Sacks, wspomniany powyżej Paul Ricoeur czy Charles Taylor, sugerując, że istnieje inny sposób przeżywania ludzkiego bycia w czasie. W odróżnieniu od osobowości „diachronicznej”, która postrzega siebie jako ciągłą i tożsamą – nie tylko w sensie fizycznej osoby ludzkiej, lecz także w sensie „wewnętrznej jaźni”, osobowość „epizodyczna” nie ma poczucia wewnętrznej stałości, nawet jeżeli jest w pełni świadoma swojej ciągłości w czasie jako osoba ludzka<sup>8</sup>. „Epizodycy” nie przejawiają zatem tendencji do ujmowania życia w kategorii narracji, ale również osobowość „diachroniczna”, mimo że pojmuje siebie jako coś stałego, „trwającego przez dłuższy okres czasu”, nie zawsze wykazuje narracyjne podejście do życia. Jak wyjaśnia Strawson, takie podejście zakłada coś więcej niż tylko skłonność do uchwycenia życia jako całości. Nie chodzi tu wyłącznie o układanie wydarzeń z przeszłości w porządku chronologicznym; narzucenie narracyjnej konstrukcji na indywidualne życie wymaga dodatkowo „szukania spójności, jedności, prawidłowości, czyli nadania życiu pewnej formy”<sup>9</sup>. W teorii

---

7. Strawson, *A fallacy...*, s. 13.

8. Strawson, *A fallacy...*, s.13.

9. Strawson, *A fallacy...*, s. 14. Cytat w tłumaczeniu autorki. Jeżeli nie podano inaczej, wszystkie kolejne cytowania ze źródeł obcojęzycznych występują w tłumaczeniu autorki.

Strawsona szczególnie interesująca wydaje się owa inklinacja do znajdowania porządkującej życie formy. Skłonność do szukania w wydarzeniach jedności i wzoru, w który się układają, może świadczyć o potrzebie nadania sensu doświadczeniu i o pragnieniu doznania pociechy, co nie sprzyja, a raczej utrudnia, konfrontację z rzeczywistą przeszłością<sup>10</sup>.

Narzucona przez mgłę „epizodyczność”, którą w powieści reprezentuje para bohaterów pozwala uniknąć ograniczenia stałą narracją nadającą życiu formę i znaczenie; nie odtwarzają oni ciągu zdarzeń ani nie próbują znaleźć albo narzucić związków między zdarzeniami. Ten brak ciągłości uwalnia ich od szukania i udowadniania jedności i stałości, dzięki czemu terażniejszość nie jawi się jako zdeterminowana przez to, co było. Zatem, w wymiarze wewnętrznym, trwanie jako niekoniecznie niezmienna w czasie tożsamość oznacza otwartość na radykalne zerwanie z poprzednią „tożsamością” na tyle głębokie, że „ja” może wydawać się sobie kimś innym. Axl, który przed nastaniem niepamięci odszedł z szeregów rycerzy Króla Artura, ponieważ nie zgadzał się z polityką władcy wobec Saksonów, tak dalece „zapomniał” o tej części swojego życia, że nawet mgła nie stanowi wystarczającego wytłumaczenia. „Epizodyczność” Axla nie wynika jedynie z działania wywołujących zapomnienie oparów; jest cechą jego osobowości, która sprawia, że przeszłość nie żyje w nim w formie narracji, ale jest obecna w takiej mierze, w jakiej minione wydarzenia przeobraziły go w człowieka, którym jest teraz. Jak wyjaśnia Strawson,

przeszłość może przenikać terażniejszość niekoniecznie jako przeszłość; może być nawet żywej obecna jako coś, co człowieka ukształtowało i sprawiło, że stał się tym, kim teraz jest. Podobnie jak na wykonanie utworu muzycznego składają się ćwiczenia, o których muzyk świadomie już nie pamięta<sup>11</sup>.

Strawson przywołuje pogląd Rainera M. Rilkego na temat związku pamięci i poezji, który podkreśla nieoczywiste i niekoniecznie ujęte w formę narracji trwanie przeszłości w chwili obecnej. Zdaniem Rilkego, aby powstał pojedynczy wiersz, poeta musi mieć wiele wspomnień, które jednak same w sobie nie są wystarczające: „Dobry wiersz wynika z nich tylko wtedy, kiedy zmieniły się one w naszą krew,

---

10. Zob: Agata Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5 (89). Bielik-Robson również kwestionuje założenie narracyjnej teorii tożsamości o jedności, którą podmiot może uchwycić prowadząc narrację na temat swojego życia. Spójność i jedność biografii to efekt autonarracji, która niweluje napięcie pomiędzy tym, co się wydarza (niespodziewanie i zawsze za wcześniej), a konstytucją sensu, która następuje po fakcie. Narracja, jaką podmiot tworzy na własny temat, wypływa z zasady przyjemności – „czas opowieści to przyjemna iluzja, naprawiająca czas rzeczywisty” (s. 30).

11. Strawson, *A fallacy...*, s. 13.

stały się gestami i spojrzeniami, pozostając bez nazwy, nieodróżnialne od nas samych”<sup>12</sup>. Dzięki nieprzywiązywaniu się do jednej narracji, „epizodyczność” dopuszcza możliwość zmiany i przerywania ciągłości indywidualnej historii. Odwrotnie jest w przypadku Wistana, który, pomimo mgły, zachowuje w pamięci krzywdy, które pragnie pomścić, nie dopuszczając możliwości odrzucenia nienawiści. Chce pozostać niezmienny, trwać w nienawiści i ubolewa, że jego determinację osłabiają „spędzone wśród was [Brytów] długie lata i choć bardzo się staram, płomień nienawiści nie płonie we mnie z wystarczającą siłą. Wstydzę się tej słabości”<sup>13</sup>. Odmowa uznania i pogodzenia się z innością w sobie, aby trwać w niezmiennej tożsamości pokazuje, jak ważne dla Wistana są związki przeszłości z terażniejszością i możliwość ułożenia wydarzeń w stały, niezmienny wzór, nawet jeżeli jest to powtarzający się i wciąż utrwalany ciąg nienawiści i krwawych walk.

Całkowita amnezja Axla i pamięć, którą pomimo mgły zachowuje Wistan, nie są tylko indywidualnymi sposobami radzenia sobie z przeszłością; obie postaci reprezentują w powieści postawy elit Brytów i Saksonów wobec trudnej przeszłości. Różniące się między sobą wspomnienia obu grup korespondują z koncepcją *pamięci zablokowanej* zawartej w pracy Ricoeura *Pamięć, historia, zapomnienie*. W swoich rozważaniach na temat pamięci w odniesieniu do grup i społeczeństw Ricoeur posługuje się terminem pamięci zbiorowej, zaczerpniętym z dzieła Maurice’a Halbwachsa *La Mémoire collective* (1950), w którym pamięć została przypisana do bytu zbiorowego na zasadzie analogii ze sposobem funkcjonowania pamięci indywidualnej<sup>14</sup>. Ricoeur przenosi ponadto Freudowski model wyparcia z „płaszczyzny prywatnej relacji psychoanalitycznej na publiczną płaszczyznę pamięci zbiorowej i historii”, dostrzegając analogię między wyparciem indywidualnego wspomnienia zastąpionego przez przymus powtarzania a nadmiarem pamięci zbiorowej<sup>15</sup>. Kondycja społeczności jest zatem odniesiona do sytuacji pacjenta, u którego przywoływanie traumatycznych wspomnień napotyka na opór wyparcia, sprawiający, że nie odtwarza on wydarzenia z przeszłości w postaci wspomnienia, ale w formie nieświadomego powtarzania. Pamięć polegająca na powtórzeniu nie poddaje się krytycznemu oglądowi i w życiu zbiorowym może przybierać formę bezrefleksyjnego odgrywania przemocy<sup>16</sup>. W odróżnieniu od pamięci-powtórzenia, która nie prowadzi do pogodzenia się terażniejszości z przeszłością, pamięć-wspomnienie „to zasadniczo pamięć krytyczna”<sup>17</sup>. Ricoeur

---

12. Strawson, *A fallacy...*, s. 13.

13. Kazuo Ishiguro, *Pogrzebany olbrzym*, przeł. Andrzej Szulc, Albatros, Warszawa 2017, s. 419.

14. Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 158.

15. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 94–95.

16. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 106.

17. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 106.

interpretuje zarówno nadmiar pamięci, jak i jej niedobór w kategoriach oporu wyparcia i przymusu powtarzania, wyjaśniając, że

to, co jedni kultywują z ponurym upodobaniem, a przed czym inni uciekają z nieczystym sumieniem, to właśnie pamięć-powtarzanie. Jedni uwielbiają zatracić się w niej, drudzy boją się, że ich pochłonie. Ale i jedni, i drudzy podobnie cierpią z powodu niedoboru krytyki. Nie przystępują, jak to nazwał Freud, do pracy odpominania<sup>18</sup>.

Zgodnie z koncepcją Ricoeura, zarówno zachowana pomimo mgły pamięć Wistana i saksońskich elit, która pobudza do odwetu, jak i niepamięć Brytów stanowią dwa aspekty tego samego zjawiska, jakim jest *pamięć zablokowana*.

Jakkolwiek w teorii Strawsona epizodyczność i fragmentaryczność jednostkowej pamięci może oznaczać wolność od determinującego wpływu przeszłości i otwartość na zmianę, wpływ amnezji na życie społeczeństw jest kwestią bardziej skomplikowaną. Pamięć zablokowana w wymiarze zbiorowym powoduje, jak wyjaśnia Ricoeur, nieświadome powtarzanie-odgrywanie wypartego wspomnienia zamiast zaangażowania się w pracę przypominania wbrew przymusowi powtarzania. Zatem w świecie przedstawionym przez Ishigurę Nietzscheańskie wezwanie do zerwania z przeszłością i pozbycia się balastu historii ciężącej nad dniem dzisiejszym<sup>19</sup> nie wydaje się ani możliwe do spełnienia, ani pożądane. Znaczący wydaje się fakt, że rzecznikiem zapomnienia i strażnikiem Querig jest w powieści leciwy Sir Gawain, ostatni z legendarnych rycerzy Okrągłego Stołu, a równie stara i słaba smoczyca zdaje się być figurą nieuchronności powrotu pamięci. Nawet gdyby Wistan pozostawił ją przy życiu, nie trwałoby ono długo – w scenie będącej parodią romansu rycerskiego zabicie Querig nie stanowi żadnego wyzwania dla saksońskiego wojownika. Ponadto zanik pamięci spowodowany przez jej oddech ma nie tylko pozytywne skutki: amnezja umożliwia wprawdzie uniknięcie kolejnej wojny, ale też oznacza, że krzywdy i ich sprawcy zostają wymazani z pamięci. Zapomnienie pozbawia też ludzi poczucia tożsamości i wspólnoty: pogrążeni w niepamięci Brytowie i Saksoni nie pamiętają kim są, a związany z tym brak poczucia bezpieczeństwa nie pozwala na nawiązanie relacji z innymi ludźmi. Mieszkańcy saksońskiej wioski, którą odwiedzają Beatrice i Axl, są przepełnieni strachem i wrogością wobec obcych, a członkowie brytońskiej wspólnoty, z której

---

18. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 106.

19. Zob: Friedrich Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia* (1874), w: *Niewczesne rozważania*, przeł. Leopold Staff, Zielona Sowa, Kraków 2003. W eseju Nietzsche podniósł zdolność do zapominania do rangi zjawiska o pozytywnym znaczeniu w życiu społeczeństw i jednostek. Wbrew klasycznej myśli filozoficznej ceniącej pamięć, Nietzsche twierdzi, że umiejętność zapomnienia jest kluczowa dla osiągnięcia szczęścia i podejmowania działania; pozwala uwolnić się od przytłaczającego i determinującego ciężaru nadmiernej historii i pamięci.

małżonkowie pochodzą, odnoszą się z podejrzliwie nie tylko do ludzi z zewnątrz, lecz także do siebie nawzajem. Niepewność i podskórny lęk wyrażają się także w wyszukanej grzeczności, którą posługują się postaci – długie, wyrafinowane i nieco sztuczne frazy przypominają zaklęcia używane podświadomie, aby zapobiec konfliktowi. Sposób, w jaki autor przedstawia społeczności pozbawione oparcia we wspólnej pamięci, sugeruje, że, jeżeli miałyby one przetrwać, amnezja może trwać tylko tak długo, jak to konieczne, aby pokolenie uwikłane w przemoc mogło zapomnieć o trudnej przeszłości.

Wspólne wspomnienia są niewątpliwie kluczowe dla tworzenia zbiorowej narracji, która konstytuuje wspólnotę, jednak na skutek działania konfiguracji narracyjnej powstaje niebezpieczeństwo instrumentalizacji pamięci. Pamięć zbiorowa, zdefiniowana przez wspomnianego wcześniej francuskiego socjologa Maurice'a Halbwachsa jako „ogół wspólnych spraw, przekonań i wyobrażeń” pewnej grupy społecznej, którą jej członkowie „konstruowali przez długi czas”, uczestniczy w budowaniu wspólnoty<sup>20</sup>. Jak zauważa Jan Assmann, który przejmuje od Halbwachsa jego „społeczno-konstruktywistyczną” koncepcję przeszłości<sup>21</sup>, pamięć zbiorowa u Halbwachsa „działa rekonstruktywnie. Nie przechowuje pamięci jako takiej. Przeszłość jest ciągle reorganizowana przez zmienne ramy odniesień terażniejszości”<sup>22</sup>. Zgodnie z ową ideą, zbiorowa opowieść nie odtwarza przeszłości, ale kreuje pewien jej obraz; jest to niekoniecznie całkowicie świadoma i zamierzona konstrukcja mająca na celu zaspokajanie terażniejszych potrzeb, na przykład potrzeby budowania grupowej tożsamości i spójności. Jakkolwiek Halbwachs nie rozważał potencjalnych zagrożeń związanych z instrumentalizacją pamięci używanej do osiągnięcia doraźnych celów politycznych, niebezpieczeństwo takich zniekształceń zauważa Paul Ricoeur, wyodrębniając *pamięć zmanipulowaną* jako kolejną postać nadużycia pamięci (i zapominania). Filozof sytuuje ten rodzaj pamięci zbiorowej „poza sferą psychopatologicznej pamięci zablokowanej”, przywołanej wcześniej w artykule<sup>23</sup>. Na poziomie pamięci zmanipulowanej widoczna jest współzależność pomiędzy pamięcią a tożsamością; to kruchość tożsamości stanowi, według Ricoeura, motywację do manipulowania pamięcią za pomocą ideologii<sup>24</sup>. Jak wyjaśnia filozof, ideologizacja pamięci jest możliwa dzięki działaniu mediacji narracyjnej, bowiem „zawsze można opowiadać inaczej – uwypuklając, przemieszczając znaczące akcenty, odmiennie przekomponując protagonistów,

---

20. Anne Whitehead, *Memory*, Routledge, Abingdon 2009, s. 128–129.

21. Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 63.

22. Assman, *Pamięć kulturowa...*, s. 57.

23. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 590.

24. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 590.

a zarazem zarysy akcji”, oraz dokonując selekcji faktów, które zostają zapamiętane<sup>25</sup>. Zapominanie lub wypieranie elementów sprzecznych ze zbiorową tożsamością i historią oficjalną, „autoryzowaną, narzuconą, celebrowaną, upamiętnianą”, jest zatem nieuchronnie wpisane w konstruowanie tego typu narracji<sup>26</sup>. Lokując zapomnienie będące wynikiem manipulacji „w połowie drogi między zaburzeniami popadającymi pod psychopatologię a tymi, które można przypisać socjologii ideologii”, filozof podkreśla jego nie całkowicie aktywny i świadomy charakter. Amerykański socjolog prowadzący badania nad pamięcią zbiorową, Jeffrey K. Olick, również twierdzi, że element nieświadomości jest obecny w akcie pamiętania/zapominania nie tylko na poziomie indywidualnym, lecz także zbiorowym<sup>27</sup>.

Skoro opowieść o przeszłości nie jest stała, niezmienna, bowiem zapominanie, w wyniku zablokowania czy też manipulacji, jest nieuchronnie wpisane w akt pamiętania i ciągle na nowo kształtuje jej zarys, przedstawienia zbiorowej pamięci kolejnych pokoleń różnią się między sobą, jako że każda generacja koryguje i przepisuje przeszłość. Konkurujące ze sobą wersje tych samych wydarzeń funkcjonują również w obrębie tego samego pokolenia; są tworzone przez grupy kierujące się odrębnymi celami i interesami. Strzępy wspomnień, które przechowują Brytowie i ich przeciwnicy w powieści Ishigury potwierdzają koncepcję pamięci jako konstrukcji, w której pewne elementy przeszłości ulegają wyparciu: uwikłane w grupową politykę pamięci, narracje przedstawicieli obu stron konfliktu dokonują wymazania wspomnień niezgodnych z oficjalną wersją przeszłości. Luki w ich pamięci nie są więc przypadkowe – kryteria ekonomii pamiętania zostają jednostce narzucone przez grupę, do której należy. Bohaterowie powieści pamiętają niewiele, ale każdy z nich pamięta inaczej, pomijając wydarzenia, które nieświadomie uznał za sprzeczne z teraźniejszymi potrzebami swojej społeczności. Sir Gawain – rycerz Króla Artura i rzecznik sprawy Brytońskiej – gloryfikuje swojego władcę i usprawiedliwia zerwanie paktu pokojowego między oboma narodami, którego dokonał król, aby stoczyć z Saksonami zwycięską bitwę. Wersja Sir Gawaina jest sprzeczna z perspektywą Wistana, który reprezentuje pokonanych, prawie unicestwionych Saksonów – pamięć przemocy i traumy rodzi w nim pragnienie wyrównania rachunków. Po zwycięskim pojedynku z Gawainem, Wistan snuje wizję nowego porządku, kiedy nie tylko zapanuje saksońska wersja przeszłości, lecz także wszelkie ślady Brytów wręcz znikną z pamięci i krajobrazu: „te ziemie staną się nowym lądem, saksońskim lądem,

---

25. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 590.

26. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 590.

27. Jeffrey K. Olick wysunął tezę o nieświadomym wymiarze pamięci, który wykracza poza pamięć indywidualną i dotyczy również pamięci zbiorowej. Zob. Jeffrey K. Olick, *The Ciphered Transits of Collective Memory: Neo-Freudian Impressions*, „Social Research” 2008, vol. 75, no. 1.

a po was zostaną co najwyżej błakające się po górach niepilnowane stada owiec<sup>28</sup>. Obie narracje, Gawaina i Wistana, traktują przeszłość selektywnie, wybierając elementy, które potwierdzają pewną jej wersję, a zacierając (celowo albo na drodze wyparcia) fakty niewygodne, bo nieprzystające do przyjętego obrazu.

Ishiguro pokazuje, że zarówno pamięć zbiorowa, mniej lub bardziej świadomie konstruowana, jak i pamięć indywidualna są podporządkowane potrzebom teraźniejszości. Wypieranie niewygodnych wspomnień, niekoniecznie traumatycznych a jedynie zaburzających przyjęty obraz przeszłości, stanowi zatem nieodłączny element konstruowania pamięci. Jednak mimowolne wspomnienia pojawiające się stopniowo w świadomości Wistana i Sir Gawaina świadczą o nieuchronności powrotu wypartych faktów i zdarzeń: nawet amnezja nie pozwala uwolnić się raz na zawsze od przeszłości. Owe spontaniczne wspomnienia przeczą teorii Halbwachsa, który twierdził, że podmiotem pamięci i pamiętania jest zbiorowość, a jednostki pamiętają o tyle, o ile ich pamięć wpisuje się w „społeczne ramy pamięci” – „instrumenty, którymi posługuje się pamięć zbiorowa, by odtworzyć obraz przeszłości zgodny w każdej epoce z ideami dominującymi w społeczeństwie<sup>29</sup>. W powieści owe ramy obecne są w formie szczątkowej, co więcej, powracająca pamięć nie jest częścią pamięci zbiorowości, które bohaterowie reprezentują. Należy zatem rozpatrywać ją w kontekście psychologicznym, jako zjawisko przypominające Proustowską pamięć mimowolną albo *recognition*/rozpoznanie Edwarda S. Caseya, współczesnego teoretyka pamięci przywołanego przez Paula Ricoeura w cytowanej w artykule pracy<sup>30</sup>. Emocje Wistana, budzące się pod wpływem twarzy Axla, przypominają Proustowską *mémoire involontaire*, pamięć zaklętą w ciele i wywołaną przez uczucia podobne do tych doznanych w przeszłości. U Prousta, przeszłość jest „poza zasięgiem intelektu, obecna w przedmiotach materialnych (albo w odczuciach i wrażeniach)”<sup>31</sup>. Jako mały chłopiec, Wistan obserwował z podziwem brytońskiego rycerza, który odwiedzał saksońską wioskę w ramach pokojowej misji. Pozytywne emocje powracają: na widok Axla serce Wistana „zabiło [...] szybciej z radości”<sup>32</sup>. Również *recognition* Caseya, modalność pamięci, która objawia się w kontekście percepcyjnym lub w sferze psychiki

---

28. Ishiguro, *Pogrzebany...*, s. 419.

29. Maurice Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. Marcin Król, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 4–5.

30. W rozdziale na temat fenomenologii pamięci Paul Ricoeur wyróżnia trzy modalności pamięci: *reminding*, *reminiscing*, *recognizing*, zaczerpnięte z dzieła Edwarda S. Caseya, *Remembering. A Phenomenological Study*. Podczas gdy pierwsze dwie modalności zakładają znaczny udział refleksyjności, w *recognizing* – rozpoznaniu większy udział ma cielesność; rozpoznanie „odsyla nas do zagadki wspomnienia jako obecności tego, co nieobecne, a uprzednio napotkane” (s. 56).

31. Walter Benjamin, *On Some Motifs in Baudelaire*, w: *Illuminations*, przeł. Harry Zohn, red. Hannah Arendt, Random House, New York 2007, s. 158.

32. Ishiguro, *Pogrzebany...*, s. 153.



i nie ma raczej statusu językowego, jest zbieżna z pamięcią mimowolną Prousta i z doświadczeniem Wistana. *Recognition* to wspomnienie, które rozpoznaje obecność tego, co nieobecne, przy czym rozpoznana „rzecz” jest podwójnie inna: jest inna niż obecna i jest uprzednia, czyli inna niż terazniejsza. Pomimo tych różnic, zostaje rozpoznana jako ta sama<sup>33</sup>. Stary Axl, mimo że inny, bo zmieniony przez upływ czasu, zostaje rozpoznany (po pewnym czasie) jako ten sam. Radość Wistana pod wpływem widoku twarzy przedstawiciela wrogiego narodu kwestionuje nienawiść, którą żywi do Brytów, ale rycerz decyduje się trwać przy swoich uprzedzeniach. W podobny sposób Sir Gawain ignoruje mimowolne obrazy ostatniej bitwy między Brytami a Saxonami, które natrętnie pojawiają się w jego świadomości, przypominając o popełnionych zbrodniach i ujawniając ciężar wypartej winy. Owo doświadczenie nie zmienia jednak postawy, którą świadomie przyjął – obrońcy honoru Króla Artura i słuszności jego polityki wobec Saksonów.

Odzyskane wspomnienia Axla i Sir Gawaina nie stają się automatycznie częścią powracającej stopniowo opowieści o przeszłości; jako że stoją w sprzeczności z grupowymi politykami pamięci i muszą ustąpić oficjalnej narracji. Pamięć mimowolna, która niesie możliwość przywrócenia autentycznych wspomnień, ponieważ przywołuje to, czego umysł nie może lub nie chce sobie przypomnieć, zostaje podporządkowana pamięci świadomej, intelektualnej z jej instrumentalnymi celami. Zatem to pamięć indywidualna (razem z mimowolnymi wspomnieniami), zakorzeniona w ciele i w emocjach, ulega pamięci zbiorowej, która jest pozbawiona cielesnego ugruntowania i bardziej nieustępliwa. Ani Wistan, ani Gawain nie są gotowi podać w wątpliwość tego, w co do tej pory wierzyli i przeciwstawić się zbiorowej pamięci. Walter Benjamin podkreśla dezintegrujący charakter pamięci mimowolnej – w eseju „On Some Motifs in Baudelaire” z 1939 roku, zestawia on wizję funkcjonowania pamięci ukazaną w cyklu powieściowym Prousta z późniejszą koncepcją Theodora Reika. Pojęcia „pamięci” i „przypomnienia” Reika są zbieżne z modusami proustowskiej pamięci – mimowolnej i dobrowolnej. Podczas gdy celem intelektualnego, intencjonalnego przypomnienia [*Gedächtnis*] jest „ochrona wrażeń; pamięć [*Erinnerung*] dąży do ich dezintegracji. Przypomnienie jest konserwatywne, a pamięć [odpowiadająca proustowskiej pamięci mimowolnej] destrukcyjna”<sup>34</sup>. W *Pogrzebanym olbrzymie* pamięć mimowolna stanowi korektę oficjalnej pamięci – prawda ciała podważa przyjęte dyskursy, nawet jeżeli Wistan i Gawain nie zmieniają oficjalnych opowieści pod wpływem chwilowych wglądów w wyparte rejony przeszłości<sup>35</sup>.

---

33. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 56.

34. Benjamin, *On Some Motifs...*, s. 160.

35. Zagadnienie proustowskiej pamięci mimowolnej w *Pogrzebanym olbrzymie* zostało szerzej omówione w artykule Mirosławy Kubasiewicz i Urszuli Gołębiowskiej, *Memory, Myth and Mo-*

Przejściowa amnezja, zarówno w *Pogrzebanym olbrzymie*, jak i w rzeczywistości, jest często jedynym sposobem na podźwignięcie się zbiorowości dotkniętych traumą i na uniknięcie przemocy, ale nie zwalnia na zawsze z obowiązku upora-  
nia się z przeszłością. W rozmowie z Juliuszem Kurkiewiczem, Ishiguro podaje przykłady społeczeństw, które nie będąc w stanie skonfrontować się ze swoją niechlubną przeszłością, „zapomniały” o niej na jakiś czas. Pisarz nie umieścił jednak akcji powieści we Francji, Japonii, Bośni, Rwandzie czy RPA, chciał napisać „uniwersalną powieść o pamięci i zapomnieniu. Zastanović się jaką funkcję pełnią te dwie antagonistyczne siły w życiu narodu, ale też w każdym związku [...]. Chciałem również zadać pytanie: w jakiej sytuacji lepiej jest zapomnieć lub stłumić wspomnienia?”<sup>36</sup>. Skoro w społeczeństwach, których historia stanowiła dla Ishiguro inspirację do napisania powieści, amnezja panowała przez jakiś czas, pojawia się pytanie, jakiego rodzaju pamięć powinna nastąpić po okresie amnezji/amnestii. Jak pamiętać, aby okrucieństwa, które wyłaniają się z mroków niepamięci, już nigdy się nie powtórzyły? Jeżeli pamięć zbiorowa przybiera formę mniej lub bardziej świadomie kształtowanych narracji, które w powieści jawią się jako konstrukcje zdeterminowane potrzebami chwili obecnej i jeżeli nawet pamięć indywidualna, wraz z pamięcią mimowolną, ustępuje przed oficjalną narracją, co można zrobić, żeby doraźne cele nie zdominowały sposobu, w jaki pamiętamy o przeszłości?

Jako że opowieści na temat przeszłości spajają społeczeństwa, dając ich członkom poczucie przynależności i tożsamości, nie sposób przenosić tezy o równorzędności epizodycznego przeżywania życia w ujęciu Strawsona na życie zbiorowe. Narracje będą zawsze powstawać, a świadomość, że bywają one zniekształcone, pełne faktów i prawd podświadomie wypartych bądź celowo „zapomnianych”, nie wystarczy, aby przeciwdziałać instrumentalizacji pamięci. Namysł nad tymi kwestiami, który proponuje Ishiguro, nabiera szczególnego znaczenia obecnie, kiedy w wielu krajach do głosu (i do władzy) dochodzą grupy zawłaszczające pamięć i tworzące oficjalne narracje nieograniczające się jedynie do budowania obrazu wielkości narodu, ale często pielęgnujące nienawiść i nawołujące do pomszczenia krzywd. Znamienne zdanie, które w powieści wypowiedział Axl, wyraża obawy związane z powrotem pamięci, która nie chce pamiętać inaczej: „Kto wie, co się zdarzy, gdy ludzie o giętkich językach zrymują stare żale ze świeżymi pragnieniami podboju?”<sup>37</sup>. Wprawdzie, jak pisze w „Gazecie Wyborczej” Michał Olszewski,

---

*dernism in Kazuo Ishiguro's The Buried Giant*, w: *Modernism Re-visited*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2019.

36. Juliusz Kurkiewicz, *Biorę wyklęte gatunki literackie i opowiadam o miłości*, wywiad z Kazuo Ishiguro, „Książki. Magazyn do Czytania”, Marzec 2015, s. 32.

37. Ishiguro, *Pogrzebany...*, s. 418.

po pewnym czasie jest szansa, że silne uczucia związane z przeszłością wygasną i następne pokolenia będą w stanie rozmawiać o traumatycznych wydarzeniach bez zbędnych emocji. Ale jest też inna możliwość:

im dalej od wojny, im mniej żyjących świadków, tym łatwiej uformować pamięć według doraźnych potrzeb. Przeszłość [...] stawia coraz mniejszy opór. Nic złego w fakcie, że monolit oficjalnej pamięci rozpada się na kawałki. Pytanie tylko, jak odnaleźć w tym labiryncie dobrą drogę. [...] Oto zadanie pisarza, ale także obywatela – być ‘niewiernym powiernikiem przeszłości’, nieustannie mówić ‘sprawdzam’. Pamiętać, ale nie zasypiać<sup>38</sup>.

Wezwanie do ciągłej nieufności wobec przyjętych narracji i podważania stałych opowieści wyraża wiarę w możliwość uwolnienia się od uporczywego wpływu przeszłości i uniknięcia instrumentalizacji pamięci. Podobne podejście do potrzeby rewizji przyjętego obrazu przeszłości reprezentuje Walter Benjamin w eseju *Theses on the Philosophy of History* (1940). Posługując się przywołanymi wcześniej kategoriami „przypomnienia” i „pamięci”, Benjamin porównuje przypominanie przeszłości do przesuwania paciorków różańca – wydarzenia, uporządkowane w niezmiennym ciągu przyczynowo-skutkowym, zanurzone są w „homogenicznym, pustym czasie”, a przeszłość i terażniejszość wydają się naturalne i nieuniknione<sup>39</sup>. Niezwykle trudno jest dokonać nowego, świadomego oglądu przeszłości, która zastygła w takiej niezmiennej formie. Benjamin wierzy w rewolucyjny potencjał terażniejszości, polegający na uchwyceniu przeszłości w „konstelacji z czasem obecnym”, które zakłóca ustalony ciąg wydarzeń, podważa przyjętą wersję przeszłości i ocala przyszłość od niebezpieczeństwa, że będzie trwać w niewoli historii, bezrefleksyjnie powtarzając to, co było<sup>40</sup>.

Zarówno wglądy zawarte w powieści, jak i współbrzmiające z nimi dyskursy teoretyczne, potwierdzają nierozzerwalny związek łączący pamięć i zapominanie oraz terapeutyczny charakter tymczasowego zapomnienia, które jednak tylko na jakiś czas może „uciszyć to, co w pamięci niezapomniane”<sup>41</sup>. Ani zapomnienie, ani późniejsze przypominanie i cierpliwe poszukiwanie nowych, kompromisowych opowieści, nieustannie zagrożonych nieświadomym wyparciem i intencjonalną manipulacją, nie dają gwarancji na wolną od przemocy przyszłość. Jak pokazuje Ishiguro, pamięć mimowolna, ugruntowana w emocjach i w ciele również nie jest w stanie przeciwdziałać zniekształceniom pamięci, a próby pamiętania inaczej są nadal uzależnione od emocji, doraźnych celów i przekonań pamiętających

---

38. Michał Olszewski, *Elk, pamiętać nie zasypiać*, „Gazeta Wyborcza” <<http://wyborcza.pl/7,75517,23582271,bedzieczytane-elk-festiwal-gorzkie-lekcje-wybitnego.html>> (30.10.2018).

39. Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, w: *Illuminations*, s. 262–263.

40. Benjamin, *Theses...*, s. 264.

41. Ricoeur, *Pamięć...*, 661.

oraz podatne na działanie nieświadomych mechanizmów obronnych. Oprócz przejściowej amnestii i zagrożeń związanych z powrotem pamięci, powieść nie postuluje żadnych rozwiązań dla zwaśnionych grup i zbiorowości. Przesłanie, które można wysnuć z zakończenia odnosi się do jednostkowej pamięci, którą można uleczyć poprzez pogodzenie się i wybaczenie, reprezentowane przez postać Axla – jego wybaczenie żonie i samemu sobie oraz pogodzenie z przeszłością i chwilą obecną wyznaczają inspirujący kierunek. Jakkolwiek upraszczająco owa teza brzmi i jakkolwiek dyskusyjne i życzeniowe wydaje się zastosowanie jej w życiu zbiorowym, podobna refleksja wyłania się z cytowanego z artykule dzieła Ricoeura. Na ostatnich stronach *Pamięci, historii, zapomnienia* filozof wykracza poza częste w dyskursach na temat pamięci pozytywne wartościowanie świadomego namysłu i intelektualnej refleksji nad przeszłością, sugerując „trzecią ścieżkę”; określa ją jako wyższą formę zapomnienia, które nie byłoby strategią ani pracą, zaabsorbowaniem przeszłością ani „daremny zapominaniem”, ale „nietroskliwością – czy – lepiej – beztroską”<sup>42</sup>. Przywołanie obrazu biblijnych lili i ptaków, które „nie pracują”, służy tutaj zobrazowaniu paradoksalnej dyspozycji, jaką jest „pamięć beztroska w horyzoncie pamięci zatroskanej, wspólna dusza pamięci zapominającej i niezapominającej”<sup>43</sup>. Nie chodzi zatem o beztroskę płynącą z niepamięci, ale raczej o sposób bycia w świecie polegający na pogodzeniu z przeszłością bez osuwania się w pułapkę amnezji.

---

42. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 665.

43. Ricoeur, *Pamięć...*, s. 666.



Jan Moryń

Uniwersytet Łódzki

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych

 <https://orcid.org/0000-0002-6759-2210>

*Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*

*Er(r)go. Theory–Literature–Culture*  
Nr / No. 40 (1/2020)

*pamięć/ideologia/archiwum*  
*memory/ideology/archive*

ISSN 2544-3186

<https://doi.org/10.31261/errgo.7662>



# Umieć sobie wybaczyć

## Widmontologiczne ujęcie *Umiłowanej*

### Toni Morrison

Reconciliating with One's Self.

Hauntological Decoding of Toni Morrison's *Beloved*

**Abstract:** This article focuses on Toni Morrison's *Beloved* and its reading that may be uncovered through the theory of hauntology. The reality observed in this novel is actively shaped by the past, haunted by the specters of atrocities affecting its characters. Among the problems tackled in this article are the differences between memory and interpretation, traumatic memories, and the relation between one's memory and identity. Despite the fact that events and characters of the novel are characterized by their ambiguity, their contestation of binary oppositions and their being defined through a plethora of traces, all point towards deconstructionism as the theory with which the novel may most readily be decoded, the article proposes to dissect *Beloved* by means of hauntology as proposed by Jacques Derrida, Mark Fisher, Jodey Castricano and Andrzej Marzec. In order to attain the goal, the present text outlines the main differences between hauntology and trauma theory, which has thus far been the dominant approach towards the analysis of Morrison's novel.

