

TOMASZ SZERSZEŃ

Instytut Sztuki PAN (PL)

<https://orcid.org/0000-0003-1522-1327>

Cierpieć

To Suffer

Abstract

Does to look mean to suffer? And do images cause suffering, can they be cruel? With the question posed by Judith Butler: “Does the photograph continue the event into the future?” as his point of departure the author ponders on images of the war taking place in Ukraine, their ability to mobilise but also to transfer violence and trauma, and to wound. The strange duration of a traumatic scene signifies a return to the same: the process of mourning thus remains not closed and constantly evades attempts at capturing suffering within frames.

Keywords: war; suffering; Ukraine; photography

Abstrakt

Czy patrzeć oznacza cierpieć? I czy obrazy zadają cierpienie, czy mogą być „okrutne”? Wychodząc od postawionego przez Judith Butler pytania, „czy fotografia sprawia, że wydarzenie toczy się dalej, w przyszłości?”, autor zastanawia się nad obrazami toczącej się wojny w Ukrainie, nad ich zdolnością do mobilizowania, ale również zdolnością do przenoszenia przemocy i traumy, do zadawania ran. Dziwna czasowość traumatycznego widoku oznacza powrót tego samego: proces żałoby pozostaje wobec tego czymś niedomkniętym, czymś, co stale wymyka się próbom ujęcia cierpienia w ramy.

Słowa kluczowe: wojna; cierpienie; Ukraina; fotografia

O autorze

Tomasz Szerszeń – antropolog kultury i artysta wizualny, eseista. Autor książek *Być gościem w katastrofie* (2024), *Wszystkie wojny świata* (2021), *Architektura przetrwania* (2017) i *Podróżnicy bez mapy i paszportu* (2015), redaktor antologii *Oświecenie, czyli tu i teraz* (2021, z Łukaszem Rondudą) i *Neorealizm w fotografii polskiej 1950–1970* (2015, z Rafałem Lewandowskim). Jest adiunktem w Instytucie Sztuki PAN, gdzie kieruje Pracownią Antropologii Kultury i Sztuk Audiowizualnych. Redaktor kwartalnika „Konteksty”, współtworzył też pismo „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”. W wydawnictwie słowo/obraz terytoria prowadzi serię „Atlas. Antropologia wizualności”. Był współkuratorem wystaw w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Galerii Studio, współautorem projektów teatralnych pokazywanych w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, Biennale Warszawa, w Chile i w Japonii. Jego projekty fotograficzne prezentowano na kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i za granicą, między innymi w Fundacji Archeologia Fotografii, Muzeum Sztuki w Łodzi, Nowym Teatrze, Paris Photo, w Tel Awiwie, Paryżu i Charkowie. Jego książka *Wszystkie wojny świata* otrzymała Nagrodę Literacką Znaczenia, Nagrodę Główną Academia 2022 i była nominowana do Nagrody Literackiej GDYNIA.

Cierpieć

1

Patrzeć = cierpieć?

„Zdjęcia nie znikną. Taka jest natura cyfrowego świata, w którym przyszło nam żyć”¹, pisała Susan Sontag w eseju poświęconym torturom dokonanych przez amerykańskich żołnierzy w irackim więzieniu Abu Ghraib, jej ostatnim tekście będącym swoistym przypisem czy też epilogiem do książki o „widoku ludzkiego cierpienia”. Wydarzenia z Abu Ghraib i dyskusja, która przetoczyła się w związku z nimi w Ameryce, ujawniły, pewnie po raz pierwszy na taką skalę, niekontrolowany charakter wrzucanych do sieci i na media społecznościowe treści. Opublikowane przez amerykańskich żołnierzy i żołnierki fotografie – mówiono w ich kontekście o podobieństwie do pornografii – są obsceniczne nie tylko dlatego, że ukazują sadystyczne i upokarzające praktyki dokonywane bezprawnie na więźniach, ale również dlatego, że w ogóle zostały nagrane i upublicznione. Zdjęcia nie znikną: będą dalej ranić, zadawać ból, konsternować, nakłuwać, wprawiać w osłupienie, zawstydzają... Jeśli mają moc dalszego ranienia, oznacza to, że są na swój sposób nieśmiertelne, że przeżywają (mimo wszystkiego). „Czy fotografia sprawia, że wydarzenie toczy się dalej, w przyszłości?”²; jeśli tak jest, oznacza to, że pamięć przeszłego cierpienia aktualizuje się na nowo w przyszłości, staje się bolesnym śladem trwale zapisanym w tym wirtualnym archiwum ludzkości... Ta dziwna czasowość traumatycznego widoku oznacza powrót tego samego: proces żałoby pozostaje wobec tego czymś niedomkniętym, czymś, co stale wymyka się próbom ujęcia cierpienia w ramy.

Oraib Toukan, amerykańska artystka pracująca z obrazami przemocy, nazywa ten rodzaj wizualności „okrutnymi obrazami”³. Specyfika ich oddziaływania polega na tym, że ukazując zniszczenie, same stopniowo się degradują, a wraz z nimi ci, którzy je oglądają. Jednocześnie „wyciszają”, uniemożliwiają mówienie o tym, co zostało zobaczone. Język, ta najbardziej ludzka sfera, zdaje się czasem bezradny wobec tej podwójnej przemocy obrazu.

A jednak ta przynębiająca perspektywa, związana z samowolą bezwładnie dryfujących po sieci „okrutnych obrazów”, może zostać przezwyciężona: każda wojna wy-

tworza nowe cyrkulacje obrazów, kolejne ich użycia i zaskakujące reakcje na nie. Wizualność jest przepływem. Obrazy być może trwają w swych zdegradowanych formach w sieci, jednak nasz ich ogląd, nasze formy przeżywania podlegają metamorfozie, nie są czymś danym raz na zawsze.

W tekście poświęconym obrazom tej wojny i rozmaitym ich kolektywnym użyciom badaczka i kuratorka Kateryna Jakowlenko podkreśla sposób, w jaki zmieniły się strategie i funkcjonowanie wizualnych świadectw wojennych. Bywają one czasem wykorzystywane w taki sposób, by spróbować przezwyciężyć traumę, by zneutralizować ich paralizujący i bolesny wpływ. Jakowlenko opisuje przykład fotografii Jurija Łarina przedstawiającej rękę zamordowanego człowieka, znaną w jednym z masowych grobów w wyzwolonym Iziumie. Nadgarstek oplatała gumowa bransoletka w kolorach flagi Ukrainy – patriotyczny gadżet, który w pierwszych dniach inwazji zyskał nowe, symboliczne znaczenie. Po tym znalezisku media społecznościowe zalała fala postów, z których każdy składał się z dwóch zdjęć: fotografii Łarina i tej przedstawiającej rękę publikującego z podobną bransoletką. Nawet prosty gest przekazywania dalej lub „przechwycenia” przemocowego obrazu – ukazującego zniszczenie, śmierć, cierpienie – może intencjonalnie zminimalizować jego działanie, stając się aktem oporu i solidarności. Fotografia nawołuje bowiem do działania razem wobec najeźdźcy, ukazuje wspólnotę cierpienia: zamienia więc „ja” w „my”, indywidualny ból w ten zbiorowy. Tak więc w sytuacji, gdy ludzie „są naoczniymi świadkami niesprawiedliwej przemocy, dzielenie się i publikowanie obrazów przez uciskanych staje się formą wypowiedzi i protestu”⁴.

Jednocześnie – to oczywisty już dziś paradoks – fotografia nie zawsze musi przybliżyć do wydarzenia. W pewnych sytuacjach – wobec nadmiaru cierpienia i przemocy – może stanowić rodzaj bariery oddzielającej od tego, co przykre: co boli i rani. Staje się czymś, co wbrew wszystkiemu buduje dystans.

2

Głębokim celem każdej wojny jest ranienie.