**Keywords:** hauntology, Toni Morrison, *Beloved*

*Ech, rzeczy przezroczyście, przez  
które prześwituje przeszłość!*

— Vladimir Nabokov,

Przezroczyście przedmioty

W 1987 roku Amerykańska noblistka Toni Morrison opublikowała *Umiłowaną*, powieść bez wątpienia znaczącą dla dyskursu dotyczącego obrazu pamięci w literaturze. Fabuła *Umiłowanej* toczy się na permanentnym rozdrożu, napotykamy w niej ludzi, którzy nie potrafią uwolnić się z okowów pamięci, a ich codzienność jest zapętlonym przeżywaniem koszmarów, których doświadczyli jako niewolnicy. Pozostałości po ich życiu w niewoli przybierają w powieści przeróżne formy. Są to blizny na plecach protagonistki, Sethe, które układają się w kształt drzewa

wiśni<sup>1</sup>; są to pieśni, jakich Paul D nauczył się w Georgii<sup>2</sup>; jest to ostracyzm, jakiego afroamerykańska społeczność poddaje mieszkańców domu przy Bluestone Road 124<sup>3</sup>; jest to też nadnaturalna obecność pełnego jadu ducha<sup>4</sup>, który nawiedza wspomniany już dom, pozbawiając jego mieszkańców możliwości prowadzenia normalnego życia. Kluczową z owych pozostałości jest jednak postać tytułowej Umiłowanej, która pewnego dnia zjawia się na progu domu stojącego przy Bluestone Road. Choć powieść Morrison zbudowana jest wokół Sethe i jej walki o wybaczenie sobie przeszłości, w której zabiła własną córkę, by uchronić ją przed życiem w niewoli, to środek ciężkości tego dzieła przesunięty jest w stronę Umiłowanej, postaci enigmatycznej, którą można odczytywać na wiele sposobów. „*Umiłowana* jest prawdziwym osiągnięciem Morrison, jako że jest to powieść ze wszech miar sprzeciwiająca się definitywnej konkluzji”<sup>5</sup>, zauważa amerykańska krytyk Martha Cutter. Faktycznie, jest to dzieło nieustępliwie wymykające się kategoryzacji, łączące w sobie elementy fikcji historycznej, powieści niewolniczej i horroru, drwiące z czytelników, niepozwalające się zdefiniować i odmawiające im możliwości dotarcia do jakiegokolwiek odczytania powieści, które rościłoby sobie prawa do miana totalizującego.

Przedmiotem tego artykułu jest analiza powieści Morrison z perspektywy widmontologicznej, ukazująca *Umiłowaną* w nowym świetle oraz precyzująca naturę nawiedzających to dzieło widm. Proponowana analiza różni się od odczytania powieści dokonanego za pomocą teorii traumy. Podczas gdy aparat badawczy wywodzący się z psychoanalizy stawia na zdefiniowanie stanu patologicznego oraz opisanie procesu terapeutycznego, widmontologia stanowi nadbudowę dekonstrukcjonizmu. Dla Jacques’a Derridy, który położył podwaliny tej teorii w *Widmach Marksa*, wszelka możliwa przyszłość sprowadza się do bycia funkcją przeszłości<sup>6</sup>, jest permanentnie podszyta amalgamatem konstytuujących ją znaczeń i śladów. Ponadto, widmontologia jest aparatem teoretycznym skupionym na ontologii, a jej zadaniem jest badanie obecności innego. Według tej teorii krytycznej poruszanie się po osi czasu jest nieustannym procesem dziedziczenia i autoaktualizacji, w którym podmiot konfrontuje się ze swoimi widmami.

Jak zauważa Colin Davis, obecność duchów przymusza nawiedzane podmioty do przeformułowania swojej wizji świata w taki sposób, aby włączyć do niej

---

1. Toni Morrison, *Beloved*, Picador, London 1988, s. 16.

2. Morrison, *Beloved...*, s. 40.

3. Morrison, *Beloved...*, s. 14.

4. Morrison, *Beloved...*, s. 3.

5. Martha J. Cutter, *The Story Must Go On and On*, „African American Review”, 2000, vol. 34, no. 1, s. 61 (przeł. J.M.).

6. Jacques Derrida, *Specters of Marx*, przeł. Peggy Kamuf, Routledge, New York 2006, s. 67.

reprezentowaną przez widma inność<sup>7</sup>. Podczas gdy w teorii traumy obecność zmarłego wewnątrz ego żyjących osób wskazuje na obecność sekretu, który sam z siebie nie chce zostać odtajniony<sup>8</sup>, widmontologia jest dekonstrukcyjną strategią ocalenia innego. Charakterystyczną cechą widm jest ich brak przynależności do porządku wiedzy<sup>9</sup>, a co za tym idzie efektem interakcji z nimi jest wezwanie do działania, do konfrontacji z przeszłością oraz włączenia widm w nową, przeformułowaną wizję świata<sup>10</sup>.

W swojej objaśniającej tę teorię książce, zatytułowanej *Widmontologia. Teoria Filozoficzna i Praktyka Artystyczna Ponowoczesności*, Andrzej Marzec przedstawia ją jako aparat badawczy stojący w kontrze do metafizyki obecności. Przywołując Wolfreysa<sup>11</sup>, zauważa, że narracja nie jest niczym innym niż wywoływaniem duchów, a literatura „może być postrzegana jako terytorium mglistej, niewyraźnej obecności, dynamiczny intertekstualny spłot”<sup>12</sup>.

To właśnie ten intertekstualny spłot nadaje znaczenia widmontologii. W oryginale, termin *hauntologie* jest homofonem francuskiej *ontologie*, rozszerzonej o czasownik *hanter*, znaczący *nawiedzać*. Spośród różnych polskich odpowiedników tego słowa (wśród których jest proponowana przed Olgą Drendę *duchologia*) to właśnie widmontologia jest najbliższa oryginalnemu, francuskiemu terminowi, jako że zachowuje ona swój nadnaturalny, widmowy pierwiastek, jak również w bezpośredni sposób nawiązuje do zakorzenienia w ontologii. Poprzez wprowadzenie konceptu widma, dyskurs widmontologiczny zaczyna być nawiedzany przez byty destabilizujące granice podmiotu, zacierające ustalone struktury i wymykające się próbom kategoryzacji. W swojej książce Marzec posługuje się wyjątkowo obrazową i trafną analogią, przyrównując rzeczy postrzegane jako stabilne do światła białego<sup>13</sup>. Podczas gdy pozornie rzeczywistość zdaje się jednorodna, to obserwator wyposażony w odpowiedni aparat poznawczy jest w stanie zauważyć, że – tak jak światło białe – może ona ulec rozszczepieniu, ukazując całe spektrum konstytuujących ją, pierwotnie niewidocznych elementów.

---

7. Colin Davis, *État Présent: Hauntology, Spectres, and Phantoms*, „French Studies”, 2005, vol. 59, no. 3, s. 373.

8. Nicolas Abraham, Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word. A Cryptonymy*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, s. xvii.

9. Davis, *État Présent...*, s. 376.

10. María del Pilar Blanco, Esther Peeran, *Introduction: Conceptualizing Spectralities*, w: *The Spectralities Reader*, red. María del Pilar Blanco, Bloomsbury, London 2013, s. 13.

11. Julian Wolfreys, *Preface: On Textual Haunting*, w: *The Spectralities Reader*, red. María del Pilar Blanco, Bloomsbury, London 2013, s. 69.

12. Andrzej Marzec, *Widmontologia. Teoria Filozoficzna i Praktyka Artystyczna Ponowoczesności*, Fundacja Bęc Zmiana 2015, s. 12.

13. Marzec, *Widmontologia...*, s. 131.



Powołując do życia widmontologię, Derrida stara się nadać teoretyczne ramy dyskursowi zajmującemu się badaniem tych właśnie efemerycznych części składowych i ubrać je w gorset pojęciowy pozwalający na systemowe badanie widm budujących rzeczywistość. W świecie, w którym byty definiowane są poprzez swoją genealogię, a żadna istniejąca rzecz nie jest kompletna sama w sobie, lecz staje się palimpsestem elementów ją poprzedzających, Derrida pozwala przemówić temu, „co widmowe, zużyte i szczątkowo obecne [...] filozof chce pisać w imieniu tego, co umarło, i wraz z tymi, którzy odeszli”<sup>14</sup>. I to właśnie ten trop, przyznający pierwszeństwo mikronarracjom, prowadzi czytelników widmontologicznych w kierunku prozy, której przykładem może być *Umiłowana*.

Według Slavoj Żiżka wizja powrotu zmarłych zza grobu jest jedną z fantazji leżących u podstaw współczesnej popkultury<sup>15</sup>, i chociaż powieść Morrison pod żadnym pozorem nie jest jej wytworem, to zdecydowanie obraca się ona wokół motywu powrotu zza światów. Amerykańska noblistka oparła swoje dzieło na autentycznych losach zbiegłej niewolnicy, Margaret Garner, która uciekła z niewoli wraz z czwórką swoich dzieci, a w trakcie konfrontacji z poszukującymi jej południowcami zdecydowała się zamordować swoją córkę, wierząc, że śmierć jest łaskawszym losem niż koszmar niewolniczej pracy na plantacji<sup>16</sup>. Dzieciobójstwo, na jakie natrafiamy na kartach *Umiłowanej*, nie jest jednak punktem kulminacyjnym narracji, lecz jedynie przyczynkiem do dalszych wydarzeń. Gdy Sethe zostaje wypuszczona z aresztu, dom, w którym mieszka wraz z matką swojego męża oraz trójką dzieci, synami Howardem i Buglarem oraz córką Denver, zostaje nawiedzony przez ducha pełnego dziecięcego jadu, który pozbawia mieszkańców Bluestone Road 124 resztek spokoju. Jego obecność manifestuje się na wiele sposobów: domownicy słyszą raczkujące niemowlę wspinające się po schodach, widzą odciski dziecięcych dłoni pojawiające się na świeżo upieczonym cieście oraz ożywione przedmioty (w jednej ze scen Denver obserwuje jak klęcząca w modlitwie Sethe jest obejmowana przez swoją suknię)<sup>17</sup> czy wreszcie są świadkami tego, jak niewidzialna siła z wściekłością ciska ich psem o ścianę. I chociaż ten złośliwy duch zostaje przegnany, jego obecność okazuje się jedynie preludium przed nawiedzeniem właściwym: oto na progu domu Sethe pojawia się anonimowa, osiemnastoletnia, nieumiejąca wyjaśnić swojego pochodzenia Afroamerykanka. Spytana o imię, odpowiada, wywołując grozę i bolesne wspomnienia<sup>18</sup>: jej imię

---

14. Derrida, *Specters of Marx...*, s. 133.

15. Slavoj Žižek, *Looking Awry*, The MIT Press, Cambridge 1991, s. 22.

16. Giulia Scarpa, *Narrative Possibilities at Play in Toni Morrison's Beloved*, „MELUS”, 1992, vol. 17, no. 4, s. 91.

17. Morrison, *Beloved...*, s. 35.

18. Morrison, *Beloved...*, s. 52

to „Umiłowana”, dokładnie to samo słowo, które Sethe kazała wyrycić na nagrobku zamordowanej przez siebie córki.

Ten umykający próbom racjonalnego wyjaśnienia powrót z zaświatów zdaje się predestynować widmontologię do bycia odpowiednim narzędziem, za pomocą którego dociekliwy czytelnik będzie mógł zdekodować ten nadnaturalny fenomen. Jednym ze stałych konceptów widmontologii jest założenie, że celem przyświecającym widmom jest skonstruowanie mostu nad przepaścią dzielącą przeszłość od terażniejszości. Nie inaczej jest w *Umiłowanej*, gdzie tytułowa postać zjawia się w życiu Sethe jako manifestacja jej pamięci. Brytyjski krytyk kultury Mark Fisher pisał, że widma zjawiają się wszędzie tam, gdzie nie doszło do realizacji marzeń o pewnym kształcie przyszłości<sup>19</sup>. Widmontologiczne zjawy mogą być opisane jako dyschroniczne, gubiące się w czasie i nieświadome jego upływu: z jednej strony są to fenomenologiczne manifestacje minionych dni (a więc wyrastają z przeszłości), z drugiej zaś strony doświadczamy ich tu i teraz (a więc rozrastają się one poza domknięty i zdefiniowany obszar przeszłości)<sup>20</sup>.

W przypadku Sethe ta niezrealizowana przyszłość to idylla, w której wraz z dziećmi i mężem osiada ona w domu swojej teściowej w Cincinnati, gdzie całą rodziną budują dla siebie zwyczajne życie, w którym w końcu mogą cieszyć się upragnioną podmiotowością i możliwością samostanowienia. Ta idylla nigdy się jednak nie ziszcza: mąż Sethe, Halle, nie odzyskuje wolności, jej synowie uciekają z nawiedzonego domu, a jej teściowa umiera. W miejsce niespełnionych obietnic na temat przyszłości zjawia się natomiast Umiłowana, widmo przepelnione niezrealizowanymi możliwościami. Niektórzy bohaterowie powieści sięgają po racjonalne próby wytłumaczenia jej obecności, widząc w niej zbiegłą niewolnicę, prywatną służkę białego farmera, oszalałą uciekinierkę lub nawet, jak zauważa Avery Gordon, „bezimienną Afrykankę, która zginęła na morzu i nie zdążyła zostać Afroamerykanką”<sup>21</sup>. Wszystkie te odczytania owej widmowej postaci są poniekąd słuszne i możliwe do obronienia, a ich mnogość podkreśla upór, z jakim widma nie poddają się prostej kategoryzacji i zwraca uwagę na ich semantyczne zanieczyszczenie i wielorakość. Sethe nie postrzega jednak Umiłowanej jako ambiwalentnej, uporczywie upatrując w niej reinkarnacji swojej zamordowanej córki i szansy na odkupienie swoich win. Umiłowana zjawia się na progu Bluestone Road 124 pod postacią osiemnastoletniej dziewczyny (tyle w momencie trwania akcji miałyby pierwsza córka Sethe), a jej szyja jest naznaczona blizną identyczną do tej, jaką nosiła zmarła dziewczynka. Ponadto Umiłowana wypytuje Sethe o jej kolczyki,

---

19. Mark Fisher, *K-Punk*, Repeater Books, London 2018, s. 713.

20. Mark Fisher, *What is Hauntology*, „Film Quarterly”, 2012, vol. 66, no. 1, s. 19.

21. Avery Gordon, *Ghostly Matters*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008, s. 140 (przeł. J.M.).

które ta straciła wiele lat temu, i którymi jej mała córeczka zwykła była się bawić, oraz nuci kołysankę autorstwa Sethe, którą ta wymyśliła dla swoich dzieci. Ten splot okoliczności budzi w Sethe wspomnienia, których nigdy nie udało jej się wymazać, i stopniowo popycha ją w kierunku urojonej rzeczywistości, w której protagonistka spełnia fantazję o życiu u boku obu swych córek. Sethe postrzega i konstruuje swoją rzeczywistość poprzez pryzmat niedomówień i nieskończonego potencjału interpretacyjnego drzemiącego w przeszłości<sup>22</sup>.

Gotowość, z jaką Sethe odczytuje Umiłowaną jako reinkarnację swojej nieżyjącej córki, może być zrozumiana dzięki rozważaniom przedstawionym przez kanadyjską badaczkę literatury, Jodey Castricano. W *Cryptomimesis* Castricano zauważa, że widma nawiedzają rzeczywistość powodowane dwojakim pożądaniem<sup>23</sup>. Z jednej strony to one pożądają, ich powrót wynika z pragnienia otrzymania wyjaśnień bądź zadośćuczynienia, zaś z drugiej same są wywoływane z przeszłości jako obiekty pożądania, jako że ich nieobecność jest permanentnie opłakiwana przez tych, którzy je przeżyli. Przykładami dzieł literatury zaludnionych przez takie widma mogą być *Prawdziwe Życie Sebastiana Knighta* Vladimira Nabokova, *Przekleństwo Niewinności* Jeffreya Eugenidesa czy *Dzicy Detektywi* Roberta Bolaño. Dzięki widmowej obecności zagubionych obiektów pożądania, żyjący wznoszą alternatywną rzeczywistość, w której czas zatrzymał się w miejscu, a złe wydarzenia nie nastąpiły. Tak dzieje się w przypadku Sethe, która wywołując Umiłowaną ze swej pamięci, szuka schronienia w iluzorycznym świecie, w którym jej najstarsza córka nigdy nie została zamordowana.

Zarówno Fisher, jak i Derrida rozumieją widma przez pryzmat krytyki marksistowskiej, twierdząc, że ludzkie zachowania nie mogą być sprowadzane do sumy efektów następujących po sobie zdarzeń i doświadczeń. W ujęciu widmontologicznym charakterystyka nawiedzonych podmiotów wynika z ich nierozzerwalnego powiązania z historycznymi i socjologicznymi uwarunkowaniami. Widmo nawiedzające taki podmiot nie może być więc wytłumaczone jako odbicie osoby zmarłej bądź ucieleśnienie pamięci o niej w protetycznej formie. To nadnaturalne przybycie każe czytelnikom przypuszczać, że nawiedzany podmiot jest w posiadaniu utajonej wiedzy, która maskuje swoją tożsamość, przybierając formę odbiegającą od jej prawdziwej natury.

Jak konstatuje badaczka literatury Linda Krumholz, Sethe pada ofiarą „powrotu tłumionej przeszłości, musi skonfrontować się z przepaścią, jaka dzieli jej matczyną miłość od realiów niewolniczego macierzyństwa”<sup>24</sup>. Widmowa Umiłowana

---

22. Scarpa, , *Narrative Possibilities at Play...*, s. 91.

23. Jodey Castricano, *Cryptomimesis*, McGill-Queen's University Press, Quebec 2001, s. 9.

24. Linda Krumholz, *The Ghosts of Slavery*, „African American Review”, 1992, vol. 26, no. 3, s. 400 (przeł. J.M.).

należy do Sethe, a jej pojawienie się zmusza bohaterkę powieści do spojrzenia na rolę matki poprzez pryzmat niewoli oraz do wybaczenia sobie popełnionego dzieciobójstwa. W powieści Morrison niczym echo powtarzają się słowa o kolosalnym wysiłku, jaki Sethe wkłada w zduszenie w sobie pamięci o doznanych okrucieństwach. Mimo tego trudu, jej wspomnieniom udaje się wynurzyć na powierzchnię i ożyć pod postacią Umiłowanej, a – zgodnie ze słowami jednej z bohaterek powieści, Amy Denver – „wszystko martwe, co wraca do życia, boli”<sup>25</sup>.

Widmowe nawiedzenie staje się w powieści Morrison namacalną manifestacją ciężającej na Sethe mnemonicznej struktury cierpienia, która w końcu przejmuje kontrolę nad jej życiem. Gdy Umiłowana na dobre zadomawia się w domu przy Bluestone Road, a jej obecność zaczyna aktywnie kształtować życie i losy domowników, Sethe ogranicza swoją podmiotowość i skupia cały swój wysiłek na zaspokajaniu zachcianek ożywionej córki. Bohaterka powieści rzuca pracę i służy Umiłowanej, której apetyt na Sethe jest coraz większy. Widmowa reinkarnacja zmarłej dziewczynki ogranicza swojej matce dostęp do świata zewnętrznego, wymaga permanentnej opieki, oraz „wypędza z ich domu Paula D, a następnie, manipulując emocjami Sethe, wyklucza Denver i zacieśnia swoją relację z jej matką”<sup>26</sup>, w wyniku czego Sethe całość uwagi poświęca swojej nowo odzyskanej córce.

W ten sposób Umiłowana zostaje wpisana w typologię widm proponowaną przez Fishera. Brytyjski krytyk definiował jeden z ich rodzajów jako manifestację rzeczy, miejsc czy ludzi, którzy – chociaż już nie istnieją – nadal biorą czynny udział w kształtowaniu rzeczywistości. Ten rodzaj widm operuje poprzez przymuszanie nawiedzonych podmiotów do permanentnego przeżywania cierpienia oraz poprzez kotwiczenie ich w zgubnych wzorcach zachowań. Gdy Sethe przestaje chodzić do pracy, aby opiekować się Umiłowaną, Denver na nowo dołącza do lokalnej społeczności, by utrzymać rodzinę, lecz wszystkie owoce jej pracy są konsumowane przez Umiłowaną. Przyrządzająca posiłki Sethe odmawia sobie jedzenia, zaś całość zapasów darowana jest nawiedzającej dom dziewczynie. W tej patologiczno-pasożytniczej relacji, Sethe wyraźnie wchodzi w rolę ofiary, a całość jej egzystencji dyktowana jest zachciankami Umiłowanej. Ten schemat zachowań wpisuje powieść Morrison w teorię widmontologii, według której to właśnie zmarli aktywnie nadają kształt życiu, jakie możemy wieść.

Pomimo faktu, że w dyskursie widmontologicznym nieomal niemożliwym jest uchronienie się od sięgania po słowo *trauma*, a obie te teorie zdają się komplementarne, to istnieje pomiędzy nimi szereg różnic. Największym wspólnym mianownikiem łączącym oba podejścia wydaje się to, że w kontekście aparatu

25. Morrison, *Beloved...*, s. 35.

26. Philip Page, *Circularity in Toni Morrison's Beloved*, „African American Review”, 1992, vol. 26, no. 1, s. 33 (przeł. J.M.).

teoretycznego nakreślonego przez Derridę *trauma* często obserwowana jest obok takich słów jak *wyzysk* czy *opresja* i służy opisywaniu negatywnych doświadczeń zostawiających trwały ślad na psychice i pamięci podmiotów. Jednakowoż obok oczywistej rozbieżności wynikającej z natury obu teorii (widmontologia stanowi nadbudowę dekonstrukcji, podczas gdy *trauma studies* wywodzą się z teorii psychoanalitycznej) należy też zauważyć, że o ile trauma w rozumieniu proponowanym przez *trauma studies* jest zazwyczaj eksponowana poprzez zachowanie postaci oraz jest niemalże niemożliwa do przedstawienia za pomocą języka, o tyle trauma w ujęciu widmontologicznym nabiera cielesności, na co wskazuje odwołanie do ontologii. Trauma widmontologiczna, zrodzona z niezrealizowanych marzeń bądź tłumionego bólu, ujawnia się nie poprzez ledwo zauważalne tiki, natręctwa czy niepokojące marzenia senne, ale poprzez fizyczną manifestację. Aspekt przybycia, materializacji, jest tym, co oddziela widmontologię od *trauma studies*. Pojawienie się nowego bytu – widma – jest zdecydowanym wykroczeniem poza teorię traumy i poza zdolności eksplikacyjne psychoanalizy – fizyczność widm sprawia, że w starciu z nimi aparat psychoanalityczny proponowany przez Lacana oraz badaczy budujących na jego teorii staje się niewystarczający. Widmontologia powstała właśnie w obliczu niemożności wyjaśnienia badanego fenomenu za pomocą psychoanalizy, przenosząc go w obszar dekonstrukcjonizmu i ontologii. Brak odpowiedniej teorii zajmującej się takimi właśnie bytami został zauważony już przez Horkheimera i Adorno w *Dialektyce oświecenia*, gdzie w „Przyczynku do teorii duchów” obaj filozofowie wyrażają potrzebę stworzenia aparatu zdolnego odzyskać utraconą perspektywę historyczną oraz unormować naszą zaburzoną relację ze zmarłymi<sup>27</sup>.

Proces uzdrawiania w myśli widmontologicznej bazuje na potrzebie konfrontacji – nawiedzony podmiot musi tutaj stawić czoło widmowej manifestacji przeszłości i znaleźć sposób na jej przewyciężenie. Czytelnik posługujący się aparatem widmontologicznym powinien zauważyć ten mechanizm w *Umiłowanej*, która jest powieścią traktującą pisanie historii jako swoiste rozliczenie się z przeszłością, proces leczenia odbywający się zarówno w skali mikro (konfrontacja Sethe ze świadomością popełnionej zbrodni), jak i makro (konfrontacja Stanów Zjednoczonych i ich społeczeństwa z koszmarem niewolnictwa).

Ponowne pisanie własnej historii, tym razem uwzględniając tłumione wcześniej głosy, jest procesem na końcu którego majaczy obietnica dotarcia do nowej definicji siebie, uwolnienia od ciężaru pamięci przez jej zaakceptowanie, a co za tym idzie odzyskania własnej przeszłości. Pisząc swoją powieść, Morrison zdecydowała się przedstawić niewolnictwo jako przeciekające z przeszłości do teraźniejszości

---

27. Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 213.

cierpienie, które długim cieniem kładzie się na życiu tych, którzy przez nie przeszli. Jak zauważa Page, „jeżeli przeszłość nie może przestać istnieć, to pamięć jest nieśmiertelna, tak samo jak strach przed rzeczywistością owej przeszłości”<sup>28</sup>. Gdyby powieść Morrison miała ukazać nieludzkość niewolnictwa tylko i wyłącznie w wymiarze analitycznym, to prawdopodobnie przyjęłaby formę rozbudowanej, lecz opartej na faktach narracji o życiu Margaret Garner, jej ucieczce z niewoli, i znalazłaby swoją kulminację w scenie dzieciobójstwa. Morrison jednak wykorzystuje moment zabójstwa jako punkt wyjściowy, i to na nim buduje historię długofalowego, skomplikowanego, i – przede wszystkim – niezwykle bolesnego procesu wyzwania siebie z okowów cierpienia i wstydu, jakie nakłada na człowieka życie w niewoli. Procesu, który bynajmniej nie jest analityczny, a do zakończenia którego podmiot musi dotrzeć w sposób subiektywny i autorefleksyjny, przepracowując swoje własne cierpienie, bez możliwości skorzystania z rozwiązań uniwersalnych, jako że tak cudowne panacea nie istnieją.

Zadaniem, jakie Morrison stawia przed Sethe, jest uporanie się z widmem przeszłości i zagojenie ran, jakie owa przeszłość pozostawiła na jej sercu i umyśle. Poprzez konfrontację z własną pamięcią Sethe jest zmuszona zbudować siebie na nowo, powołując się na akceptację popełnionych przez siebie czynów, musi zdać sobie sprawę z destruktywnego charakteru mnemonicznego więzienia, w jakim jest zamknięta, i oswobodzić się z niego przez zrozumienie faktu, że przyszłość, jaką obiecywało jej życie z dala od niewoli, nigdy się nie zmaterializuje. Sethe musi zaakceptować swoją historię, aby przeszłość nie objęła nad nią kontroli.

Proces leczenia przedstawiony w *Umiłowanej* koresponduje z samym nawiedzeniem: egzorcyzm, w wyniku którego widmo córki Sethe znika ze świata materialnego, jest równie irracjonalny, magiczny i tajemniczy, co pojawienie się Umiłowanej. Gdy Denver wraca na łono afroamerykańskiej społeczności żyjącej w Cincinnati, jej członkinie konstatają, że w domu przy Bluestone Road dzieje się coś złego: jak zauważa Barnett, „Umiłowana uosabia powracające doświadczenia przeszłości, które kobiety w powieści pragną zapomnieć”<sup>29</sup>. W sąsiedztwie zaczyna krążyć plotki o nieznanym nikomu kobiecie, która wprowadziła się do domu przy Bluestone Road i terroryzuje jego mieszkańców, a widmowe nawiedzenie zaczyna dotyczyć okolicznych mieszkańców: „Sethe i jej rodzina są nawiedzeni przez ducha Umiłowanej, sąsiadów zaś nawiedza widmo zbrodni popełnionej przez Sethe”<sup>30</sup>. Mimo niechęci żywej przez resztę Afroamerykanów wobec

---

28. Page, *Circularity in Toni Morrison's Beloved...*, s. 37.

29. Pamela E. Barnett, *Figurations of Rape and the Supernatural in Beloved*, „PMLA”, 1997, vol. 112, no. 3, s. 420 (przeł. J.M.).

30. Jody Morgan, *The Aural in Beloved*, „The Osprey Journal of Ideas and Inquiry”, 2008, nr 12, <[https://digitalcommons.unf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=oiji\\_volumes](https://digitalcommons.unf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=oiji_volumes)> (16.04.2019) (przeł. J.M.).

protagonistki, jedna z przywódczyni tej społeczności, Ella, stwierdza, że „przeraża ją wizja błędów przeszłości zawładających czyjąś teraźniejszością”<sup>31</sup> i przekonuje resztę kobiet z Cincinnati do podjęcia interwencji.

Tak oto Morrison doprowadza czytelników swojej powieści do kulminującej sceny, w której trzydzieści Afroamerykanek pielgrzymuje, „aby na powrót wcielić posesję przy Bluestone Road 124 do swojej społeczności” oraz wspólną modlitwą przegnać widmo Umiłowanej<sup>32</sup>. Jest to jeden z najpotężniejszych fragmentów powieści – modlące się na kolanach kobiety otaczają dom, a zaalarmowane ich obecnością Sethe i Umiłowana wychodzą na ganek, gdzie uderza je wzbierająca, głęboka fala modlących się głosów, która załamuje się na przeżywającej swoisty chrzest Sethe. W obliczu wybaczenia i akceptacji oferowanych przez wrogą niegdyś społeczność, Sethe opuszcza swoją zmarłą córkę i – wreszcie zdolna do tego, by sobie wybaczyć – rzuca się w ramiona swoich sąsiadek. Jak sugeruje Krumholz:

Morrison używa rytuału jako modelu dla procesu leczenia. Rytuał jest tutaj formalnym wydarzeniem, w którym symboliczne zachowania – jak taniec, śpiew, opowiadanie historii, czy inne czynności – zostają duchowo oraz zbiorowo wyposażone w moc kształtowania relacji w świecie rzeczywistym<sup>33</sup>.

Rytuał zostaje dokonany, a proces leczenia domknięty. Rany na sercu i pamięci Sethe ulegają zablźnieniu, a stojąca w słońcu, naga i uśmiechnięta Umiłowana zostaje wygnana – część egzorcyzmujących ją kobiet mówi, że zniknęła, inne zaś twierdzą, że eksplodowała na ich oczach. Te nieudomówienia nie noszą jednak ze sobą żadnej wagi: Umiłowana należała do Sethe, była widmem przywołanym z jej pamięci, i chociaż w oczach każdego z bohaterów istniała inna jej wersja, to właśnie Sethe położyła kres jej istnieniu.

W swoich próbach oswojenia tego utworu wielu krytyków sięga po narzędzia oferowane przez teorię traumy: jak zauważa James Berger, *Umiłowana* jest powieścią „ukazującą jak, według Cathy Caruth, »historia to sposób, w jaki jesteśmy uwikłani w swoje wzajemne traumy«”<sup>34</sup>. Mimo to, odczytanie dzieła Morrison poprzez pryzmat widmontologii okazuje się trafną strategią, za pomocą której można zrozumieć nie tylko działania Sethe, ale też kondycję ludzi żyjących w jej sąsiedztwie, ich potrzebę odnalezienia własnej tożsamości oraz ich indywidualne przeżycia, których sumą jest panująca wśród bohaterów niezgoda. Dla samej Sethe konfrontacja z jej widmem pełni rolę katalizatora, dzięki któremu stawa ona czoło swojej przeszłości i przyjmuje odpowiedzialność za swoje czyny,

31. Morrison, *Beloved...*, s. 256.

32. Page, *Circularity in Toni Morrison's Beloved...*, s. 32.

33. Krumholz, *The Ghosts of Slavery...*, s. 396.

34. James Berger, *Toni Morrison's Beloved*, „PMLA”, 1997, vol. 112, no. 1, s. 118 (przeł. J.M.).

skutkiem czego lokalna społeczność Afroamerykanek na powrót przyjmuje ją na swoje łono. Pojawienie się *Umiłowanej* to, według widmontologii, nagłe uwidocznienie przeszłości podkreślające potrzebę wybaczenia i rekonyliacji. Podążając za widmontologicznym odczytaniem *Umiłowanej* okazuje się, że droga, którą Sethe dociera do wyzwolenia, jest podobna do tej, której bieg Derrida wytyczył w *Widmach Marksa*:

Czas »uczenia się życia«, czas, który nie opiera się na terażniejszości, sprowadzałby się do tego, do czego przygotowuje nas to słowo wstępne: nauczyć się żyć z widmami, przy ich wsparciu, w rozmowie z nimi, w ich towarzystwie lub stowarzyszeniu cechowym, w handlu bez handlu z widmami. Żyć inaczej i lepiej. Nie, nie tyle lepiej, ile bardziej sprawiedliwie. Ale z nimi.<sup>35</sup>

---

35. Jacques Derrida, *Widma Marksa*, przeł. Tomasz Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019, s. 12.





omówienia | komentarze | polemiki

ER(R)GO

commentaries | and | debates





# Mityzacja katastrofy smoleńskiej w filmie Antoniego Krauzego i poezji smoleńskiej jako funkcja pamięci zbiorowej

The Mythologization of the Smoleńsk Catastrophy in Antoni Krauze's Film  
and in the Smolensk Poetry as a Function of Collective Memory

**Abstract:** The crash of the presidential aircraft that took place on April 10, 2010 is an event that has become a permanent part of Polish collective memory. However, the narratives regarding it are not homogenous or consistent, and are constantly negotiated by various social actors, including poets and filmmakers. For instance, *Antologia smoleńska. 96 wierszy* [*The Smolensk Anthology. 96 poems*] and the movie *Smolensk* directed by Antoni Krauze have the ambition to inscribe the discourse of the Smolensk tragedy as an assassination into the dominant, valid and widely accepted collective memory. Both the cinematographic and poetic language have an explanatory potential and lend sense to the reality shaken by the tragic event. Reaching back to the romantic tradition as well as martyrological and religious discourses of Poland, both Krauze's movie and the Smolensk poetry may be interpreted as a transcription and as an effect of the process of the mythologization of history and of its transformation into the matter of collective memory, presented then as an objective historical truth.

**Keywords:** Smolensk, the Smolensk poetry, the Smolensk assassination, the Smolensk catastrophe, collective memory

## Wstęp

Data 10 kwietnia 2010 roku na stałe zapisała się w pamięci zbiorowej Polaków. Nazywana „katastrofą smoleńską” destrukcja samolotu, do której doszło tego dnia w Smoleńsku, pochłonęła życie 96 osób, w tym najważniejszych przedstawicieli rządu wraz z ówczesną parą prezydencką – Lechem i Marią Kaczyńskimi. Polska delegacja zginęła tragicznie, zmierzając na uroczystość mającą na celu uczczenie pamięci ofiar zbrodni katyńskiej w 70. rocznicę tego wydarzenia.

Katastrofa smoleńska wstrząsnęła opinią publiczną, szybko stała się też punktem zapalnym debaty publicznej, do dziś budzącym skrajne emocje. Próby dokładnego odtworzenia przebiegu tragedii są stale podważane – w mediach mówi się,

że dotąd nie poznaliśmy „prawdy o Smoleńsku”. Brak jednej, ustalonej w pamięci zbiorowej Polaków, wersji przebiegu tego zdarzenia sprawia, że w narracji na jego temat ścierają się i walczą ze sobą przeciwstawne typy pamięci, interpretujące tragedię jako wypadek lotniczy albo zamach.