Badania prowadzone przez antropologów w latach 90. ubiegłego wieku i w kolejnej dekadzie na terenach dawnej Jugosławii⁵ dobrze pokazały, na czym polega ten mechanizm: rany zadawane konkretnym osobom stają się podczas wojny ranieniem kolektywnego ciała. Widać to doskonale na przykładzie gwałtów i tortur, które pozornie, z punktu widzenia logiki i ekonomii działań wojennych, są czymś zasadniczo niepotrzebnym. Tymczasem celem nie jest tylko zdobycie terenu, wyeliminowanie czy nawet eksterminacja przeciwnika, lecz zadanie mu trwałych i nieodwracalnych szkód. Chodzi o to, by po wojnie pamięć przemocy nie zniknęła, lecz stała się czymś, co uniemożliwia i paraliżuje wspólne życie. Co pozostaje otwartą, bolącą raną na tym kolektywnym ciele. Ta perspektywa jest trudna do wyobrażenia przez pojedyncze osoby, tych małych

aktorów historii: podczas wojny są oni zwykle skoncentrowani na jednostkowym przetrwaniu. Tymczasem każda realna rana zadana członkowi danej społeczności to jednocześnie cios w symboliczne ciało narodu, wspólnoty, grupy. Wojenne zadawanie bólu sprawia więc, że indywidualne przekształca się w zbiorowe.

Pierwszego kwietnia 2022 roku świat obiegły zdjęcia przedstawiające wyzwoloną Buczę: ciała pomordowanych na ulicach (zwłaszcza przy centralnie położonej Jabłońskiej) i podwórkach, niektóre z nich rozczłonkowane lub częściowo zwęglone, inne ze związanymi z tyłu rękoma. Do najbardziej szokujących obrazów należały te, na których uwieczniono spalone ciała zgwałconych kobiet – również tych bardzo młodych, właściwie dzieci. Rozrzucone przed domami zwłoki przypominały o stosowanej przez Rosjan podczas wojny w Czeczenii (na przykład w Samaszkach, 7–8 kwietnia 1995 roku) strategii zaczystki: „czyszczenia” dom po domu i pokazowego mordowania mieszkańców, a następnie rozkładania ciał (czasem specjalnie w tym celu rozczłonkowanych) w regularnych odstępach na ulicy.

Martwe ciało staje się tu dokumentem cierpienia. W tej „lekturze” rany, okaleczenia są wizualnymi symptomami indywidualnej i zbiorowej traumy. Czytanie (z) martwego lub zranionego ciała jest próbą mediowania między czymś jednostkowym losem a losem „moim” i „nas wszystkich” – oznacza więc łączenie tych pozornie odległych biegunów doświadczenia. Spojrzenie na kogoś, kto zginął lub kto ciągle cierpi, ma w sobie coś z „przeczuwania” przyszłości: lęk o Innego i jego bliskich – w okrutny sposób doświadczonych przez wojnę – jest również myśleniem o wspólnej przyszłości, o próbie rekonstrukcji tego wspólnotowego ciała.

Jednocześnie, jak zauważają psychoanalitycy, trauma może zostać przezwycięzona czy zneutralizowana jedynie poprzez rozmowę, komunikację. To szukanie głosu i wypowiadanie traumy odbywa się też na polu sztuki: cierpienie jednym odbiera głos, innych popycha do mówienia. Sasza Kurmaz, ukraiński artysta działający na styku fotografii i performansu, po dwóch miesiącach wojny spróbował w taki właśnie sposób przełożyć traumatyczność wojennego doświadczenia na utraconą lub odzyskaną zdolność do wypowiedzi, na ten rozdźwięk między milczeniem czy niemotą a koniecznością zakorzenienia się w słowach i obrazach: „Moim zdaniem artystów pracujących obecnie na Ukrainie można podzielić na tych, którzy stracili głos, i tych, którzy nadal aktywnie mówią. Ci, którzy aktywnie mówią (jak dotąd), nie wyglądają dla mnie przekonująco. Jednak są też tacy, którzy próbują znaleźć słowa i w ogóle próbują coś powiedzieć, ale prawie ich nie słyszymy” (15.04.2022, profil artysty na Facebooku).

Ale cierpienia nie można zredukować jedynie do tego, co ludzkie: „cierpieć” nie jest, co często nam umyka, słowem zarezerwowanym wyłącznie dla człowieka. Ta wojna – może po raz pierwszy w historii na taką skalę – zwróciła uwagę na to, co nieludzkie. Na dostrzegany zwykle po czasie ból, strach i cierpienie zwierząt – tych domowych

i tych dzikich. Ginących od ostrzału, z głodu i pragnienia, pozbawionych domu, tych, które utraciły właścicieli lub zostały porzucone... Nie można również zapomnieć o cierpieniu całokształtu przyrody, także tej nieożywionej – o głębokich ranach zadawanych krajobrazowi, który po wielu miesiącach walk, ostrzału i bombardowań został w niebywałym wręcz stopniu zniszczony i zdeformowany, niektóre zaś obszary zmieniły się w przestrzenie, w których jakiegokolwiek życie jest w tej chwili praktycznie niemożliwe. Nie da się dłużej separować ludzkiego cierpienia od „całego cierpienia świata”: zwierzęta, natura i krajobraz nie mogą być dalej postrzegane jako niemalże projekcja ludzkiego świata lub jako coś o zasadniczo wybrakowanym charakterze. Jak podkreśla Judith Butler, „nie chodzi o stworzenie katalogu zniszczonych przez wojnę form życia, ale o nowe spojrzenie na samo życie – jako na zespół zasadniczo niezamierzonych i niechcianych współzależności, może nawet stosunków systemowych, i wyciągnięcie z tego wniosku, że «ontologii» człowieczeństwa nie da się oddzielić od «ontologii» zwierzęcej”⁶.

„Możemy szybko odbudować mosty i domy dzięki międzynarodowej pomocy. Ale nie możemy również szybko naprawić przyrody”, alarmuje Ołena Kryworuczka, ukraińska ekolożka. Uderzająca jest dysproporcja między widzialnością zniszczeń architektury a widzialnością dokonanej destrukcji przyrody. Obrazy zniszczeń ekosystemów właściwie nie pojawiały się w mediach aż do początku czerwca 2023 roku, gdy Rosjanie wysadzili tamę na Dnieprze w Nowej Kachowce. Szybko stało się jasne, że powódź w tym regionie oznacza nie tylko zalane domy i pola, ale jest również formą ekocydu: to wyrok śmierci na lokalnej przyrodzie i tutejszych zwierzętach. Z kolei prasa i internet od początku rosyjskiej inwazji zostały dosłownie zalane obrazami zrujnowanych i uszkodzonych budynków: jednym z pierwszych zdjęć, jakie obiegły świat, było to przedstawiające blok w Kijowie z widoczną dziurą po rakiecie, gdzieś na wysokości dziesiątego piętra... Obrazy te stały się jednym ze zbiorowych symboli tej wojny, z jednej strony nieustannie przypominającym o jej regresywnym, anachronicznym charakterze (rujnacja jako coś wydawałoby się niemożliwego i bezsensownego w dobie broni hipersonicznej i całej rozbudowanej wojennej technologii pozwalającej na precyzyjne uderzenia we wroga), z drugiej – rodzajem wirtualnego archiwum zniszczeń, aktualizujących na bieżąco ich olbrzymią wręcz skalę. To „cierpienie materii” – ciężkie i lekkie rany zadane architekturze, blizny na ciele budynków – ustawia tę wojnę w łańcuchu cierpienia, który prowadzi nas poprzez kolejne konflikty z przeszłości. Takie jak II wojna światowa, ale też choćby wojna w Libanie czy w Syrii, gdzie miasta typu Bejrut, Homs czy Aleppo kojarzymy dziś przez pryzmat zniszczeń i „cierpienia” architektury... A jednocześnie fotografie uszkodzonych, zrujnowanych lub całkowicie zniszczonych domów odsyłają ku przyszłości: ku odbudowie, rekonstrukcji, restytucji.

Procesom, które polegają na odnawianiu uszkodzonego ciała, leczeniu i reperowaniu ran i blizn, przywracaniu stanu sprzed wojny.

Tylko czy to możliwe? „Przed oczami mam teraz obrazy pól pełnych dziur po ostrzale. W prywatnej rozmowie artystka Katia Buczačka (Katya Buchatska), która niedawno pojechała na przedmieścia Kijowa, opowiadała o tych dziurach, z których wiele wypełnionych jest amalgamatem odpadów, materii organicznej i gleby, które stanowią nieznaną nową substancję⁷”, pisze kuratorka i krytyczka sztuki Kateryna Filuk. Przyroda i ruina, to, co ludzkie i nieludzkie, łączą się ze sobą, tworząc nowe formy, których kształt nie jest jeszcze do końca rozpoznany. Wojenna i powojenna rzeczywistość stanowią wyzwanie dla wyobraźni – powrót do tego samego punktu nie jest możliwy. Nowy początek, nowy rodzaj wyobraźni zakorzeniony jest w ranach, które zadała wojna.