Pamięć o 10 kwietnia 2010 roku jest kształtowana społecznie, za pośrednictwem różnych mediów – na katastrofę błyskawicznie zareagowała prasa i telewizja, wywołała ona także szereg reakcji artystycznych. Zarówno w kinematografii, sztukach plastycznych, muzycznych, jak i w literaturze szybko pojawiły się okolicznościowe utwory, komentujące katastrofę. Do tej pory wydano wiele publikacji reportażowych<sup>1</sup> oraz beletrystycznych<sup>2</sup>, powstało także kilka produkcji filmowych<sup>3</sup>, a we współczesnej poezji narodził się nurt poezji smoleńskiej<sup>4</sup>. Przejawem intensywnej pracy formującej zbiorową pamięć jest między innymi wydany w 2015 roku przez fundację „Solidarni 2010” tomik *Antologia smoleńska: 96 wierszy*<sup>5</sup>. Książka skupia poezję rozmaitych autorów – zarówno profesjonalnych, jak i okazjonalnych literatów, którzy za pośrednictwem pióra zrealizowali swoją potrzebę mówienia o tragedii smoleńskiej i włączyli się w dyskurs przedstawiający ją w kategoriach zamachu. W filmie *Smoleńsk*<sup>6</sup>, który pojawił się na ekranach kin rok później, reżyser Antoni Krauze w podobny do poetów sposób kształtuje obraz katastrofy. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że obraz filmowy również powstał przy wsparciu stowarzyszenia „Solidarni 2010”. Oba utwory można więc czytać jako inicjatywę środowiskową – tworzą spójny projekt pamięciowy. Oba teksty kultury mocno, choć nie poprzez bezpośrednie nawiązania, ze sobą korespondują. Podejmują podobne wątki i stosują te same zabiegi stylistyczne oraz retoryczne, działając jako medium pamięci oraz mitu. Zderzenie literackiego i filmowego obrazu za-

1. M.in. Piotr Kraśko, *Smoleńsk. 10 kwietnia* (Warszawa: Wydawnictwo G+, 2010); Jan Osiecki, Tomasz Białoszewski, Robert Latkowski, *Ostatni lot. Przyczyny katastrofy smoleńskiej*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2011; Barbara Stanisławczyk, *Ostatni krzyk. Od Katynia do Smoleńska: historie dramatów i miłości*, Rebis, Poznań 2012; Teresa Torąńska, *Smoleńsk*, Wielka Litera, Warszawa 2013.

2. Katastrofa smoleńska szybko stała się także tematem beletrystyki – np. Rafał Ziemkiewicz, *Zgred*, Zysk i S-ka, Poznań 2011; Marta Ochnik, *Oszłołomy*, Zysk i S-ka, Poznań 2012; Marcin Wolski, *7:27 do Smoleńska*, Zysk i S-ka, Poznań 2014.

3. Zob. np. *Mgła*, [film], reż. Maria Dłużewska, Joanna Lichočka, Polska 2011; *Pogarda*, [film], reż. Maria Dłużewska, Joanna Lichočka, Polska 2011; *Solidarni 2010*, [film], reż. Ewa Stankiewicz, Jan Pospieszalski, Polska 2010; *Anatomia upadku*, [film], reż. Anita Gargas, Polska 2012.

4. Zob. *Lament smoleńsko-katyński. Antologia o ofiarach katastrofy lotniczej pod Smoleńskiem*, red. Antoni Dąbrowski, Wydawnictwo Radostowa, Kielce-Starachowice 2010; *Pamiętamy... Bóg – Honor – Ojczyzna: Antologia wierszy poświęconych katastrofie Smoleńskiej*, red. Janusz Telejko, Wydawnictwo Wektory, Bielany Wrocławskie 2011; *Poeci ofiarom katastrofy smoleńskiej. Antologia wierszy*, wyb. Bogusław Janik, Gmina Pępowo, Gębice – Pępowo 2013.

5. *Antologia smoleńska: 96 wierszy*, red. Agnieszka Batelli, Hanna Dobrowolska, Alicja Jach-Lejkert, Natalia Tarczyńska, Solidarni 2010, Łódź – Warszawa 2015).

6. *Smoleńsk*, [film], reż. Antoni Krauze, dyst. Kino Świat, Polska, 2016.

wartego w wybranych wierszach *Antologii smoleńskiej...* oraz produkcji filmowej Krauzego w perspektywie praktyk upamiętniania pozwoli przyjrzeć się mechanizmom, za pomocą których te dwa osobne media uczestniczą w mitotwórczej pracy, której zadaniem jest włączenie proponowanej narracji w powszechną polską pamięć kulturową. W szerszej perspektywie pozwoli to lepiej zrozumieć sposób, w jaki tego typu okolicznościowa sztuka włącza się w kulturowe porządkowanie rzeczywistości.

### Filmowa i literacka opowieść o Smoleńsku jako funkcja pamięci zbiorowej

Katarzyna Kaniowska, pisząc o rodzajach ludzkiej pamięci, jako najbardziej interesującą z humanistycznego punktu widzenia wyróżnia pamięć semantyczną. Skupia ona dwie funkcje pamięci – pamięci jako wiedzy oraz jako części składowej poznania<sup>7</sup>. Te dwie cechy są ze sobą powiązane – wiedza warunkuje to, jak poznajemy, a poznanie jest procesem wytwarzania wiedzy. Pamięć semantyczna dotyczyć ma więc sposobu, w jaki postrzegamy i interpretujemy otaczającą nas rzeczywistość. Niewątpliwie podlega społecznemu formowaniu, które może odbywać się między innymi za pośrednictwem sztuki. Literatura czy film równocześnie zapisują i kształtują to, jak pamięta określona jednostka lub zbiorowość.

Radykalnego rozdziału pomiędzy wiedzą rozumianą jako obiektywna prawda a ludzką pamięcią dokonał już w pierwszej połowie XX wieku Maurice Halbwachs<sup>8</sup>. Francuski socjolog poddaje refleksji pamięć indywidualną oraz zbiorową i stawia je w opozycji do kategorii historii. Historia w jego ujęciu miałaby stanowić zbiór faktów, pewien obraz wydarzeń sklasyfikowanych z zewnętrznej, uniwersalnej perspektywy. Czy tak pojmowana historia może być jednak przyswajana przez człowieka w swojej zobiektywizowanej formie? Halbwachs zwraca uwagę na fakt, że każda pamięć indywidualna – a więc pamięć konkretnej jednostki – funkcjonuje zawsze w obrębie ram społecznych, będąc częścią pamięci zbiorowej. Pamięć zbiorowa to z kolei obraz wydarzeń właściwy konkretnej grupie społecznej, przetwarzany i przystosowywany do jej aktualnych celów. Ma charakter procesualny, znajduje się w ciągłym ruchu. Akcentuje pewne elementy historii i zaciera inne.

Podział pamięci przeprowadzony przez Halbwachsa odpowiada poniekąd refleksji późniejszego badacza, Jana Assmanna. Jest on autorem popularnego

7. Katarzyna Kaniowska, *Antropologia i problem pamięci*, „Konteksty”, nr 3–4, 2003, s. 57–65.

8. Zob. Maurice Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. i oprac. Marcin Król, PWN, Warszawa 1969.

[i używanego często potocznie] terminu pamięć kulturowa. Kategoria ta jest pokrewna kategorii pamięci zbiorowej Halbwachsa<sup>9</sup>, Assmann mocniej jednak podkreśla jej upolitycznienie. Przeciwwstawiana pamięci komunikatywnej – rodzinnej, dnia codziennego – zawsze podlega instrumentalizacji przez osoby sprawujące władzę. Ten typ pamięci ma wymiar sakralny, bowiem jest budulcem tożsamości i wspólnotowości. Tak scharakteryzowana pamięć kulturowa musi też mieć charakter mitotwórczy, o czym Assmann pisze wprost: „pamięć kulturowa transformuje historię faktyczną w zapamiętaną, a tym samym w mit”<sup>10</sup>. Mity są w jego ujęciu częstkami składowymi materii pamięci, jej figurami. Ponadto właśnie na gruncie mitologii opozycja prawda-falsz w odniesieniu do faktów historycznych traci znaczenie. Wydarzenie z przeszłości i jego aktualnie obowiązująca w dominującym dyskursie kulturowym interpretacja ulegają naturalizacji, w pamięci kulturowej zaciera się granica między mitem a historią.

Film i literatura są jednocześnie formą zapisu, świadectwem pamięci zbiorowej oraz narzędziem ją kształtującym. Sztuka osadzona w kontekście konkretnych wydarzeń historycznych poddaje je interpretacji, na podstawie której wysnuwa z niej wizję rzeczywistości podatną na przekształcenie w mit. Nośnikami pamięci kulturowej są z pewnością teksty kanoniczne<sup>11</sup>. Warto jednak zauważyć, że o ile teksty powszechnie uznane za ważne dla danej kultury oddziałują na pamięć kulturową dużej zbiorowości i istnieją w dominującej narracji kulturowej, a ich trwała obecność ma oparcie instytucjonalne, o tyle mniej rozpowszechnione utwory okolicznościowe żywotne są w mniejszych, lokalnych przestrzeniach. Nie oznacza to jednak, że ich wpływ na pamięć kulturową nie jest wart odnotowania i analizy. Warto podkreślić, że znaczenie tekstu jako nośnika pamięci i jego mitotwórcza rola nie muszą iść w parze z jego jakością artystyczną, a wyobrażenia zbiorowe nigdy nie są utrwalone raz na zawsze.

Wszystkie wymienione czynniki sprawiają, że kategoria pamięci, a tym samym mitu, jest naturalnym kontekstem interpretacyjnym dla twórczości powstałej w odpowiedzi na katastrofę smoleńską.

---

9. W toku pracy oba terminy będą stosowane zamiennie, jako kumulacja znaczeń zaprojektowanych przez obu uczonych.

10. Jan Assmann, *Kultura pamięci*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 84.

11. Zob. np. uwagi Astrid Erll na ten temat – badaczka wskazuje, że teksty uznane w danym społeczeństwie za kanoniczne zyskują dodatkowe znaczenie, „przekazują bowiem koncepcje tożsamości kulturowej, narodowej i religijnej”, a także społecznie podzielane wartości i normy; Astrid Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, tłum. Magdalena Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa...*, s. 230–231.

## Mitologizacja katastrofy smoleńskiej

Współcześnie termin *mit* ma dwoisty charakter. To z jednej strony składnik kultury, a z drugiej – narzędzie poznawcze, kategoria analityczna, dająca się stosować w odniesieniu do rozmaitych zjawisk społecznych. Brakuje jednoznacznej, ogólnie przyjętej definicji mitu. Zwraca się raczej uwagę na pełnione przez niego funkcje, z których aktualna pozostaje funkcja wyjaśniania świata<sup>12</sup>, a mniej znaczącą wydaje się mityczna rola mediowania pomiędzy sferą sacrum a profanum.

Nie oznacza to, że współczesne mity są zasadniczo odmienne od mitów archaicznych, ale dla współczesnych odbiorców ten ich wymiar zatracił swoją transparentność. Ernst Cassirer, a za nim Roland Barthes trafnie opisują to zjawisko jako postępującą naturalizację opowieści mitycznej<sup>13</sup>. Zracjonalizowana struktura mityczna zostaje przekształcona w zespół faktów, odbieranych przez społeczeństwo jako obiektywne – „mit zostaje odczytany jako system faktów, choć jest tylko systemem semiologicznym”<sup>14</sup>.

Współczesne mityczne opowieści zachowują funkcjonalne i strukturalne podobieństwo do mitologii archaicznych. Wyrażają i kształtują „wyobrażenia zbiorowe”<sup>15</sup> – są ekspresją przekonań podzielanych przez jakąś grupę ludzi, obecnych w ich zbiorowej świadomości. Wszystkie te wątki, towarzyszące kształtowaniu się kategorii mitu na przestrzeni stuleci zbiera i aktualizuje Krzysztof Piątkowski w książce *Mit – historia – pamięć...*, trafnie definiując mit jako „ideę, powstałą w określonych warunkach jako wyraz pewnego społecznego zapotrzebowania, która przedstawia wyobrażenie o rzeczywistości społecznej, politycznej czy kulturowej”<sup>16</sup>.

Taką ideą, która usiłuje symbolicznie uporządkować narrację pamięciową o 10 kwietnia 2010 roku, jest dyskurs dotyczący zamachu smoleńskiego. Aby wyjaśnić

---

12. Np. Leszek Kołakowski jako podstawową ludzką potrzebę, motywującą powstawanie mitów wskazuje pragnienie „pokonania czasowości” i „wiary w celowy ład, utajony w potoku doświadczenia”; zob. Leszek Kołakowski, *Obecność mitu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Warszawa 2005, s. 18.  
13. Zob. Ernst Cassirer, *Mit państwa*, tłum. Anna Staniewska, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006; Roland Barthes, *Mit dzisiaj*, w: Roland Barthes, *Mit i znak. Eseje*, tłum. Wanda Błońska, oprac. Jan Błoński, PIW, Warszawa 1970.

14. Roland Barthes, *Mit...*, s. 48.

15. Pojęcie wprowadzone przez Émila Durkheima, które socjolog tłumaczył jako wyobrażenia wytwarzane przez psychikę zbiorową (świadomość zbiorową, będącą zbiorem ponadjednostkowych przekonań i zachowań) i składające się na fakty społeczne, takie jak religia, prawo, sztuka, tradycja itp.; zob. Émile Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, tłum. Jerzy Szacki, PWN, Warszawa 2000.

16. „Mit współczesny”, w: *Mit – historia – pamięć. Kulturowe konteksty antropologii / etnologii*, red. Krzysztof Piątkowski, Księży Młyn Dom Wydawniczy Michał Koliński, Łódź 2011, s. 91.



mechanizm jego powstania, Paweł Sendyka ukuł pojęcie „mitu smoleńskiego”<sup>17</sup>. Antropolog wskazuje wiele czynników, które złożyły się na kontekst wyzwalający w samej niemalże chwili katastrofy proces mityzacji, któremu podlega. Należy do nich kontekst czasoprzestrzenny – siedemdziesięciolecie zbrodni katyńskiej, teren obcego, zmitologizowanego w polskiej kulturze jako „odwieczny wróg”, państwa, obecność mgły i gęstych drzew, wzmagające nastrój grozy i niesamowitości, a także wyjątkowa ranga zmarłych ofiar, będących narodową elitą oraz niecodzienna nagłość i dramatyczność ich śmierci.

Tragedia, która rozegrała się 10 kwietnia 2010 roku, poskutkowała rozpoznaniem wieczności w czasie historii i zapoczątkowała mitotwórczy proces, kształtujący narrację o zamachu smoleńskim, którą opowiadający się za takim sposobem pamiętania aktorzy społeczni chcieliby uczynić dominującą w powszechnym dyskursie polskiej pamięci kulturowej. Wszystkie okoliczności, na które zwraca uwagę Sendyka, zostały wykorzystane zarówno w obrazowaniu poetyckim, jak i filmowym i stały się głównymi toposami obu projektów pamięciowych. W dalszym toku pracy te właśnie wątki będą porządkowały analizę utworów.

## Mityczne obrazy przestrzeni

Film Krauzego rozpoczyna się widokiem lotniska w Smoleńsku na kilka chwil przed katastrofą. Obraz jest niestabilny, pojawia się gęsta mgła, na której tle nadlatujący Jak-40, któremu udało się wylądować, jest ledwo widoczny. W oczy rzucają się przytłumione, szare kolory. Wydarzenia pokazane zostały za pomocą kilku krótkich, następujących po sobie scen, przerywanych ostro napisami. Obrazowi towarzyszy niepokojąca muzyka. Ta sekwencja zakończy się upadkiem prezydenckiego samolotu, który oddany został jednak wyłącznie za pomocą dźwięku – widok ogranicza bowiem gęsta mgła i ściana lasu. W toku fabuły narracja będzie regularnie wracać do tych chwil, wzbogacając je o kolejne szczegóły, wrywkowo odtwarzając ich przebieg. Od samego początku tragicznemu lotowi towarzyszy jednak aura grozy. Przestrzeń, w której dojdzie do katastrofy, jest niepokojąca, tajemnicza i groźna. Dominują w niej pustka i bezruch, przerywany kolejno lądowaniem polskiego Jaka-40, przelotem rosyjskiego samolotu i wreszcie hałasem spowodowanym rozbiciem rządowego Tu-154. Tragedia, paradoksalnie, oddana została w serii względnie statycznych scen. Sygnały mającego się za moment rozegrać dramatu ulokowano w obrazach przyrody – ponury pejzaż okolic lotniska zwiastuje nieszczęście, a w scenie, w której prezydent wsiada na pokład samolotu,

---

17. Paweł Sendyka, *Narodziny mitu smoleńskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCCXXIX. Prace Etnograficzne”, 2013, tom 41, z. 1, s. 43–50.

za maszyną rozpościera się zaczerwienione niebo. Naturalne kolory wschodu słońca zyskują wydzźwięk symboliczny i stają się zapowiedzią krwawej tragedii.

Podobną atmosferę kreują w swoich utworach poeci smoleńscy<sup>18</sup>. Tytułowe *Smoleńskie pole*, któremu utwór poświęcił Leszek Elektorowicz staje się jedynym naocznym świadkiem katastrofy. Stąd pragnienie poety – „Gdyby to pole przemówić umiało”<sup>19</sup>. W wierszach pojawia się też figura „obcej ziemi”<sup>20</sup>, szczególnie nieprzyjaznej Polakom, nad którą unosi się „zimna, smoleńska mgła” (87). Czasem miejsce katastrofy ulega ponadto wyraźnej sakralizacji, jak w *Balladzie o głupcach* Pawła Piekarczyka, gdzie podmiot liryczny rozpoznaje w wydarzeniach z 10 kwietnia 2010 roku biblijny schemat ofiarniczy: „zamglony smoleński las/ był Golgotą Prezydenta” (90). W kontekście przestrzeni budowanej przez poetów smoleńskich na szczególną uwagę zasługuje *Las* Dariusza Staniszewskiego. Ten niedługi utwór warto przytoczyć w całości:

zaszumiał:  
jeszcze wczoraj ptaki chciały wic tu gniazda

mówią: znów  
mówią: przekłety

\*\*\*

ale ja nie domagałem się kolejnego trenu (109)

Podmiot liryczny w pierwszych dwóch strofach rejestruje moment przemiany opisywanego miejsca. Tętniący życiem las, podlegający powszechnym prawom natury, napełniony dźwiękiem i ruchem, nagle zastyga. Pod wpływem pewnych przemilczanych, nieprzedstawionych wprost wydarzeń, zostaje nagle wyłączony z biegu życia. Nie nadaje się już do zamieszkania przez ptaki. Staje się miejscem przekłętym i przestrzenią mitycznego powtórzenia, ujawniając swój symboliczny charakter – to „miejsce pamięci” w rozumieniu Pierre’a Nory<sup>21</sup>. Kontekst zbrod-

---

18. Terminu tego używam, aby określić grupę poetów, których utwory skupione zostały w *Antologii smoleńskiej...* Proponuję roboczo potraktować autorów antologii jako członków grupy poetyckiej, skupionej wokół jednego tematu oraz prezentujących w swoich utworach specyficzny, w dużej mierze wspólny światopogląd.

19. Leszek Elektorowicz, *Smoleńskie pole*, w: *Antologia smoleńska...*, s. 48. W dalszym toku pracy wszystkie cytaty z tego tomu będą oznaczane w tekście głównym, numerem strony w nawiasie.

20. Np. Piotr Kasjas tak opisuje kontekst śmierci Polaków: „Ginęli, [...] / Grzebiąc swój los w brzdach obcej ziemi” (57).

21. Pierre Nora proponuje pojęcie *lieux mémoire* (tłumaczone jako „miejsce pamięci”) na określenie symboli, służących identyfikacji zbiorowej; silnie nacechowanych ideologicznie narzędzi kształtujących zbiorową tożsamość, przy czym miejsca pamięci nie ograniczają się do wymiaru przestrzennego, mogą odnosić się także do obrzędów, praktyk, tekstów etc. Pim den Boer nazywa je „kotwicami” – punktami tożsamościowego zaczepienia, właściwymi każdej zbiorowości.

ni katyńskiej, dokonanej w podobnym lesie umożliwia, czy może prowokuje, odczytanie katastrofy smoleńskiej jako repetycji męczeństwa Polaków w planie metafizycznym. Upamiętnienie katastrofy smoleńskiej staje się jednocześnie upamiętnieniem zbrodni katyńskiej, oba te wydarzenia nakładają się na siebie w przestrzeni mitu. Warto przy tym zauważyć, że utwór Staniszewskiego niejako demaskuje mechanizm mityzujący. To bliżej nieokreśleni „oni”, osoby zewnętrzne wobec lasu, „mówią: znów”, „mówią: przekłety” (109). Ostatni wers zdaje się stanowić wypowiedź samego lasu. Ma gorzki wydźwięk – las oczyszcza się z winy, którą być może chcieliby obarczyć go komentatorzy tragedii i wskazuje, że nie została ona spowodowana przez właściwości miejsca, w którym się rozegrała. Przyczyna musi leżeć gdzie indziej, poza ciężącym rzekomo nad skrawkiem ziemi fatum. Deklarację lasu można więc odczytać jako sprzeciw wobec przeprowadzanej przez ludzi mityzacji katastrofy smoleńskiej, przy jednoczesnym zachowaniu niejednoznaczności jej przyczyn – kontekst tomu, w którym zamieszczony został wiersz każe czytać ją jako sugestię interpretacji zamachowej. Fatalistyczna wizja historii nie jest naturalna, potrzebuje interpretacyjnej interwencji, która przekształci historiografię w materię zbiorowej pamięci.

### Czas historii / czas pamięci

Kolejnym elementem składającym się na zmytowaną narrację pamięciową tworzoną przez artystów jest czas. Katastrofa smoleńska miała miejsce w szczególnym momencie, celem rządowego lotu było bowiem dotarcie na obchody 70. rocznicy zbrodni katyńskiej – święta pamięci. Moment destrukcji samolotu wyznaczył więc symboliczną granicę, punkt styku czasu historycznego i czasu dnia codziennego, świętego i świeckiego, przeszłego i teraźniejszego. Zarówno miejsce, jak i czas katastrofy smoleńskiej doskonale dają się interpretować za pomocą tych kategorii. Śmierci polskiej delegacji towarzyszyła narracja o misji, zgodnie z którą odbywali podróż o dużej wadze patriotycznej, aby oddać zasłużony hołd ofiarom zbrodni katyńskiej, o której świat przez wiele lat milczał.

W *Smoleńsku* Krauzego już przy pierwszym spotkaniu z główną bohaterką, dziennikarką Niną, widz zostaje mocno osadzony w konkretnym momencie historycznym. Głos prezentera radiowego podaje datę: „jest sobota 10 kwietnia 2010 roku. Minęła dziewiąta”<sup>22</sup>. Niedługo potem wybucha informacja o rozbi-

---

Za: Pim den Boer, *Loci memoriae – Lieux de memoire*, tłum. Paweł Majewski, w: *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Paweł Majewski i Marcin Napiórkowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 223–230; zob. też Pierre Nora, *Présentation*, w: *Les lieux de mémoire I: La République*, red. Pierre Nora, Gallimard, Paris 1984.

22. *Smoleńsk*, min. 6–7.

ciu samolotu. Od tego momentu zaczyna się właściwa akcja filmowa. Linearny czas dnia codziennego zostaje zaburzony. W toku filmu, wraz z postępującym dziennikarskim śledztwem prowadzonym przez Ninę, wielokrotnie będzie się cofał i zapętał. Widz powróci między innymi do wyprawy polskiego prezydenta do pogrążonej w wojnie Gruzji, która odbyła się w 2008 roku, kamera będzie śledzić różne fragmenty tragicznego lotu, rekonstruowane na podstawie nowych informacji, które zdobywa Nina. Przebieg podróży polskiej delegacji został rozbity na wiele scen, pojawiających się regularnie i ujawniających kolejne szczegóły. Historia upadku prezydenckiego samolotu została opowiedziana rwaną narracją o zaburzonej chronologii.

Oś symboliczna *Smoleńska* obraca się wokół paraleli Katyń – Smoleńsk, która osiągnie kulminację w jednej z finałowych scen filmu. Wcześniej pojawia się jednak szereg sygnałów, prowadzących do zbliżenia czy utożsamienia obydwu wydarzeń historycznych – zbrodni katyńskiej i katastrofy smoleńskiej. Od chwili upadku prezydenckiego samolotu w kwietniu 2010 roku czas historyczny zaczyna mieszać się z czasem aktualnym, czas święty ze świeckim. Jako pierwszy zlewa je ze sobą redaktor stacji TVM-SAT, kiedy, podczas oglądania programu telewizyjnego poświęconego zbrodni katyńskiej, wykrzykuje: „zamordowani, zbrodnia, kłamstwa? Kto tutaj wpuścił tę sektę smoleńską?!<sup>23</sup>. Zestaw pojęciowy, za pomocą którego mówi się o Katyniu, stapia się z kategoriami odnoszonymi do Smoleńska. Narażony na śmieszność bohater broni się słowami „nie uczcie mnie historii<sup>24</sup>. To ważna wypowiedź, skłaniająca do refleksji nad obiektywizmem historii. Redaktor deklaruje wiarę w niepodważalność narracji historycznej, jaką zna. Tym samym ujawnia się jako osoba zamknięta na jej ewentualną reorganizację. Jego podejrzliwość wobec „wyznawców” teorii zamachu zostaje w filmie ukazana jako wynik ślepej wiary w inną, a jednak też skonstruowaną i ustabilizowaną wersję historii. Kreowany na antagonistę Niny, negatywnie nastawiony do jej śledztwa bohater próbuje zatuszować swoją pomyłkę. Dla widza ma to być jednak jasna sugestia, że bohater nie odróżnia narracji o Katyniu od narracji o Smoleńsku, ponieważ podobieństwo opisywanych wydarzeń jest nieprzypadkowe.

Kolejną sceną, w której pojawia się zestawienie Katyń – Smoleńsk, jest rozmowa Niny z prawicową dziennikarką. Kobieta bez ogródek wyklada swoją teorię zamachu. Mówi: „Kiedyś nie wolno było pytać, kto zabił w Katyniu, a dzisiaj boimy się pytać, co tak naprawdę wydarzyło się w Smoleńsku<sup>25</sup>. Analogiczność tych dwóch wydarzeń wykracza poza sam ich przebieg i obejmuje szerszy kontekst społeczny – także to, w jaki sposób funkcjonują w pamięci zbiorowej. Kobieta

23. *Smoleńsk*, min. 55–56.

24. *Smoleńsk*, min. 56–57.

25. *Smoleńsk*, min. 71–74.

odnosi się do „kłamstwa katyńskiego”, którego kontynuantem miałyby stać się „kłamstwo smoleńskie”. Katyń staje się więc nie tylko symbolem męczeństwa pomordowanych Polaków, lecz także figurą kłamstwa i nieszczerości, politycznych i historycznych manipulacji, wytwarzających jednolitą historiograficzną narrację dominującą w pamięci kulturowej. Zadaniem głównej bohaterki filmu jest jej weryfikacja i wytworzenie innego, niezgodnego z dominującym dyskursem, typu pamięci, który naturalizuje jako obiektywną „prawdę”.

Taka interpretacja wyraźna jest także w tekstach literackich zawartych w *Antologii smoleńskiej...* Niejasny przebieg katastrofy prezydenckiego samolotu prowadzi do zburzenia pojęciowego ładu:

Ktoś  
kiedyś napisał wiersz  
że NIE znaczy NIE  
TAK znaczy TAK  
a teraz  
wszystko się pomieszało (37)

Odwołując się do *Kołatki* Zbigniewa Herberta<sup>26</sup>, a tym samym pośrednio do Ewangelii<sup>27</sup>, podmiot liryczny wiersza Teresy Boguszewskiej wyraża tęsknotę za czarno-białym światem, w którym podziały między dobrem a złem, prawdą a fałszem byłyby dla wszystkich jasne. Powołuje się przy tym na konkretną tradycję etycznej roli poezji. Jednocześnie odnosząc się do skutecznych projektów ustanawiających, a później przywracających czy odnawiających dualny aksjologiczny ład wszechświata, nie potrafi powtórzyć podobnego wysiłku. Pozostaje bezradność wobec wskazanego tylko problemu i zawieszenie w stanie rozpadu, bez postulatu podjęcia „walki o prawdę”<sup>28</sup>.

Do takiego trudu zagrzewać będzie Paweł Piekarczyk w swojej *Balladzie o głupcach*, powtarzając refren: „Zwyciężyliśmy z kłamstwem katyńskim / zwyciężymy z kłamstwem smoleńskim” (90–91). Charakterystyczne jest, że osoba mówiąca w wierszu jest pewna takiego zwycięstwa – w porządku mitycznym zło zawsze musi zostać pokonane przez dobro. Podobnym „wyznaniem wiary” zakończy jeden ze swoich tekstów Edyta Franczuk, pisząc: „Prawda i pamięć

26. Zob. Zbigniew Herbert, *Kołatka*, w: *Wiersze wybrane*, a5, Kraków 2004, s. 52.

27. „Niech wasza mowa będzie: Tak, tak; nie, nie”; Mt 5, 37, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, przeł. i oprac. Zespół Biblistów Polskich, Pallottinum, Poznań 2007.

28. Więcej uwag n.t. kategorii „prawdy” w poezji smoleńskiej zob. Katarzyna Czech, *Przeciw zapomnieniu. Romantyczny imperatyw pamięci w poezji smoleńskiej*, w: *Strach, trwoga i pożoga. Literackie, kulturowe i religijne oblicza strachu*, red. Rafał Sowiński, Fundacja „dzień dobry! kolektyw kultury, Siemianowice Śląskie 2019, s. 105–133.

są nieśmiertelne” (50). Ten optymistyczny wers abstrahuje jednak zupełnie od trudności w uzgodnieniu jednej wersji prawdy-pamięci oraz problemów, jakich przysparzają metody jej weryfikacji i kształtowania. „Prawda” i „pamięć” to w przywołanym tekście kategorie uniwersalne, esencjalne wartości, niepodatne na relatywizację. W taki sposób narracja o zamachu smoleńskim staje się funkcją zbiorowej pamięci – jest poświadczana przez konkretnych uczestników i teksty kultury, a dodatkowo, w przeciwieństwie do beznamiętnej z założenia sfery historii, oddziałuje afektywnie.

„Wszystko jest ustalone i żadne nowe fakty niczego nie zmieniają”<sup>29</sup> mówi filmowy redaktor TVM-SAT w odpowiedzi na materiał przygotowany przez Ninę. Twierdzenie to może jednak odnieść wyłącznie do medialnie wytworzonej narracji dotyczącej katastrofy. Mitycznej „prawdy” nie da się ustalić, ponieważ jej forma jest nienaruszalna. Można do niej dotrzeć i próbować ją odsłonić, ale nie da się wpłynąć na jej kształt, który jest częścią jej uniwersalnej natury. Zauważenie mechanizmów mitu byłoby jego dekonstrukcją. Dlatego kulminacyjna dla paraleli Katyń – Smoleńsk filmowa scena nie przedstawia perspektywy żadnego z bohaterów. Widz traci z horyzontu punkt widzenia Niny, aby dokonało się ostateczne sprzężenie dwóch wydarzeń historycznych, usytuowanych od tego momentu w mitycznym bezczasie. Tylko w takiej, świętej przestrzeni polscy oficerowie zmarli w 1940 roku mogą powitać ofiary katastrofy, która wydarzyła się 70 lat później. Zbieżność miejsca i czasu obydwu tragedii umożliwia akumulację łączących ich podobieństw, prowadzącą ostatecznie do zapisania ich w pamięci kulturowej jako tożsamy. W ten sposób struktura mityczna staje się materią zbiorowej pamięci i jest włączana w powszechną świadomość jako fakt historyczny.

Już otwierający *Antologię smoleńską...* utwór zarysowuje paralelę między zbrodnią katyńską a katastrofą smoleńską. W *Trenie smoleńskim* Szymona Babuchowskiego miejsce obu wydarzeń zostało w opisie uniezwykłe jako tworzące rodzaj portalu łączącego świat rzeczywisty z pozaziemskim; plan realny z planem mitycznym: „jest przejście w tamtym lesie – uchylone okno / przez które wyfruwali z piwnicy na światło” (23). Co ważne, przejście tej drogi prowadzi do sakralizacji tych, którzy nią podążyli. Ofiary zbrodni katyńskiej nie umierają, ale wznoszą się ku światłu: „jakby ostry świst kuli zmieniał ich w aniołów / jakby im rosły skrzydła od jednego strzału” (23). Podobnie uwzniośleni zostali zmarli pasażerowie lotu do Smoleńska, którzy „w to przejście wpadli teraz jak żywe pochodnie / i płoną razem z nimi na wspólnym pogrzebie” (23). Zarówno jedni, jak i drudzy przeszli więc wspólną drogę, prowadzącą do tego samego miejsca – mitycznej Ojczyzny, skoro „w prześwicie” portalu dojrzeć można „łąkę i czerwone maki” (23). Raj, pośmiertna nagroda za dobre życie, okazuje się idyllicznie zaprojektowaną Polską.

---

29. *Smoleńsk*, min. 77–78.

Do takiego Edenu trafić mogli tylko prawdziwi patrioci, których poświęcenie i troska o kraj zostały docenione i należycie wynagrodzone. W tej przestrzeni możliwe jest zestawienie zmarłych polskich oficerów oraz ofiar katastrofy lotniczej jako równych sobie. Rządowa delegacja, ponieważ zmierzała na uroczystości mające ugruntować opowieść o wydarzeniach z 1940 roku w polskiej pamięci zbiorowej, sama stała się jej częścią i przejęła cechy, które przyporządkowywane były ofiarom zbrodni katyńskiej. W ten sposób zgodnie z mityczną narracją prezydent dołączył do pomordowanych ofiar, a więc tak samo „poległ za ojczyznę”.

### Pamięć o ofiarach, pamięć o bohaterach

Miłosz Kłobukowski, poddając analizie archetyp ofiary obecny w polskiej literaturze romantycznej, jako szczególnie ważny dla polskiej świadomości i tożsamości wyróżnia „mit wyjaśniający metafizyczny skandal cierpienia, zwłaszcza niezawinionego lub niewspółmiernego do przewiny”<sup>30</sup>. Romantyzm ugruntował znaczenie ofiary, rejestrując w literaturze wielką księgę martyrologiczną narodu polskiego i utrwalając ją w polskiej pamięci kulturowej. Autor podkreśla jej wspólnototwórczą funkcję oraz mityczny wymiar. Ofiara, zwłaszcza niewinna, zaburza harmonię świata i domaga się mitu, który ją usensowni, ponieważ ofiarowanie zawsze powinno być „drogą do przywrócenia porządku, odnowienia świata wartości”<sup>31</sup>. Figura ofiary uaktualniona w utworach powstałych w odpowiedzi na wydarzenia z 10 kwietnia 2010 roku pozwala na symboliczne wytłumaczenie nagłej śmierci władz państwowych oraz włączenie postaci zmarłych w funkcjonujący w pamięci zbiorowej poczet narodowych bohaterów.

Wiktymizm w filmie Krauzego sprzężony jest z paralełą Katyń – Smoleńsk oraz z heroizacją postaci prezydenta. Lech Kaczyński został ukazany jako idealny przywódca, człowiek niezłomny, patriota o nieposzlakowanym charakterze. Umiejętny retor, zaangażowany w sprawy świata, z którym należy się liczyć i który nie ugnie się w momencie próby – taki wizerunek prezydenta został zawarty w sekwencji rekonstruującej jego wizytę w Gruzji. Z jednej strony wódz kochany przez obywateli, którzy tłumnie ciągną w jego orszaku pogrzebowym, z drugiej – postać nieprzystająca do swoich czasów, doceniana przez starszych i lekceważona przez młodzież, co uwydatnione zostało w scenie protestu młodzieży przeciwko pochówkowi prezydenta na Wawelu. Bohater narodowy o ludzkiej twarzy. Tuż przed katastrofą widzimy go siedzącego wraz z żoną na pokładzie samolotu. Rozmawia przez telefon na temat zdrowia swojej matki, daje się poznać

30. Miłosz Kłobukowski, *Archetyp ofiary w literaturze polskiego romantyzmu*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 8.