Ten rodzaj posttraumatycznej wyobraźni, jednocześnie wychylonej też ku jakimś nowym i niezdefiniowanym jeszcze światom, odnaleźć można w pracach malarki Kateryny Łysowenko (Ekateriny Lysovenko). Ludzkie formy zostają na jej obrazach uproszczone do bardzo podstawowych figur, ludzkich obrysów o często obłych kształtach, zawieszonych w dziwnej, apokaliptycznej przestrzeni: tak jak gdyby na nowo kluczowe stawało się stare pytanie Primo Leviego, „czy to jest człowiek?”. Niektóre z postaci mają też trudny do zdefiniowania status, wydaje się, że uchwycone zostały w procesie metamorfozy, przeistaczania się: upodabniają się do mitologicznych figur zwierzęcych, czasem postaci ludzkie i już-nie-ludzkie (albo: prawie-ludzkie) są częścią tej samej sceny, funkcjonują razem w przestrzeni jednego obrazu. To świat zaludniony przez centaury – ten idealny obraz międzygatunkowej hybrydy, ale też rozdwojenia tożsamości. To również, podobnie jak inne quasi-zwierzęce stwory, figura inności i związanego z nią cierpienia: niemożności odnalezienia się w okrutnej rzeczywistości (i związanej z tym konieczności zredefiniowania własnej wyobraźni), ale też naturalizacji wojennych i uchodźczych nekropolityk, odbierających ludziom ich człowieczeństwo. „Uchodźca próbujący odnaleźć w sobie człowieka”: rozpad tożsamości i próba jej rekonstrukcji każdorazowo oznaczają cierpienie.

Ta szczególna wrażliwość otwiera jeszcze inną perspektywę. Cierpienie ludzi, zwierząt i krajobrazu zostaje u Łysowenko zrównane: człowiek i łabędzie wspólnie migrują, gatunki mieszają się, wyrzucony na brzeg delfin to „wewnętrznie wysiedlona osoba” (30.05.2023, profil artystki na Instagramie), zaś „morze nie może milczeć wobec zbrodni” (28.04.2022, profil artystki na Instagramie). To badanie granic wyobraźni: nierozpoznana, międzygatunkowa wspólnota oparta będzie na wzajemnej empatii. Nic już nie będzie takie samo.

3

Rozpadać się na kawałki i być na nowo składanym, ale już na inny sposób: oto widok wiecznego cierpienia.

W dramacie Niny Zachoženko (Niny Zakhochenko) pojawia się taki obraz:

Sasza napisał: a ja się obudziłem
 czuję się chujowo
 bierze mnie
 trzęsie mną
 śniło mi się nasze mieszkanie w Doniecku
 że przychodzą żołnierze
 a ja chcę uciekać
 łapią mnie
 wiążą mnie
 strzelają w brzuch
 mam dziurę w brzuchu
 dziurę jak się patrzy
 i budzę się w swoim łóżku w Irpieniu
 ale jest mi zimno
 coś stukła za drzwiami
 idę zobaczyć
 otwieram drzwi
 a tam zamiast domu – dziura
 dziura od wybuchu
 stoję na ósmym piętrze i patrzę w dół
 a mojego domu nie ma
 mojego mieszkania nie ma
 i kręci mi się w głowie
 i spadam
 i budzę się
 czołgam się po podłodze
 cicho, na łokciach
 wiem, że obok są żołnierze
 muszę trochę podpełznąć
 i będę bezpieczny
 ale kątem oka dostrzegam odciąg miny
 i nie nadążam cofnąć ręki
 i dotykam go
 i wtedy wybucham
 i rozlatuję się na kawałki⁸.

Znajdujemy się gdzieś na granicy snu i jawy, w dziwnej międzyprzestrzeni znaczonej ciągłymi przebudzeniami. Zасыpanie i wybudzenie, spadanie i pełzanie, uciekanie i niemożność ucieczki: ta scena o skomplikowanym, meandrycznym charakterze oddaje niespokojny stan, w którym znajduje się ktoś, kto podlega wojennej traumie. W tym wypadku wiąże się ona nie tylko z obsesją śmierci, ale również z utratą domu: utracone mieszkanie w Doniecku zmienia się w to w podkijowskim Irpieniu, miejscu ciężko doświadczonym w pierwszych tygodniach wojny: wojna w Donbasie nakłada się i przenika z inwazją w 2022 roku. Przenoszona trauma oznacza niemożność snu i konieczność nieustającej ucieczki. Tymczasem nie da się „wyjść z obrazu”: trauma „zamyka w potrzasku wydarzenie w momencie wydarzania się, uniemożliwiając jego przemianę⁹”. Żałoba pozostaje czymś wiecznie niedopełnionym, niekompletnym.

Kończąca scenę fantazja o wybuchaniu i rozpadzie ciała na kawałki wprowadza tu jeszcze inny kontekst. W *Czarnej skórze, białych maskach*, w rozdziale zatytułowanym *Doświadczenie życia Czarnego*, Frantz Fanon opisuje nawracające cierpienia skolonizowanego podmiotu poprzez obraz rozpadania się pod wpływem padającego nań spojrzenia i bolesnego składania na nowo – już w inny sposób: „Wybuchalem. Oto kawałki zebrane przez innego mnie”¹⁰. Ten proces jest czymś nieskończonym: w świecie naznaczonym kolonialną lub wojenną opresją obraz rozpadu „ja” i niemożność jego rekonstrukcji oznacza stan permanentnego niepokoju, trudny do opowiedzenia.

4

„Dopiero teraz mogę o tym powiedzieć”.

Ta powtórzona pięć razy fraza pojawia się w drugim utworze książki poetyckiej Marianny Kijanowskiej *Babi Jar. Na głosy*. To rozpisany na kilkadziesiąt głosów obrzęd Dziadów, podczas którego głos udzielony zostaje kolejnym powracającym z zaświatów duchom Żydów, zamordowanych w bestialski sposób przez nazistów w wąwozie Babi Jar na obrzeżach Kijowa 29 i 30 września 1941 roku. Pojedyncze głosy zastrzelonych, zagazowanych, zakatowanych na śmierć łączą się w zbiorową lamentację: opowieść o niesprawiedliwości, bólu i cierpieniu, o okrucieństwie historii, która jednych faworyzuje, innych skazuje na niebyt, wreszcie o konieczności świadczenia mimo wszystko (nawet zza grobu). Opublikowana w Ukrainie w 2017 roku, w Polsce zostaje wydana pięć lat później, w roku 2022. Tym samym, niejako automatycznie, wpisuje się w kontekst wojny: w głosach pomordowanych w Babim Jarze usłyszeć można głosy ofiar z Buczy (zresztą: oba miejsca dzieli w linii prostej raptem około dwudziestu kilometrów...). Ta nieplanowana „przymusowa” aktualizacja sprawia, że opowieści żydowskich ofiar tej największej masakry „Holocaustu przez kule” wybrzmiewają z nową mocą. Wzrok padający na masowe groby w Buczy, Iziumie i Mariupolu, empatyzuje z ofiarami i pyta o sprawiedliwość w czasach wojny, a jednocześnie odsłania kolejne warstwy zagrzebanego w Babim Jarze cierpienia. Tworząca się wspólnota pomordowanych jest ponadczasowa, ponadnarodowa, ponadetniczna: kluczo- wy okazuje się tu podział na oprawców i ofiary; jest to też wspólnota bólu.

„Dopiero teraz mogę o tym powiedzieć”: u Kijanowskiej świadczenie dobywa się, dosłownie, zza grobu. Umarli zostają wywołani po to, by przemówili po raz ostatni: przybывают więc „z kulą w głowie”. Śmiertelne rany („z kolan powstają / rana na wylot nie boli już nawet”; „mam kulę w piersiach”; „mam przestrzeloną szyję i lewe ramię”; „teraz ma w piersi jak na pokaz dziury”; „ciało w niegojących się ranach”¹¹) nie stanowią przeszkody w mówieniu; ocalenie wiąże się bowiem nie z przeżyciem, lecz „ocaleniem głosu” (mimo wszystko). Ich niepokój natomiast wynika z tego, że mogą nie zostać wysłuchani/e: oznacza to niemożność bycia w pełni pogrzebanym.