31. Miłosz Kłobukowski, *Archetyp...*, s. 47.

jako osoba skromna i empatyczna. Scena została utrzymana w spokojnym, dalekim od patosu tonie. Ostatnie słowa prezydenta brzmią: „Wszystko, co ważne już powiedziałem”<sup>32</sup>, ale dopiero wiedza o jego tragicznym losie nada tej wypowiedzi patos i symboliczny wymiar. Śmierć głowy państwa wstrząsa narodem, który wylega na ulice – chcąc być świadkiem pochówku, ciągnie na Wawel, aby uczcić zmarłego wodza, następnie czuwa na Krakowskim Przedmieściu, odmawiając przed krzyżem chrześcijańskie modlitwy.

Wątki chrystologiczne silniej niż w filmie eksploatowane są w poezji smoleńskiej. W tekście Jarosława Paczyńskiego destrukcja samolotu urasta do rangi zdarzenia o wymiarze apokaliptycznym: „I nagle huk! Pękło niebo. / I jeden krzyk: ginimy... (87). Opisując w wierszu tragedię poeta wpisuje w martyrologię narodową: „Kolejny kwiecień w naszych dziejach / już na wieki zostawi ślad...” (87). Co więcej, lokuje ją na równi z ofiarą poniesioną przez polskich oficerów 70 lat wcześniej:

Tak polecili po śmierć na wschód...  
wybrańcy losu okrutnego  
Tam dołączyli do żołnierzy...  
z 1940-go (87).

Śmierć pasażerów Tu-154 zostaje wpisana w kontekst ewangeliczny. Oto zginęli Patrioci podczas symbolicznego lotu ku dniu „prawdy [...] / o który wołał katyński las” (87). Ich niezasłużona i nagła śmierć musi zostać wyjaśniona, aby mogło dojść do akceptacji i konsolacji – ostatnich etapów żałoby. W wierszu zostaje to osiągnięte przez powtórzenie chrześcijańskiego dogmatu o zjednoczeniu z Bogiem po śmierci oraz wskazanie na twórczy aspekty ofiary:

Błogosławieni sprawiedliwi  
już nasycili Bogiem się.  
Zostawili nam testament,  
trzeba wypełnić jego treść... (87)

Męczeńska śmierć musi prowadzić do przywrócenia wartości. Człowiek składający się w ofierze pozostawia innym wskazówki, których wypełnienie powinno stać się celem ich istnienia oraz sposobem aksjologicznego odnowienia pękniętej rzeczywistości. W schemacie ofiarniczym pamięć o męczenniku nabiera więc waloru etycznego, staje się równocześnie pamięcią o wartościach. Bezpośrednio do toposu męki Chrystusowej odwołuje się podmiot *Ballady o głupcach*, mówiąc: „bo z nas każdy chce pamiętać / że zamglony smoleński las / był Golgotą Prezydenta” (90). Figura ofiary staje się elementem mitotwórczym i organizującym

32. *Smoleńsk*, min. 74–75.



pamięć kulturową. To ważna część składowa obrazu katastrofy, o utrwaleniu którego zabiega zbiorowy podmiot utworu.

„Ja” liryczna wiersza *In hora mortis* Wojciecha Wencla tak z kolei projektuje pasywną ścieżkę, jaką podążać musi każdy kolejny polski bohater narodowy: „ścieżka wiedzie przez grób Pański – nie ma innej drogi / trzeba się owinąć w całun biały i czerwony” (112). Męczeńska śmierć jawi się tu jako rytuał charakterystyczny dla narodu polskiego. Tak skonceptualizowana niesie jednak ze sobą również zapowiedź jakiejś formy zmartwychwstania. Nie wiadomo, czym miałyby być „zwycięstwo” usensowniające polską martyrologię, jest jednak jasne, że można je osiągnąć wyłącznie przez ofiarę chrześcijańską. Okazuje się ona ponadto zasadnicza dla polskiej tożsamości, skoro utwór rozpoczyna się od nawiązania do Mazurka Dąbrowskiego: „Jeszcze Polska nie zginęła póki my giniemy / póki nasi starsi bracia wędrują do ziemi” (112). Męczeństwo przodków, nieustannie odnawiane przez kolejne pokolenia, poeta przedstawia jako fundamentalny czynnik wspólnototwórczy w dziejach narodu polskiego i tym samym podstawowy element polskiej pamięci kulturowej.

W sposób równie wyrazisty katastrofę smoleńską do Męki Pańskiej przyrównuje Marcin Wolski w utworze *Golgota*. Metaforyczna Golgota to ziemia smoleńska, która pochłonęła rzeszę polskich istnień kolejno w 1940 i 2010 roku. Sytuacja liryczna przedstawia schodzącą z symbolicznego wzgórza dziewczynę:

Idzie półnaga, całkiem bosa  
przez drogi nienawistne –  
koronę cierni ma we włosach  
dziewięćdziesięciu sześciu istnień (124).

Jej przemarsz jest performatywnym powtórzeniem nie tylko Pasji, lecz także katastrofy z 10 kwietnia 2010 roku. Męczennica należy do sfery *sacrum* i wytrwale radzi sobie z *profanum*, chcąc uniemożliwić jej dojście do celu:

[...] tyłu jej ubliża,  
szydzą z niej w nocie oraz dnie  
zawzięte hordy wrogów krzyża (124).

Podobnie jak Chrystus, na swojej drodze krzyżowej upada. W opozycji do jej antagonistów działa jednak wspierający tłum „wiernych”, potrafiących dojrzeć jej świętość oraz gotowych ją chronić – poprzez zachowanie jej w pamięci: „Lecz gdy upada, milion rąk / unosi ją nad zapomnienie” (124). Główna bohaterka utworu to upostaciowanie nie tylko „ostatniej polskiej świętej – Prawdy” (124), lecz także polskiej pamięci zbiorowej, w której może istnieć i która realnie może ją ocalić.

Składa się na nią wielość pamięci indywidualnych, które wspólnie ustalają jej kształt. „Milion rąk” to metafora milionów umysłów, świadomie przechowujących pewien element historii w określonym kształcie. W utworze podkreślona została wola podtrzymujących dziewczynę osób, od których zachowanie jej w pamięci wymaga przecież wysiłku. Ponownie pojawia się też znaturalizowana „prawda historyczna”, rozumiana jako wartość nadrzędna, niepodważalna i niepodlegająca manipulacji. Taka prawda jest ośrodkiem mitu i należy do sfery pamięci, nie obiektywnie rozumianej historii, i jako taka „że wygra, wie od dawna” (124).

## Podsumowanie

Twórcy filmu *Smoleńsk* oraz autorzy *Antologii smoleńskiej*... za pomocą medium kina i literatury preparują pewien typ pamięci zbiorowej, który wykorzystuje schemat opowieści mitycznej. Ma także swoich konkurentów – alternatywne konstrukcje pamięciowe – z którymi może się ścierać i nie zgadzać. Sztuka okolicznościowa poświęcona wydarzeniom z 10 kwietnia 2010 roku jest w tym kontekście ważnym nośnikiem pamięci zbiorowej, dokonującej porządkującej interpretacji planu historii i usiłującej włączyć własną wizję rzeczywistości w dominujący dyskurs pamięciowy.

Artyści aktywnie kształtują i utrwalają wyobrażenia społeczne, korzystając z dostępnych już, powtarzających się w kulturze motywów i wzorów – toposu miejsca pamięci, motywu kolistości czasu i powtarzalności mitycznego schematu rzeczywistości, także romantycznej retoryki ofiary chrystusowej jako rytuału źródłowego dla polskiej narodowej tożsamości. Na podstawie takich właśnie elementów wytwarzany jest mit smoleński, który stanowi jedną z obecnych w zbiorowej świadomości Polaków narracji dotyczących 10 kwietnia 2010 roku. Pamięć kulturowa przetwarza faktografię w mityczną opowieść, której każdy element jest znaczący w szerokiej perspektywie historiozoficznej i metafizycznej, a mityczne toposy i struktura narracyjna składają się na projekt upamiętniający.

Film Krauzego i poezja smoleńska stanowią zapis, czy może efekt takiej pracy – wysiłku świadomości mityzującej historię i przekształcającej ją w pamięć kulturową. Wypełniają w ten sposób romantyczną formułę poety, którego misją jest zapamiętanie i przekazywanie polskiej zbiorowej pamięci. Zgodnie z romantyczną i postromantyczną retoryką artysta, będący równocześnie świadkiem historii, jest zobowiązany zachować ją dla przyszłych pokoleń, oddać jej sprawiedliwość i czyni to najlepiej, jak potrafi. Jako strażnik narodowej pamięci zapisuje prawdę przeżycia<sup>33</sup>, którą może poświadczyc własnym autorytetem i którą wpisuje w plan

33. Termin zaproponowany przez Krzysztofa Trybusia, który zwraca uwagę na romantyczne przekształcenie formuły pamięci, która w miejsce prawdy wiedzy uprzywilejowała prawdę prze-

mityczny. Przeszłość przetworzona przez pamięć zyskuje wymiar sakralny, staje się przedmiotem wiary. Jej ośrodkiem jest ukształtowana w określony sposób „prawda”, która w procesie mitotwórczym zostaje znaturalizowana.

Przyjrzenie się filmowi Krauzego oraz wybranym wierszom *Antologii smoleńskiej* pozwoliło ukazać węzłowe punkty kształtowania mitu smoleńskiego, określonej wizji katastrofy smoleńskiej, składającej się na pamięć zbiorową środowiska, w obrębie którego powstały oba utwory.

Twórczość smoleńską postrzegać można jako formę rytuału żałobnego oraz rytuału pamięci. Zgodnie z myślą Durkheimowską „obrzędy to przede wszystkim sposoby okresowego samopotwierdzenia się grupy społecznej”<sup>34</sup>. Tego typu praktyka społeczna musi więc składać się z powtarzalnych formuł i w sposób zrozumiały oddziaływać na wszystkich członków wspólnoty, których ma spajać. Pełni raczej funkcję afektywną, ma wyrażać i wywoływać emocje. Odczytanie filmu oraz wierszy smoleńskich jako projektów upamiętniających, umożliwia abstrahowanie od ich estetycznej i warsztatowej oceny. W takiej perspektywie ważniejsza staje się konstrukcja narracji o zamachu smoleńskim, która stanowi ważny i wciąż żywy element całościowo i dynamicznie pojmowanej polskiej pamięci kulturowej.

---

życia; zob. Krzysztof Trybuś, *Pamięć romantyzmu: studia nie tylko z przeszłości*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.

34. Émile Durkheim, *Obrzędy przedstawieniowe lub komemoratywne*, w: *Antropologia pamięci...*, s. 267.



## Expansion and Contraction: The Play Spaces of *Todd and the Vampire*

**Abstract:** What happens when the music production processes and spaces of a traditionally live art form such as opera are digitized? What is the relationship between community and isolation for artists when their workspace is lifted from the theatre—with its interpersonal connections—and placed in the virtual world? What opportunities and what risks does this pose for performers? Are there parallels to other art forms that developed or expanded as the result of new media technologies? This article will explore these issues by considering the production processes of the animated YouTube opera/movie *Todd and the Vampire*, composed and created by Ronen Shai, with contributions by musicians and visual artists working simultaneously, but independently, around the world. How does this piece utilize technology to challenge and transcend traditional notions of space and identity? What are the implications of this somewhat disembodied process for performers, audiences, and for the art form itself?

**Keywords:** opera, music, singing, animation, space, media, embodiment

### Introduction

*Todd and the Vampire*, an animated opera, is the brainchild of New York-based Israeli composer Ronen Shai. Like a cartoon, *Todd and the Vampire* is dependent upon technology for its production and distribution processes and is designed for widespread viewing in the homes of audience members anywhere in the world. It is not the first animated opera but it is the first to exploit media technology to challenge and create a new artistic process for opera production and engagement.

Play scholar and sociologist Thomas Henricks writes, “[o]ur experience of the world is wrapped in space and time. To enter the playground is to adopt new understandings of these ideas.”<sup>1</sup> In other research, I have suggested that

---

1. Thomas S. Henricks, *Play Reconsidered: Sociological Perspectives on Human Expression* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006), 13. I am evoking the definition of play introduced by Johan Huizinga in *Homo Ludens: A Study of the Play Element of Culture*. Musical

theoretical demarcations of play space by experiences of time are more significant than those of space because perceptions of time reflect changes in consciousness.<sup>2</sup> *Todd and the Vampire* challenges this by forcing a new consideration of space that includes the space of the virtual world.<sup>3</sup>

This article will explore the challenges and implications of artistic work in a community defined through virtual space and in part (and perhaps ironically) by isolation. I am qualified to address the processes of the piece from an artistic perspective as I am the voice of the vampire.

## Local and Global Opera Production Processes

Traditional opera production spaces are local, performances happen on a stage in a hall, rehearsals happen in large rooms – often in the same building or close to the building housing the hall. Performers who reside in other cities travel to the location for the duration of the rehearsal and performance period. Aspects of production and performance processes have become globalized through media technology, for example, the Metropolitan Opera House live high-definition broadcasts of performances, which often include interviews backstage with artists or members of the production team.

In contrast, *Todd and the Vampire* challenges the notions of global and local in opera production in new ways. Each musician records his or her line of music alone in a highly localized setting, that is, a practice room or other rehearsal space, or maybe even the musician's home. The animators also work alone. Contributors are located all over the world and communicate with Shai primarily via email. Media technology thus enables the production process to function on simultaneously local and global levels, and to the extremes of each.

Finally, Shai's work is localized and comprehensive. Shai does all the work of composing, sound and visual mixing, etc., alone at his computer. Like the work of producing a film, many people have different roles to fulfil but ultimately the project is his vision. It is not unusual for composers to work alone, however,

---

activities have the potential to become play activities in the theoretical sense of play, with temporal and special demarcations. While an extended definition of musical play is beyond the scope of this chapter, notions of space in play and musical play activities are relevant and expanded by *Todd and the Vampire*.

2. Erin Heisel, "Good News! A New Methodology for Music Analysis, Pedagogy, Practice, and Performance Using Johan Huizinga's Theory of Play, Including a Play Analysis of David Del Tredici's Song Cycle *Miz Inez Sez*." (PhD diss., New York University, 2013), 65–77.

3. This also expands on Mary Reichling's notions of physical space, sound waves, and play. See Mary J. Reichling, "Music, Imagination, and Play," *Journal of Aesthetic Education* 31, no. 1 (Spring, 1997): 41–55.

it is unusual for a composer to be so deeply entrenched in every aspect of opera production and simultaneously utterly alone in the work. In this way, his work is both broad in scope but geographically local.

### Musical Collaboration for *Todd and the Vampire*

Shai is the only other person I have met who is connected to the project and we have met in person twice. The first time was at a concert in New York City where we performed separately. The second time was August 2013, when we met for dinner. I have been with the project since December 2012.

The process works by Shai telling me what measures he needs me to record next and I record them, typically within a couple of weeks. Then we have a short dialogue until the recordings are suitable. It is imperative that things like tempo, style, and mood or effect be correct, as well as pitches and rhythms. All communication is via email.

The recording process for this piece is challenging; the music is difficult and it can be hard to judge how long it will take to learn a section accurately. I record in small pieces, sometimes one measure at a time. I will often record and listen back for musical accuracy, intonation, effect, diction, etc. When the recordings are suitable, I convert them to .mp3 files and send them to Shai. Feedback can be anything from requesting adjustments to the tempo or asking me to re-record sections using a variety of vocal effects.

My work is a localized effort; I am alone with my score and computer in a room. I am without most things I would have in a traditional performance situation to help or to distract me. There are no colleagues to inspire me or to react to or with, no conductor to guide me, no instruments to sing with or tune to. However, I have sent Shai recordings from New York, Pennsylvania, Indiana, Germany, and I have corresponded with him about the project while in South Africa, Mexico, and England. In this way, although the work is extremely local, the communication that is the foundation of our collaboration happens on a global scale. To be geographically independent but still connected to a project is a very new and exciting experience.

### Seclusion and Autonomy in the Production Process

Like traditional opera productions, *Todd and the Vampire* is an international collaboration. However, in this case, the artists are scattered all over the world. The only other person I have communicated with in my work process for *Todd and the Vampire* is the animator known as Moai. We had an email and video

exchange for a part of the animation where my face is briefly visible. Shai has also never met the animator Moai although they have been collaborating on the project for some time. Shai writes:

I've never met him outside the computer. I do feel [as though we are friends], and that is great. It is a totally new thing in our age, to become friends without meeting and it will become more and more a common thing. Now it is still viewed as a bit strange. Others for example are, Switzerland, Poland, Netherlands, and Israel. I like the idea of an international group. I enjoy Peter Brook's idea of combining people from everywhere into a creative group. But also, in the process of this work, location is not something challenging, since the work can be done online.<sup>4</sup>

The production process is not affected by distance because the communication and collaborative processes happens in the neighbourhood of the virtual world. Nevertheless, the work is solitary, a result of the extreme localization.

Singers are used to collaboration and the solitary nature of the work initially challenged my sense of identity as an artistic collaborator.<sup>5</sup> However, as an artist interested in experimentation and new modes of expression, I am inspired and invigorated by the independence Shai's method affords me. I had a recent conversation with a violinist who told me that just hearing about the solitary nature of this process made her feel sad. She would miss the conversation with other musicians through music.<sup>6</sup> This response never occurred to me. For me, the change in work environment has been provocative and stimulating. Because I work in a separate, localized place, I can schedule my recording sessions at times and places convenient to me. I can record anywhere there is no ambient noise and I can work on sections until I am satisfied. I can take breaks whenever I want or need to. I can even wear my pyjamas if I want – no one will see me on a rehearsal or performance stage. I have come to enjoy the freedom this method provides me. I do not have to mould myself to any external situation, follow anyone else's schedule, or create anyone else's vision. I can simply do my best work and rely on Shai to use what I send in the way that best serves the project.

---

4. Ronen Shai, e-mail correspondence to author, 6 July 2014.

5. Recalling Helfgot and Beeman's work in *The Third Line: The Singer as Interpreter*, a primary challenge here was, in effect, constructing my own dramatic third line without a full dramatic picture. Shai filled some of this in during our correspondence, telling me what was happening or how to emphasize certain words or lines to fit the vision of the piece. Nevertheless, the "third line" was not fully revealed to me until I was able to see the complete film at its release.

6. This brings to mind some of Stedman's work in her thesis, "Singing and Self: The Psychology of Performing," Northwestern University, 1985, both in terms of independence (though Stedman is primarily discussing the student-teacher relationship) and embodiment.

The visual artists engaged in the process experience similar notions of localized space and autonomy in the work. Shai writes, “[s]ome parts in the visual aspect are created by me, and some by others. I give them almost total freedom to bring their style in to the work and I combine (mix) the segments together.”<sup>7</sup> Shai carefully treads the line between making sure his own vision for the project is realized while allowing his collaborators artistic freedom. Although he has the final say in how the pieces come together, he respects each artist’s stylistic identity and, despite geographic distance, has created an artistic dialogue that exists in and through media technology.

### Disembodiment in *Todd and the Vampire*

The primary play space of a singer is extremely localized; it is the singer’s own body. A singer creates the music physically, while also considering the emotions and motivations of the characters he or she portrays. On a subtle level, physicality in live performance communicates not only aspects of character, but also a particular kind of knowledge and confidence that musicologist and conductor Eleanor Stubley refers to when she writes, “In some instances, the musicians appear so immersed in their bodies that their movements seem to define their total sense of being or self-awareness.”<sup>8</sup> In a live performance, there is a visceral empathic connection between the singer, the character, and the audience. The singer is more than “in” or “part of” the music; rather, the music is “of them,” coming from the core of the performing body. This is not a metaphor. Witnessing the physical embodiment of a character with whom the audience empathizes and seeing the movements that come through the intimate space of the singer’s body can be deeply moving and is an important part of live operatic performance.<sup>9</sup> I call this “empathic embodiment.”<sup>10</sup> *Todd and the Vampire* is an experiment in empathic disembodiment.

---

7. Shai, e-mail correspondence, 6 July 2014.

8. Eleanor Stubley, “Being in the Body, Being in the Sound: A Tale of Modulating Identities and Lost Potential,” *Journal of Aesthetic Education* 32(4) (Winter, 1998): 94.

9. It is also an important part of most character preparation practices, as Wesbrooks outlines throughout *Dramatic Circumstances: On Acting, Singing, and Living Inside the Stories We Tell*.

10. For more information about the transformative power of play, see Herbert Blau’s chapter “Universals of Performance; or Amortizing Play” in *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, ed. Richard Schechner and Willa Appel (Cambridge: Cambridge University Press, 1990). For connections between play, empathy, and embodiment in singers, see Erin Heisel, “Empathy as a Tool for Embodiment Processes in Vocal Performance,” *Empirical Music Review* 10 (1–2) (2015): 80–95.



My job in *Todd and the Vampire* is to supply a voice, disembodied from the physical processes that form the basis of singing technique and role portrayal. But the part of empathic embodiment that facilitates communication with an audience is not just cut off here, as it would be in a CD recording. Instead, Shai plays with expectation and disembodiment in the animation. His work experiments with notions of the real and unreal by rarely offering direct representations of the characters. The effect produced is disorienting and subverts traditional opera and animation processes. In email correspondence with Shai, he writes about “creating an atmosphere” where “strange-fake” is more than the “real deal,” with “music played by musicians, but without them hearing each-other” and “visual elements interacting with each other while almost avoiding footage of realistic movement, or footage at all for that matter.”<sup>11</sup> The animation makes the human body like a caricature of itself, creating a disconcerting universality to the characters. For example, Todd, in a clip where he is walking his dog, is without defining characteristics and could be any little boy with almost any dog. Likewise, the vampire, behind her colourful mask or with her contorted body shapes and movements, could be anyone. Disembodiment in the animation plays with place and space by taking the opera that exists in the virtual world and placing it, in a sense, anywhere. In this way, the quirky animation functions as a symbol of this totally new artistic process, where musicians do play “without hearing each other” and animators who have never seen the musicians create visual representations of them. The piece, which exists by and through media technology, is opera, itself disembodied.

### The Virtual and Public Workspace of *Todd and the Vampire*

Unencumbered by geographic distance separating its performers, *Todd and the Vampire* creates its own space in a way that facilitates its production while developing new production processes that expand the potential of artistic creation in the media age. In this way, the project sets itself apart from traditional operatic notions of space and exploits the potential of media in making its production processes public.

While the rehearsal and workspaces of *Todd and the Vampire* are disparate, private, or virtual, the process itself is, at the same time, largely open. Shai typically posts several variations of sound mixes on his SoundCloud page while he is working with them. Different versions of animation, with or without sound, were available on YouTube at different stages of the work, while entire scenes were

---

11. Shai, e-mail correspondence, 6 July 2014.

published in various formats as they were completed and before Shai decided on the final versions. Shai writes that part of the project's philosophy is the desire to work with "people online and show progress in real time."<sup>12</sup> Anyone following the project could watch the scenes in various stages of completion; the space for experimentation throughout the production was open for observation on a very large scale in the virtual world.

There are also interesting implications for audiences in terms of space and *Todd and the Vampire*. As with other operatic experiences released for home enjoyment, Shai's piece enabled a different type of audience engagement, one that is paradoxically both passive and empowering. Out of the theatre but localized in a laptop or on DVD, a person could passively watch the piece while petting the dog or eating a sandwich, yet was empowered to stop, rewind, skip ahead, review favourite parts, or, in the case of this project and because scenes were released individually, even create an entirely new order of events. Although other video opera examples can also be manipulated in this way, Shai's open production process was, in part, designed for this kind of viewing. *Todd and the Vampire* was conceived as a project whose release allowed for and encouraged a new kind of audience engagement.

### New Perspectives of Musical Space through *Todd and the Vampire*

Henricks posits that in play activities, "space is claimed and then reorganized."<sup>13</sup> What is remarkable about this piece is that virtual space is not only claimed, it is created and developed for the specific purpose of facilitating this project. Traditional boundary lines of physical spaces for opera production and performance become irrelevant when the process is lifted into the virtual world.

As a singer involved in this process, I am acutely aware of the simultaneous contraction to extreme local space and expansion into the virtual world. Stublely writes, "indeed, I frequently sense an open and expanding space before me and feel somehow larger than life, as if I am two I's at the same time, me and a significant other."<sup>14</sup> This is exactly the feeling of being part of *Todd and the Vampire*. As the vampire, I am both situated in the local experience of doing the work yet also engaged in the global space of the exchange that enables its existence. Disembodied yet fully human, I am myself, an idea of a vampire, and a sound, the sound of her voice that travels at the speed of media production.

---

12. Shai, e-mail correspondence, 6 July 2014.

13. Henricks, *Play Reconsidered*, 190.

14. Stublely, "Being in the Body, Being in the Sound," 99.

To enter the world of *Todd and the Vampire* as an artist is to accept new understandings of the artistic process as related to space and artistic relationships. Shai writes, “this piece is a collaboration in two ways (so far), one is the traditional collaboration of composer with performers, but in a totally new way for them and for me.”<sup>15</sup> *Todd and the Vampire* opens up a new kind of dialogue for collaborative production processes by utilizing the potential of media technology to create new spaces for artistic endeavours. The piece crosses genres, explores and challenges notions of identity, autonomy, and embodiment, and renders geographic distance irrelevant. It is also truly remarkable.

---

15. Shai, e-mail correspondence, 6 July 2014.



## Prostitution and Art Picasso's *Les Femmes d'Alger (O.J.)* and the Vicissitudes of Authenticity

**Abstract:** The paper argues against interpretations of *Les Femmes d'Alger (O.J.)* that look for its meaning in Picasso's state of mind and treat it as the expression of a struggle with his personal demons. Rather, it interprets both versions of the painting as a response and contrast to Matisse's *Le Bonheur de vivre*, which is proposed as the main intertext of *Les Femmes d'Alger (O.J.)*. Moreover, an excursus into Lacanian theory allows the author not only to explain the supposed inconsistencies of *Les Femmes d'Alger (O.J.)*, but also to propose that in its final version it is a meta-painting which analyses the way representation comes into being.

**Keywords:** Picasso, gaze, look, authenticity, biographical criticism

*Nothing seems more like a warehouse  
to me than a museum.*

— Michel Leiris<sup>1</sup>

In 1906 Picasso is only beginning to make his name in Paris and his painting is far less advanced or “modern” than Matisse's. In fact his Blue and Rose Periods, when he mostly painted outcasts in a nostalgic style influenced by El Greco's mannerism, can be squarely placed within the 19th century tradition of symbolist painting. But with his Iberian experiments of the same year, he is struggling with his sentimental side in order to “modernize” himself.<sup>2</sup> Although Iberian sculptures are archaic, not modern, they offer a way: they are “primitive,” that is, they provide something different than the academically acknowledged tradition. From the painting of outcasts, Picasso is moving towards painting in an “outcast” style: the sculptures are bulky and statuesque, very different from the flimsy

1. Michel Leiris, *Manhood: A Journey from Childhood into the Fierce Order of Virility*, trans. Richard Howard (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 30.

2. Specimens of Iberian sculpture had been excavated in 1905 in Osuna and Cerro de los Santos, and then exhibited in Paris where Picasso saw them (Alfred H. Barr, *Picasso: Fifty Years of His Art* [New York: Arno Press, 1980], 56).

figures of Picasso's earlier painting; their faces and eyes are blank, which makes for a disquieting hieratic effect.<sup>3</sup>

Many critics mention Matisse's *Le Bonheur de vivre* as one of the paintings which, together with others by Cézanne, Gauguin, El Greco, and Ingres, might have had a certain degree of influence on the *Brothel*.<sup>4</sup> Without entering into an argument about the probability of these works' presence in Picasso's pictorial "unconscious," I would like to suggest that, for the reasons that will follow, Matisse's *Le Bonheur* is the main intertext of Picasso's painting. I will argue, in other words, that Picasso's *Brothel*, in both of its incarnations, is a straightforward answer to Matisse, and that its repainting can be explained by its relation to *Le Bonheur*.

*Le Bonheur de vivre* (174 x 238.1 cm) is a painting as monumental as the *Brothel* (243.9 x 233.7 cm). It was first exhibited at the *Salon des Indépendants* in 1906 where it caused sensation. It was the most spectacular statement of Matisse's Fauvist period or perhaps of Fauvism in general, which in 1906 was the most advanced modern school of painting. Yet, looked at in hindsight, and especially if compared with the *Brothel*, it seems more like the final statement of the 19th century than a painting inaugurating Modernism. One of the things that make Matisse a modern painter is his relative indifference to the subject matter. In fact, any subject is just a pretext for a decorative design which, according to the painter, should have "a soothing, calming influence on the mind."<sup>5</sup> This is also evident in *Le Bonheur*, but here the influence on the mind is effected not only by the form of the painting but also by its narrative, which is as traditional as it could be in Western art: the mythical Golden Age of nature's plenty and innocent sexuality. Yet the canvas is traditional not only in its subject matter. It is also a whimsical summary picture which freely borrows from past styles and paintings in order to create not only a fantasy of the Golden Age but also an elaborate pattern of allusion to art history,

---

3. Many of Picasso's paintings executed before *Les Femmes d'Alger* are strongly "Iberian." These include such famous ones as *Self-Portrait*, *Portrait of Gertrude Stein* and *Two Nudes* (all 1906).

4. I will henceforth follow Wayne Andersen in calling *Les Femmes d'Alger* Picasso's *Brothel* for the same reason he gives for it – Picasso hated the other title: "*Les Femmes d'Alger*, how this title irritates me. Salmon invented it" (*Picasso on Art: A Selection of Views*, ed. Dore Ashton (New York: Da Capo Press, 1988), 153; also quoted in a slightly different translation in Wayne Andersen, *Picasso's Brothel: Les Femmes d'Alger* [New York: Other Press, 2002], 19).

5. From Matisse's "Notes of a Painter" (1908): "What I dream of is an art of balance, of purity and serenity, devoid of troubling or depressing subject matter, an art that could be for every mental worker, for the businessman as well as the man of letters, for example, a soothing, calming influence on the mind, something like a good armchair that provides relaxation from fatigue" (*Matisse on Art*, ed. Jack Flam [Berkeley: University of California Press, 1995], 42).

in which inconsistent and achronological fragments of the past are put together to create a whole, even if the effect is rather “stagey” or artificial.<sup>6</sup>

I propose that Picasso was struck or perhaps even exasperated by this contradiction between the narrative of naturalness and formal artificiality, between modern means and trite traditional subject matter or perhaps even Matisse’s incomprehension of the subject of his painting (sexuality as the source of fulfilment and well-being). Therefore, against Matisse’s soothing Arcadia, he offers his own: *The Brothel of Avignon* in the first version, in which all the prostitutes wear Iberian “masks.”<sup>7</sup> This answer to Matisse is partly sarcastic but not primarily so. Although transferring Arcadia to the brothel makes for a wry comment on *Le Bonheur*, Picasso’s purpose is not really satiric. In fact, in the *Brothel* Picasso returns to his old subject, but this time with radically modernized means.

While during his Blue Period, Picasso used to present his outcasts as victims of modern society destroyed by destitution, absinthe, disease, etc., in the Rose Period he becomes more affirmative and begins to paint them in a different way. The beggars become clowns and acrobats – still outcasts but not broken ones. Although they are marginal, they have their own skill and tradition. These are people who exist on the edges of modern society and might be poor but they are also figures of defiance and independence from the omnipresent corruption, latter day incarnations of the noble savage, the last remnants of authentic “natural” humanity.<sup>8</sup> They represent nothing less than truth to Picasso, hence his identification with them, confirmed in self-portraits in clown or acrobat costume.

The prostitute is also an outcast and one who can be related to nature in a way even more direct than circus people for the obvious reason that her profession is to satisfy sexual, that is, “natural” needs. Moreover, the figure of the prostitute also has a kind of tradition behind it: it is not accidental that it features so often in 19th century paintings and writings. The reason why so many artists identified with the prostitute was her disruptive position in 19th century society: prostitution was universally present, while it was at the same time universally condemned as immoral. In other words, although the bourgeois sexual politics idealized the woman and desexualized her in the image of “the angel in the ho-

---

6. Jack Flam, *Matisse: The Man and His Art, 1869–1918* (London: Thames and Hudson, 1986), 157–159; Christopher Butler, *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900–1916* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 32. Apart from obvious borrowings from Ingres’s *Le Bain turc* and Giorgione’s *Concert Pastoral*, Flam also identifies parallels to Carracci, Watteau, Oriental art and even prehistoric cave paintings (159).

7. Critics have noted a number of similarities between the *Brothel* and *Le Bonheur*: a woman with both arms raised, another one with an arm behind her head and half lying, yet another one seen from the back.

8. John Berger, *The Success and Failure of Picasso* (New York: Pantheon Books, 1980), 44–45.

use,” creating a fantasy space ultimately not so very different and less ideal than the blissful quietism of *Le Bonheur*, the prostitute haunted this fantasy as its truth, ceaselessly undermining its dominion and discolouring its bright paints: the presence of the angel at home meant ubiquitous prostitution in the streets.

Thus there was a double impulse behind the painting of the Iberian version of the *Brothel*. On the one hand, its source is sheer rivalry: Picasso trying to claim the throne of the modern master and outdistance Matisse. On the other hand, an accidental infringement by “over-cultured” Matisse, the most refined representative in painting of the cultural capital of the world, on Picasso’s Spanish turf (the uncivilised, the natural, the countercultural), which gave the latter the idea for the coup. The seriousness of the undertaking can be measured, as many authors remarked, by the sheer amount of studies (several hundred) that the picture demanded, and Picasso’s radical break with his own former painting evident in the rejection of virtuosity, which is visible in the *Brothel*.

In his counterstatement to Matisse’s fantasy of sexual innocence in bright colours, which is supposed to bring solace and relaxation to the tired businessman (and even perhaps persuade him that he likes modern art), Picasso confronts him with another Arcadia: a brothel, where one can escape the artificiality of the sterile love of a monogamous marriage hemmed in by laws and where one can luxuriate in full satisfaction of the sexual instinct, which allows one to return to one’s natural source. But this kind of authenticity, in order to be experienced needs to escape from the straightjacket of fake social conventions, which in terms of painting are the conventions of the academically accepted Western tradition (which Matisse, in his fantasy space, rather extends than denies). This is the reason why Picasso uses an alternative “primitive” convention of his native Spain: a different canon of beauty or attractiveness is needed. The Iberian faces and eyes are blank because we are not in the space of idealised love, of the coming together of two individuals in the psychological sense (the individuals whose eyes are the windows of their souls). But it is precisely that which makes the coming together more poignant – hence the flat and more angular bodies that replace the rounded shapes of academic Venuses (a roundness which is also present in *Le Bonheur*). And hence the cooling down of the colours (mostly whites, greys, blues, and coolish pinks): against Leo Steinberg, one can say that ecstasy never takes place in the hothouse<sup>9</sup>; it is more

---

9. Leo Steinberg, “The Philosophical Brothel,” *October*, no. 44 (Spring 1988): 7–74, which is the revised version of the essay originally published in *Art News*, vol. 71, no. 5 (September 1972) and no. 6 (October 1972). Trying to substantiate his claim that the painting exudes the hot and stifling atmosphere of sex (“the smell of the hothouse, the effect of a caged jungle,” 55), Steinberg, in one of his signature comparisons, writes that “Picasso’s space insinuates total initiation, like entering a disordered bed” (63). The comparison to the bed was probably suggested to him by the positions of two middle (“Iberian”) prostitutes who may be seen as lying down (he calls

like shivering in the wind. Even the presence of the skull in the early sketches can be seen in the context of such “cool Arcadia.”<sup>10</sup> Sexual experience, understood in the ecstatic sense, has nothing to do with the imaginary sweetness and serenity of Matisse’s vision. It is the eclipse of the “balanced” and “happy” individual, hence the typical 19th century connection of sexuality with death and madness (even outside the context of syphilis). Sexuality is an experience of the mortal body,<sup>11</sup> while Matisse’s *Le Bonheur* is a fantasy from which all unpleasantness – including the biggest one, death – is evacuated. In this sense, it is more earthly paradise than Golden Age, and therefore as desexualized as the ideal bourgeois woman.