Do żydowsko-ukraińsko-niemiecko-polskiej historii i związanego z nią cierpienia nawiązuje też Nikita Kadan, w cyklu rysunków dotyczących pogromów we Lwowie, trwających z przerwami przez większość lipca 1941 roku – wydarzeń niejako zapowiadających piekło Babiego Jaru. Do największego, najbardziej brutalnego i spontanicznego pogromu doszło 1 lipca, tuż po ucieczce Sowietów i wkroczeniu wojsk niemieckich; straszny lwowski miesiąc kończyły tzw. dni Petlury, już wyraźnie zaplanowana odsłona terroru. Oryginałami, które niejako przerysowuje Kadan, jest tu kilka najbardziej znanych fotografii tego zdarzenia – obrazów o szczególnym ładunku afektywnym. Artysta gra tu z konwencją czarno-białej fotografii jako zwyczajowego dowodu zbrodni w procesie historycznym, tej nowoczesnej formy doświadczenia historii: rysunki węglem przypominają przeskalowane zdjęcia, w pełni osłaniając uniwersalną ikonografię cierpienia. A jednocześnie oddana została tu ekspresyjność i przypadkowość fotograficznego spojrzenia – jest ona „dowodem” (z całą wieloznacznością tego słowa), ale również „formą odczuwania”. Patrząc na te prace i myśląc o fotografiach z lipca 1941 roku – ta podwójność jest wpisana w *Pogrom* – być może nie da się zresztą rozdzielić tego, co dokumentalne i afektywne: jak u Goi, gdzie w *Okropnościach wojny* świadectwo miesza się z szaleństwem (świata, świadka, widzów). Kadan gra tu również z niedoskonałością fotografii

jako obiektywnego dokumentu zbrodni: widzimy raczej nieostrości, dynamikę pogromowego ruchu. Z zamazującego się obrazu nie wynika jednoznacznie, kto jest winny i co dokładnie widzimy. Być może w tym postświadczeniu kluczowe staje się cierpienie obrazów: migracja tego, co traumatyczne, z obrazu w obraz, z medium do medium.

Pogrom to cykl z lat 2016–2017. Kilka lat później i na ponad rok przed inwazją rosyjską Kadan powraca z inną interpretacją tego wątku w wystawie *Okaleczony mit*, pokazanej w Drohobyczu w listopadzie 2020 roku. Mieszana na niej praca o lwowskim pogromie z tymi nawiązującymi do *Xięgi Bałwochwalczej* Brunona Schulza, poszukując niejako źródeł historycznej przemocy. Te ostatnie to sceny o masochistycznym i fetyszystycznym charakterze – u Schulza to kobiety są dominującą i upokarzającą stroną. W tym montażu prac i znaczeń gra, erotyka, przemoc i cierpienie sąsiadują ze sobą na takich samych prawach, jak fikcja i dokument. Schulzowska obsesja pojawia się tu w perspektywie straszliwej śmierci: ciała pięknych kobiet z jego rysunków już wkrótce zamienią się w „kurz historii” – erotyka przemieni się w śmierć. Zresztą patrzeć na martwe „młode wenusy”, niewinnie zabite, staje się jednym z wątków powracających w obozowych wspomnieniach¹².

Kadan stosuje tu podobny zabieg, jak w przypadku pracy z fotografiami pogromu: wielokrotnie powiększa motywy z prac Schulza, niektóre z nich nawet ponad dziesięć razy. Na tych wielkich rysunkach widzimy wyraźnie, jak intymne przemienia się w historyczne, erotyczne cierpienie zaś w cierpienie pogromowe. Powiększenie obrazu oznacza tu zwielokrotnianie bólu i upokorzenia, nadanie mu „publicznego” charakteru.