We know that this cool Arcadian image of the brothel did not satisfy Picasso and that he stopped working on it for a while. Then, in the last “campaign” he repainted the faces of three of the prostitutes, changing them from Iberian to “African” masks. What prompted this decision, which, apart from changing the nature and meaning of the painting, was also the source of the claim that the *Brothel* remains unfinished?<sup>12</sup> Although Picasso denied it many times, the most popular critical theory is that the repainting was due to his visit to the ethnographic exhibition in the Trocadéro, where he saw African or Oceanic masks, which made him realize the true meaning of painting: as Africans create their ritual objects to defend themselves against evil spirits, the painter paints in order to exorcise his own destructive (unconscious) drives – by giving them form, he becomes independent, frees himself from them.<sup>13</sup> A lot of ink has been spilled on discussing Picasso’s denials, establishing the possible date of the visit, etc. These matters, however, are important only for those who accept the theory of “painting as exorcism,” those who think that the authenticity of the painting has its source in Picasso’s state of mind and that it is the expression of a struggle with his

---

the left one gigante and claims that she is in the recumbent position [27]), but perhaps mostly by the colour and the way the white and blue backdrop is painted, which might suggest a bed sheet. Yet, if one looks again, the same backdrop may just as well suggest ice and therefore present the prostitutes as frozen in their rigid poses.

10. Picasso’s early studies for the painting included a man carrying a skull, a skull and a book and a book only – chronologically probably in this order of composition.

11. I do not suggest that the “intuitive” Picasso was a forerunner of Bataille; simply that the painting is a statement of an atheist.

12. The claim, later repeated by many critics, is Kahnweiler’s: “In early 1907, Picasso starts work on a strange large painting with women, fruit and curtains which was never finished” (Daniel Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus* [Munich: Delphin, 1920], 17; quoted in Hélène Seckel, “Anthology of Early Commentary on *Les Demoiselles d’Avignon*,” in: William Rubin, Hélène Seckel, Judith Cousins, *Les Demoiselles d’Avignon* [New York: Museum of Modern Art, 1994], 235).

13. This is what Picasso supposedly said to André Malraux in a conversation in 1937, which the latter recounted in his 1974 (!) book entitled *La Tête d’obsidienne* (Paris: Gallimard, 1974), 17–19 (quoted in Seckel, “Anthology,” 219).



personal demons. Because I find this kind of biographical criticism unconvincing, let us try to examine the changes introduced to the painting in the light of my interpretation of the first version of the *Brothel*.

In the final version the two “middle” prostitutes do not change, that is, their faces remain Iberian. As to the altered ones, the most obvious thing one notices is that each face is repainted in a different way. Moreover, they are not just different – there is a definite progression in their “disfigurement.” The face which is closest to the “pretty” Iberians is the face of the curtain-raiser<sup>14</sup> on the extreme left; then comes the face of the curtain-parter, which, according to William Rubin, is “animalistic”<sup>15</sup>; and then, of course, the “splayed whore,” who is, according to him, the most inhuman and most terrifying. With the progression in “dehumanization,” another gradual change takes place. The Iberian prostitutes look straight into our eyes. The curtain-raiser’s face is in almost perfect right profile (when one examines the painting closely, a tiny fragment of her left brow is visible) but her right eye (inconsistently) looks straight at us. The curtain-parter is represented in three-quarter left profile but her left eye has disappeared; we look into a black eye-socket; and the crouching figure’s face is a more extreme version of the curtain-parter: the same kind of mouth, the same but more abstracted nose, the eyes which reappear but become asymmetrical and even blanker than the eyes of the other prostitutes.

What is the purpose of this evidently gradual transformation? Primarily, this is the way Picasso guides us through his picture. Encountering the painting, our look is first of all transfixed by the figures who blankly stare at us frontally with both eyes, and, in order to strengthen the effect, there are two of them (their faces look almost exactly the same). The middle figures are also painted and placed in such a way that their eyes – reinforced by the position of the left hand of the prostitute with both arms raised and a fragment of the parted back-curtain – form a diagonal line which descends towards the curtain-raiser who looks at us with

---

14. The figure is often called “curtain-puller” because in a number of sketches for the painting it is evident that he or she (the man gets replaced by the prostitute) pulls the curtain to the right, as if to hide the view from us. However, because from the position of the figure in the finished painting one cannot determine whether she is pulling or raising the curtain (in fact, more probably the latter), it does not make much sense to me to insist on calling her the curtain-puller, especially as so many details differ completely between preparatory versions and the final execution of the painting.

15. William Rubin, “The Genesis of *Les Demoiselles d’Avignon*,” in: William Rubin, Hélène Seckel, Judith Cousins, *Les Demoiselles d’Avignon*. Rubin, a believer in biographical criticism, writes that she has “a snout-like animalistic head” (107), which is appropriate “for investing [Picasso’s] picture with what must have seemed to him an allusion to total sexual *déchaînement* – a primal physicality so enveloping and so instinctual that it overcomes the inhibitions and controls that inhere to the Western psyche, thus tending to erase the distinction between human and animal” (108).

only one frontal eye, inconsistent with her face shown in profile. This is the first transformation and the first hint we get.

I think Rubin is quite right when he suggests that the origin of the curtain-raiser's face is Gauguin, but not in the way he tries to include the hint in his biographical interpretation.<sup>16</sup> What is of importance in this connection is the relation of this head to the original Arcadian meaning of Picasso's painting. Gauguin's Tahitian women live in a romanticized exotic paradise, which is yet another incarnation of the (lost) Golden Age, yet the "untruth" of Gauguin's vision of authenticity manifests itself on the level of style: the natural paradise is rendered by means inspired by highly stylised (sophisticated, not "primitive") "non-Western archaic court styles such as the Egyptian, Persian, Cambodian, and Javanese."<sup>17</sup> Therefore, it is not an accident that the Gauguinesque figure seems to display the Iberian figures to us: Picasso has understood that although the first version of the painting was a critical comment on Matisse's *Le Bonheur*, in fact its criticism was fundamentally spurious, because, for all its differences from the Matisse, the painting still presented an idealized, romanticized, that is, nostalgic, version of the state of natural (sexual) plenitude. In other words, moving Arcadia to the brothel might be superficially shocking, but this vision does not really differ much from its more benign and mythic version: we remain within the bounds of "soft primitive" ideology of authenticity whose originator in the Western tradition of painting is Gauguin.

After the head-on confrontation with the gazes of the pretty Iberians and the figure who displays them to our view, our eyes are directed further, and in a kind of spiral movement we first encounter the head of the curtain-parter and finally the croucher whose eyes, head, and body in general are the most abstract and hence most puzzling to the viewer already engaged in a reciprocal game of exchanging gazes with the painting. This is the part of the picture which has produced the greatest number of comments of all kinds, from strictly formal to frighteningly biographical. But is it possible to explain its purpose without, on the one hand, seeing its pull towards abstraction as the beginning of Cubism, and, on the other hand, without recounting once again the trite story of African masks and the descent into the heart of darkness teaming with primeval instincts? Perhaps the order of transformation can tell us something here: from naturalist fantasy (the Iberians)

---

16. Rubin finds this head "more 'Oceanic' than 'African' in spirit" (95) and associates it with Gauguin's *Spirit of the Dead Watching* (which Picasso probably knew), where we can find a similar face in profile with an eye frontally looking at us, also situated at the extreme left of the picture and also adjacent to a drapery. The painting fits into his biographical Eros/Thanatos scenario thus: "It shows a [naked] troubled young girl at the age of sexual awakening reclining on the bed. [...] Her 'fear' or 'dread' (in Gauguin's words) is related to the imagined Tupapau [a female ancestor spirit] and hence to death" (95).

17. Rubin, "The Genesis of *Les Demoiselles d'Avignon*," 38.

to inconsistency (the curtain-raiser) to the effect of the inconsistency: the eclipse of vision (the empty eye) to something “strange” and “unnatural.” In what sense is the croucher strange and unnatural, however? She is strange because of her “inhuman” head, and she is unnatural because, as Steinberg already noted, “the figure appears somewhat ambiguously dorsal and frontal”<sup>18</sup> at the same time. But is this seeming inconsistency of presenting us with the frontal face superimposed on the prostitute’s turned back aggressive<sup>19</sup> or even arbitrary?

In the earliest studies for the painting, there were two men present among the prostitutes: the medical student and the sailor<sup>20</sup>: the latter seated among the women, the former entering from the extreme left and pulling the curtain. Then Picasso decides to replace the student with one of the prostitutes and turn the “action” of the painting “through ninety degrees toward a viewer conceived as the picture’s opposite pole.”<sup>21</sup> In other words, we, the viewers, are put into the shoes of the student who enters the room and sees the sailor among the prostitutes. But what is the sailor looking at when the student is no longer represented within the picture? It is not difficult to guess, because he is seated opposite the prostitute we see from the back, whose legs are spread as wide as possible. Later, in the first Arcadian version of the painting, the sailor disappears and the squatting prostitute’s head is turned toward us in a three-quarter profile, like the curtain-parter’s<sup>22</sup> – this is the idealized picture of the brothel in which nothing is disfigured (Iberianism stands for an alternative canon of beauty) and nothing is lacking.

Because it is an image of plenitude, it has to present itself as a whole to a single point of view and has to be stylistically consistent. Such a vision, however, was found wanting by Picasso and it seems that he realized that the most obvious way to overcome the spurious (romanticizing, idealizing) consistency was to (re)introduce into the picture another point of view that would “disorganize” it, something that its Arcadian version had repressed. But how is he to do this without bringing the eliminated figure (the sailor) once more onto the scene, which would make the painting less “confrontational”? There seems to be only one way: to superimpose both perspectives, so that they converge in the look of the viewer, and do it *gradually* so that the superimposition registers in the structure of the painting. This would mean that Picasso did not, in a flash of inspiration, paint five contorted

---

18. Steinberg, “The Philosophical Brothel,” 58.

19. Rubin, “The Genesis of *Les Femmes d’Alger*,” 114: “the effect of indescribable violence and monstrosity of this head [. . .] the awe produced by this crouching figure remains undiminished.”

20. As Picasso described them to Alfred Barr in 1939 (Barr, 57).

21. Steinberg, “The Philosophical Brothel,” 13.

22. This is at least what can be conjectured from the studies and the radiograph of the final version of the *Brothel* (Rubin, “The Genesis of *Les Femmes d’Alger*,” 112–113).

women arbitrarily put together, but meticulously inscribed another point of view into the picture: we start with the head-on sentimental vision of the prostitutes (the unified single point of view/the “middle” Iberians), an inconsistency appears in this vision (the unified vision is questioned/the curtain-raiser), the vision goes through a crisis and disappears (another perspective blocks it/the curtain-parter), and reappears reassembled in an “impossible” and unnatural way (superimposition of two perspectives/the croucher).<sup>23</sup> This way the exchange of looks between the student and the sailor, which originally constituted the narrative axis of the painting, becomes reinscribed in the formal organization of the canvas when the narration is abandoned. Moreover, this transformation is far from arbitrary, because the student’s and the sailor’s looks converge also on the level of the anecdote.

The identification of the figure on the left as a student was picked up by critics from Picasso’s hint. Yet most of them either seem to collapse the difference between the two male figures (both students and sailors are typical patrons of brothels) or to oppose them in some allegorical understanding.<sup>24</sup> But the student is not any kind of student but a medical one, and what can a medical student with a notebook be doing in a brothel? The answer seems to be obvious and it should have been even more obvious to Picasso’s biographical critics, because his friend Cinto Reventós was a medical intern in gynecology at Barcelona’s Hospital de Santa Creu i Sant Pau.<sup>25</sup> He even took Picasso to the morgue there to show him “a dead woman [...] who had undergone a gynaecological operation.”<sup>26</sup> Yet it took Wayne Andersen, in a book published as late as 2002, to suggest the obvious: “I propose that part of Cinto’s advanced schooling involved visiting brothels as a medical inspector. Registered prostitutes were required to undergo health examinations at regular intervals; inspectors descended on brothels periodically to examine for dermatological and venereal diseases.”<sup>27</sup> Thus a rather prosaic connection between the sailor and the student as a medical inspector is established on the level of looking: what the sailor is gazing at, the medical inspector has come to inspect. We are looking at the squatter from the position of the student who enters the room

---

23. I think that the critics who perceive the croucher as monstrous and aggressive use these adjectives simply to express their helplessness in front of what to them seems to be the inexplicable arbitrariness of the croucher’s image.

24. Barr: sailor – carnal pleasures/student with a skull – *memento mori*; Steinberg: sailor – carnality, engagement/student: knowledge, distance.

25. John Richardson, with Marilyn McCully, *A Life of Picasso, vol. 1: 1881–1906* (London: Jonathan Cape, 1991), 138.

26. Richardson, *A Life of Picasso*, 237.

27. Andersen, *Picasso’s Brothel*, 177.

and hence we see her back, but because the sailor's look is superimposed on ours we simultaneously see what the sailor was staring at, that is, the squatter's genitals.<sup>28</sup>

Some may say that this scenario fits very neatly into the biographical horror story, according to which Picasso is afraid of women and vaunts his aggression by deforming them in his paintings, because, in a certain interpretive tradition, female genitals are supposed to evoke dread. Yet the fact is that although the croucher's head has been called "inhuman," it might be described so only in the sense of being *abstract*. Abstraction, however, means the subject's *neutralization* (like in Cubism) and not expressionistic deformation. But this is not all. To make matters even stranger, these are genitals that *return our look*, that is, stare back at us from within the split that the inconsistency of the body and the superimposition of two points of view has produced. In other words, we are moving away from the trite territory of attraction/repulsion or Eros/Thanatos into a more abstracted region of what is by definition invisible, and not just hidden from view from a particular position.

Lacan's most popular invention is (the early version of) his mirror stage theory which, however, is rarely connected with his discussion of the gaze that he offers in his eleventh seminar. In the mirror stage scenario, an actual inconsistency is imaginatively overcome and produces a unified image of oneself. The inconsistency is often described as originating in the infant's inability to control its body but in fact we are not speaking about one body only – another kind of control that the child lacks is over the body of the mother or care-giver. However, unlike early psychoanalysts who, in a sense, idealise the mother and focus mostly on the comfort her body provides, Lacan treats her as the real which unbalances the world of the child: the body of the mother knows no measure: it is either excessively present (suffocatingly close) or unbearably absent – in both cases overloading the processing capabilities of the infant. Because such traumatic experience is unrepresentable (it overloads the mechanisms of representation), it has to be removed into a "beyond," if the infant is to create for itself its own consistent image. With this removal, a zone comes into existence, which is by definition inaccessible and therefore lost to us. The important point is that although all our representations and meanings are organized around this void or lack, it has to be covered with something to disappear from view, so that we are able to experience our world as "normal" and "real," that is, consistent. If the void reappears, we are no longer able to hold to our self-representations, and with this to the meanings and representations of our world. But how is the empty space removed from view, so that the world may become consistent and make sense to us? The emptiness is veiled by images and myths of *origin*, that is, of the original plenitude, which

---

28. Rubin (115) writes that John Nash, in the unpublished BBC 3 radio talk of 1970, was the first to propose that the squatter's head may be a metaphor for female genitals.

tell us what we lost, so that we can no longer enjoy ourselves fully.<sup>29</sup> Moreover, because we are dealing here with a lure covering the void (which, however, has no depth because it just figures a split at the origin), whose reappearance means the destruction of the consistency of our world, these images and myths are also of *death*. And the privileged figure of this double inscription (birth/death) in the “civilized” West is, of course, the myth of “the indestructible claims of sex,”<sup>30</sup> as sex is supposed to be a matter of instincts (Eros and genitals), and as such also by definition excessive, dehumanising and therefore lethal (Thanatos and dread). Moreover, if what we take to be our reality is always already a product of a certain staging (veiling of the void), we are no longer speaking about the difference between natural reality (plenitude) and its artificial image (art) but “between a reality which is *already artificial* and the image.”<sup>31</sup> In other words, reality itself is constructed like a scene in a brothel: a prostitute is never “natural,” but acts a certain role for the patrons of the brothel – she must be “cold” (detached from the image she presents to the other) because this is precisely what allows her to control a role that is demanded of her (for instance: being “hot”). Therefore, a prostitute at work wears a mask by definition and even if it is an animal mask, it does not make much sense to write about her as exuding primeval sexual energy or being the image of life force, because we are talking about market exchange in which an artificial act can be gotten for a price and not about a plunge into “authentic” prehistoric slime.<sup>32</sup>

Discussing vision in his eleventh seminar, Lacan describes the dialectics between the void at the centre of representations and the orderly image of the world, from which it is evacuated, as the difference between the gaze and the look. The look is connected with narcissism (consistent (self-) image) and hence with pacification:

The painter gives something to the person who must stand in front of his painting which, in part, at least, of the painting, might be summed up thus – *You want to see? Well, take a look at this!* He gives something for the eye to feed on, but he invites the person to whom this picture is presented to lay down his gaze there as one lays down one’s weapons. This is

---

29. Darian Leader, *Stealing the Mona Lisa: What Art Stops Us from Seeing* (New York: Counterpoint, 2002), 59.

30. Steinberg, “The Philosophical Brothel,” 43.

31. Leader, *Stealing the Mona Lisa*, 64.

32. The *Brothel* is a representation of the stage: two prostitutes in the middle are frozen in theatrical poses exposing themselves to patrons (us) and this is emphasised by the front curtain being held up by the prostitute on the left and the back curtain, which is parted by another prostitute. Although the painting does not try to be three-dimensional and, in fact, part of its effectiveness resides in its flatness, the space, as it is organised in the picture, consists precisely of a three-fold: the audience (us – invisible), the stage, and the back of the stage (invisible).

the pacifying, Apollonian effect of painting. Something is given not so much to the gaze as to the eye, something that involves the abandonment, the *laying down*, of the gaze.<sup>33</sup>

But “before we look we are being looked at” (74); in other words, there is “the pre-existence to the seen of a given-to-be-seen” (74), which Lacan calls the gaze. Because the gaze is something which enables looking and seeing of the consistent image, Lacan compares it to light as brightness (what allows for vision), different from light rays which propagate in geometrical space (which he connects with the formation of the consistent picture, that is, narcissism and consciousness):

That which is light [the gaze] looks at me, and by means of that light in the depths of my eye, something is painted – something that is not simply a constructed relation, the object on which the philosopher lingers – but something that is an impression, the shimmering of a surface that is not, in advance, situated for me in its distance. This is something that introduces what was elided in the geometrical relation – the depth of field, with all its ambiguity and variability, which is in no way mastered by me. It is rather it that grasps me, solicits me at every moment, and makes of the landscape something other than a landscape, something other than what I have called the picture. (96)

In other words, the gaze is not only a “stain” in the picture, which is a remaining trace indicating that something has been excised from the painting. It is also something which “solicits me” and makes the picture differ from itself: it is not “just” a landscape identical with itself, there is something in it which goes beyond the literal identity of the objects represented in it. There is a beyond which awakens our desire. To put it differently, the gaze is the point in which the viewer (as a desiring subject) is inscribed in the picture.

This Lacanian excursus, apart from perhaps explaining what lies at the origin of the horror-mongering interpretations of the *Brothel*, permits me to propose that its final version is a meta-painting which, apart from being a representation of some women in a brothel, is also an analysis of the way representation comes into being: it is as the “stain” of the croucher’s head that the gaze counters our look. In this aspect, the *Brothel* can be compared to Velazquez’s *Las Meninas*, which Steinberg refers to in his essay, but only to emphasise its “confrontational” aspect: “The nine, ten, or twelve characters in *Las Meninas* seem uncomposed and dispersed, unitive only insofar as they jointly subtend the beholder’s eye.”<sup>34</sup> According to Steinberg, as in the *Brothel* it is only the viewer’s look, which is

---

33. Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan (New York: W. W. Norton, 1981), 101; henceforth page numbers in the body of the text.

34. Steinberg, “The Philosophical Brothel,” 14.

addressed by the eyes of the figures in the painting, that imposes unity on so dispersed a composition. Although there are a number of other details which the two pictures seem to have in common,<sup>35</sup> I would like to mention only one thing which, among others, creates the “meta” dimension of this painting, something much simpler than what we find in Foucault’s famous elaboration of the picture’s theatre of representation.<sup>36</sup>

In *Las Meninas* some figures’ eyes address the viewers look, which constitutes the “psychological” dimension of the painting, but it also goes beyond this dimension in order to make the gaze appear. The task of the system of perspective is to render three-dimensional space on a two-dimensional plane in such a way that it is made to cohere in relation to a single point, that is, the proper (ideal) position of the spectator’s eye – there is only one place in front of the painting from which it can be properly regarded. This point (the ideal position of the eye in front of the painting), however, is also inscribed into the picture as the vanishing point towards which all the lines of perspective converge. In other words, the organizing principle is present as something toward which everything recedes but which is in itself invisible (as a geometrical point it has no extension).<sup>37</sup> Yet Velazquez finds a way to make the principle visible by putting a mirror in the place of the vanishing point, which reflects to the viewer the (usually invisible) gaze which orders the image and for which the image is ordered (the royal couple).<sup>38</sup> Moreover, although the mirror reflects the monarchs, they are present in it only as spectres, because the mirror image in itself is nothing; the mirror is the depthless void the veiling of which allows the space of representations to constitute itself for the subject.

In the *Brothel*, this void which at the same time reflects our look is, of course and for the reasons I have argued, the head of the croucher. But there is a further twist which can be given to this interpretation, which will take us full circle to where we began, that is, Matisse’s *Le Bonheur de vivre* and the image of the Golden Age. It is not surprising to find naked women in a brothel, but neither is it to find them in Western painting. In fact, as Andersen remarks, “[t]he unsullied nude,

---

35. For instance, the almost square format and large size (321 x 281 cm), the profile and three-quarter profile of the ladies-in-waiting, the “monster” (female dwarf) on the right, the figure opening the backdrop/backdoor.

36. Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences* (New York: Vintage Books, 1994), 3–16.

37. Although *Las Meninas* is not perhaps the most consistent example of linear perspective, it was painted when this most dominant convention of Western painting could not be disregarded, and therefore it, so to speak, goes through the motions.

38. One can, of course, pursue the usual critical path here – the royal couple as the transcendental subject: not only are they the centre of their world, as royalty they also have other spectral-mystical bodies, which are not subject to the bounds of space and time.



her purity reinforced by a clean body – virginal springs and frequent bathing – had been the epitome of humanistic art throughout the eighteenth and nineteenth centuries.”<sup>39</sup> After the ancient dominance of the male nude had waned with the end of the Renaissance, “[a]rt had come to look like naked women”<sup>40</sup>; or to be more precise: art which was interested in the ideal of beauty had come to look like the nude, because, as one Camille Lemonnier, a 19th century critic, noted in 1870: “nothing is less nude than a woman emerging from a pair of drawers.”<sup>41</sup> Moreover, the same critic explains to us, although perhaps unintentionally, what makes the idealized female nude the incarnation of beauty: “The nude has modesty only if it is not a transitory state. It hides nothing because *there is nothing to hide*. [...] It hides nothing and shows nothing: it makes itself seen *as a whole*.”<sup>42</sup> The naked female body is scraped clean and rendered completely hairless (apart from the head, of course), so that there can be no doubt whatsoever that it is whole. It has nothing to hide because nothing is there – like the body of the angel it has nothing to show, not even a lack.

The origin of all those nudes which hang in the galleries of the world and are supposed to present to us the ideal beauty incarnated in a more or less generalized human form is of course literally divine: Venus, the goddess of love. Yet once again there is more to this, perhaps overwhelming, image of beauty than meets the eye: when Venus rises gloriously from the sea foam, we tend to forget where she is coming from. Saturn, the youngest son of Uranos (Heaven) and Gaia (Earth), advised by his mother, castrates his father and throws into the sea his mutilated genitals out of which Venus is born. Once again we encounter here the image of beauty (that is, wholeness, plenitude), which is just a screen separating us from the void which keeps soliciting us against ourselves.<sup>43</sup> It is in this sense that art/beauty can be connected with transcendence – beauty always gestures beyond itself, but the zone it gestures to is the void in which the world decomposes into chaos. Therefore it is not for nothing that in ancient mythology it is Saturn who rules during the Golden Age – a circumstance of which Picasso hoped to make Matisse aware.

---

39. Andersen, *Picasso's Brothel*, 121.

40. Andersen, *Picasso's Brothel*, 121.

41. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (London: Thames and Hudson, 1985), 128.

42. Clark, *The Painting of Modern Life*, 128–129; emphases added.

43. Leader, *Stealing the Mona Lisa*, 125.

varia | kontynuacje | antycypacje

ER(R)GO

varia | follow-ups | anticipations





## Trzecie pokolenie Palestynek po Nakbie Postpamięć jako balansowanie „pomiędzy” komunikacją indeksalną i symboliczną

The Third Generation after Nakba: Post-memory as Balancing “in-between”  
Indexal and Symbolic Communication

**Abstract:** The article presents the findings of research carried out in Palestine with the use of the tools of visual anthropology. The analysis demonstrates the potential of the application of the concepts of “the third generation” and “post-memory” to describe the experience of young Palestinian women. The argument focuses upon the strategies resorted to by women who, in the course of the study, agreed to present the key values that they profess, and consented to share them publicly in the form of a photo-interview. Their narratives are presented in the context of the reinterpretation of the events of the Nakba.

**Keywords:** post-memory, third generation, Palestinian women, Nakba, indexal communication, symbolic communication

### Cele teoretyczno-badawcze

Celem niniejszego artykułu jest analiza narracji młodych Palestynek oraz wykonanych przez nie fotografii przedstawiających świat po dramatycznym dla społeczności Palestyńczyków wydarzeniu z 1948 roku (arab. *Nakba* – katastrofa). Młode kobiety, z którymi przeprowadzałam rozmowy w 2012 roku i które poprosiłam o wykonanie fotografii<sup>1</sup>, stanowią trzecie pokolenie po tym tragicznym dla Palestyńczyków wydarzeniu. Na łamach tego artykułu odnoszę termin *trzecie pokolenie* do wnuków osób, które doświadczyły horroru Nakby. Termin ten nawiązuje do sytuacji z 1948 roku. Po utworzeniu państwa Izrael i zarazem po wybuchu wojny pomiędzy Izraelem a Ligą Arabską, około 700 000 Palestyńczyków zmuszonych zostało do opuszczenia swoich domów i w konsekwencji

1. Fotografie miały prezentować: miejsce bezpieczeństwa i miejsce zagrożenia, przedmiot dumy rozmówczyni i przedmiot, który uznaje za obiekt dumy mężczyzn z jej rodziny.

przesiedlonych. Świadczenia tych osób opisują różnorodne, często niehumanitarne warunki tych przesiedleń. Słowo Nakba oznacza katastrofę. Co roku Palestyńczycy upamiętniają to wydarzenie 15 maja. Oficjalne celebrowanie obchodów tego dnia w obrębie państwa Izrael jest penalizowane, co spotyka się z wieloma sprzeciwami w środowiskach Palestyńczyków żyjących w tym państwie i poza nim.

Przeprowadzona przeze mnie analiza zmierza w kierunku ukazania strategii wykorzystanych przez młode Palestynki jako komunikacji postpamięci, posługującej się naprzemiennie językiem indeksalnym (uczestniczącym w zjawisku, wskazującym, osobistym) i symbolicznym (odnoszącym się do szerszego kontekstu, niemożliwego do zrozumienia poza ramą społeczno-kulturową).

Fotowywiady przeprowadzone z wybranymi kobietami stanowiły materiał badawczy, który w znacznej mierze wykorzystałam w książce *Oczyrna Palestynek. Taktyki reinterpretacji uniwersum wartości w kontekście kategorii bezpieczeństwa i zagrożenia*, opublikowanej w 2013 roku nakładem wydawnictwa Wydziału Nauk Społecznych UAM. W publikacji analizowałam rozumienie bezpieczeństwa i zagrożenia oraz rekonstruowałam mozaikę wartości kluczowych dla palestyńskich kobiet w różnym wieku, o zróżnicowanej sytuacji społeczno-ekonomicznej. Ponieważ książka ta miała inny cel, nie mogłam uwypuklić sytuacji ośmiu (spośród kilkudziesięciu badanych) młodszych respondentek, które tworzą dopiero swoją własną życiową narrację na temat realiów ich życia, odczytywania przeszłości i terażniejszości (oraz związków między nimi), a także działań dążących do przepracowania traumy w świecie po Nakbie. Dlatego też mam zamiar odwołać się do tych kwestii na łamach niniejszego artykułu. Tematyka ta jest stosunkowo mało rozpoznana w polskim piśmiennictwie. Podjęcie tej analizy jest wkładem nie tylko w badania nad kontekstem trzeciego pokolenia, postpamięci i kulturowej koncepcji traumy, lecz także odwołaniem do humanistyki zaangażowanej, która próbuje oddawać głos nieuprzywilejowanym grupom społecznym. Te przesłanki przyświecały mi podczas pisania tegoż artykułu. Odwołuję się tu do koncepcji postpamięci sformułowanej przez Marianne Hirsch, semiotycznej analizy fotografii Rolanda Barthes'a i refleksji nad wojennymi obrazami w ujęciu Susan Sontag czy Georges'a Didi-Hubermana.

## Od komunikacji indeksalnej do symbolicznej

Pojęcie postpamięci zostało wprowadzone przez Marianne Hirsch w książce *Family Frames: Photography, Narratives and Postmemory*<sup>2</sup>. Odnosi się ono do zjawiska dotykającego kolejne pokolenia osób, które przeżyły Szoah (lub inne

---

2. Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narratives and Postmemory*, Harvard University Press, Harvard 1997.

traumatyczne wydarzenie obecne w historii indywidualnej, jak i zbiorowej<sup>3</sup>). Potomkowie ocalałych nie mają osobistego doświadczenia związanego z przeżyciem wojennej traumy, która niejednokrotnie wydarzyła się przed ich narodzeniem (a w przypadku tak zwanego trzeciego pokolenia, także przed narodzeniem lub we wczesnych latach życia ich rodziców). Ich wiedza na ten temat jest zapośredniczona przez opowieści rodzinne, a także przez fotografię, literaturę, filmy i inne formy przekazu. Ostatecznie mają więc oni dostęp jedynie do pewnego wyobrażenia, które staje się jednak elementem rodzinnej, społecznościowej pamięci czy właśnie postpamięci. Jak wskazuje badaczka, postpamięć jest właśnie stworzona z fragmentów opowieści, świadectw – swoistych śladów pamięci oraz wyobrażeń, własnych doświadczeń zmysłowych i życiowych osób z kolejnych pokoleń. To właśnie one – niejako z konieczności (powiązanej z chęcią ożywienia pamięci rodzinnej, utrzymania więzi z ważnymi i bolesnymi sytuacjami z przeszłości, których świadkowie odchodzą) rekonstruują ważną (a niekiedy kluczową) dla budowy tożsamości zbiorowej opowieść, której nie byli uczestnikami, ale teraz są jej dziedzicami i przejmują ją wraz z aktem narodzin w danej społeczności.

Fikcja staje się zatem zarazem nieodłącznym, jak i dramatycznym elementem postpamięci. Zarazem przybliża i oddala członków kolejnych pokoleń od istotnych wydarzeń w ich rodzinnych oraz kulturowych tożsamościach. Obowiązek kontynuacji opowieści tożsamościowej wiąże się zatem z podwójnym przekonaniem – o niemożliwości, jak i jednoczesnej konieczności dawania świadectwa tego, co nie w pełni jest uchwytnie nawet w pamięci dających świadectwo. Dla trzeciego pokolenia żywe doświadczenie powiązane jest nie tyle z pamięcią o wydarzeniach, ile z pamięcią o skąpej narracji na temat przeszłości, która jest budowana przez wcześniejsze pokolenia. Paradoksalnie zatem kontakt z zapośredniczeniem staje się tu oryginalnym doświadczeniem. Opowieść z przeszłości może być jednak bardzo różna od bezpośredniego kontaktu z wydarzeniem. Rodzi to różnicę w doświadczeniu, która może przerodzić się w konflikt międzypokoleniowy, pogłębiany dodatkowo przez fakt, że przedstawiciele najmłodszego pokolenia

---

3. Użyłam tego zwrotu w trybie przypuszczającym ze względu na jednoczesne wyrażenie szacunku wobec wyjątkowości wydarzeń związanych z zagładą Żydów oraz osób innych narodowości w masowych obozach zagłady, ale również zdystansowanie się wobec sporu o jedynność tego ludobójstwa oraz porównywania traum czy tragedii doświadczanych przez jednostki i społeczności na całym świecie. Marianne Hirsch używała tego zwrotu wobec potomków osób, które doświadczyły Szoah. Natomiast w późniejszych pracach można dostrzec użycie tego terminu także wobec innych narodowości: np. Kristin Gwyer, *Beyond Lateness. Postmemory and the Late(st) German-Language Family Novel*, „New German Critique” 2015/2; Alejandra Serpente, *The Traces of „Postmemory” in Second-Generation Chilean and Argentinian Identities*, w: Francesca Lessa, Vincent Druiliolle, *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone: Argentina, Chile and Uruguay*, Springer, New York 2011, s. 133–156. W artykule przyjmuję szerokie rozumienie post-pamięci oraz koncepcji trzeciego pokolenia.

włączają wspomnienia i informacje na temat ważnych wydarzeń z przeszłości w mozaikę doświadczeń związanych z kulturą popularną, naturalnym środowiskiem czy kontekstem ich codziennego życia.

Można powiedzieć, że konflikt pomiędzy różnymi rodzajami „pamięci” – czy też pamięcią a postpamięcią – rozgrywa się także wokół dwóch rejestrów wizualnej (ale i słownej) narracji dotyczącej przedstawienia niezwykle trudnej do opowiedzenia historii społeczności. W niniejszym artykule zajmę się jedynie narracją wizualną i odwołam się do rozróżnienia na perspektywę komunikacji indeksalnej i symbolicznej. Indeksalny język obrazu silnie wpływa na emocje zarówno oglądającego, jak i twórcy. Taki obraz uobecnia wydarzenie z przeszłości na poziomie bardzo osobistym. Drugim „językiem wizualnym”, który tu wyróżniam, jest mowa symboliczna, odwołująca się do kulturowej reprezentacji, działająca przez analogię czy rozumowy skrypt.

W przywołanych dwóch perspektywach nawiązuję do rozstrzygnięć wielu badaczy pamięci i fotografii, między innymi Rolanda Barthes’a, Marianne Hirsch, Georges’a Didi-Hubermana czy też Geoffreya Hartmanna<sup>4</sup>. Przedstawiając znaki indeksalne w swojej książce pod tytułem *Światło obrazu*, Roland Barthes opisuje zjawisko tworzenia specyficznej aury wokół zdjęcia, które wydaje się nawiązywać kontakt z przeszłością, a oglądający może nawet poniekąd jej doświadczać. Barthes pisze, że konkretne zdjęcie (a nie idea fotografii w ogóle) stanowi to, co „dotykalne, napotkane i rzeczywiste”<sup>5</sup> oraz że faktycznie „nie odróżnia się od swojego przedmiotu odniesienia”<sup>6</sup>, choć zarazem można przypuszczać, iż doświadczenie to jest (lub może być) w dużej mierze oparte jedynie na fragmencie zapośredniczonej przez medium obrazu rzeczywistości. Pomimo wszystko wskazany fragment daje oglądającemu wyobrażenie udziału, który staje się nową realnością. Barthes, dając przykład takiego indeksalnego rozumienia fotografii, opisywał swoje bardzo osobiste przeżycia emocjonalne związane ze zdjęciem zmarłego przed stu laty mężczyzny, a mianowicie brata Napoleona – Hieronima<sup>7</sup>. Temu przeżyciu towarzyszyły ogromne emocje i zarazem wielka samotność, dopiero w kolejnym etapie zaś zwrot ku komunikacji symbolicznej,

---

4. Por. m.in. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, wyd. KR, Warszawa 1996; Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Maja Kubiak Ho-Chi, wyd. Universitas, Kraków 2008; Marianne Hirsch, *Projected Memory. Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy Acts of Memory*, w: *Cultural Recall in the Present*, red. Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer, Dartmouth College Press, London–Hanover 1999; Geoffrey Hartman, *Shoah and Intellectual Witness*, „Partisan Revue” 1998, nr 1.

5. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 10.

6. Biorę tu pod uwagę rozróżnienie Dominica LaCapry na uczestnictwo i doświadczenie: Dominic LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. Katarzyna Bojarska, wyd. Universitas, Kraków 2009. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 11.

7. Por. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 7–10.

a zatem ku kulturowym reprezentacjom pamięci, które są współdzielone przez członków danej kultury, środowiska posługującego się określonym językiem, postępującym zgodnie z przyjętymi zwyczajami, tradycjami czy też (dziś można by dodać) stylami życia. W dalszej części książki Barthes (do którego odwołuje się także Marianne Hirsch) wskazuje na *punctum* i *studium* – dwa sposoby patrzenia, wypatrywania czegoś na zdjęciu, które powiązane są z bardzo intymnym i emocjonalnie wyalienowanym oglądem – bądź też z widokiem ściśle związanym z kulturową ramą – spojrzeniem włączającym jednostkę w szerszą wspólnotę kulturową<sup>8</sup>. Te dwa pojęcia są bliskie wskazywanym przez Didi-Hubermana pojęciom obrazu rozdarcia – ujścia dla ułamka rzeczywistości (ukazującemu intymny związek pomiędzy dwiema płaszczyznami) i obrazu stanowiącego fetysz czy zasłonę (naddaną czy nieco sztucznie dodaną, nadmiarową obecną jedynie w zdystansowaniu, Hartmannowskim „świadczenie intelektualnym”<sup>9</sup>). Można także wskazać, że symboliczno-kulturowa reprezentacja będzie związana raczej z traumą kulturową, dotyczącą całej społeczności niż z traumą indywidualną i że jej tworzeniu towarzyszą relacje władzy. Jak wskazuje Jeffrey Alexander, narracja traumy kulturowej jest w dużej mierze tworzona przez wpływowe grupy, liderów symbolicznych (w tym liderów religijnych), a także przez mass media<sup>10</sup>. Jednakże, jak twierdzi zarówno Alexander, jak i Susan Sontag, analizująca dyskurs na temat fotografii wojennych, gdy obraz występuje jako „symbol”, innymi słowy element dyskursu grup wpływów, częstokroć staje się on bardzo daleki od doświadczeń i emocji osób doświadczających traumy, tym samym stając się raczej przedmiotem partykularnej walki o dominację, w której osoby cierpiące stają się kartą przetargową<sup>11</sup>.

Marianne Hirsch postrzega przedmioty indeksalne, będące pamiątkami i rekwizytami żałoby, jako kluczowe narzędzia tworzenia pamięci, a także postpamięci, która w jej ujęciu ma charakter indywidualny<sup>12</sup>. Przedmioty takie jak fotografie, obrazy, a także pewne rekwizyty niegdyś należące do zmarłych czy uwięzionych członków rodziny, stają się częścią rodzinnej historii, która niejako kontynuuje

---

8. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 46–47.

9. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, s. 104. Hartmann, *Shoah and Intellectual Witness*.

10. Jeffrey Alexander, *Toward a Theory of Cultural Trauma*, w: Jeffrey Alexander, Ron Eyerman, Bernard Giesen, Neil Smelser, Piotr Sztompka, *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2004, s. 11, 14; Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York 2003, s. 15.

11. Sontag, *Regarding the Pain of Others...*, s. 11.

12. Myślę tu przede wszystkim o fotografiach, ale także innych przedmiotach czy miejscach pamięci, które w wyobrażeniach najmłodszego pokolenia są zmieszane z wizerunkami codzienności, przybierają zatem w imaginariu postpamięci wymiaru hybrydycznego, por. Marianne Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 250–253.



swą codzienność – często w cieniu wieloletniej nieobecności krewnych, symbolizowanych jedynie za pomocą zawieszonych na ścianie przedmiotów. Owe przedmioty są namacalnymi objawami nieustannej obecności przedstawicieli poprzednich pokoleń, która dla pokoleń następujących po nich nabiera charakteru nieomal magicznego, wzmocniona, opisywana przez Hirsch mocą nie tyle pamięci, ile „kreacji, projekcji czy inwestycji”<sup>13</sup>. Dla przybyszów odwiedzających dom fotografie na ścianach będą prawdopodobnie jedynie symbolami, znakami dawnej przeszłości, ocalałej dzięki tym, którzy o niej pamiętają.

### Trzecie pokolenie po Nakbie

W poprzednim akapicie opisywałam koncepcję dwóch rodzajów komunikacji wizualnej, odnoszącej się do przeszłości, a w szczególności do jej traumatycznych elementów. Wielu wskazanych przeze mnie badaczy (między innymi Hartmann, Didi-Huberman, Hirsch) odwoływało się do pokoleń przychodzących po zbrodni Zagłady.

W kontekście analizy trzeciego pokolenia Palestyńczyków żyjących po Nakbie dodatkową płaszczyzną kontekstową jest fakt, iż sytuacja społeczno-polityczna Palestyny jest wciąż bardzo trudna. O ile druga wojna światowa (do której odwołuje się między innymi Marianne Hirsch czy inni teoretycy postpamięci) miała swój koniec, a dalsze pokolenia zmagają się z jej konsekwencjami, o tyle konflikt izraelsko-palestyński nadal trwa i towarzyszą mu także przesiedlenia (choć nie są to zjawiska tak masowe jak sytuacja z 1948 roku). Przymusowe przemieszczenia związane są na przykład z budową nowych osadnictw izraelskich na terenach Zachodniego Brzegu Jordanu. Palestyńczycy cierpią z powodu niezwykle ograniczonej mobilności, nie tylko w kontekście podróży zagranicznych, lecz także w obrębie ich najbliższej okolicy. Oczywiście jednak obecna sytuacja przeciągających się utrudnień czy cierpień młodego pokolenia nie jest dokładnie tym samym, czym była sytuacja ich dziadków żyjących w 1948 roku. W zależności zatem od tego, w jaki sposób zrozumiemy zjawisko Nakby, taka też będzie ocena, czy obecne młode pokolenie Palestyńczyków ma jedynie dostęp do postpamięci, czy też w pewien sposób doświadcza skutków Nakby dziś, w swojej codzienności<sup>14</sup>.

Należy dodatkowo wskazać, że obecne i przeszłe realia związane z konsekwencjami konfliktu zbrojnego są bardzo odmienne dla osób żyjących w różnych regionach Palestyny (postrzeganej jako region geograficzny). Zróżnicowanie to zależne jest też w pewnej mierze od czynników społeczno-kulturowych (klasy

---

13. Hirsch, *Projected Memory...*, s. 8.

14. Takie rozstrzygnięcie opisuje między innymi Ihab Saloul w swojej książce pt. *Catastrophe and Exile in Modern Palestinian Imagination*, Springer, New York 2012, s. 203.

społecznej, wykształcenia, płci). Mieszkańcy i mieszkanki Strefy Gazy (około milion osób stłoczonych na powierzchni 360 km kwadratowych) od czasu wygranej Hamasu w 2006 roku, są narażeni na życie w nieomal zupełnej izolacji (ze względu na blokadę granic przez władze izraelskie). Region ten jest właściwie uzależniony od dostaw pomocy humanitarnej. Nieco inaczej wygląda sytuacja Palestynek i Palestyńczyków żyjących na Zachodnim Brzegu Jordanu, mających prawo do pewnej mobilności, która jednak także jest ograniczana przez nieustanne długotrwałe i docieklive kontrole w licznych, mnożonych przez izraelskie wojsko, punktach kontroli, które nie występują jedynie na granicy między Zachodnim Brzegiem Jordanu a Izraelem, ale także wewnątrz samego terytorium Zachodniego Brzegu. Badania, które przeprowadziłam wśród kobiet żyjących na Zachodnim Brzegu Jordanu, pokazują, że sytuacja polityczna kraju wpływa w największym stopniu na osoby młode. Niektóre kobiety mieszkające w większych miastach (takich jak wschodnia Jerozolima, Ramallah) skupione są na edukacji, dążą do poznania świata, podróży w celach turystycznych, ale i zawodowych czy edukacyjnych. Te wszystkie plany są ograniczone w bardzo dużej mierze przez realia okupacyjne. Szansą na mobilność jest właściwie tylko migracja, która częstokroć powiązana jest z wydaniem kobiety za mąż za granicę. Dziewczęta, które się na to nie godzą, bądź których rodziny nie mają odpowiednich kontaktów za granicą, są skazane na walkę o edukację i mobilność. Nierzadko zdarza się, że nawet najlepsze studentki, które zdobywają szansę na wyjazd po ukończeniu studiów, i tak skazane są na wykonywanie pracy poniżej swoich kwalifikacji.

Wśród moich respondentek była między innymi wykształcona w Europie farmaceutka, która prowadziła mały sklep połączony z miniapteka. Inna uczestniczka projektu badawczego to kobieta, która skończyła prawo i socjologię, ostatecznie zaś prowadziła sklep (co dawało jej większą niezależność niż zawód prawniczki czy socjolożki). Moje rozmówczynie, dziewczęta studiujące na uniwersytecie w Betlejem, od czasów liceum całe popołudnia spędzały, pracując fizycznie do późnych godzin wieczornych. Ich studia były dużym czy nawet ogromnym wydatkiem dla rodzin. Niektóre spotkane przeze mnie matki małych dzieci opowiadały mi, że już od niemowlęctwa swoich dzieci zaczynają zbierać pieniądze na ich edukację.

Młode kobiety mieszkające na wsiach i w małych miejscowościach w jeszcze większym stopniu pozbawiane są szans na realizację swoich życiowych planów, zarówno ze względu na trudności powiązane z polityką regionu, jak i na zwiększającą się frustrację w obrębie lokalnych społeczności, która częstokroć prowadzi do radykalizacji zasad kulturowo-religijnych związanych z rolą i zadaniami kobiet. Jednak nawet te rodziny, dla których edukacja kobiet jest dużą wartością (a spotkałam wiele przedstawicielek takich społeczności), muszą mierzyć się z lokalnymi przekonaniem, postrzeganiem tradycyjnej roli kobiety jako oręża w walce politycznej, zapewniającego Palestyńczykom przetrwanie. W takiej sytuacji

znalazła się jedna z moich respondentek, której ojciec dążył do wykształcenia jej samej i jej starszego brata (który ostatecznie ukończył medycynę na jednej z amerykańskich uczelni). Ojciec zbierał pieniądze na edukację dzieci poprzez wynajem domu, postawionego w celach inwestycyjnych. Ostatecznie jednak ze względu na to, że idee oraz światopogląd rodziny wydawały się lokalnej społeczności niezgodne z wartościami ich grupy, sąsiedzi ukrywali przed nim fakt, że osoba, której wynajmuje ten dom, jest poszukiwana przez izraelskie władze z zarzutami terroryzmu. Pewnego dnia izraelskie wojsko odwiedziło ojca respondentki i wysadziło w powietrze wynajmowany przez niego dom, co tym samym całkowicie przekreśliło jej szanse na uzyskanie wyższego wykształcenia.

Jest pewien element, który powtarza się w narracjach wszystkich pokoleń czy grup społecznych. Jest on związany z poczuciem opuszczenia i niezrozumienia. O ile traumatyczne doświadczenie drugiej wojny światowej miało swój stosunkowo wyraźny koniec i jest jednoznacznie rozumiane<sup>15</sup>, o tyle Nakba jest rozumiana różnorodnie i osoby, które doświadczyły jej skutków nie otrzymują (nie tylko od władz Izraela, ale nawet od przywódców związanych z państwami arabskimi, o czym szerzej poniżej) jednoznacznego komunikatu, w którym są określane jako jej ofiary. Przeciwnie, celebrowanie pamięci o Nakbie jest penalizowane w Izraelu. Paradoksalnie zatem obecni młodzi Palestyńczycy muszą konfrontować się z motywowanymi religijnie czy politycznie poglądami, które były obecne w dyskursach okołozagładowych, obecnie zaś są wyparte czy nawet prawnie zakazane. Ihab Saloul przywołuje jedną z takich symptomatycznych narracji, dotyczących Nakby, wskazując, że paradoksalnie oskarżenia, które były wnoszone przez antysemitów, dotyczące Zagłady jako kary czy konsekwencji zachowań osób pochodzących z narodu żydowskiego, dotyczą także Palestyńczyków oskarżanych przez niektórych przywódców religijnych o to, że ich los jest karą za przewinienia, wyrazem gniewu Boga na ten naród<sup>16</sup>. Takie narracje forsowane przez imamów sprawiają, że Palestyńczycy czują się podwójnie wykorzeni

---

15. Nie myślę tu o końcu w znaczeniu psychologicznym, ale prawnym, a także związanym z pewnym sądowym rozliczeniem przynajmniej niektórych sprawców podczas procesów norymberskich. Oczywiście nadal można dostrzec, że istnieją historycy negujący wydarzenia związane z Zagładą bądź jej rozmiar, natomiast negowanie Zagłady w dyskursie publicznym jest penalizowane w większości kodeksów karnych w Europie, a 3 października 2019 roku Europejski Trybunał Praw Człowieka wydał oświadczenie, iż negacjonizm i zaprzeczanie Zagładzie nie należą do obszaru dozwolonego i chronionego prawa do wolności słowa. Por. <<https://hudoc.echr.coe.int/app/conversion/pdf?library=ECHR&id=003-6523883-8616003&filename=Judgment%20Past%F6rs%20v.%20Germany%20-%20the%20Convention%20does%20not%20protect%20Holocaust%20denial.pdf>> (23.12.2019).

16. Ihab Saloul przywołuje tu wspomnienia Mahmouda Nafala (palestyńskiego autora i polityka), który wskazuje, że część imamów interpretowała Nakbę jako znak gniewu Allaha wobec Palestyńczyków. Por. <<http://www.mnofal.ps/en/1998/09/memories-of-al-nakba>> (17.05.2017).

i pozbawieni wsparcia. Paradoksalnie są oni przedstawiani w wielu dyskursach żydowskich jako mityczni wrogowie Izraela – Filistyńczycy, silni i groźni, stanowiący duże zagrożenie dla wybranego przez Boga narodu. Faktycznie Palestyńczycy są mniejszością w państwie Izrael, a osoby zamieszkujące Zachodni Brzeg Jordanu niejednokrotnie codziennie skupiają się na kwestiach powiązanych z bardzo trudnym transportem między miejscem zamieszkania a miejscem pracy, w poczuciu nieustannego uwięzienia, co rodzi oczywistą frustrację na różnych poziomach<sup>17</sup>, nie tylko w sensie praktycznym, lecz także w kontekście komunikacji indeksalnej. Odebranie komuś ziemi, czy wręcz usunięcie jej spod stóp, oznacza dla wysiedlonych odczucie odebrania im prawa do życia, które nie może dalej trwać bez przestrzeni egzystencji.

Ihab Saloul pisze, że we wspomnieniach osób, które przeżyły Nakbę, terminy powiązane z ziemią odnoszą się do fizycznego przeżycia, są związane z dotykiem i smakiem<sup>18</sup>. Ziemia ma znaczenie życiodajne, zarówno dla Palestyńczyków, jak i Izraelczyków, którzy także doznali w czasie drugiej wojny światowej nie tylko traumy związanej z odebraniem im ziemi, lecz także próby całkowitej eksterminacji narodu żydowskiego. Cień Zagłady jest oczywiście także obecny w rozmowach na temat obecnej sytuacji konfliktu palestyńsko-izraelskiego. Jest on jednak widziany z dwóch różnych perspektyw, niejednokrotnie w sposób niezwykle mocno uwikłany w doraźne dyskursy polityczne. To, w jaki sposób wykorzystywana jest śmierć milionów Żydów w czasie drugiej wojny światowej, we współczesnych ideach polityków i ideologów mogłoby z pewnością stanowić temat wielu pozycji książkowych, tutaj jednak mogę jedynie ten temat zasygnalizować.

Wspomnę więc jedynie, że obawa przed powtórzeniem Zagłady bądź nawet przekonanie, że ona się powtarza, staje się jednym z kluczowych konstruktów symbolicznych, kształtujących obecny konflikt polityczny, ale i społeczno-kulturowy, w który uwikłane jest młode pokolenie Palestyńczyków i Palestynek. Jednocześnie należy wskazać, że porównanie Nakby i Szoah napotyka tutaj opór związany z odmiennymi pozycjami społeczno-kulturowymi osób, które doświadczyły obu wydarzeń. Narracja Palestyńczyków dotycząca Nakby jest nieco inna niż ta, w której Zagłada jest na stałe wpisany i obecnym symbolem czegoś, co nigdy nie powinno się powtórzyć, jednakże istnieje ciągła obawa przed jej ponowieniem<sup>19</sup>. W kontekście narracji na temat Nakby nie ma prze-

---

Ihab Saloul, *Catastrophe and Exile in the Modern Palestinian Imagination. Telling Memories*, Springer, New York 2012.

17. Por. Arjun Appadurai, *Strach przed mniejszościami. Esej o geografii gniewu*, przeł. Marta Bucholc, PWN, Warszawa 2009.

18. Por. Ihab Saloul, *Catastrophe and Exile in the Modern Palestinian Imagination...*, s. 195.

19. Czerpię wiedzę na ten temat z wywiadów i badań terenowych w Palestynie, które przeprowadzałam w 2012 roku.

konania, czy pojawi się ona w dokładnie takiej samej formie, istnieje natomiast (zwłaszcza w osobach do dziś zamieszkujących przygraniczne terytoria i żyjących w domach postawionych na ziemi o niepewnym statusie) mityczne przekonanie o tym, że nastąpi nie tyle powtórzenie, ile odwrócenie biegu historii i pewnego upragnionego dnia całe wioski znów będą mogły przejść drogę od obecnego, tymczasowego miejsca przebywania, do swojej prawdziwej ojczyzny. Dlatego też istnieje niepisany zakaz oddalania się od wiosek, a tereny tymczasowego (choć obecnie już kilkudziesięcioletniego) bytowania ludzi pełne są odwołań i obecnych w różnych przestrzeniach napisów z nazwami ich dawnych miejscowości. W trzecim pokoleniu osób mieszkających na terenach nazywanych obozami uchodźców dominuje niejednokrotnie pragnienie wydostania się z tej ciasnej i tymczasowej przestrzeni, stworzenia innego, własnego miejsca dla siebie i swojej rodziny gdzieś indziej (często w bliskiej okolicy), jednakże takie postępowanie przeczy regułom społeczności, ale także – można by rzec – regułom żywej pamięci o sytuacji całego narodu. Więzy lojalności są często zbyt silne, by trzecie pokolenie było w stanie zmienić miejsce zamieszkania, choć, jak wskazywały niektóre rozmówczynie, być może troska o kolejne pokolenie będzie w stanie zmotywować rodziców do realnego porzucenia miejsc pamięci. Oczywiście będzie wiązała się z tym konieczność budowy pewnej postpamięci, która dokona integracji więzi lojalnościowych i tożsamości grupowej, dla której Nakba jest kluczowym wydarzeniem, oraz dążenia do budowy własnej i społecznej przyszłości.

### Fotografie jako język osobisty – fotografie jako język wspólnotowy

Niniejsza część artykułu będzie poświęcona analizom narracji i fotografii palestyńskich kobiet z trzeciego pokolenia po Nakbie. Tym, co mnie szczególnie zainteresowało w trakcie badań, jest fakt, że niezwykle często kobiety wykonywały zdjęcia fotografom wiszącym na ścianach ich domów. Na tych zdjęciach było z kolei to, co nieobecne dziś, czyli wizerunki dawnej Palestyny, portrety przodków, a przede wszystkim podobizny uwiecznionych lub zmarłych mężczyzn – mężów, ojców, braci czy kuzynów. Paradoksalnie, domy, w których młode kobiety są matriarchiniami, przechowują w sobie niezaprzeczną, stale odczuwalną obecność patriarchów. W rzeczywistości mężczyzn tam nie ma, ale ich wizerunki widoczne są na ścianach, a ich podobizny są traktowane zarówno indeksalnie, jak i symbolicznie. Przypominają one relikwie czy też nieobecne, niczym uświęcone obecności (sakralizacja fotografii jest analizowana przez Jeffrey'a Alexandra jako proces symbolizacji, włączania obrazu w sferę wartości wspólnoty

kulturowej<sup>20</sup>), które muszą się pojawić i zostać stematyzowane zawsze wtedy, gdy pojawia się gość. Są one nośnikami ważnych konstruktów tożsamościowych i kluczowych wartości w życiu respondentek. Zdjęcia, które mogą mieć zupełnie inne znaczenie dla osób oglądających je w innym kontekście, pełnym innych odniesień kulturowych, niosą bardzo ważną, osobistą treść. Niejednokrotnie respondentki, proszone o wykonanie zdjęcia z czego były wówczas dumne, biegły do pokoju, w którym wisiało zdjęcie uwięzionego lub zmarłego krewnego. Niekiedy zaś przynosiły je oprawione w ramki i zasłaniały się nim jak tarczą czy głąskaly je (elementy komunikacji ściśle intymnej, indeksalnej). Z perspektywy komunikacji symbolicznej można byłoby wskazać, że realizują one wzorzec odnoszenia się do mitycznego bohatera, którego kobieta ma oczekiwać w domu, nawet wtedy, gdy trudno już nawet domniemywać, że mogłby powrócić. Wskazane kobiety balansowały raczej między komunikacją indeksalną i symboliczną. Z jednej strony traktowały zdjęcia z namaszczeniem, tak jakby były one przedłużeniem cielesnej obecności ukochanych i ważnych krewnych. Z drugiej strony powód, dla którego mężczyźni znaleźli się na honorowym miejscu, powiązany był z ich realną bądź narracyjnie obecną<sup>21</sup> działalnością publiczną: walką narodowo-wyzwoleńczą, skutkującą nieraz więzieniem politycznym czy tragiczną śmiercią ważną dla całej społeczności. Nie czci się w ten sam sposób zdjęć osób, które umarły na skutek choroby czy starości.

Fotografia 1 to zdjęcie ojca jednej z respondentek, młodej kobiety mieszkającej na wsi w pobliżu Bet Sahur. Współwystępuje ono na ścianie z paskiem od kefiji<sup>22</sup>, co trudno byłoby jednak rozpoznać bez znajomości kontekstu. Instalacja ta jest jednak starannie przemyślana i ma znaczenie. Moja rozmówczyni dodała, że fotografii mogłaby towarzyszyć cała kefija – ta jednak zgubiła się. Sam fakt zagubienia kluczowego dla walki wyzwoleńczej symbolu świadczyć może o tym, że nie był on otaczany taką czcią jak zdjęcie. Zachowała się natomiast najmniej reprezentatyw-

---

20. Alexander, *Toward a Theory of Cultural Trauma*, s. 12–13.

21. Wytworzoną przez kolejne pokolenia.

22. Kefija to noszona zazwyczaj przez mężczyzn w kulturze arabskiej tradycyjna chusta o tradycyjnym splocie. Najczęściej występuje w kolorze białym z czarnym lub czerwonym nadrukiem. Była używana przez Beduinów jako ochrona przed słońcem, ale w latach 30. XX wieku stała się symbolem walki narodowej Palestyńczyków, później natomiast została spopularyzowana jako wyraz politycznego oporu przez Jasira Arafata, przywódcę palestyńskiego ruchu wyzwoleńczego. Dzięki temu politykowi, który niemal nie występował publicznie bez kefiji na głowie, stała się ona bardzo popularna i rozpoznawalna nie tylko na Bliskim Wschodzie, lecz także w świecie zachodnim jako symbol narodowowyzwoleńczy Palestyńczyków, także w rozszerzonym rozumieniu jako symbol antysystemowego buntu czy dążeń rewolucyjnych. Por. min. Faegheh Schirazi-Mahajan, *The Politics of Clothing in the Middle East. The Case of Hijab in Post Resolution Iran*, „Critique. Journal of Critical Studies in the Middle East” 1993, vol. 2, s. 57–58; Evan Renfro, *Stitched Together, Torn Apart. The Keffiyeh as Cultural Guide*, „International Journal of Cultural Studies” 2017, vol. 5, s. 3.

na część chusty, a właściwie tylko dodatek do niej. Sam ten fakt można analizować w kategoriach postpamięci, która wykorzystuje mało znaczące elementy, dodając im dodatkowego znaczenia i rekonstruuje wizualną narrację poprzez nietypowe zestawienia przedmiotów. Tu obecność paska od keffiji jest istotna, gdyż informuje



Fot. 1. Zdjęcie wykonane przez jedną z młodych Palestynek (która wyraziła zgodę na anonimową publikację). Zdjęcie opublikowane zostało także w książce: M. Kościańczuk, *Oczyrna Palestyna*, Poznań 2013 (udostępnionej na licencji Creative Commons), s. 62.

wsparcie i indywidualne znaczenie modelu, jaki otrzymywała od ojca. Kontekst „biernego oporu” jako wyrazu walki narodowo-wyzwoleńczej oraz dbałości o rodzinną tożsamość wskazała jako wartość bardzo bliską i dotyczącą niej samej. Powiedziała: „dzięki niemu nie muszę być gdzieś tam uchodźcą, ale żyję na własnej ziemi”<sup>23</sup>. Wskazała ona też na zupełnie inny aspekt z życia ojca, związany bardzo silnie z jej własną (już indywidualną) historią życiową. To właśnie ojcu respondentki ogromnie zależało na wyedukowaniu córki (która zmagiała się od dzieciństwa z drobną fizyczną niepełnosprawnością – urazem nogi). Czynnikiem wbrew poglądom jego własnej społeczności, a niekiedy nawet jego żony (i mamy dziewczynki), która dążyła do izolacji i wyłączenia ze wspólnoty fizycznie niedomagającego dziecka. Zdjęcie to ma zatem znaczenie zarówno polityczne, jak i zupełnie prywatne, choć trudno tu wyznaczyć rzeczywiste granice między prywatnym i publicznym. Postać ojca łączyła w sobie kluczowe dla kobiety wartości – powiązane zarówno z zachowaniem tradycyjnej tożsamości, jak i sprzeciwem wobec dyskryminującym przekonaniom kulturowym. Wskazana respondentka, tak jak wiele innych moich rozmówczyń, jest przekonana o tym, że jej życie jest walką o pokój i wolność dla Pa-

o „walce narodowo-wyzwoleńczej”, realizowanej przez bierny opór ojca, który mimo różnorodnych nacisków nie godził się na migrację. Bierny opór respondentka nazywała walką, która kojarzy się raczej z działaniem. To przykład narracyjnej reinterpretacji bohaterstwa, która staje się dostępna nie tylko dla żołnierzy, lecz także dla cywilów, którzy nie godzą się z decyzjami godzącymi w ich życie.

Dla respondentki, która wskazywała ojcowskie wartości związane z oporem politycznym, kluczowe było jednak nie tyle społeczne znaczenie jego postawy, ile osobiste

23. Wywiad przeprowadzony przez autorkę artykułu w ramach wspomnianego powyżej projektu, 12.07.2012 Palestyna.

lestyny. Wspiera organizacje kobiece, zajmujące się szyciem tradycyjnych strojów palestyńskich, bierze też udział w spotkaniach dialogu żydowsko-palestyńskiego, a także jest wicedyrektorką szkoły. Każda z tych profesji w inny sposób staje się wyrazem walki, ale zarazem cierpienia dotyczącego nie tylko Palestyńczyków, lecz także Palestynki, których potrzeby są często pomijane w dyskursie społecznym i w ideach proklamowanych przez władzę<sup>24</sup>, ich głos nie jest uwzględniany w oficjalnych dyskursach martyrologicznych i oficjalnej polityce pamięci. Jednak to one są obecne w codzienności, w domach, które mężczyźni opuścili. Postpamięć w coraz większej mierze należy właśnie do nich. Fotografie mężczyzn wiszące na ścianach stanowią jeden z aspektów tego zjawiska. Oprawione w ramy wizerunki przywódców i nieobecnych ojców, mężów czy wujów są znakiem politycznego wymiaru życia. Jest on zarazem obecny – utrwalony i zastygły w wizerunku ściennym, jak i zaniżający w bieganiu codzienności (zob. Fot. 2).



Fot. 2. Jasir Arafat. Zdjęcie pochodzi ze szkoły, w której jedna z nauczycielek, uczestniczek badania, dokonywała dokumentacji na potrzeby badań. Za: M. Kościańczuk, *Oczyrna Palestyna*, Poznań 2013, s. 61.

Kobietom z trzeciego pokolenia po Nakbie, postaci niektórych przywódców politycznych czy uwięzionych członków rodziny znane są jedynie z fotografii towarzyszących codziennie ich życiu. Jednakże narracje odwołujące się do przeszłości i kształtujące obecną rzeczywistość nie są już w pełni kompatybilne z heroicznym wizerunkiem walczących i obejmujących władzę mężczyzn. W narracjach młodych Palestynek (a także innych fotografiach zrobionych przez kobiety) bardzo istotny był wątek ochrony

ojczyzny i patriotyzmu, jednak nie zawsze był on przedstawiany w klasyczny sposób. Młode kobiety myślą w większym stopniu o sobie i o swoich dzieciach, a nie jedynie o dawnych pokoleniach. Narracje uwypuklają fragmenty, związane z walką nie tylko polityczną, lecz także (a może nawet przede wszystkim) o lepszy byt kobiet i dzieci. Kontynuacja pamięci o Nakbie jest ściśle powiązana z życiem w zgodzie z wartościami przeszłych pokoleń, choć formy jej realizacji wiodą młode kobiety w świat przyszłości. Wykonywanie tradycyjnego haftu palestyńskiego, który pierwotnie był zarezerwowany do ozdabiania sukien (głównie wizytowych, eleganckich), zarówno na codziennych ubiorach, jak i innych elementach obecnych

24. W szkole, którą zarządza moja respondentka, nie ma ani jednej toalety, co jest szczególnie dotkliwie dla kobiet, które są zobowiązane do zachowywania czystości i nienarazania się na możliwość podejrzenia o niemoralne zachowanie. Oznacza to, że przez wiele godzin w ciągu dnia nie mają możliwości skorzystania z jakiegokolwiek możliwości wypróżnienia się i dokonania czynności higienicznych.



w domach (drążkach na garnki, uchwytach kuchenki), staje się współczesnym znakiem tej łączności.

Ze względu na sytuację konfliktu zbrojnego zmienia się rola i zadanie kobiet, które coraz częściej mają dostęp do pracy zarobkowej i stają się odpowiedzialne za zapewnienie bytu całej rodzinie. Wiele kobiet przyznało, że od ich przedsiębiorczości i zaradności zależy edukacja kolejnych pokoleń, która jest utrudniona przez blokady dróg, punkty kontroli, uciążliwe stałe kontrole uniemożliwiające lub utrudniające dostęp do szkolnictwa. Paradoksalnie zatem w opowieściach dotyczących wartości kobiet łączą się ze sobą wątki pamięci o przeszłości z koniecznością myśli o przyszłości, w której istotna jest otwartość na różne perspektywy, edukację, podróże, rozwój, kreatywność. Niejednokrotnie kobiety także wykorzystują różnorodne szanse na własne kształcenie, przecząc tradycyjnym poglądom związanym z wychowaniem kobiet. Jedna z moich respondentek powiedziała: „Wykorzystywałam swoją chorobę – kiedy inni musieli pracować w polu, ja mogłam siedzieć w domu i się uczyć”<sup>25</sup>. Dla innej kobiety szansą na własny rozwój, dostrzeżenie własnej wartości i sprawczości (także ekonomicznej) jest symboliczna obecność zmarłego ojca (zobrazowanego na fotografii naściennej, zob. Fot. 3). Wizerunkowi ojca w keffiji towarzyszy jego laska – symbol rangi,



Fot. 3. Zdjęcie przedstawia fotografię mężczyzny oraz wiszącą na ścianie laskę. Zdjęcie wykonane zostało w ramach opisywanych badań przez jedną z palestyńskich kobiet. Za: M. Kościańczuk, *Oczyrna Palestynek*, s. 62.

znaczenia mężczyzny, a także powieszona powyżej (źle wykadrowana na zdjęciu respondentki) świątynia – meczet Al Aksa w Jerozolimie. Wizerunek bliskiej osoby,

25. Wypowiedź jednej z uczestniczek badań: Palestyna 16.07.2012.

opiekuna oraz przedmiotu symbolizującego jego władzę, towarzyszy zdjęciu miejsca kluczowego dla społeczności z perspektywy polityczno-religijnej. Taka strategia ułożenia przedmiotów wydaje się mieć ważne symboliczne znaczenie – sensem jest tu *empowerment*, odebranie słów ojca jako tych, które mają niemal boskie znaczenie. Uczestniczka projektu wskazała, że fotografia ojca jest dla niej źródłem siły w walce z patriarchalizmem, reprezentowanym przez jej brata, który nie godzi się na to, by jego siostra (decyzją ojca, wbrew tradycyjnym zasadom) otrzymała równą (a nie mniejszą) część spadku. Dla tej respondentki jej własny dom, powiązany ze wspomnieniami o ojcu (w którego pokoju nic nie zostało zmienione od czasu jego śmierci) jest zarazem bardzo ważnym miejscem mocy, jak i źródłem zagrożenia, jednak nie ze strony wroga politycznego. Wrogiem jest brat respondentki, który siłą i przemocą próbuje wymusić realizację tradycyjnego prawa i pozbawić ją ważnego, także symbolicznie, domu rodzinnego. Walka o zachowanie trwałości pamięci o ojcu i przodkach, walka o trwanie w oczekiwaniu na powrót do dawnej rzeczywistości, w ramach realizacji wzorca postpamięci, nie jest tu ślepą realizacją przesłania opresyjnej części tradycji. Wiele kobiet, podobnie jak wskazana respondentka, reinterpreteruje opresyjne tradycje, wybierając z niej te elementy, które mają charakter równościowy i wzmacniający ich sprawczość, odwołując się do ważnych osobiście mężczyzn – bohaterów.