Te prace odsłaniają przez nami mechanizm nieustannego fałszowania i odfałszowywania historii, mityzacji i demityzacji rzeczywistości. Przede wszystkim jednak są formą „przeczuwania” czasu, gdzie potencjalne spotkania i zderzenia stają się formułą odczytywania tego, co nienapisane, wróżenia katastrofy ze strzępków obrazów. Kadan w autokomentarzu do cyklu zwraca uwagę na profetyczny wymiar obrazów, na ich moc wskrzeszania w przyszłości: „Jeśli ofiary zmartwychwstaną, jeśli zamordowani będą wskrzeszeni, jeśli zgwałceni i zabici dadzą świadectwo, wtedy być może akt sądu i zemsty zostanie spełniony według grafik Schulza. Kobiety, odarte z odzieży podczas pogromu, pełne godności przejdą ulicami miast, a zbrodniarze będą wić się w konwulsjach u ich stóp. Czarne światło pogromu pada na strony *Xięgi Bałwochwalczej*, wypełniając ją patosem odpłaty. Nie, zemsta nie poprzedziła zbrodni – ona została wpisana w nowe spojrzenie, skierowane przez czas przyszły na sztukę przeszłości”¹³. W tej wizji wyrównania rachunków w imię historycznej sprawiedliwości chodzi o przywrócenie godności pomordowanym, upokorzonym, cierpiącym, o odpowiedzialność przed widmami ofiar¹⁴, wreszcie – o uświadomienie sobie, że, jak napisał Malaparte, „wobec żywych martwi mają miażdżącą przewagę liczebną, nie tylko martwi z końca wojny, lecz wszy-

scy martwi z wszech czasów, martwi z przeszłości, martwi z przyszłości...”¹⁵. Czy słowa te dziś – po Buczy, Hostomie-lu, Iziumie i Mariupolu – nie brzmią nowym echem?

* Jeden z rozdziałów książki *Być gościem w katastrofie*, która w lutym 2024 roku ukaże się nakładem wydawnictwa Czame.

Przypisy

- ¹ Susan Sontag, *Regarding The Tortures Of Others*, nytimes.com, nyti.ms/3RqlMyn, dostęp: 11.09.2023.
- ² Judith Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. Agata Czarnacka, Warszawa 2011, s. 147.
- ³ Oraib Toukan, *Cruel Images*, e-flux.com, bit.ly/3Q2pGMH, dostęp: 11.09.2023.
- ⁴ Kateryna Iakovlenko, *Exactly That Body: Images Against Oppression*, e-flux.com, bit.ly/3reaKSd, dostęp: 11.09.2023.
- ⁵ Por. Maja Povranović Frykman, *The War and After. On War-Related Anthropological Research in Croatia and Bosnia-Herzegovina*, „Etnološka tribina. Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva”, nr 26, 33/2003. Na temat ranienia jako kluczowego elementu „fenomenologii wojny” pisze z kolei Elaine Scarry w książce *Ból. Konstruowanie i dekonstruowanie świata w obliczu cierpienia*, przeł. Joanna Bednarek, Warszawa 2019.
- ⁶ Judith Butler, *Ramy wojny...*, dz. cyt., s. 137.
- ⁷ Kateryna Filyuk, *A New Substance: Ukrainian Art After the War*, e-flux.com, bit.ly/3PJvTwO, dostęp: 12.09.2023.
- ⁸ Nina Zakhochenko, *Ja, wojna i plastikowy granat*, [w:] *Aurora. Nagroda Dramaturgiczna Miasta Bydgoszczy. Sztuki finałowe 2022*, przeł. Anna Korzeniowska-Bihun, Bydgoszcz 2022, s. 115–116.
- ⁹ Ulrich Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge–London, s. 9.
- ¹⁰ Frantz Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, przeł. Urszula Kropiwek, Kraków 2020, s. 120.
- ¹¹ Wszystkie fragmenty pochodzą z: Marianna Kijanowska, *Babi Jar. Na głosy*, przeł. Adam Pomorski, Gdańsk 2022.
- ¹² Por. np. Igor Bartosik, Adam Willmy, *Ja z krematorium Auschwitz. Rozmowa z Henrykiem Mandelbaumem, byłym więźniem Sonderkommando w KL Auschwitz*, Oświęcim 2017, s. 58.
- ¹³ Nikita Kadan, *Autokomentarz do cyklu Okaleczony mit*, przeł. Wiera Meniok, „Konteksty” 2021, nr 4, s. 38.
- ¹⁴ Jacques Derrida, *Widma Marksa: stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. Tomasz Załuski, Warszawa 2016, s. 12–14.
- ¹⁵ Curzio Malaparte, *Skóra*, przeł. Jarosław Mikołajewski, cyt. za: Joanna Ugniewska, *Curzio Malaparte. Dandys, faszysta czy ofiara*, „Przegląd Polityczny” 2021, nr 165.