Fatma Kassem jest radykalnym przykładem postawy kobiety, która nie posługuje się już żadnym wizerunkiem mężczyzny, by budować nową, kobiecą narrację na temat Nakby. Kassem to badaczka i autorka książki opisującej Nakbę z kobiecej perspektywy. Wywalczyła ona sobie możliwość zdobycia stopnia naukowego na izraelskim uniwersytecie na podstawie rozprawy doktorskiej dotyczącej kobiecych opowieści o Nakbie<sup>26</sup>. Kassem kolekcjonuje zdjęcia i historie starszych kobiet, których głos nie był do tej pory nigdy wysłuchany publicznie, za to miał ogromną rangę w środowisku lokalnym, wydaje książkę, wywołując skandal w środowisku akademickim w Izraelu. Inne kobiety walczą na różnych polach, nie wszystkie stają się badaczkami, pisarkami, reporterkami, ale w swoim własnym środowisku zarazem przechowują, jak i transformują tradycję.

---

26. Rozprawa doktorska Kassem wzbudziła wiele kontrowersji. Autorka była indagowana do licznych zmian w swoim tekście, między innymi usunięcia zwrotu „pierwsze pokolenie po Nakbie” (ze względu na to, że określenie to powinno być według promotora i Rady Wydziału Uniwersytetu Ben Guriona używane jedynie wobec sytuacji Żydów po Shoah), miała też wykreślić sam termin Nakba. Ostatecznie po wielu latach walk Fatma Kassem mogła obronić bezprecedensowy doktorat, który został w końcu wydany i jest dostępny w języku angielskim: Fatma Kassem, *Palestinian Women: Narrative Histories and Gendered Memory*, Zed Books, London 2011.

Fotografie mężczyzn zdobią ściany i towarzyszą w życiu codziennym kobiet, lecz sens nadawany tym zdjęciom jest niejednokrotnie zupełnie nietradycyjny bądź, lepiej rzecz ujmując, niestereotypowo tradycyjny. Fotografie nie są zatem znakiem posłuszeństwa kobiet i patriarchalnej pozycji mężczyzn; ich sens jest powiązany raczej z siłą tych, które są obecne i dzierżą władzę nad codziennością.

Niektóre spośród kobiet uczestniczących w projekcie wprost pokazują, że dążenia niepodległościowe Palestyny są bardzo silnie związane z wyzwoleniem ich osobistych różnorodnych pragnień powiązanych z rozwojem intelektualnym, zawodowym czy ekonomicznym. W ten sposób łączą one perspektywę ściśle indywidualną, subiektywną – indeksalną z szerszym społeczno-politycznym czy w przyjętej tu terminologii symbolicznym horyzontem.

Jedna z moich rozmówczyń wykonała (uczestnicząc w projekcie badawczym) fotografię własnego stoiska sklepowego, oferującego soki wyciskane ze świeżych owoców (zob. Fot. 4). Wykształcona w dwóch kierunkach kobieta zrezygnowała z kariery prawnika, by realizować swoje (kulturowo męskie) pragnienie – prowadzić własny sklep i zajmować się pracą fizyczną. Ważna była dla niej lokalizacja tego sklepu (na starym mieście w Jerozolimie), ale także sprawczość, jaką wykazuje poprzez ten akt odwagi i siły. Respondentka ta wprost przywołuje swoją feministyczno-emancypacyjną postawę z walką narodowo-wyzwoleńczą. Powiedziała:



Fot. 4. Na zdjęciu wizerunek sklepu, który stanowi przedmiot dumy respondentki. Za: M. Kościańczuk, *Oczyrna Palestyna*, s. 146.

Nie poddam się żadnemu mężczyźnie. Mam 36 lat, mam męską pracę i nie jestem zamężna. Oni [inni handlowcy pochodzenia arabskiego – M.K.] tutaj często mnie z tego powodu obrażają. Krzyczą za mną, myślą, że jestem łatwą dziewczyną. Mój brat nie odzywa się do mnie, dlatego że tak żyję, że mam ten sklep. Inni mi mówią: idź prowadź sklep z zabawkami albo ubraniami dla kobiet, pracuj jako prawnik albo socjolog, ale ja się nie poddam, ja chcę tu być i wyciskać ten sok z owoców. Im bardziej chcą mnie przegonić, tym bardziej chcę tu być. *To tak jak z Żydami i Palestyńczykami; im bardziej Żydzi nas przeganiają, tym bardziej stoimy i zapieramy się*<sup>27</sup>.

Pozornie w wypowiedzi tej nie ma ani słowa o Nakbie, choć faktycznie dla Palestyńczyków Nakba była właśnie wygnaniem. Ze względu na to, że respondentka i jej rodzina nie musiała opuścić terenu wschodniej Jerozolimy, wysiedlenie

27. Cytat z udzielonego mi wywiadu, 21.07.2012, Jerozolima.

nie dotknęło jej bezpośrednio. Jednakże ze względu na osadnictwo oraz wciąż zmieniające się przepisy osoby mieszkające na tym terenie także zagrożone są wysiedleniem. Respondentka postrzega swoje postępowanie jako ochronę tej przestrzeni, jednocześnie jednak broni jej na swoich własnych, nieakceptowanych przez dużą część społeczności, zasadach. Jej postrzeganie pamięci, na której buduje się historia jej narodu, jest oparta nie tylko na konstrukcie narodowo-wyzwoleńczym, lecz także na sprzężeniu tegoż z kobiecym empowermentem, realizowanym w codziennej egzystencji. Paradoksalnie, zacytowana Palestynka nie walczy w wcałe z siłą wroga narodowego, ale raczej z przekonaniem obecnymi we własnej kulturze. Oczywiście jest oskarżana o zdradę tradycji. Mimo to ma silne przekonanie, że nie zdradza tradycji, ale raczej ją reformuje, pokazując jej właściwy sens. Praca pamięci jest tutaj zarazem pracą emancypacji – w ten sposób indywidualna, emocjonalna, osobista komunikacja indeksalna łączy się z komunikacją symboliczną, która jednak – nieco inaczej niż we wspomnianych wcześniej przykładach Jeffreya Alexandra i Susan Sontag – staje się narracją emancypacyjną i budującą nową wspólnotę kobiet tworzących nową tradycję. Innymi przykładami takiego połączenia są wypowiedzi innych młodych kobiet, które uczestniczyły w badaniach. Oto przykłady ich słów, zarazem osobistych, przepełnionych myślą o swoim życiu, swojej rodzinie, jak i zakorzeniem w szerszej perspektywie, która staje się konieczną ramą codzienności:

Jestem studentką. Bardzo dobrze zdałam egzamin maturalny. Z tego jestem dumna. Teraz mam stypendium, ale chcę jeszcze pracować. Muszę pomóc rodzinie. Może znasz jakiś obcokrajowców, którzy mogliby mi w tym pomóc? Mam prawo jazdy i jeżdżę samochodem. [...] Moim wrogiem są Izraelczycy, ale nie wszyscy, tylko ci z bronią, żołnierze i służby<sup>28</sup>.

Wskazana dziewczyna stara się przełożyć osobisty sukces i sprawczość na możliwość pomocy najbliższym, których jednak postrzega również jako część większej wspólnoty etnicznej czy narodowej. Odnosi się w swojej wypowiedzi na wrogów politycznych, ale wypowiedź jest zniuansowana (jak wiele wypowiedzi kobiet z najmłodszego pokolenia). Jest różnica między „zwykłymi Izraelczykami” a osobami noszącymi mundur i broń. To z nimi trzeba walczyć czy przeciwstawiać się. Z pewnością ta narracja nie spotkałaby się z dużym entuzjazmem osób zagrzewających do walki wyzwolenczej, w której wróg musi być jednoznacznie zdefiniowany.

Inna respondentka także wskazuje na wartość walki o kraj, ale zarazem wskazuje na swoją inność, związaną z własnym wyborem religijnym. Mówi:

---

28. Wywiad przeprowadzony ze studentką w Betlejem, 1.08.2012.

Jestem dumna z mojego kraju, z ludzi, którzy walczyli za moje państwo, spędzili całe swoje życie dla tego kraju! Nie jestem religijna, wyjechałam na studia do Jordanu i zobaczyłam, że mogę żyć inaczej niż moja rodzina. Jak potrzebują to zawsze im pomogę, ale nie jestem taka jak oni<sup>29</sup>.

Jeszcze inna młoda kobieta przywołuje zupełnie inny wzorzec realizowania swojej dumy patriotycznej i walki z wykluczeniem Palestyńczyków:

Sama założyłam sklep z naszymi wyrobami, z tradycyjnymi torbami, chustami, sukniami. Jestem z niego dumna, ze względu na to, że to jest praca moja i moich koleżanek, ale też dlatego, że przechowujemy tu pamięć o tradycji<sup>30</sup>.

Jedna z respondentek podzieliła się zdjęciem z tego stoiska, które jest zarazem oznaką wierności dziedzictwu kulturowemu, jak i wyrazem dość nietradycyjnej przedsiębiorczości i sprawczości w obszarze biznesowym (zob. Fot. 5).



Fot. 5. Palestyński sklep zorganizowany przez liderki małych społeczności. Za: M. Kościańczuk, *Oczyrna Palestynek*, s. 55.

## Podsumowanie

Młode Palestynki w swoich wypowiedziach oraz fotografiach balansują między komunikacją bardzo osobistą, skupioną na sobie i własnym rozwoju, a komunikacją odwołującą się do ważnych wartości społeczno-kulturowych, które niejednokrotnie nie są w pełni spójne z planami życiowymi młodych ko-

29. Wywiad przeprowadzony w Ramallah z absolwentką studiów w Jordanie, 24.07.2012.

30. Wywiad przeprowadzony w Aida Camp z kobietą żyjącą w strefie przygranicznej, za murem granicznym, mieszkającą w obozie dla uchodźców palestyńskich w Aida Camp, 28.07.2012.

biet. Narracja narodowo-wyzwoleńcza tworzona jest z pamięcią o dziedzictwie Nakby, ale zarazem dopuszcza możliwość pewnej modyfikacji tradycyjnych ujęć, związanych z rozumieniem walki o niepodległość i powrót do dawnych ziem. Wizualne i narracyjne wypowiedzi renegegują także tradycyjną rolę kobiety i postrzegają wrogów nie tylko i nie przede wszystkim w Izraelczykach, lecz także w niektórych narracjach mężczyzn z ich kultury. Narracja symboliczna staje się możliwością na ukrycie w niej wątków związanych z osobistymi doświadczeniami, sukcesami, sprawczością. Zastygłe na ścianach fotografie bohaterów nie stanowią wzorca konserwatywnie postrzeganej tradycji, wobec której trzeba być uległym. Stanowią one raczej wzorzec rewolucji, której młode kobiety przypisują nowe znaczenia w realiach swojego życia codziennego bądź też (jak Fatma Kassem) w szerszej perspektywie społeczno-kulturowej.

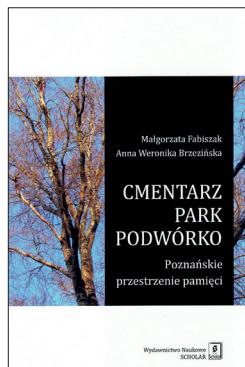


noty o książkach |

notes on books |







Małgorzata Fabiszak, Anna Weronika Brzezińska, *Cmentarz, park, podwórko. Poznańskie przestrzenie pamięci*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2018. 255 stron. Miękka oprawa, publikacja polskojęzyczna

Książka Małgorzaty Fabiszak i Anny Weroniki Brzezińskiej to projekt istotny: istotny nie tylko dlatego, że podnosi kwestie ważne dla zrozumienia „palimpsestowej” natury istotnych z punktu widzenia tożsamości społeczności lokalnych przestrzeni pamięci wielokulturowego Poznania, ale przede wszystkim dlatego, że jest wynikiem niezwyklej, twórczej współpracy dwu znakomitych badaczek – językoznawczyni i etnologiki – które wypracowały funkcjonalną i, jak można twierdzić, odporną na manipulacje ideologiczne metodę analizowania zjawisk związanych z pamięcią zbiorową. Metoda ta, najzwyczajniej rzecz ujmując, polega na zintegrowaniu analizy językoznawczej (analiza korpusowa, krytyczna analiza dyskursu i analiza gestów) z analizą etnograficzną, czego efektem jest znakomite otwarcie do badań diachronicznych nad przemianami polityki pamięci w kontekście ewolucji pamięci zbiorowej, czy też, innymi słowy, przemianami wspólnot pamięci.

To zwięzłe sformułowanie nie oddaje naturalnie sprawiedliwości złożoności projektu, który wymagał od ich twórczyń pracochłonnego zbudowania podwalin pod to, co Paul Ricoeur nazwał „geohistorią”, a która nieuchronnie „przekształca się w geopolitykę”<sup>1</sup>. Wiązało się nie tylko z koniecznością przestudiowania historii Poznania. Istotniejsze jeszcze wydaje się to, że odkrywając ją – warstwa po warstwie – wbrew ideologicznym założeniom politycznie motywowanych narracji, które miały na celu dokumentne (i dokumentalne) wykorzenienie śladów przeszłości z pamięci wspólnotowej i uniemożliwienie „archeologicznego” ich odtworzenia, autorki wykreślają czasoprzestrzenną, czterowymiarową, „mapę pamięci” miasta, na której lokalizują między innymi niegdysiejsze i współczesne nekropolie. W dobie „sekularyzacji i komercjalizacji” życia, jak zauważają twórczynie projektu, zmienia się znaczenie cmentarzy: przestają one pełnić funkcję „łącznika z przeszłością” (bo tę rolę odgrywają inne, podporządkowane już polityce pamięci, instytucje), a zdarza

1. Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2012, s. 201–202.

się, że „obumierają” popadając w zapomnienie, kiedy przestają być użytkowane „cyklicznie”, a potomkowie osób tam pochowanych odchodzą, bądź oddalają się (fizycznie lub metaforycznie) na tyle, by więź z wyrytą na nagrobkach historią została skutecznie zerwana. A przy tym „obowiązujące”, czyli instytucjonalnie legitymizowane dyskursy „upamiętniania” miejsc istotnych z punktu widzenia wyznawców dominującej w danym czasie wersji „prawdy historycznej”, mają moc wydobywania z niepamięci pewnych przestrzeni i włączania innych do lamusa historii. Na tę złożoną temporalno-topograficzną mapę wielokulturowego, wielojęzycznego i wielowyznaniowego Poznania badaczki nałożyć musiały metodologiczny „filtr” umożliwiający im odseparowanie od siebie kolejnych warstw narracyjnych, których pojawienie się i dominacja determinowane były dramatyczną logiką dziejów Wielkopolski i samej stolicy tego regionu, a następnie zweryfikować hipotezy dotyczące funkcjonowania opisywanych miejsc w pamięci wspólnotowej przy pomocy analiz językoznawczych korpusu prasowego i internetowego oraz wywiadów indywidualnych i grupowych (prowadzonych, między innymi, pod kątem roli topiki w strukturach argumentacyjnych).

Autorki opisują układ pracy następująco:

Książka składa się z sześciu rozdziałów. W pierwszym kreślimy tło teoretyczne badań, przedstawiając literaturę przedmiotu dotyczącą zagadnień pamięci i niepamięci zbiorowej, miejsc pamięci i sposobów ich wykorzystywania do budowania poczucia wspólnoty. Wszystkie te zagadnienia staramy się zilustrować przykładami z Poznania, choć oczywiście nawiązujemy również do tych, które pojawiają się w literaturze. Rozdział drugi opisuje metody badań, czyli wyjaśnia, jaki jest zakres naszej pracy oraz w jaki sposób zbierałyśmy i analizowałyśmy dane pochodzące z wybranych źródeł. Kolejne cztery rozdziały przedstawiają wyniki naszych badań. Dwa pierwsze poświęcone są Cytadeli i upamiętnieniu cmentarza żydowskiego przy ul. Głogowskiej w Poznaniu. Cmentarze wojenne i cmentarz żydowski stanowią pewne wydzielone miejsca pamięci i od kilkudziesięciu lat nie są już miejscem pochówków prywatnych. W związku z tym łatwiej jest postrzegać je w kategorii symboli pewnych rodzajów pamięci, a mianowicie dominującej pamięci narodowej i pamięci mniejszości. Dlatego zostały one ustrukturyzowane według wyłaniających się z materiały zagadnień tematycznych. Dwa kolejne rozdziały, poświęcone wybranym cmentarzom ewangelickim i katolickim, ułożone są w sposób chronologiczny. Jest to przemyślana decyzja wynikająca z tego, że stosunki własnościowe tych cmentarzy oraz zwyczaj użyczenia ich terenu innym parafiom ulegały dynamicznym przeobrażeniom w czasie. Uzasadnione jest zatem omówienie tych zmian oraz ich postrzeganie i (nie)pamięci o nich mieszkańców Poznania w układzie chronologicznym. Pracę zamyka podsumowanie wyników badań. Na końcu książki zamieszczono też kilka aneksów zawierających syntetyczne opracowanie informacji wzbogacających tło badań – włączenie ich do treści rozdziałów naruszyłoby płynność narracji. (13–14)

Efekty podjętej przez autorki eksploracji pamięciowego krajobrazu Poznania wykraczają daleko poza „prostą” historię poszczególnych cmentarzy, a nawet czteropokoleniową percepcję ich roli. Badaczkom udaje się bowiem zrekonstruować proces transferu wiedzy dotyczącej przeszłości miasta (a w rozszerzeniu także i regionu) oraz wskazać, w jaki sposób autorytet wiedzy eksperckiej, pamięć indywidualna i pamięć społeczna kształtują się nawzajem, a także jak owe relacje odbijają się na narracjach medialnych, a w końcu jak te narracje – zwrótnie – przyczyniają się do kształtowania pejzażu kulturowego miasta. Dzięki wypracowanemu modelowi, oparte na założeniach teoretycznych hipotezy pracy znajdują namacalne potwierdzenie w postaci faktów wynikających z analizy materiału zebranego w trakcie indywidualnych i zbiorowych wywiadów, który – uzupełniony o materiał prasowy i wypowiedzi z mediów elektronicznych – dał w efekcie zobiektywizowany, choć bazujący na subiektywnych percepcjach (lub intersubiektywnych pokładach pamięci aktywowanej w interakcjach), językowy obraz postrzegania (i ciągłego kreowania) poznańskich przestrzeni pamięci.

Nie to jednak, w moim mniemaniu, stanowi najważniejsze osiągnięcie autorek projektu. Integracja narzędzi etnograficznych i językoznawczych pozwala im uniknąć niebezpiecznych uproszczeń wynikających z przenoszenia pojęć będących oryginalnie domeną badań psychologicznych na grunt badań społecznych. Małgorzata Fabiszak i Anna Weronika Brzezińska w sposób rzetelny, systematyczny, a przede wszystkim metodologicznie ugruntowany tworzą wzorzec badań interdyscyplinarnych, który nie tylko jednoznacznie unika dróg na skróty, ale też ukazuje w jaki sposób „interdyscyplinarność” – niezredukowana do popolitego dosyć w humanistyce „zawłaszczania pojęć” – okazuje się perspektywą badawczo produktywną, a przy tym społecznie efektywną.

Oddając tę książkę w ręce czytelników, mamy nadzieję, że zainteresuje ona nie tylko naukowców: kulturoznawców, antropologów, etnografów, socjologów, językoznawców, czy historyków, ale przede wszystkim mieszkańców miasta i regionu zainteresowanych przeszłością i teraźniejszością Poznania. Chciałybyśmy, żeby mogła posłużyć za inspirację dla nauczycieli do prowadzenia zajęć na temat historii regionalnej czy dla przewodników miejskich do tworzenia nowych tras tematycznych. Dlatego starałyśmy się napisać ją w taki sposób, żeby zadowolić zarówno oczekiwania naukowców, jak i czytelników bardziej zainteresowanych rolą cmentarzy w tworzeniu (się) pamięci zbiorowej poznańskich przestrzeni, w jaki sposób do tego obrazu dochodziłyśmy. (16)

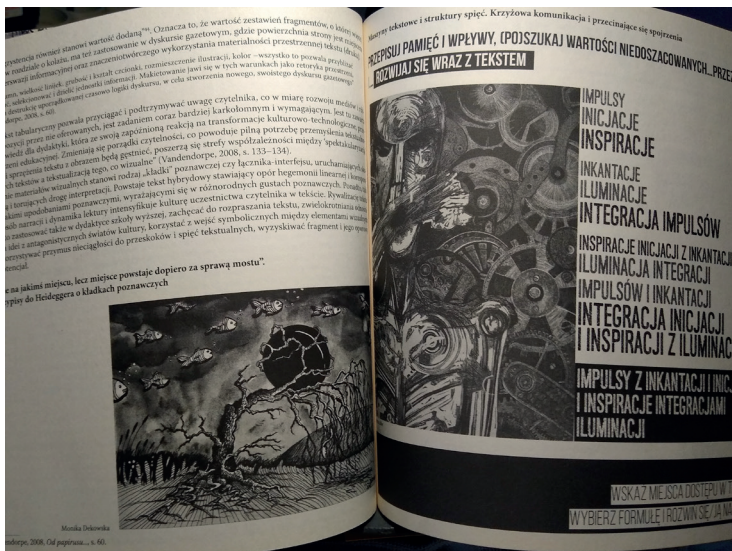
W taki właśnie sposób doskonale przygotowana i świetnie zrealizowana praca o poznańskich przestrzeniach pamięci ma szansę stać się kolejnym elementem wielowymiarowego dyskursu, stając się składową „wiedzy eksperckiej” zarówno wymiarze bezpośrednim jako lektura, ale także pośrednio, jako podstawa do kreowania nowych ścieżek przedmiotowych w dydaktyce sformalizowanej,

lub tworzenia alternatywnych formuł poznańskiej turystyki. Jednak nie ulega wątpliwości, że osiągnięcie tych celów – w wymiarze lokalnym – okaże się uzupełnieniem sukcesu, jakie współpracujące autorki osiągnęły w sferze metodologicznej, czego należy im najserdeczniej pogratulować.



Monika Jaworska-Witkowska, *Przechwytywanie tekstów. Powidoki czytania*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy, 2016. 370 stron. Miękka oprawa, publikacja polskojęzyczna.

Każda próba o-mówienia tej książki będzie nieadekwatna. Przede wszystkim z tego powodu, że praca Moniki Jaworskiej-Witkowskiej każe jej odbiorcy (celowo unikam tu wyrazu „czytelnik”) *doświadczać tekstu* raczej niż tylko *czytać* i *patrzeć*, bo „mowa” w rozumieniu dosłownym (nawet, jeżeli przyjmuje formę zapisu) nie jest dla autorki ani jedyną, ani nadrzędną formą komunikowania obserwacji o świecie. W istocie rzeczy, należałoby tę książkę *pokazać* – chociażby zrobionym „z ręki” zdjęciem!:



Próbując zbliżyć się do różnych wymiarów egzystencji – których spektrum, niemożliwe do zamknięcia w okładkach, jest tak szerokie, jak szeroko można doświadczać rzeczywistości – autorka pisze o własnym dziele następująco:

1. Autor zdjęcia – Paweł Jędrzejko.

Książka jest spełnieniem moich wieloletnich już marzeń o publikacji, która odśłoni odautorską, dynamiczną mapę myśli splątanych, zmaconych, zawężonych, przechwyconych i przerobionych, gęsto przeplecionych obrazami kultury, dyskursywnością i lekturą marginesów, wpisywaniem się w misyjność dydaktyczną i wychodzeniem poza dyscyplinarne restrykcje. Chodzi bowiem o zasadniczy sprzeciw wobec restrykcji dyscyplinarnych i bezwzględnie dyscyplinujących, które uporczywie z niewiadomych powodów, wbrew *humanistyce humanizującej* (Z. Bauman), utrwalają swoje ramy i procedury, tnąc i kalecząc kulturę i zubożając jej autorefleksję, gubiąc znaczenia, pozbawiając przeżycia i usuwając źródło pierwotne poza zasięg wyobraźni. Pamięć symboliczna jest wciąż szeroko dostępnym depozytem dla każdego badacza, który szuka integralnej wiedzy o człowieku i pragnie przeszukiwać jej przestrzenie, przechwytyując miejsca i obrazy, korzystając z wartości poznawczej powidoków. Takie przechwytywanie ma wpisaną intencję normatywną podejmowania wyzwania poznawczego i etycznego, związanego z tematami trudnymi, zgubionymi, zaginionymi, zapomnianymi, przezroczytymi, wstydliwymi, marginalizowanymi, niewidzialnymi. Tematy te podejmowane są inkluzywnie w narracjach obrazowych antropologii niewidzialności. (18)

I faktycznie – cała książka jest etycznie motywowanym intelektualnym performansem, happeningiem angażującym odbiorcę w „liberackie” doświadczenie wykraczania poza linearność standardowego naukowego wywodu, aby dojrzeć/dosłyszeć (ale także docenić) jednoczesność i sekwencyjność, polifonię i kakaofonię dyskursów, w których, jako humaniści, ale przy tym codzienni uczestnicy kultury, jesteśmy zanurzeni. Praca Moniki Jaworskiej-Witkowskiej nie tyle jest „o czymś”, ile jest „czymś”: hybrydowym „tekstem” bycia-w-mimesis, w zakłętym hermeneutycznym kole, które, jak diabelski młyn, przyprawia czasem o zawrót głowy, ale inspiruje i uwalnia. Nie oznacza to jednak, że autorefleksyjny „kolaż” autorki pozbawiony jest metodologicznego rygoru: najkrócej i najzwięźleż można byłoby go określić mianem „Dekonstrukcji Totalnej”, której istotą są ślady (*trace*) i archiwa (*archive*), czyli powidoki i teksty „przechwytywane”, lub, innymi słowy, reprezentacje będące przesłanką do przesunięcia centrów i marginesów oraz „rozchwiewania” binarnych opozycji utrwalonych w dyskursach „zdyscyplinowanych”, nawet tych jednoznacznie poststrukturalnych.

Wprowadzając termin „powidoki czytania” upominam się o proces kojarzenia czytania jako rozumienia, odsłaniania znaczeń, zanurzania się w wielowarstwową przestrzeń symboliczną przeżywania aury i ducha, również w odniesieniu do miejsc, do przedmiotów uznanych za martwe, zlekceważonych, zmarginalizowanych, a w które tchnięcie życia reanimującego zdolność do przemówienia, odsłaniania pokłady tekstualizacji doświadczenia, jakich sami często nie podejrzewamy. Tym bardziej nie podejrzewają ich ci, którzy nie rozumieją tego, co widzą, co do nich woła albo tylko milcząco ich przywołuje do chwili skupienia, przeciw zgiełkowi, przeciw oślepieniu, wbrew uwiedzeniu blichtrzem aktualności, która zastępuje, wręcz wypiera, dostęp do korzeni duchowych i tropów prowadzących w głąb nas samych. Tym bardziej więc nie podejrzewamy, jak wiele

świata niewidzialnego czeka na przeżycie spotkania (idei ukrytych pod słowami czy ich niewyraźnym już śladem, dramatów pod warstwą pyłu i kurzu, prawdy przesłoniętej przez oficjalne kłamstwo, podstawienie podręcznikowe czy tylko poręczne), jak bardzo „niewidzialne środowisko” duchowości ludzkiej czeka na włączenie w krwioobieg myślenia i zabiegów wrastania w kulturę [...]. Powidokiem pozytywnym wartym odzyskania może być zarówno to, co zostało odepchnięte, przesłonięte, jak i to, co dostępne jest już tylko w ruinie, strzępach, zatartych wspomnieniach i śladach, co zostało skazane na cmentarzysko, co nawet już nie prześwituje pod warstwą lakieru, czy przemalowane na miarę nowych czasów i potrzeb ich rzeczników. Powidokiem negatywnym staje się z kolei to, co przesłania, uzurpuje sobie prawo do dominacji, oślepiając, wyczerpując zdolność zachowania właściwych proporcji i barw, aż po odwrócenie znaczeń na ich negatyw, gdy na dodatek nie zdajemy sobie sprawy z procesu, jaki się dokonał i długotrwanie pozostawia rany symboliczne. Czytanie uszkodzonych znaczeń miejsc, jako rozumienie ich dziedzictwa i losu, jako warunek rozumiejącego czytania sytuacji tego, kto czyta, skali zagrożeń i potencjału kapitału jaki niosą, nad którym warto się pochylić – to zadania kulturowe, które nie dają się podjąć bez otwarcia dostępu do doświadczenia, które potrzebuje kategorii, jakie omawiam i stosuję na kartach tej książki. (14)

Taka „akademicka liberatura” jest jednak – jak wolno twierdzić – dosyć wyraziście osadzona zarówno w tradycji fenomenologicznej, jak i w Ricoeurowskim rozumieniu historii jako konfigurowanej na bazie (indywidualnych lub zbiorowych) prefiguracji narracji, która układa rzeczywistość w znaczący ciąg, a która z każdym kolejnym obrotem (rewolucją?) koła hermeneutycznego każe doświadczającemu podmiotowi refigurować elementy rzeczywistości w nowe konfiguracje.

Przechwytywanie tekstów kultury [– pisze autorka –] rozumiem tu jako twórczy proces intertekstualnego i intermedialnego ich przetwarzania, używania, przekształcania, przenikania się, przesuwania i przeplatania. Przerabianie treści całej kultury, wykorzystywanie ich fragmentów, wrywanie strzępków i odrywanie warstw palimpsestowego osadu kultury, wyciąganie wyimków i złotych nici z przeplotów treści, odzyskiwanie odpadów ze śmietniska, i lokowanie ich w nowych konstelacjach, pozwala widzieć te zrewaloryzowane hybrydy jako nowe konteksty poznawcze. Mieszaniny i płątaniny, jako polifonia pamięci i głosów, wymagająca procesualnej uważności, tworzą złożoną i dynamiczną rzeczywistość badawczą [...]. (17)

Deklaracje autorki są jednoznaczne: jej „lector in fabula” (i to określenie chyba też nie jest nadużyciem) będzie czytelnikiem „romantycznym”, takim, który „zawieszając niewiarę”, zaufa jej, że odstępianie od oświeceniowego projektu naukowości może okazać się produktywnie – i pozwoli się uwieść jej poetyce. Nie ma wątpliwości: już w pierwszych akapitach książki nagromadzenie tropów stylistycznych charakterystycznych dla literatury pięknej narzuca porównania do dziewiętnastowiecznych prób „wyrażenia niewyraźnego” na drodze rebelii przeciwko zawsze za ciasnym, zawsze niewystarczającym kategoriom, za pomocą



których „zdyscyplinowana” nauka stara się wyjaśnić świat. Jaworska-Witkowska nie uchyla się wprawdzie od „wyjaśniania”, jednak stara się to czynić poprzez *doświadczenie naoczne*. Choć autorka mówi często o zapośredniczeniach i mediacjach, to jednak tekst, na który sama „naraża” śmiałka, wystawia go nie tyle, a może nie tylko, na niemal niemożliwą do ogarnięcia wielość znarratywizowanych reprezentacji, ile na zderzenie z własną frustracją i poczuciem niemocy w obliczu słów, pojęć, obrazów, hipertelicznego namnożenia terminów generowanych na każdym etapie historii myśli, czy typowych dla tekstów z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku rozwiązań interpunkcyjnych, które ze „zrozumiałego” świata czynią wielką, a wręcz kolosalną aporię. Ktoś, kto decyduje się na podjęcie ryzyka „pasażu” u boku Moniki Jaworskiej-Witkowskiej, musi *chcieć* odstąpić od wstępnych oczekiwań czystości wywodu i ubrudzić się w „wykopach”, zagubić się w „bałaganie pod ochroną”, a w końcu poddać się nastrojowi „festiwalu różnorodnych dyscyplin” – a więc temu, o czym pisał kiedyś Jean Starobinski, wskazując na potencjał porozumienia między uczestnikami karnawału, którzy nie ustalają z góry znaczeń gestów ani zachowań, w które się angażują, a jednak rozumieją się nawzajem doskonale. Z jednej bowiem strony każdy rzetelny badacz rozpoczyna pracę od poczucia zagubienia; walczy z niedostatkiem lub nadmiarem, ale zawsze doświadcza chaosu, a przy tym mierzy się ze świadomością własnego, ograniczającego go, lub uwalniającego ładunku doświadczeń. Z drugiej strony – aby opowiedzieć o przedmiocie swoich rozważań, musi skonfigurować fakty w spójną, znaczącą narrację, a więc, z konieczności, szuka pojęciowego kompromisu.

Monika Jaworska-Witkowska odważa się tego nie uczynić.

Jednak nie jest to gest ani arogancki, ani dyletancki, czego dowodzą obszerna bibliografia i liczne dialogi z badaczami kultury, jakie badaczka podejmuje w swych „pasażach”. Autorka – pedagożka i filozofka – doświadczona szkodliwością retoryki patriarchalnej, determinującej przez stulecia praktyki kulturowe, nie ma wcale powodu, by naukowej retoryce w pełni ufać. A jednak, czasem przewrotnie, powołuje się na autorytety i czerpie od nich pojęcia lub całe definicje istotne dla wywodu, który z konieczności i założenia pozostaje nieciągły, a który ostatecznie pojęcia te i definicje kwestionuje. Rozbawiłbym zapewne autorkę, gdybym skonstatował, że „pisze białym atramentem”, ale z pewnością nie będzie przesadą, jeżeli stwierdzę, że używa języka przeciwko językowi na modłę *romantyczną* (nie: *ponowoczesną*). Wrzucając czytelnika w wir wielomedialnego dyskursu, każe mu zaprząć do hermeneutycznego kieratu afekty, by mógł uwolnić się od dławiących kategorii, interpretując to, co symboliczne, rewidując to, co wpływa z odziedziczonej i rzadko kwestionowanej wiedzy, a przede wszystkim chłonąc pozawerbalne, namacalne, cielesne doświadczenie zagubienia, które autorka mu funduje. Naoczna konfrontacja ze sztuką, emocjonalny potencjał

poezji, a jednocześnie fragmentaryczna rzeczywistość (akademickich i pozaakademickich) narracji „przechwytywanych” oraz „powidoków doświadczenia” stoi w jaskrawym kontraście z „dyscypliną” dyscypliny naukowej, którą Monika Jaworska-Witkowska jednocześnie reprezentuje i z rozkoszą poddaje krytyce.

Z jednej więc strony – książka, która stanowi manifest prymatu epistemologii miłości nad epistemologią osiemnastowiecznego ratio, uwalnia i oczyszcza. Z drugiej – zdaje się stanowić projekt liminalny retoryki poststrukturalnej. Jak Joyce’a *Finnegan’s Wake* w literaturze modernistycznej, czy Barthes’a *S/Z* w literaturoznawstwie strukturalistycznym, *Przechwytywanie tekstów* wyznacza kres możliwości komunikowania „naukowego” doby ponowoczesnej, bo kolejny krok będzie już krokiem w stronę nieweryfikowalnej w intersubiektywnym wymiarze wypowiedzi poetyckiej, która oferuje odbiorcy prawdę doświadczenia, ale już nie jest w stanie jej wyjaśnić.



streszczenia w języku polskim<sup>1</sup>

ER(R)GO

summaries in polish<sup>1</sup>





## Krzysztof Loska

### Przemoc kolonialna, strategie oporu i przywracanie pamięci w filmie Wei Te-shenga *Wojownicy tęczy*

Punktem wyjścia jest założenie, że kino stanowi ważny głos w debacie na temat pamięci historycznej, pokazuje ambiwalentny stosunek do przeszłości i jest środkiem przekazu poruszającym kwestie polityczne oraz kulturowe. W swoim artykule przyjmuję perspektywę postkolonialną, uwzględniając nie tyle dziedzictwo zachodniego imperializmu, co raczej jego dalekowschodnią odmianę. Po drugie, wskazuję na istotne podobieństwa między różnymi rodzajami przemocy, które prowadzą do podporządkowania lub zniszczenia kultury podbitego narodu. Po trzecie, zastanawiam się nad sposobami przedstawiania historii i możliwością przywracania pamięci za pomocą sztuki filmowej. Przedmiotem analizy jest film tajwańskiego reżysera Wei Te-shenga *Wojownicy tęczy* (*Warriors of the Rainbow: Seediq Bale*, 2011), w którym dostrzegam przykład nowoczesnego kina politycznego w rozumieniu Gilles'a Deleuze'a.

Słowa klucze: przemoc, kolonializm, postkolonializm, pamięć, opór, kino, Wei Te-sheng

## Patrycja Włodek

### Krytyczne retro a kształtowanie pamięci zbiorowej w kinie amerykańskim XXI wieku

Jednym z aspektów retromanii jest przywracanie/konstruowanie pamięci o minionych epokach we współczesnej popkulturze. W tekście dominuje spojrzenie na krytyczne retro w kinie amerykańskim XXI wieku jako na sposób, w jaki filmowe środki wyrazu są wykorzystywane do budowania określonego wyobrażenia o relatywnie nieodległej przeszłości i konstruowania obejmującej ją pamięci zbiorowej. Znaczenie ma to, w jaki sposób pamięć zbiorowa jest wytwarzana i przechowywana w wytworach kultury, także w kinie, twórcy krytycznego retro posługują się bowiem zestawem wyrazistych, rozpoznawalnych strategii, takich jak – między innymi – samoświadomość wizualna, cytaty intertekstualne, stosowanie oswojonych konwencji do wypełniania luk w narracjach (i w pamięci). Co istotne, robią to z wyraźną intencją budowania/odzyskiwania pamięci i historii grup społecznych wykluczanych z tych obszarów we wcześniejszej kulturze dominującej.

Słowa klucze: retro, nostalgia, film nostalgiczny, krytyczne retro, studia pamięciologiczne, pamięć zbiorowa

## Tomasz Gnat

### Niepamięć operacyjna. Dyskursy pamięci, zapomnienia i post-pamięci w rozrywce interaktywnej

W niniejszej pracy podejmuję się analizy narzędzi, które wykorzystywane są, by usprawnić procesy pamięci w grach wideo. Dyskusję otworzy przyjrzenie się metodom stosowanym przez twórców gier, by pogodzić antytetyczne nurty dyskursu – strukturalną narrację i interaktywną naturę medium. Analizie poddane zostaną zarówno klisze narracyjne w postaci trop amnezji, jak i nowatorskie techniki, które wykorzystują narzędzia charakterystyczne dla rozrywki interaktywnej. W drugiej części przedstawione zostaną perspektywy na specyficzną rolę pamięci nie tylko w kwestiach narracyjnych, ale również w aspektach gier jako medium. Tutaj przede wszystkim analizowane będzie wyjście poza tradycyjne postrzeganie pamięci, przejście od bazy danych do interaktywnego procesu, prowadzące do konstrukcji nowych form i mechanizmów narracyjnych. Badane będą takie zjawiska jak tworzenie się pamięci zbiorowej i pamięci transaktywnej w subkulturach rozrywki interaktywnej. Jednym z podstawowych założeń tej analizy będzie teza, że w porównaniu do narracji tradycyjnych, w grach wideo znacznie ważniejszą rolę odgrywają procesy niepamięci, zapomnienia i post-pamięci, rozumianej jako wypadkowa poprzednich pojęć. Taki sposób reinterpretacji wspomnień będzie w dużym stopniu kształtował naszą percepcję pojęcia temporalności w rozrywce interaktywnej. Będzie wymagał odejścia od tradycyjnej perspektywy czasu i przejście do interpretacji czasu z perspektywy Bergsona i Deleuze'a.

Słowa klucze: pamięć, post-pamięć, rozrywka interaktywna

## Justin Michael Battin i Elle Rystakova

### Heidegger i aktywizm fanów. Manifestacje *poiēsis* we współczesnej mobilizacji społeczności online

Artykuł ten czerpie inspirację z obu tez Heideggera przedstawionych w przełomowym esej *The Question Concerning Technology* (1977 [1956]) oraz z jego interpretacji *poiēsis*, konceptu omawianego przez filozofa w wielu z jego późniejszych prac. Celem artykułu jest ukazanie *poiēsis* jako wielowymiarowej siły napędowej u podstaw działań aktywistów prowadzących skuteczne kampanie w Internecie. Aktywizm fanów, w przeciwieństwie do tzw. solidarności kliknięcia myszą (tzw. slacktywizmu), jest formą działalności w mediach społecznościowych bazującą na uprzednim zaangażowaniu użytkownika w dany tekst, którego treści – w jego odbiorze – pozwalają interpretować problemy świata pozatekstowego. Heideggerowska interpretacja *poiēsis* jest dla tej relacji komponentem o kluczowym znaczeniu. *Poiēsis* bowiem stanowi iskrę, która rozpala, a potem podtrzymuje kampanie fanów-aktywistów, ponieważ jest czynnikiem uświadamiającym nam, jak świat na nas wpływa, ale jednocześnie w jaki sposób my sami weń się angażujemy lub jak w nim funkcjonujemy, zgadzając się na jego zasady. Wychodząc od analiz kampanii prowadzonych przez fanów-aktywistów, niniejszy artykuł dowodzi, że rewitalizacja istoty *poiēsis* w naszym codziennym życiu – a w szczególności w sferze naszej jaźni wspólnotowej – ma elementarne znaczenie dla ożywienia poczucia zaangażowania

w kształtowanie rzeczywistości świata, w którym żyjemy, a w konsekwencji dla rewizji umiejscowienia w nim człowieka i jego roli jako szczególnego agensa transformacji.

Słowa klucze: studia nad mediami, filozofia, mobilne media społecznościowe, Harry Potter Alliance, media cyfrowe, fenomenologia, filozofia kontynentalna

## Małgorzata Cieliczko

Codziennosc (od)pamiętana. Projekt „autobiografii zbiorowej”  
Georges’a Pereca

Czy błędne wspomnienia mogą być prawdziwe? Co stanowi fundament kultury – trwałe mit, a może zmienna codzienność? Czy można stworzyć autobiografię zbiorową? A jeśli tak, czym taki gatunek miałby się charakteryzować? Między innymi z takimi pytaniami mierzy się autorka artykułu, biorąc na teoretyczny i interpretacyjny warsztat *Pamiętam że* (1978, przeł. Krzysztof Zabłocki) Georges’a Pereca. Książeczka zbudowana jest z 480 krótkich wspomnień, jednozdaniowych „okrucich codzienności”, błahych drobiazgów sprzed lat i przez lata odpamiętywanych. Ten prosty koncept z pogranicza poetyki i „pracy przypominania” przynosi fascynujące rezultaty, nie tylko buduje alternatywny dla historycznych przekazów obraz powojennej Francji, ale przede wszystkim istotnie oddziałuje na czytelnika – także współczesnego, także polskiego. Zderzenie tego tekstu z kategoriami pamięci komunikatywnej i pamięci kulturowej Jana Assmanna pozwala podjąć refleksję m.in. nad indywidualnością i zbiorowością wspomnień oraz rodzajem pamięci, która rzeczywiście łączy pokolenia i kultury.

Słowa klucze: autobiografia zbiorowa, pamięć komunikatywna, pamięć kulturowa, codzienność, Georges Perce, Jan Assmann

## Anna Maria Bielak

Życiodajne archiwum. Składowiska pamięci  
w dziele Alberta Cohena

W niniejszym artykule stawiam sobie za cel uchwycenie i przeanalizowanie kilku z kluczowych tematów pisarstwa Alberta Cohena za pomocą pojęcia archiwum Jacques’a Derridy. Obecność doświadczenia narodu wybranego jest niezmiennie obecna dla tekstów Cohena. Czytelnik nie ma żadnych wątpliwości co do jego wpływu na narrację. W swoim artykule chciałabym pokazać, że w ten sposób rozumiany proces pisania Cohena znacznie wykracza poza zwykłe myślenie o przeszłości czy nawet o żydowskiej tożsamości, która zawsze w jakiś sposób podtrzymuje relację z przodkami. Wykorzystanie derridiańskiego pojęcia archiwum umożliwia zaobserwowanie, jak wielka jest aktywność przeszłości i jaki jest jej impakt na kształt tożsamości podmiotu. Doświadczenie narodu wybranego w dziele Alberta Cohena pozostaje niezmiennie obecne, a owa obecność narzuca refleksję narratorowi, kolejnym protagonistom fikcji, w końcu czytelnikowi. Chodzi tu o znacznie więcej niż o ślad przeszłości, o więcej niż jej opisywanie czy rozpamiętywanie; być może o więcej niż o aktywny czynnik tożsamości. Wykorzystując pojęcie archiwum Jacques’a Derridy, chciałabym przyrzeć się bliżej kilku kluczowym motywom i charakterystycznym cechom stylu Cohenowskiej prozy. Wychodząc od analizy kluczowych dla indywidualnego, osobistego strukturyzowania pamięci figur matki i ojca, ocierając się niekiedy o pojęcie traumy, zamierzam zaproponować odczytanie żydowskiej piwnicy, która staje się toposem



twórczości żydowskiego pisarza, jako wiecznie żywego i nieskończenie otwartego składowiska wspomnień i znaków tożsamości.

Słowa klucze: Albert Cohen, archiwum, pamięć

## Urszula Gołębiowska

Pamięć i zapominanie w *Pogrzebanym olbrzymie* Kazuo Ishigury

Celem artykułu jest odczytanie najnowszej powieści Kazuo Ishigury jako refleksji pisarza nad rolą pamięci i zapominania w życiu indywidualnym i zbiorowym. Wydany w 2015 roku *Pogrzebany olbrzym* odnosi się do kwestii niezmiennie aktualnej, dotyczącej zarówno jednostek jak i społeczeństw próbujących uporać się z traumatyczną przeszłością. Mimo że Ishiguro nie udziela łatwych odpowiedzi na pytanie o to, czy pamiętać o trudnych wydarzeniach, czy raczej je wymazać, tymczasowa amnezja jawi się w powieści jako uzasadniony zabieg, pozwalający jednostkom utrzymać relacje, a społeczeństwom uniknąć ponownego wybuchu przemocy. Zjawisko pamięci zbiorowej, problem pamięci, która nieuchronnie powraca po okresie amnezji/amnestii i jej uwikłania w konkurujące ze sobą polityki pamięci, wzajemne powiązanie pamięci i zapominania, rola pamięci mimowolnej w podważaniu oficjalnej narracji to kwestie, które powieść porusza i które zostały omówione w artykule w odniesieniu do dwudziestowiecznych koncepcji i dyskursów na temat pamięci: Maurice'a Halbwachsa, Waltera Benjamina, Marcela Prousta, a także współczesnego brytyjskiego filozofa Galena Strawsona.

Słowa klucze: Ishiguro, amnezja, amnesia, pamięć zbiorowa, pamięć mimowolna, polityka pamięci

## Jan Moryń

Umieć sobie wybaczyć

Widmontologiczne ujęcie *Umiłowanej* Toni Morrison

Przedmiotem niniejszego artykułu jest powieść *Umiłowana* autorstwa Toni Morrison oraz odczytanie jej z perspektywy widmontologicznej. *Umiłowana* jest powieścią wpisującą się w dyskurs dotyczący pamięci w literaturze ze względu na swoją retrospektywną naturę: rzeczywistość w dziele Toni Morrison jest aktywnie kształtowana przez przeszłość oraz nawiązana przez widma minionych koszmarów oraz nieżyjących postaci. Pośród zagadnień poruszonych w tej pracy znajdują się różnice pomiędzy pamięcią a interpretacją, traumy pamięci oraz relacja pomiędzy pamięcią a tożsamością. Zarówno wydarzenia jak i postaci występujące w utworze charakteryzują się ambiwalencją, kontestacją binarnych przeciwieństw (obecność/absencja; życie/śmierć; wolność/niewola) oraz są podszyte szeregiem nadających im znaczenia śladów. Pomimo że cechy te wskazują na dekonstrukcjonizm jako teorię odpowiednią do rozszyfrowania powieści, artykuł proponuje spojrzenie na *Umiłowaną* przez pryzmat widmontologii. Praca ta przedstawia widmontologię jako teorię krytyki literackiej zdolną do wyprodukowania interesującego odczytania powieści, oraz zaznacza różnice dzielące widmontologię od teorii traumy, jednej z dominujących teorii wykorzystywanych w analizowaniu *Umiłowanej*. Ten artykuł posługuje się teorią widmontologii proponowaną przez Jacques'a Derridę, Marka Fishera, Jodey Castricano oraz Andrzeja Marca.

Słowa klucze: widmontologia, Toni Morrison, *Beloved*, *Umiłowana*

## Katarzyna Czech

### Mityzacja katastrofy smoleńskiej w filmie Antoniego Krauzego i poezji smoleńskiej jako funkcja pamięci zbiorowej

Katastrofa prezydenckiego samolotu z 10 kwietnia 2010 roku wywołała szereg reakcji artystycznych. W odpowiedzi na nią powstały m.in. zebrane w *Antologii smoleńskiej. 96 wierszy* utwory poetyckie oraz film *Smoleńsk* Antoniego Krauzego. Oba teksty kultury łączy wspólna wizja wydarzeń z 10 kwietnia, którą usiłują włączyć w krąg powszechnie obowiązującej i akceptowanej polskiej pamięci zbiorowej. Stanowią jednocześnie formę zapisu pamięci oraz narzędzie ją kształtujące, a efektem tych artystycznych projektów pamięciowych jest wytworzenie narracji, którą za Pawłem Sendyką nazwać można mitem smoleńskim. Zarówno język filmowy, jak i narzędzia literackie wykazują potencjał eksplajnacyjny, pozwalający na usensownienie rozbitej przez tragedię smoleńską rzeczywistości. Niezwykle, nacechowane symbolicznie i podatne na interpretacje okoliczności tragedii sprawiły, że w narracji na jej temat ścierają się odmienne typy pamięci. Film Krauzego oraz teksty poetów smoleńskich biorą aktywny udział w konstruowaniu i utrwalaniu wizji „zamachu smoleńskiego”, snutej przeciwko opowieści o „katastrofie smoleńskiej”. Aby tego dokonać, sięgają do tradycji romantycznej, wzorców martyrologicznych i religijnych. Przeszłość przetworzona przez pamięć zyskuje wymiar sakralny i staje się mitem osadzonym na znaturalizowanej kategorii „prawdy historycznej”. Przyjrzenie się filmowi Krauzego oraz wybranym wierszom z *Antologii smoleńskiej...* pozwala zarysować węzłowe punkty mitu smoleńskiego – określonej wizji katastrofy, czy raczej zamachu smoleńskiego, pretendującej do zajęcia pozycji dominującej w powszechnej pamięci zbiorowej.

Słowa klucze: Smoleńsk, poezja smoleńska, zamach smoleński, pamięć zbiorowa, pamięć kulturowa, katastrofa smoleńska

## Erin Heisel

### Ekspansja i kontrakcja

#### *Todd and the Vampire* a przestrzenie sztuki

Co dzieje się, kiedy muzyka i przestrzeń operowa, tradycyjnie prezentowane „na żywo”, zostają poddane procesowi digitalizacji? Jakie konsekwencje dla społeczności artystów niesie ze sobą ich odizolowanie, kiedy przestrzeń tworzenia z teatru – miejsca relacji interpersonalnych – przeniesiona zostaje w świat wirtualny? Jakiego rodzaju zmiany i możliwości i niebezpieczeństwa dla twórców? Czy można dostrzec tu podobieństwa z innymi dziedzinami sztuki, które powstały lub rozwinęły się w oparciu o technologie nowych mediów? Niniejszy artykuł rozważa powyższe kwestie w kontekście powstawania animowanej opery/filmu youtubowego *Todd and the Vampire*, skomponowanego i stworzonego przez Ronena Shaia oraz przy udziale muzyków i przedstawicieli sztuk wizualnych pracujących równolegle, choć niezależnie, w różnych miejscach świata. W jaki sposób ostateczny produkt wykorzystuje technologię by rzucić wyzwanie i wyjść poza tradycyjne rozumienie przestrzeni i tożsamości? I wreszcie, jakie konsekwencje niesie ze sobą ów nieco odcieleśniony twórczy proces dla artystów, odbiorców i dla samej sztuki?

Słowa klucze: opera, muzyka, śpiew, animacja, przestrzeń, media, ucieleśnienie

## Sławomir Masłoń

Prostytucja i sztuka. *Panny z Awinionu* Picassa  
i zmienne koleje autentyczności

Artykuł ma na celu zakwestionowanie sensowności tych interpretacji *Panien z Awinionu*, które poszukają jego znaczenia, odwołując się do stanu umysłu Picassa w okresie, w którym obraz powstawał, i traktują to dzieło jako wyraz zmagania się artysty z osobistymi demonami. Oferowana tu interpretacja obu wersji obrazu wskazuje, że był on odpowiedzią na *Le bonheur de vivre* Matisse'a i zarazem jego krytyką. Co więcej, odwołanie się do teorii Lacana pozwala autorowi nie tylko wyjaśnić pozorne niekonsekwencje *Panien z Awinionu*, lecz także pokazać, że ostateczna wersja tego dzieła jest metaobrazem, który ukazuje proces powstawania reprezentacji.

Słowa klucze: Picasso, spojrzenie, autentyczność, krytyka biograficzna

## Marcela Kościańczuk

Trzecie pokolenie Palestynek po Nakbie  
Postpamięć jako balansowanie „pomiędzy”  
komunikacją indeksalną i symboliczną

Artykuł przedstawia narracje i fotografie wykonane przez Palestynki pochodzące z trzeciego pokolenia po Nakbie w świetle koncepcji komunikacji indeksalnej i symbolicznej, którymi młode kobiety posługują się naprzemiennie, budując własną narrację postpamięci. W artykule odwołuję się do Marianne Hirsch i jej teorii postpamięci, koncepcji Rolanda Barthes'a, Georges'a Didi-Hubermana, Susan Sontag, celem stworzenia teoretycznej ramy dla analiz fotografii i narracji Palestynek, z którymi przeprowadzałam fotowywiady.

Słowa klucze: Palestynki, postpamięć, komunikacja indeksalna, komunikacja symboliczna

informacje dla autorów<sup>1</sup>

info for contributors<sup>1</sup>





## Problematyka

Kultura i jej wytwory; ontologia artefaktów; metodologia badań literaturoznawczych i kulturoznawczych; teoria; literaturoznawstwo porównawcze; tendencje w kulturze/literaturze; związki interdyscyplinarne; pogranicza kultury/literatury i filozofii, antropologii, socjologii etc.; zmiany paradygmatów; trendy i konteksty; syntezy teoretycznoliterackie i kulturoznawcze – oraz obszary zbliżone.

## Polityka wydawnicza

Z wyjątkiem tekstów zamawianych oraz nowych i pierwszych tłumaczeń tekstów obcojęzycznych *Er(r)go* nie drukuje tekstów uprzednio publikowanych. Przedruki są dopuszczalne w numerach tematycznych, jeżeli tekst jest szczególnie istotny merytorycznie dla całościowej koncepcji numeru. Nadesłane teksty podlegają procedurze podwójnie anonimowej recenzji (*double-blind peer review*), której wynik decyduje o ostatecznym zakwalifikowaniu tekstu do publikacji.

## Forma tekstu

1. Teksty należy nadsyłać przez system OJS w edytowalnym formacie (DOC, DOCX lub RTF – nie: PDF). W tym celu należy wejść na stronę [www.errgo.pl](http://www.errgo.pl), zalogować się do systemu jako “Autor”, a następnie postępować zgodnie z instrukcjami.

2. Tekst *polskojęzyczny* należy formatować zgodnie ze zmodyfikowanym stylem Chicago Humanities:

- interlinia: podwójna
- marginesy: 3 cm (lewy, prawy, górny i dolny)
- font: Times New Roman, stopień pisma: 12 punktów
- wcięcie akapitu: 1,25 cm; justowanie: obustronne
- tytuł artykułu: maksimum 120 znaków ze spacjami
- streszczenia w języku polskim i angielskim min. 600 i max. 800 znaków ze spacjami.
- słowa kluczowe: maksimum 75 znaków ze spacjami.
- motto: do 250 znaków ze spacjami, wyłącznie pod głównym tytułem, stopień pisma 10 pkt.
- śródtytuły: maksimum 70 znaków ze spacjami, nagłówki nienumerowane
- cytaty blokowe: minimum trzy linie lub 50 słów, interlinia pojedyncza, bez cudzysłowu, wcięcie bloku – 1,25 cm, odstęp od tekstu głównego – jedna linia z góry i z dołu, stopień pisma 10 punktów (nie: kursywa!)
- cytaty w cytacie blokowym: cudzysłów podwójny górny (“Tekst”)
- cytaty w tekście: maksimum trzy linie – cudzysłów podwójny (“Tekst”)
- cytaty w cytacie w tekście: cudzysłów pojedynczy (“Tekst ‘tekst’ tekst”.)
- wyrazy użyte w specjalnym sensie: cudzysłów podwójny (“Tekst”)
- wyróżnienia: wyłącznie kursywą (nie: rozstrzelanie, nie: pogrubienie)
- elipsa: [...]
- przecinki i kropki: za cudzysłowem (“Tekst ‘tekst’ tekst”.)
- odsyłacze przypisu: przed znakiem przestankowym (“Tekst ‘tekst’ tekst”<sup>1</sup>).

3. Wszelkie ryciny i ilustracje cudzego autorstwa zamieszczone w tekście należy nadesłać także przez system OJS jako “pliki pomocnicze”, w rozdzielczości minimum 300 dpi. Do ilustracji należy dołączyć licencję właściciela praw autorskich na wykorzystanie materiału w druku i w wersji online lub, w przypadku materiałów na licencjach otwartych, określenie typu licencji i wskazanie źródła.

4. Przypisy należy przygotować w formie przypisów dolnych, wedle niżej podanych wskazówek i przykładów (Chicago style):

- Książka: Imię Nazwisko autora, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strona lub strony.
- Rozdział w książce zbiorowej: Imię Nazwisko autora, “Tytuł rozdziału”, w: *Tytuł książki lub tomu zbiorowego*, red. Imię Nazwisko redaktora (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strona lub strony.
- Artykuł w periodyku: Imię Nazwisko autora, “Tytuł artykułu”, *Tytuł czasopisma* tom, numer, rok wydania, strona lub strony.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Imię Nazwisko autora, “Tytuł artykułu lub postu”, *Tytuł czasopisma*, tom, numer, rok wydania, <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu w postaci: dd.mm.rr).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: “Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika*, red. Imię Nazwisko redaktora (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strona lub strony.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: “Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika* <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu w postaci dd.mm.rr).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Imię Nazwisko autora, “Tytuł wiersza lub rozdziału”, w: *Tytuł tomu lub książki* (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strony.
- Film: *Tytuł filmu*, reż. Imię Nazwisko reżysera, Nazwa dystrybutora lub producenta, kraj, rok premiery.
- Cytat za innym autorem: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strony, cyt. za: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza (miejsce wydania: wydawca, rok wydania), strona lub strony.
- Kolejne przypisy: Nazwisko autora, skrócony “Tytuł artykułu...” lub *Książki...*, strona.

## 5. Przykłady

- Książka: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996), 30–31.
- Rozdział w książce zbiorowej: Robert Cieślak, “Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza”, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. Bożena Tokarz, Stanisław Piskor (Katowice: Wydawnictwo OK SPP, 1997), 86–87.
- Artykuł w periodyku: Ewa Szczęsna, “Tożsamość hybrydyczna”, *Er(r)go* nr 9, 2/2004, 10–11.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Artur Wolski, “Nauka i przemysł”, *Forum Akademickie*, 1/2006 <<http://forumakademickie.pl/fa/2006/01/nauka-i-przemyslennia/>> (12.02.07).

- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: “Rozum”, w: *Słownik synonimów*, red. Andrzej Dąbrówka, Ewa Geller, Ryszard Turczyn (Warszawa: Wydawnictwo MCR, 1993), 115–116.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: “Absolut”, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii* <<http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/absolut.pdf>> (10.10.07).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Maria Korusiewicz, “Vermeer (1658)”, w: *Majolika* (Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 2012), 5.
- Film: *The Pillow Book*, reż. i scen. Peter Greenaway, Lions Gate Films, Francja–Holandia–Wielka Brytania, 1996.
- Cytat za innym autorem: Kurt Vonnegut, Jr., *Rzeźnia numer pięć*, przeł. Lech Jęczynek (Warszawa: Wydawnictwo Da Capo, 1996), 14, cyt. za: Jolanta Misiarz, “Jeszcze kilka słów na temat masakry. Filozofia egzystencjalna w *Rzeźni numer pięć*”, w: *Szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej*, red. Teresa Pyzik (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001), 71.
- Kolejne przypisy: Vonnegut, *Rzeźnia...*, 132–133.

6. Nie stosujemy skrótów: “ibid./ibidem”; “op. cit.”; “tamże”; “tegoż”.

7. Skrót: “Zob.” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest poszerzenie podawanych informacji. Skrót “Por.” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest komparatywne lub kontrastywne zestawienie podawanych informacji z innym źródłem.

8. Do każdego tekstu prosimy dołączyć jednoakapitowe streszczenia w języku angielskim i polskim (wraz z tytułem w języku angielskim i słowami kluczowymi w obu językach) – min. 600 i max. 800 znaków ze spacjami, a także bibliografię załącznikową (instruktaż: <<https://support.microsoft.com/pl-pl/office/apa-mla-chicago-%e2%80%94-automatyczne-formatowanie-bibliografii-405c207c-7070-42fa-91e7-eaf064b14dbb?ui=pl-pl&rs=pl-pl&ad=pl>>).

## Standardy językowe

Nadesłane teksty artykułów i streszczeń muszą spełniać międzynarodowe standardy akademickiej angielszczyzny (poziom językowy wykształconego native-speakera języka angielskiego) oraz akademickiej polszczyzny.

## Zastrzeżenia

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania pewnych modyfikacji tekstu nienaruszających merytorycznej strony opracowania. Teksty niekompletne, lub teksty opisane niekompletnymi metadanymi będą odrzucane. Redakcja zastrzega sobie prawo do przedruków tekstu w numerach rocznicowych *Er(r)go*.

## Korespondencja

Korespondencję prosimy kierować na adres e-mail: [errgo@us.edu.pl](mailto:errgo@us.edu.pl)







## Themes

Culture and its products; the ontology of artefacts; methodologies of literary and cultural research; critical theory; comparative literary studies; trends and tendencies in culture/literature; interdisciplinary relations; liminal spaces between culture, literature, philosophy, anthropology, sociology, etc.; transformations of paradigms; trends and contexts; literary-theoretical and cultural syntheses – and related areas.

## Editorial policy

Except for commissioned texts, or new (first) translations, *Er(r)go* does not accept texts previously published. Reprints are admissible in thematic issues if a given text is particularly important from the point of view of the overall conception of the issue. Submissions undergo the procedure of double-blind peer review, the outcome of which decides about the qualification of the text for publication.

## Text formatting

1. Editable documents (DOC, DOCX or RTF – not: PDF) should be submitted to our OJS system. In order to do this, please visit the journal's website ([www.errgo.pl](http://www.errgo.pl)), log in to the system as “Author” and follow the on-screen instructions.

2. Texts in English should be prepared in accordance with the Chicago style:

- spacing: double space
- margins: 3 cm (left, right, top and bottom)
- font: Times New Roman, font size: 12 points
- paragraph indent: 1.25 cm; justification: left and right
- article title: maximum 120 characters including spaces
- abstracts in English and in Polish: min. 600 and max. 800 characters including spaces
- keywords: max 75 characters including spaces
- motto: max. 250 characters incl. spaces, exclusively under the main title, font size: 10 points
- subsection headers: maximum 70 characters including spaces; headers unnumbered
- blockquote: minimum three lines or 50 words, single-spaced, no quotation marks
- block indent: 1.25 cm, one empty line between the main text and the text of the quote (top and bottom), font size: 10 points. Do *not* italicize blockquotes.
- quotations within the blockquote: double quotation marks (“Text”)
- in-text quotations: maximum three lines – double quotation marks
- quotations within in-text quotations: single quotation marks (“Text ‘text’ text.”)
- special use of words: double quotation marks (“Text”)
- emphasis: only *italics* (not: spaced, not: bold)
- ellipsis: [...]
- commas and periods: within quotation marks (“Text ‘text’ text.”)
- footnote number: after the period and/or quotation mark (“Text ‘text’ text.”<sup>1</sup>)

3. All of the graphic material (figures, illustrations, diagrams, etc.) to be included in the text should be submitted via OJS as “additional files.” The minimum resolution of illustrations is 300 dpi. All graphics must be supplied with appropriate written licenses for print and online use, issued by the copyright owner or, in the case of open-license or owned materials, a declaration concerning the type of the license and the source of the graphics.

4. Footnotes need to be prepared in accordance with the Chicago Humanities style, as follows:

- A book: Name Surname of the author, *Title*, trans. Name Surname of the translator (place of publication: publisher, year of publication), pages.
- A chapter in a collective volume: Name Surname of the author, “Title of the chapter,” in: *Title of the collection*, ed. by Name Surname of the editor(s) (place of publication: publisher, year of publication), pages.
- An article in a periodical: Name Surname of the author, “Title of the article,” *Title of the periodical*, volume, issue, year, pages.
- An online article, an online forum entry, an online periodical article: Name Surname of the author, “Title of the article,” *Title of the periodical*, volume, issue, year, page (if available) <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (access date in the dd/mm/yy format).
- An encyclopaedia/dictionary entry: “Title of the entry,” in: *Title of the source*, edited by Name Surname of the editor (place of publication: publisher, year of publication), pages.
- An online encyclopaedia/dictionary entry: “Title of the entry,” in: *Title of the source*, <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (access date in the dd/mm/yy format).
- A poem or a chapter in a book by a single author: Name Surname of the author, “Title of the chapter,” in: Name Surname of the author, *Title of the book* (place of publication: publisher, year of publication), pages.
- Film: *The title of the motion picture*, dir. Name Surname of the director, Name of the producer or distributor, country, year of release.
- Quotation after a different author: Name Surname of the author of the quoted text, *Title of the book*, trans. Name Surname of the translator (place of publication: publisher, year of publication), pages, quoted in: Name Surname of the quoting author, *Title of the book*, trans. Name Surname of the translator (place of publication: publisher, year of publication), pages.
- Following footnotes to the same text: Surname of the author, shortened “Title of the article”... or of a *Book...*, pages.

## 5. Examples

- A book: Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, trans. Bernard and Caroline Schutze, edited by Sylvere Lotringer (New York: Semiotext(e), 1988), 30–31.
- A chapter in a collective volume: Robert Cieślak, “Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza,” in: *Ponowoczesność a tożsamość*, edited by Bożena Tokarz and Stanisław Piskor (Katowice: Wydawnictwo OK SPP, 1997), 86.

- An article in a periodical: Ewa Szczęsna, “Tożsamość hybrydyczna,” *Er(r)go*, No. 9, 2/2004, 10–11.
- An online article, an online forum entry, an online periodical article: Artur Wolski, “Nauka i przemysł,” *Forum Akademickie* 1/2006 <<http://forumakademickie.pl/fa/2006/01/nauka-i-przemyslania/>> (12.02.07).
- An encyclopaedia/dictionary entry: “Rozum,” in: *Słownik synonimów*, edited by Andrzej Dąbrówka, Ewa Geller, Ryszard Turczyn (Warszawa: Wydawnictwo MCR, 1993), 115–116.
- An online encyclopaedia/dictionary entry: “Absolut,” in: *Powszechna Encyklopedia Filozofii* <<http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/absolut.pdf>> (10.10.07).
- A poem or a chapter in a book by a single author: Maria Korusiewicz, “Vermeer (1658),” in: *Majolika* (Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 2012), 5.
- Film: *The Pillow Book*, dir. and screenplay Peter Greenaway, Lions Gate Films, France–the Netherlands–United Kingdom, 1996.
- Quotation after a different author: Kurt Vonnegut, Jr., *Rzeźnia numer pięć*, trans. Lech Jęczmyk (Warszawa: Wydawnictwo Da Capo, 1996), 14, quoted in: Jolanta Misiarz, “Jeszcze kilka słów na temat masakry. Filozofia egzystencjalna w *Rzeźni numer pięć*,” in: *Szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej*, edited by Teresa Pyzik (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001), 71.
- Footnotes to the same text: Vonnegut, *Rzeźnia...*, 132.

6. We do not use: “ibid./ibidem”; “op. cit.”; “idem”.

7. We use “See:” only when it is our intention to extend the information provided in the text. The abbreviation “Cf.” is to be used only when our intention is to provide a contrastive or comparative juxtaposition of the information offered in our text with information offered in other sources.

8. Each text must be appended with one-paragraph abstracts in English and Polish (including titles and keywords in both languages), min. 600 and max. 800 characters (including spaces), and with attachment bibliography formatted according to Chicago standards (refer to: <<https://support.microsoft.com/en-us/office/apa-mla-chicago-%e2%80%93-automatically-format-bibliographies-405c207c-7070-42fa-91e7-eaf064b14dbb?ui=en-us&rs=en-us&ad=us>>).

## Language standards

Submissions, including abstracts, must meet the world-wide standards of academic English (educated native speaker proficiency level).

## Disclaimer

The Editors reserve the right to introduce modifications that would not affect the merit of the study to the texts submitted to *Er(r)go*. Incomplete submissions, or submissions missing metadata will be rejected. The Editors also reserve the right to reprint texts submitted to the journal in anniversary or special issues of the *Er(r)go*.

## Correspondence

Correspondence should be directed to: [errgo@us.edu.pl](mailto:errgo@us.edu.pl)

Projekt serii / series designer: Marek J. Piwko {mjpp}

Na okładce / on the cover:

*The Memory Theater* – Giulio Camillo, *L'idea del teatro*, 1550

ISSN 2544-3186



(CC BY-SA 4.0)

Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe  
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

### Kontakt z Redakcją / Contact Info

e-mail: [errgo@us.edu.pl](mailto:errgo@us.edu.pl)

<http://www.errgo.pl>

### Wydawca / Publisher

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ul. Bankowa 12B

40-007 Katowice

tel.: 32 359 20 56; fax: 32 359 20 57

e-mail: [zamowienia.wydawnictwo@us.edu.pl](mailto:zamowienia.wydawnictwo@us.edu.pl)

[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)

### Współwydawca / Co-publisher

„Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe

ul. Juliusza Ligonia 7

40-036 Katowice

tel.: (0048) 32 258 07 56, fax: (0048) 32 258 32 29

e-mail: [biuro@slaskwn.com.pl](mailto:biuro@slaskwn.com.pl), [redakcja@slaskwn.com.pl](mailto:redakcja@slaskwn.com.pl)

[handel@slaskwn.com.pl](mailto:handel@slaskwn.com.pl)

[www.slaskwn.com.pl](http://www.slaskwn.com.pl)

---

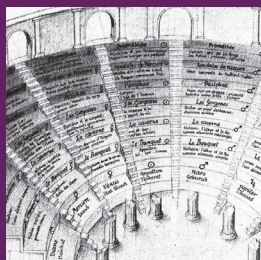
Wydanie pierwsze arkuszy wydawniczych: 16,0  
arkuszy drukarskich: 14,75

---

Theory | Literature | Culture

# ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura



w następnym numerze / in the next issue:

fotografie/obrazy/projekcje  
photographs/images/projections

ślady zagłady / traces of the holocaust

wizualne narracje / visual narratives

cienie śmierci / shadows of death

prawdy i spojrzenia / truths and perspectives

magia aparatu / magic of the camera

archiwa i portrety / archives and portraits

estetyka nagości / aesthetics of nudity

Egzemplarz bezpłatny

Więcej o książce

ISSN 2544-3186

02

9 772544 318002



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO

