

„Kwartalnik Filmowy” nr 134 (2026)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.4838>  
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0  
Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

**Natasza Korczarowska**  
Uniwersytet Łódzki  
<https://orcid.org/0000-0003-3130-128X>

# Dokumenty performatywne Raeda Andoniego i Rithy Panha jako projekt historiografii krytycznej

## Keywords:

re-enactment;  
affective history;  
trauma;  
post-history;  
traumascapes

## Abstract

### **Raed Andoni and Rithy Panh's Performative Documentaries as an Exercise in Critical Historiography**

The article demonstrates the critical potential of documentaries based on the practice of reconstruction. The author analyses works by the Raed Andoni, *Ghost Hunting* (primary text), and Rithy Panh, *S21: the Khmer Rouge Killing Machine* (secondary text), as examples of critical historiography. She focuses on two issues fundamental from a historiographic perspective: the positioning of social actors as credible witnesses to traumatic historical events and the function of the places where these events took place. The author draws on Vanessa Agnew's theory and positions the documentaries within the affective history, which focuses not on events, processes, or structures, but on physical and psychological experience. Andoni's film is also situated within Hayden White's historiographic paradigm, which focuses on the concepts of historical narrative as construction, fictionalisation, and self-referentiality understood as a strategy of resistance against the ideology of objectivity. The author assumes that post-modern versions of history are like films about filmmaking, or novels about writing, or (Brechtian) performances that draw our attention to their own fictionality.

**Słowa kluczowe:**

re-konstrukcja;  
historia afektywna;  
trauma;  
posthistoria;  
miejsca traumy

**Abstrakt**

Artykuł ma na celu wykazanie krytycznego potencjału dokumentów opartych na praktyce re-konstrukcji, w których zostaje zerwana indeksalna łączność pomiędzy obrazem a zdarzeniem historycznym. Autorka analizuje dokumenty palestyńskiego reżysera Raeda Andoniego (*Ghost Hunting*) – tekst prymarny, oraz Rithy Panha *S21: Maszyna śmierci Czerwonych Khmerów* (*S21, la machine de mort khmère rouge*) – tekst sekundarny, jako przykłady historiografii krytycznej i skupia się na dwóch fundamentalnych z perspektywy historiograficznej kwestiach: pozycjonowaniu aktorów społecznych w roli wiarygodnych świadków traumatycznych wydarzeń historycznych oraz funkcji miejsc, w których te wydarzenia się rozegrały. Autorka wykorzystuje teorię Vanessy Agnew i wpisuje analizowany dokument w ramy historii afektywnej, która nie koncentruje się na wydarzeniach, procesach czy strukturach, ale na fizycznym i psychicznym doświadczeniu. Film Andoniego ulokowany został także w paradygmacie historiografii Haydena White'a zogniskowanej wokół zagadnienia narracji historycznej jako konstrukcji, „fikcjonalizacji” i autoreferencyjności rozumianej jako strategia oporu przeciw ideologii obiektywizmu. Za amerykańskim historykiem autorka przyjmuje, że postmodernistyczne wersje historii są jak filmy o robieniu filmów lub powieści o pisaniu powieści lub (Brechtowskie) spektakle, które zwracają naszą uwagę na własną fikcjonalność.

**Historia artykułu:**

Zgłoszono: 2026.02.25; zrecenzowano: 2026.04.12; przyjęto: 2026.05.11; opublikowano: 2026.06.30

**Instytucje finansujące**

Autorka nie otrzymała żadnego dodatkowego wsparcia finansowego na przeprowadzenie badań, napisanie i publikację tego artykułu.

**Oświadczenie o konflikcie interesów**

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

W styczniu 2026 r. międzynarodowa grupa intelektualistów, w której znalazły się między innymi Judith Butler i Naomi Klein, podpisała deklarację poparcia dla członków organizacji Palestine Action osadzonych w więzieniach na terenie Wysp Brytyjskich. Trzy miesiące wcześniej więźniowie rozpoczęli strajk głodowy w akcie protestu przeciwko polityce Wielkiej Brytanii wobec Izraela. Strajk stanowił symboliczny gest solidarności wobec ludzi doświadczających, jak pisze Butler, systematycznej przemocy: *Od regularnego przejmowania ziemi po rutynowe naloty, arbitralne osadzenia w więzieniach i zatrzymania w wojskowych punktach kontrolnych, wymuszone rozdzielanie rodzin i zabójstwa na zlecenie – Palestyńczycy są zmuszani do życia w stanie śmierci, zarówno powolnej, jak i nagłej*<sup>1</sup>. W przywołanym eseju filozofka wiele miejsca poświęca izraelskiemu systemowi penitencjarnemu, który legalizuje stały nadzór i administracyjne zatrzymania bez należytego procesu a nawet przemoc fizyczną wobec więźniów. W tekście skupiam się przede wszystkim na wynikającej z systematycznej przemocy traumie palestyńskiego twórcy, Raeda Andoniego, który w performatywnym dokumencie *Ghost Hunting*<sup>2</sup> (2017) szuka właściwego języka dla opisu egzystencji *w stanie śmierci*. Wykorzystując metodę re-konstrukcji<sup>3</sup>, reżyser utrwala przeżycia ludzi, którzy na różnych etapach życia trafiali do izraelskich więzień. Wspólnotowy charakter tych więziennych doświadczeń dobrze wpisuje się w paradygmat historii afektywnej – stosunkowo nowej i w niewystarczającym stopniu rozpoznanej dziedziny pozostającej na marginesie badań historyków i filmoznawców. Historiograficzny projekt Raeda Andoniego traktuję jako sprzeciw wobec medialnej stereotypizacji palestyńskiego cierpienia, o której pisze Butler. W wykładzie z 2014 r. odnosząc się do konieczności mówienia o palestyńskich ofiarach, wskazuje jednocześnie także na związane z tym niebezpieczeństwa: *Istnieje oczywiście ryzyko, że wejdziemy w branżę medialną ukazującą zawsze ten sam obraz zniszczeń w Palestynie, który będzie się powtarzał, pogłębiając poczucie paraliżu politycznego i nieuchronnej zagłady, zamiast skłaniać widzów do osądu i działania*<sup>4</sup>.

## Wstęp

Według Billa Nicholasa – w przeciwieństwie do klasycznego dokumentu, w którym może zostać ustanowiona indeksalna więź pomiędzy obrazem a zdarzeniem historycznym – re-konstrukcja nie ma tego rodzaju związku z wydarzeniem rzeczywistym, a jednak, paradoksalnie, to właśnie z tego faktu czerpie swą fantazmatyczną moc<sup>5</sup>. Tak ujęta siłą re-konstrukcji uzupełniłabym jeszcze o aspekt krytyczny. Re-konstrukcja ma bowiem – jak pisze Nichols – dystansujący charakter brechtowskiego gestu<sup>6</sup>. Ponadto, ze względu na dystans czasowy wobec zdarzeń historycznych, od rekonstruktora oczekuje się interwencji – korygowania istniejącej narracji lub pobudzenia świadomości krytycznej za sprawą własnej artykulacji przeszłości<sup>7</sup>.

W artykule skupiam się przede wszystkim na analizie filmu zogniskowanego wokół traumatycznych przeżyć wielu pokoleń Palestyńczyków osadzonych w izraelskim więzieniu Al-Moskobiya w Jerozolimie. Doświadczenie pozbawienia wolności dotyka w jakiś sposób niemal wszystkich grup w obrębie społeczności palestyńskiej, niezależnie od położenia geograficznego, statusu społeczno-

-ekonomicznego czy przynależności politycznej. Masowe aresztowania rozpoczęły się po wojnie w 1967 r., wiążąc się z początkiem izraelskiej okupacji wojskowej Zachodniego Brzegu, Wschodniej Jerozolimy i Strefy Gazy. Więzienia stały się epicentrami konfliktu izraelsko-palestyńskiego i, podobnie jak w przypadku innych długotrwałych konfliktów, ujawniają szerszą dynamikę oporu, kontroli, a czasem kompromisu<sup>8</sup>. W moim przekonaniu fakt, że takie formatywne (w aspekcie tożsamościowym) doświadczenie stało się integralnym elementem palestyńskiej historii i pamięci społecznej, pozwala uznać Al-Moskobiya nie tylko za „miejsce traumy”, lecz także za historyczne *lieux de memoire* (w rozumieniu Pierre’a Nory). Określenie „formatywne” ma w mojej intencji odzwierciedlać fakt, że do więzienia tego (a także do innych izraelskich ośrodków detencji) trafiali przedstawiciele wszystkich grup społeczeństwa palestyńskiego, także kobiety i niepełnoletni<sup>9</sup>. Zwraca na to uwagę Andoni w zakończeniu *Ghost Hunting*: młoda kobieta, córka jednego z uczestników projektu (byłego więźnia), opowiada o swoich przeżyciach z więzienia Hasharon. Jej doświadczenia dotyczą głównie doznań sensorycznych, takich jak ciemność i zimno: *Przetrzymywali mnie w izolatce. Dlatego miałam gęsią skórę, kiedy tu [na plan] weszłam*. Jednym z najbardziej znanych przypadków jest historia ciężarnej Naili Ayesh, która znalazła się w Al-Moskobiya tuż przed wybuchem pierwszej intifady. W wyniku zastosowanych podczas przesłuchania tortur Ayesh poroniła. O jej losach opowiada dokument *Intifada Naili (Naila and the Uprising, 2017)* Julii Bachy<sup>10</sup>. W najszerszym rozumieniu całą Strefę Gazy można potraktować jako *największe (otwarte) więzienie na świecie*<sup>11</sup>.

Używając określenia „formatywne” mam na myśli doświadczenie aresztowania, uwięzienia, przesłuchania, a w wielu przypadkach także tortur. Al-Moskobiya jest jednocześnie miejscem realnym i miejscem-metaforą więzienia jak o t a k i e g o (o podobnej symbolizacji możemy mówić w przypadku Guantanamo czy Abu Ghraib). Tego rodzaju metaforyzację uznaję za strategię uniwersalizacji i aktualizacji historii, które mają pozwolić na przekroczenie granic narodowych i ustanowienie – na poziomie afektywnym – wspólnej płaszczyzny porozumienia z ofiarami systemów opresji. To uniwersalne znaczenie podkreśla Andoni w jednej z pierwszych sekwencji, ukazującej przeprowadzany przez reżysera casting mężczyzn, którzy odpowiedzieli na jego ogłoszenie w prasie. Jak wynika z rozmów, większość z nich miała za sobą pobyt w j a k i m ś izraelskim więzieniu. Wielu z nich ma też świadomość – co zostało potwierdzone w dialogu z twórcą – że nie potrafiłoby zagrać innych ról niż właśnie role osadzonych. Moją uwagę przykuł jeden z uczestników projektu, który wyznaje, że nigdy nie był w więzieniu. Odpowiedział na ogłoszenie Andoniego z ciekawości. Co znaczące, zainteresowanie mężczyzny nie dotyczyło pracy na planie filmowym, lecz pobytu w ośrodku detencji. Uczestnictwo w projekcie było dla niego formą doświadczenia kompensacyjnego – uzupełnieniem luki w typowym palestyńskim życiorysie. Sam Andoni trafił do Al-Moskobiya jako więzień polityczny (za aktywność w Organizacji Wyzwolenia Palestyny) w 1985 r. (miał wówczas osiemnaście lat), a zatem w okresie wzmożonych represji, które były jednym z czynników prowadzących do wybuchu (9 grudnia 1987 r.) „wojny kamieni” znanej w dyskursie historycznym jako pierwsza intifada. W *Ghost Hunting* reżyser jest stale obecny na ekranie, przez co dokument nabiera charakteru osobistego świadectwa, legitymi-

zującego prawo twórcy do wypowiedzania się na dany temat (*autopsy principle*<sup>12</sup>). Zarazem wpisuje się w paradygmat eseistyki filmowej o wyraźnie subiektywizującej optyce patrzenia na przeszłość.

W artykule przywołuję także dokument S21: *Maszyna śmierci Czerwonych Khmerów* (2003) Rithy Panha o ludobójstwie w Kambodży w okresie reżimu Pol Pota. Oba filmy posługują się świadectwem jako materiałem dowodowym i w tym znaczeniu przypominają proces sądowy. Natomiast proces – wedle historyka Carla Ginzburga – stanowi jedyny przypadek „eksperymentu historiograficznego”, w którym *źródła wykorzystuje się „in vivo”, nie tylko dlatego, że są bezpośrednio słyszane, lecz także dlatego, że zostają zmuszone do wzajemnej konfrontacji, poddane krzyżowemu badaniu, ale też dlatego, że zachęca się je, jak w psychodramie, do odtwarzania osądzanej sprawy*<sup>13</sup>. Zestawienie S21 z *Ghost Hunting* pomogło mi dostrzec różnice w podejściu do problemu prawdy historycznej w dokumentach opartych na praktyce re-konstrukcji. Tę różnicę dobrze ilustruje porównanie początkowych fragmentów filmów. Dokument Panha zaczyna się w sposób klasyczny – od fragmentów archiwalnych kronik propagandowych z czasów dyktatury Czerwonych Khmerów. *Found footage* służy tu jako element uwiarygadniający re-konstrukcję i wprowadzający w realia okresu historycznego, do którego się ona bezpośrednio odnosi (tę samą funkcję pełnią piosenki z epoki – połączone na zasadzie kontrpunktu ze współczesnymi obrazami – co pozwoliło wykreować specyficzny dla tej formuły rodzaj czasu). Pełni także funkcję legitymizującą prawdę obrazu, gdyż podkreśla status obrazu archiwalnego jako indeksalnego śladu przeszłości<sup>14</sup>.

Andoni ani razu nie posłużył się w *Ghost Hunting* materiałami archiwalnymi. Film otwiera sekwencja łącząca – także w ramach jednego ujęcia – animację z aktorskim żywym planem. Animacja nie służy w tym przypadku jako środek artykulacji traumy (metaforycznego „wyrażenia niewyraźnego”), lecz jako element dystansujący. Efekt udziwnienia, w znaczeniu przyjętym przez formalistów rosyjskich, potęguje drugie ujęcie sekwencji (utrzymane w konwencji *making of*) ukazujące „zakulisowe” przygotowania (nakładanie makijażu) „aktora” do wejścia na „plan”. W kontrze do legitymizującego prawdę obrazu prologu S21, Andoni de-autentyzuje obraz jako dokument oparty na indeksalnej więzi ze zdarzeniem historycznym, o której pisał Nichols. Ze względu na fundamentalne znaczenie więzienia jako miejsca traumy, powrócę do filmu Panha przy omawianiu problemu wtórnej wiktyimizacji byłych więźniów oraz w analitycznej części tekstu poświęconej przestrzeni. W obu filmach więzienie jest rozumiane na sposób foucaultowski jako „miejsce heterotopyczne” – kontrmiejsce odmienne od innych, w którym wszystkie rzeczywiste miejsca, jakie można wyróżnić w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane<sup>15</sup>. Heterotopiczność miejsca uwidacznia się głównie za sprawą specyficznego rozumienia czasu, który w doświadczeniach więźniów traci swój *stricte* fizyczny wymiar (widmowa temporalność<sup>16</sup>), co prowadzi do zatarcia granicy między tym, co realne, a tym, co stanowi wytwór strauumatyzowanego umysłu. Jak potwierdza w rozmowie z Andonim jeden z „aktorów społecznych”<sup>17</sup>: *Więzienie to śmierć. Kiedy umierasz, zostawiasz jedno życie dla drugiego, które jest zupełnie inne.*

Więzienie, które zajmuje tak ważne miejsce w traumatycznej historii Palestyny, wpisało się – także za sprawą nagrodzonego na festiwalu w Berlinie *Ghost*

*Hunting* – w palestyńską politykę komemoratywną. Światowy sukces filmu nie tylko wynikał, jak sądzę, z jego wartości artystycznej, lecz także stanowił symboliczny gest wsparcia dla kwestii palestyńskiej. Z jednoznacznym poparciem dla filmu wystąpili między innymi brytyjscy reżyserzy uwrażliwieni na problematykę społeczną: Ken Loach i Mike Leigh. Aprobata dla projektu Andoniego jest symptomatyczna dla szerszego zjawiska. Próba przejęcia kontroli przez państwo Izrael poprzez powszechną politykę detencji ostatecznie przyniosła bowiem odwrotny skutek: ograniczanie wolności stało się zasadniczym elementem mobilizującym walkę narodową (wielu zwolnionych z aresztu Palestyńczyków wzięło czynny udział w pierwszej intifadzie<sup>18</sup>) i międzynarodową solidarność.

Obraz Andoniego, osadzony głęboko w historii konfliktu izraelsko-palestyńskiego, traktuję jako odmianę dokumentu performatywnego, jako że został zrealizowany z wykorzystaniem praktyki re-konstrukcji. Dokumenty performatywne problematyzują kwestię nadawania znaczenia wydarzeniom historycznym, które przywołują. Zdaniem Nicholasa ich twórcy rezygnują z konwencjonalnych fabuł adaptowanych przez większość historyków (tragedii, komedii, romansu i ironii) oraz realistycznego rozumienia historyczności<sup>19</sup>. Dla Laury Rascaroli performatywność to praktyka, której celem jest podważenie przypisywanego dokumentowi roszczenia do niezmediatyzowanej prawdy, do bycia indeksalnym śladem prawdziwych zdarzeń i ludzi<sup>20</sup>. To ważny, ale nie jedyny aspekt performatywności. Wpisanie *Ghost Hunting* w zwrot performatywny pozwoli mi ujawnić transformacyjny charakter praktyki re-konstrukcji. Według Doris Bachmann-Medick zwrot performatywny wskazuje drogę do aktów oporu. Możliwość upolitycznienia otwiera się pod warunkiem, że nie ograniczymy się do problemu wytwarzania znaczeń przez działania, lecz wskażemy mobilizacyjną siłę praktyk społecznych zmierzających do kulturowych procesów zmiany<sup>21</sup>. Co dla mnie istotne, badaczka zwraca także uwagę na autorefleksyjny potencjał zwrotu performatywnego w odniesieniu do historiografii. W jego ramach nauki historyczne budują rozumienie samych siebie w sensie „wytwarzania historii” (*doing history*)<sup>22</sup>.

W analizie podążam za refleksją historyka Dominicka LaCapry, który podkreśla, że przejęcie freudowskiej kategorii „rozegrania w działaniu” ma szczególne znaczenie dla studiów historiograficznych związanych z teorią krytyczną<sup>23</sup>. W szerszym ujęciu traktuję historiografię interdyscyplinarną – wkraczającą na obszar psychoanalizy (w postaci psychohistorii, skupiającej się między innymi na nieświadomym podłożu wojen i konfliktów zbrojnych oraz na sposobach radzenia sobie z traumą w wymiarze indywidualnym i zbiorowym<sup>24</sup>), psychologii i teorii performatywnej, niezależnie od różnic między nimi – jako pole badawcze, które łączy z wymienionymi dziedzinami re-konstrukcjonistyczna koncepcja pamięci. Pamięci tej nie należy rozumieć jako quasi-fotograficznego odwzorowania przeszłej rzeczywistości, lecz jako proces rekonstrukcyjny, w którym nasze wyobrażenia na temat tej rzeczywistości są nieustannie rekonfigurowane i reinterpretowane pod wpływem naszych obecnych postaw<sup>25</sup>.

Skupiam się na dwóch, z perspektywy historiograficznej fundamentalnych, kwestiach. Po pierwsze, proponuję pozycjonowanie aktorów społecznych w roli wiarygodnych naocznych świadków wydarzeń historycznych (*in person reenactment*<sup>26</sup>); po drugie, chcę zaakcentować funkcję miejsc, w których rozegrały

się traumatyczne wydarzenia historyczne (określane mianem *traumascape*s – krajobrazów traumy<sup>27</sup> lub *trauma places/sites* – miejsc traumy<sup>28</sup>) jako mimowolnych świadków (*unwitting witnesses*<sup>29</sup>) i gwarantów autentyczności, nie tylko w wymiarze kognitywnym („wiem, że to zdarzyło się właśnie tutaj”), lecz także afektywnym („czuję, bo to zdarzyło się właśnie tutaj”).

## Historia afektywna i posthistoria

Szczególne znaczenie ma dla mnie aspekt performatywny dokonanej przez palestyńskiego reżysera re-konstrukcji. Sądzę, że dokumentaliści odwołują się do tej metody poszukując nowego, często pozawerbalnego języka dla artikulacji traumy. Ofiary traumy nie są w stanie inaczej wyrazić swojego doświadczenia niż tylko za pomocą re-aktualizacji, a zatem w sposób performatywny<sup>30</sup>. Historyczka Vanessa Agnew definiuje re-konstrukcję jako dyskurs oparty na ciele, w którym przeszłość ożywa poprzez doświadczenie fizyczne i psychiczne. *Trauma, niedostatek i zaburzenia emocjonalne pozostawiają ślady na ciele i psychice, a to właśnie o tych ranach i bliznach świadczą rekonstruktorzy*<sup>31</sup>. Somatyczny aspekt praktyki re-konstrukcji wprowadza nas bezpośrednio w problematykę niewyraźności traumy. Tam, gdzie zawodzi słowo, możemy odwołać się do pamięci ciała. Na tę kwestię zwrócił uwagę Panh w rozmowie z Joshuą Oppenheimerem, powracając do newralgicznego momentu podczas pracy na planie. Obawa kambodżańskiego reżysera przed wywołaniem traumy (wtórnej wiktymizacji) u ocalonych wynikała nie tylko z decyzji dotyczącej wykorzystania w filmie właśnie re-konstrukcji. Panh zdecydował się bowiem filmować we wnętrzach dawnego więzienia, w którym pozostały materialne ślady przeszłości (narzędzia tortur, teczki z zeznaniami, resztki spalonych ubrań). Wspomina: *Odkryłem wtedy, że istnieje inny rodzaj wspomnień, pamięć cielesna. Mogło więc minąć 20 lat, ale ocaleni będą opowiadać o bólu, który odczuwali w pewnych częściach ciała, nawet jeśli to było dawno temu. Ale to samo można odnaleźć u byłych strażników. Czasami przemoc jest tak brutalna, że słowa nie wystarczą, by ją opisać. Przemoc ta może być również tak silna, że słowa stają się niesłyszalne*<sup>32</sup>. W jednej z pierwszych sekwencji dokumentu Panha stajemy się świadkami sytuacji, w której ponowne zetknięcie ocalonego z miejscem tortur dosłownie odbiera mu mowę i wywołuje gwałtowną reakcję afektywną. Chum Mey, stojąc przed wejściem do bloku więziennego, jest wyraźnie roztrzęsiony, płacze i szepcze: *Nie mogę... Nie mogę...* To najbardziej wstrząsający moment filmu, akt świadectwa historycznego, które LaCapra określa mianem „dowodu z doświadczenia” – widocznego ponownego przeżywania przeszłości przez świadka, powracania do niemożliwej do zniesienia sceny, pochłonięcia przez emocje i chwilowej niemoty<sup>33</sup>. Na ten silnie uwarunkowany działaniem afektów „moment etyczny” w dokumentach realizowanych z wykorzystaniem re-konstrukcji, zwracał także uwagę Andoni. W jednym z wywiadów odniósł się – choć nie bezpośrednio – do recenzji opublikowanej na łamach „Variety”, której autor określił *Ghost Hunting* mianem *filmu etycznie problematycznego*<sup>34</sup>. Decyzję, by w roli głównej obsadzić jedyne na planie zawodowego aktora (Ramzi Maqdisi), reżyser tłumaczył uwrażliwieniem na kwestię potencjalnej wtórnej wiktymizacji byłych więźniów: *Nikt nie chce stać się ponownie ofiarą i dlatego zdecydowałem się zatrudnić do tej roli profesjonalistę, który*



*S21: Maszyna śmierci Czerwonych Khmerów, reż. Rithy Panh (2003)*



*S21: Maszyna śmierci Czerwonych Khmerów, reż. Rithy Panh (2003)*

mógł po prostu wygłaszać kwestie i chronić siebie<sup>35</sup>. Wybór obsadowy, niezależnie od wyrażonej *expresis verbis* motywacji reżysera, doskonale odzwierciedla charakteryzującą re-konstrukcję dialektykę prawdy i fikcji. Maqdisi jest aktorem społecznym, który ma za sobą pobyt w więzieniu, a zarazem wciela się w innego aktora społecznego (a raczej w jego wersję sprzed czterdziestu lat, czyli z okresu odbywania kary w Al-Moskobiya), także nieustannie obecny na planie.

Agnew zwraca również uwagę na ufundowaną na przeżyciu cielesnym różnicę pomiędzy aktorami społecznymi, którzy osobiście doznali traumy, a pozostałymi uczestnikami re-konstrukcji. W przypadku braku głosu wyraźnie uprzywilejowanego, skrajność i transgresyjność doświadczenia nabierają pierwszorzędного znaczenia i wyznaczają hierarchię legitymizacji. Najintensywniejszy przejaw cierpienia decyduje o tym, kto jest w pierwszym rzędzie uprawniony do zabrania głosu w dyskursie historycznym. *Największe cierpienie nie tylko tworzy najbardziej wciągającą opowieść, lecz także stawia doznającego takiego cierpienia re-konstruktora ponad innymi rekonstruktorami w obrębie zhomogenizowanej społeczności i separuje go (rzadziej ją) od terażniejszości<sup>36</sup>*. Hierarchizację głosów aktorów społecznych doskonale odzwierciedla dokument Panha, w którym pierwszeństwo w prowadzeniu narracji historycznej należy do byłych więźniów. To oni udzielają głosu strażnikom, zadają pytania, konfrontują różne wersje wydarzeń i ich interpretacje. W *Ghost Hunting* trudno jednoznacznie wskazać, komu przede wszystkim zostało przyznane prawo do zabierania głosu w dyskursie historycznym, ponieważ reżyser niemal wszystkie role obsadził ludźmi mającymi za sobą doświadczenie więzienne. Tym samym Andoni stworzył dyskurs polifoniczny, ale taki, w którym poszczególne wypowiedzi raczej się uzupełniają, niż wchodzą ze sobą – jak u Panha – w kontradiktoryczny dialog.

Poprzez naznaczone traumatycznymi doświadczeniami ciało re-konstrukcja, choć – co stanowi jej cechę konstytutywną – dotyczy wydarzeń z przeszłości, otwiera się na przyszłość. Jej epistemologiczny fundament – teza, że doświadczenie pogłębia rozumienie historii – staje się tym samym problematyczny: *świadectwo oparte na ciele [body-based testimony] mówi nam więcej o terażniejszym ja niż o kolektywnej przeszłości<sup>37</sup>*. Koncentracja na trybie cielesnego doświadczenia przeszłości pozwala wpisać praktykę re-konstrukcji w ramy tak zwanej historii afektywnej. Zdaniem Agnew re-konstrukcja zrywa z tradycyjnymi formami historiografii. Jako forma historii afektywnej – która zarówno przyjmuje afekt jako swój przedmiot, jak i próbuje go wywołać – mniej koncentruje się na wydarzeniach, procesach lub strukturach, a bardziej na doświadczeniu fizycznym i psychicznym<sup>38</sup>. Historia afektywna bywa także określana mianem historii ekstremalnej, w której stawia się pytania, czy afektywny kontakt z cierpieniem i śmiercią skracają dystans pomiędzy „wtedy” i „teraz”<sup>39</sup>. Re-konstrukcja odpowiada zatem założeniom historii afektywnej, gdyż kreując specyficzną temporalność, aktualizuje przeszłość.

W ramach zwrotu afektywnego podkreśla się również rolę konkretnej przestrzeni fizycznej – r e a l n y c h miejsc, w których rozgrywały się wydarzenia historyczne – w procesie tworzenia relacji emocjonalnej między przeszłością a terażniejszością. Z takiego rozpoznania funkcji przestrzeni wynika dążenie twórców filmowych dokumentów do re-konstrukcji przeszłości w autentycznych lokacjach. W dążeniu tym manifestuje się już nie tylko świadomość kulturowego

i historycznego znaczenia takich miejsc. Jak pisze Jerome de Groot, wędrowki po tych miejscach umożliwiają wyjątkowego rodzaju zaangażowanie historyczne, a także dogłębne zrozumienie wydarzeń i ich uwarunkowań. Fizyczne zetknięcie z przeszłością nawiązuje do współczesnych badań nad znaczeniem afektu w historii, do potrzeby budowania poczucia więzi emocjonalnej<sup>40</sup>.

Świadomie stosuję zapis pojęcia „re-konstrukcja” z łącznikiem dla podkreślenia konstrukcyjnego wymiaru metody stosowanej przez reżysera *Ghost Hunting*. Film Andoniego umieszczam bowiem nie tylko w kontekście historii afektywnej, lecz także w paradygmacie po-white’owskiej<sup>41</sup> historiografii postmodernistycznej zogniskowanej między innymi wokół zagadnienia narracji historycznej jako konstrukcji, fikcjonalizacji i autoreferencyjności rozumianej jako strategia oporu przeciw ideologizacji. W artykule *Literatura a fikcja*, kluczowym dla analizy filmu Andoniego w paradygmacie historiografii krytycznej, Hayden White dowodzi, że historiografia postmodernistyczna w istotny sposób naruszyła podstawy zachodniej koncepcji wiedzy historycznej. *Utrzymuje, że jeśli chodzi o badanie przeszłości, historyk musi przyjąć odpowiedzialność za k o n s t r u k c j ę tego, co dotychczas przedstawiał jako odkrycie*<sup>42</sup>. W odniesieniu do kwestii autoreferencyjności White dostrzega w historiografii postmodernistycznej rozszerzenie modernistycznego projektu demystyfikacji przeszłości. Status autoreferencyjności chroni tekst historyczny przed ideologią obiektywizmu. *Post-modernistyczne wersje historii są jak filmy o robieniu filmów lub powieści o pisaniu powieści lub (Brechtowskie) spektakle, które każą nam zwrócić uwagę na ich własną „fikcjonalność”*<sup>43</sup>. Dokumenty wykorzystujące metodę re-konstrukcji dobrze wpisują się w postmodernistyczną teorię fikcjonalizacji dyskursu historycznego, gdyż re-konstrukcja – jak dowodzi Megan Carrigy – ucieleśnia ontologiczną ambiwalencję charakteryzującą wczesne kino, podważając kody związane z podstawowym rozróżnieniem między fikcją a nie-fikcją<sup>44</sup>. Hybrydyczna *docudrama* oraz dokument performatywny są tego najbardziej wyrazistymi przykładami.

Jestem przekonana, że historiografia postmodernistyczna, kładąca nacisk na kwestię konstrukcji, musiała w zasadniczy sposób zmienić teoretyczne podstawy myślenia o problematycznej kwestii prawdy w dokumencie. Według Lindy Williams (która nie posługuje się wprawdzie pojęciem historiografii postmodernistycznej, ale przyjmuje jej definiujące cechy) możemy mówić o zjawisku Nowego Dokumentu. Prawda przedstawiona w filmie dokumentalnym nie może być zwyczajną demaskacją ani czystą refleksją. *Jest to przemyślana konstrukcja, interwencja w politykę i semiotykę reprezentacji*<sup>45</sup>. Nadmiernie uproszczona dychotomia prawdy i fikcji leży u źródła trudności w myśleniu o prawdzie w dokumencie. Wybór nie dotyczy dwóch całkowicie odrębnych reżimów prawdy i fikcji. *Film dokumentalny nie jest fikcją i nie powinien być z nią mylony. Jednak może i powinien wykorzystywać wszystkie strategie konstrukcji fikcjonalnej, aby dotrzeć do prawdy*<sup>46</sup>. Pozycjonowanie praktyki re-konstrukcji jedocześnie w obszarze historii afektywnej i historiografii postmodernistycznej pozwala mi ujawnić potencjał krytyczny dokumentu Andoniego. To, co najbardziej fascynujące, w moim przekonaniu, rodzi się bowiem na styku afektu i dystansacji, pomiędzy emocjonalnym utożsamieniem widza z aktorami społecznymi będącymi ofiarami traumatycznych zdarzeń z przeszłości, a świadomością „fikcjonalnego” (autoreferencyjnego) charakteru filmowej

re-konstrukcji owych zdarzeń. Fikcjonalizacja nie oznacza przy tym całkowitej swobody w podejściu do wydarzeń historycznych, to ciągłe napięcie pomiędzy prawdą a fikcją. Odczytania i interpretacje – podkreśla LaCapra – jeśli mają być istotne dla rozumienia historycznego, muszą uznać opór stawiany przez przedmiot badania i nie sprowadzać performatywności do luźnych wariacji, w których tekst czy zjawisko z przeszłości stanowi niewiele więcej niż pretekst dla arbitralnych przekształceń czy rozwiązań<sup>47</sup>. Palestyński reżyser zadbał o to, by widz nie odniósł wrażenia, że *Ghost Hunting* to jedynie zbiór luźnych wariacji. Temu służą niezwykle precyzyjne ustalenia dotyczące szczegółów z przeszłości. Uwagi dotyczą dokładnego przebiegu przesłuchań i warunków, w jakich się odbywały. Wytyczne byłych więźniów Al-Moskobiya odnoszą się do odcieni koloru ścian i wielkości poszczególnych pomieszczeń. W jednej z początkowych scen reżyser przerywa nagranie, gdyż ktoś zwraca mu uwagę, że w zaaranżowanej na planie sali przesłuchań brakuje portretu Herzla<sup>48</sup>.

Mimo uwagi, jaką wymienieni badacze poświęcili poszczególnym realizacjom dokumentalnym, film nie został jeszcze w pełni rozpoznany jako część fenomenu popularności re-konstrukcji historycznych. Badacze, zwłaszcza ze środowiska zawodowych historyków, są zainteresowani przede wszystkim wielogodzinnymi (niekiedy wielodniowymi) widowiskami plenerowymi, aktywnościami amatorskich i profesjonalnych grup rekonstrukcyjnych czy serialowymi produkcjami telewizyjnymi realizowanymi w formie docudramy. To paradoks, gdyż w filmie, z uwagi na uwarunkowania samego medium, w pełni ujawnia się konstytutywna cecha re-konstrukcji historycznych, zwłaszcza takich, które dotyczą zdarzeń traumatycznych – fragmentaryczność. Wszyscy badacze podkreślają (refleksje te odnoszą się wprawdzie do widowisk plenerowych, ale można je, jak sądzę, w jeszcze większym stopniu odnieść do filmu), że re-konstrukcja jest zawsze jedynie częściowa. Nacisk na „częściowość” jest tutaj kluczowy. Od-tworzenie nie służy do przedstawienia całości wydarzenia z przeszłości, zamiast tego działała jako powtórzenie fragmentu: *Jest częściowa w sensie dosłownym, ponieważ tylko starannie wyselekcjonowana część wydarzeń została odtworzona, ale jest również częściowa w rozumieniu bardziej metaforycznym; w sensie niepełnego stwierdzenia, gestu narracyjnego, który pozostaje niedokończony, a zatem nie do odzyskania*<sup>49</sup>. Fragmentaryczna natura rekonstrukcji, choć wynika z natury filmowego medium, idealnie przystaje do modelu traumatycznego powtórzenia.

## Historia demokratyczna

Niezwykle istotny jest dla mnie także emancypacyjny charakter praktyki re-konstrukcji historycznej, która wpisuje się w coraz większym stopniu w paradygmat historii oddolnej oddającej głos podmiotom (indywidualnym i zbiorowym) marginalizowanym – często z powodów politycznych – w oficjalnym dyskursie historycznym. W kontekście kwestii palestyńskiej, której dotyczy dokument Andoniego, podstawowe znaczenie ma dla mnie pragnienie bycia widzialnym i odzyskiwanie głosu. Symptomatycznym przykładem przejścia dyskursu historycznego jest też dokument Panha. Głos należy w nim przede wszystkim do ofiary reżimu. Dawny więzień S-21 (ośrodka, w którym torturowano i zabi-

jano tak zwanych wrogów reżimu, co w praktyce oznaczało niemal wszystkich obywateli Kambodży) Vann Nath konfrontuje osobiste doświadczenia z oficjalną narracją, której nośnikami są w filmie byli strażnicy.

Nichols podkreśla somatyczny aspekt procesu „odzyskiwania głosu”. Nikt nie jest zmuszany do odegrania pierwotnego bólu i traumy. Re-konstrukcja nie ułatwia też żaloby po przeszłości, lecz raczej pomaga w jej odzyskiwaniu. Utracony obiekt pozostaje utracony, ale gest społeczny, który go zastępuje, przywraca mu widzialność poprzez fantazmatyczny *signifier*, który wyłania się z ciał uczestników i w nich się zakorzenia<sup>50</sup>. Praktyki performatywne z reguły nie skupiają się tylko na strauumatyzowanych jednostkach, a ich ostatecznym celem nie jest wyłącznie przepracowanie i uleczenie traumy w wymiarze indywidualnym. Kluczowy okazuje się kolektywny i międzypokoleniowy wymiar tych praktyk. Performanse, realizowane w obrębie zbiorowości, mogą kształtować alternatywne wspomnienia, poszerzając tym samym krąg aktorów pamięci jako pełnoprawnych członków społeczeństwa, którego historię uciszono i któremu potencjalnie (a niektórych przypadkach – dosłownie) odebrano głos. Praktyki performatywne mogą zatem mobilizować głosy świadków i członków danej wspólnoty należących do różnych pokoleń<sup>51</sup>. Dodatkowym czynnikiem wzmacniającym afektywny potencjał dokumentów odnoszących się do traumy o charakterze kolektywnym jest to, że często ich odbiorcami są ci członkowie społeczności, dla których re-konstruowane zdarzenia stanowią część osobistego doświadczenia. W wielu wywiadach Andoni podkreślał, że publiczność premierowego pokazu *Ghost Hunting* w Ramallah składała się w 90 proc. z byłych więźniów. Uczestnictwo w projekcji filmowej mogło być dla nich impulsem aktywizującym pamięć cielesną. Możemy przyjąć, że obraz, który ma moc uruchamiania takiej pamięci, d o t y k a widzów, którzy raczej c z u j a , niż po prostu oglądają<sup>52</sup>.

Australijski historyk Stephen Gapps argumentuje, że praktyka re-konstrukcji ma wartość katarską i jako aktywność partycypacyjna lokuje się w awangardzie tego, co nazywamy historią demokratyczną. W perspektywie współczesnej re-konstruowanie przeszłości jest korzystne zarówno dla odbiorców, jak i dla samych rekonstruktorów. Traktowanie historii jako *niedokończonyj sprawy* jest pomocne w docieraniu do sedna nierozwiązanych kwestii (choć może być również traktowane jako zachęta do ich wymyślenia)<sup>53</sup>. Film Panha świadczy jednak o tym, że praktyki historii demokratycznej, w ramach której opresjonowani odzyskują głos i dokonuje się re-konstrukcja traumatycznych wydarzeń z przeszłości (czy – mówiąc językiem traumy – odegranie w działaniu), nie gwarantuje uleczenia i ostatecznego domknięcia historii. U Panha ten brak domknięcia manifestuje się na dwóch poziomach: deklaratywnym (werbalnym) i symbolicznym (wizualnym). W dialogu dwóch mężczyzn ocalonych z S-21 pojawia się wyrażone *expressis verbis* przekonanie, że przeszłość – zwłaszcza w obliczu braku jakiegokolwiek gestu zadośćuczynienia ze strony oprawców (procesy najwyższych funkcjonariuszy reżimu oskarżonych o zbrodnie przeciwko ludzkości ruszyły dopiero w 2009 r., a zatem już po zakończeniu prac na filmem<sup>54</sup>) – na zawsze pozostanie otwartą raną. Dotyczy to nie tylko bezpośrednich uczestników zdarzeń, lecz także ich rodzin oraz całego społeczeństwa dotkniętego traumą. Vann Nath wspomina, że został aresztowany i osadzony w S-21 razem ze swoim krewnym, który nie przeżył



S21: Maszyna śmierci Czerwonych Khmerów, reż. Rithy Panh (2003)



S21: *Maszyna śmierci Czerwonych Khmerów*, reż. Rithy Panh (2003)

przesłuchań. Mimo upływu dwóch dekad, za każdym razem, gdy Nath powraca do rodzinnej wioski, matka zabitego kuzyna płacze na jego widok. Na poziomie symbolicznym o niemożliwości uleczenia (zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i kolektywnym) i przejściu ze stadium bezsilnej ofiary do stadium ocalonego, któremu udało się przetrwać, świadczą metaforyczne zakończenia. Aby odczytać semantyczny potencjał tego zakończenia, należy powrócić do wcześniejszej rozmowy Natha ze strażnikami wykonującymi wyroki śmierci. Pojawia się w niej niezwykle istotny wątek odczłowieczania więźniów, których w momencie przybycia do S-21 strażnicy traktowali tak, jakby już byli martwi: *Jak cząsteczki kurzu unoszone na wietrze*. Ostatnie ujęcie dokumentu Panha to widok opustoszałej zbiorowej celi, w której unosi się kurz. Ofiary, którym odebrano tożsamość (na ścianach wiszą gabloty z tysiącami zdjęć więźniów opatrzonych jedynie numerami) i godność („kurz”) pozostają w zawieszeniu pomiędzy traumatyczną, nierozliczoną przeszłością a nawiedzaną przez widma teraźniejszością. Podobny wydźwięk, utrwalający wyobrażenie historii jako „niezakończony sprawy”, ma finał *Ghost Hunting* (piszę o tym w zakończeniu). Wzmacnia to jeszcze informacja umieszczona przed napisami końcowymi dokumentu Andoniego. Dotyczy ona losów jednego z uczestników projektu filmowego, który tuż po zakończeniu zdjęć ponownie trafił do więzienia.

### ***Ghost Hunting*: historia afektywna**

Podczas warsztatu *masterclass* przeprowadzonego pod znaczącym – w kontekście praktyki re-konstrukcji – hasłem „Zacierając granice między rzeczywistością a fikcją” Andoni wyjaśniał, że w trakcie realizacji *Ghost Hunting* dążył do tego, by sam proces filmowania wywoływał w aktorach ekstremalne emocje, te same, których doświadczali podczas pobytu w więzieniu. *Każda scena fikcyjna miała korespondującą z nią scenę dokumentalną, ale widz nigdy nie miał pewności. Nie chcieliśmy, aby publiczność czuła się komfortowo*<sup>55</sup>. Zaryzykuję tezę, że takie skrajne emocje, zarówno w odniesieniu do aktorów, jak i widzów, są wywoływane głównie przez radykalne działania z ciałem. Wydaje się, że metoda re-konstrukcji odpowiada idealnie doświadczeniu uwieżnienia, podczas którego u osadzonych, poddawanych przemocy fizycznej i psychicznej (dwutygodniowe przesłuchania trwające non stop i pozbawiające przesłuchiwanego snu), granica między rzeczywistością a fikcją stawała się płynna: *Popadaliśmy w trans, pojawiały się halucynacje*. Transową rzeczywistość Al-Moskobiya dobrze ilustruje scena, w której więźniowie z workami na głowach stoją przykuci stalowymi linkami do ścian z wykręconymi do tyłu ramionami. W celi panuje całkowite milczenie, jedyny ruch w kadrze to lekkie falowanie ciał. Na ścieżce dźwiękowej słychać tylko ciężkie oddechy. Fantazmatyczny, choć głęboko osadzony w cielesnym doświadczeniu aktorów społecznych charakter sceny potęguje monochromatyczna, sinoniebieska tonacja kolorystyczna. Poczucie ciągłego dyskomfortu towarzyszące projekcji *Ghost Hunting* wynika zatem w dużej mierze z faktu, że reżyser zmuszał aktorów społecznych do powtórnego przeżywania doświadczeń związanych z dyscyplinowaniem ciała i jego funkcji fizjologicznych. W Al-Moskobiya – jak stwierdza jeden z byłych więźniów – *wykorzystywali nasze ciała i jego potrzeby przeciwko nam*.

Oglądaniu filmu nieustannie towarzyszy refleksja dotycząca wtórnej wiktymizacji i etycznych granic swobody reżysera w stosowaniu metod, za pomocą których chciał on osiągnąć założony efekt emocjonalny. W przypadku re-konstrukcji praktyki dyscyplinujące z konieczności muszą zostać spotęgowane przez sam proces filmowania i montażu<sup>56</sup>. W przypadku *Ghost Hunting* problem kontroli nabiera dodatkowego, związanego z opresją, znaczenia. Po jednej z wyjątkowo wymagających pod względem emocjonalnym scen, aktor zarzuca Andoniemu obsesję kontrolowania wszystkiego i traktowanie uczestników *jak pionków na szachownicy*.

Najbardziej ekstremalny charakter ma transgresyjna sekwencja przesłuchania głównego bohatera, któremu od dwóch dni odmawia się prawa do skorzystania z toalety. W trakcie przesłuchania widać, jak odgrywający tę rolę Ramzi Maqdisi oddaje mocz na krzesło. Strażnicy brutalnie zrzucają ciało więźnia na ziemię i wycierają nim podłogę. Pomiedzy ujęciem oddawania moczu a kolejnym ujęciem ze strażnikami następuje wprowadzenie cięcia montażowe, ale widz – jak podkreślał Andoni – nigdy nie może mieć pewności co do statusu (fikcja/dokument) danej sceny. Kamera rejestruje też momenty, w których aktorzy wypadają z roli i dają się ponieść emocjom. Wyzwalaniu afektów sprzyjają sceny, w których mężczyźni wchodzą ze sobą w bardzo bliski kontakt fizyczny, by oddać przemocowy (także w aspekcie seksualnym) charakter relacji pomiędzy więźniami a strażnikami. Afekty, które rodzą się w trakcie nagrywania takich scen, przenoszą się na płaszczyznę rzeczywistości i pozostają z aktorami na długo po komendzie „Cięcie!”. Wyrazistym przykładem zacierania granicy między odgrywaniem emocji a reakcją afektywną jest scena, w której aktor odtwarzający rolę strażnika molestuje seksualnie jednego z więźniów. Ten, w akcie samoobrony, wygłasza kwestię, która najprawdopodobniej była efektem improwizacji: *Jak twoja narzeczona może cię znieść?* Pytanie to wywołuje gwałtowną reakcję aktora, który rzuca się z pięściami na więźnia i usiłuje go podduśić. Zapytany później o tę erupcję niepoohamowanej agresji odpowiada, że za kilka dni bierze ślub i wykorzystanie tej informacji w kontekście sceny o tak wyraźnym podtekście seksualnym uznał za przekroczenie granic spektaklu. Przywołana scena wywołuje odbiorczy dyskomfort. Dowodzi bowiem, że przemoc jak o t a k a nie poddaje się kontroli, a zatem nie dotyczy historii jako *sprawy zamkniętej*.

W innych przypadkach niekontrolowane afektywne reakcje aktorów łamią reguły *decorum*. Tak dzieje się na przykład w sytuacji, gdy napięcie emocjonalne związane z upokorzeniem (strażnik odmawia więźniowi papieru toaletowego) zostaje rozładowane nieoczekiwanymi wybuchami śmiechu (w reakcji na kwestię strażnika: *Arab chce wytrzeć sobie tyłek? Coś nowego. Arabowie podcierają się przecież kamieniami*). Cała scena nabiera tym samym charakteru groteskowego (w materialno-cieleśnym, bachtinowskim ujęciu). Niezależnie od wymiaru afektywnego takie sceny wpisują się w postmodernistyczny model historiografii opartej na white'owskiej koncepcji fabularyzacji, wedle której wydarzenie historyczne s a m o w s o b i e nie ma przypisanej formy. Wybór wzorca fabularyzacji wydarzeń historycznych jest zatem kwestią *zastosowania określonej reguły, która zakłada, że poważne tematy – takie jak masowe mordy czy ludobójstwo – aby mogły być odpowiednio przedstawione, wymagają gatunków szlachetnych, takich jak epos czy tragedia*<sup>57</sup>. Przedstawienie traumatycznych wydarzeń w trybie groteskowym (czy ironicznym, jak



*Wspominając demony*, reż. Raed Andoni (2017)



*Wspominając demony*, reż. Raed Andoni (2017)

powiedziałby White) możemy uznać za formę komentarza krytycznego dotyczącego nie tyle faktów historycznych, ile skonwencjonalizowanych trybów ich przedstawiania. Możliwość podwójnego odczytania znaczenia tego rodzaju scen dobrze odzwierciedla dialektykę afektu i dystansacji, o której pisałam na wstępie.

Zgodnie z założeniami historii afektywnej przeszłość ożywa w *Ghost Hunting* przez doświadczenia psychofizyczne. Uczestnictwo w procesie re-konstrukcji uruchamia wspomnienia i rodzi potrzebę dawania świadectwa. Taki zaświadczaający charakter ma poruszający fragment filmu, w którym jeden z aktorów społecznych opowiada o samobójczej śmierci brata osadzonego wraz z nim w Al-Moskobiya. Z relacji wynika, że upokarzające praktyki dyscyplinujące ciała więźniów (jak przywiązywanie pasami do łóżek), u których stwierdzano zaburzenia psychiczne, skutkowały próbami samobójczymi. Wyznanie nabiera charakteru ekspiacyjnego a zarazem autoterapeutycznego (zgodnie z freudowską metodą terapii rozmowa). Opowiadający wyznaje, że śmierć brata prześladuje (dosłownie k o n s u m u j e ) go do dziś. Cierpienie wynika nie tylko z samego faktu śmierci i poczucia winy wobec zmarłego, lecz także z niemożności artykulacji traumy: *Poczułem, jak to dobrze móc o tym mówić i zdjąć ten ciężar z piersi*. W trakcie aktu dawania świadectwa kamera rejestruje pracę afektu – wzruszenie odbierające głos mówiącemu i emocje wyraźnie widoczne na twarzach wszystkich zgromadzonych na planie mężczyzn. Wspomnienia uruchamiają pamięć ciała. Andoni notuje mimowolne skurcze twarzy, zaciskanie pięści, nerwowe pocieranie dłoni – wszystkie mikrogesty dowodzące, że afektywny kontakt z cierpieniem niweluje dystans pomiędzy „wtedy” i „teraz”. Re-konstrukcja, a w szczególności monologi o charakterze świadectwa, uwypuklają widmowość temporalność opowieści posttraumatycznych, odzwierciedlając osobliwy tryb bycia w dwóch miejscach i czasach (wyobrażonym i rzeczywistym) jednocześnie<sup>58</sup>. Wykorzystywana przez Andoniego strategia świadectwa odpowiada podstawowym założeniom historiografii postmodernistycznej, skłaniającej się ku „prywatyzacji” historii. Język świadectwa przekracza ograniczenia konwencjonalnej historiografii. Świadectwo – jak podkreśla Frank Ankersmit – skierowane jest do nas, pojedynczych moralnych istot ludzkich i efektywnie (ja dodałabym również – afektywnie) uniemożliwia nam ukrywanie się za moralnie neutralnym ekranem historycznego obiektywizmu<sup>59</sup>. Potwierdzeniem afektywnego oddziaływania praktyki re-konstrukcji jest wypowiedź jednego z aktorów społecznych, który zwierza się przed kamera, że kilka razy chciał porzucić projekt: *Za każdym razem, kiedy stąd wychodzę, czuję się zdolowany i poddany opresji. To dlatego, że ponownie to wszystko przeżywam*. Pamiętajmy jednak, że nie wszystkie monologi zaświadczaające o traumatycznej historii mają charakter dowodu z doświadczenia. Wśród uczestników projektu są tacy, którzy w więzieniu nigdy nie byli, a odgrywają w filmie role ofiar. I tacy, którym przypadły role strażników, a mają za sobą wieloletnie pobyty w ośrodkach detencji, które odcisnęły piętno na ich psychice.

### *Ghost Hunting*: miejsce traumy

Performatywna skuteczność dokumentów realizowanych z wykorzystaniem metody re-konstrukcji, które poruszają tematykę przemocy i masowych

zbrodni, zależy od faktycznego powrotu ofiar lub sprawców do dawnych miejsc fizycznej lub psychicznej traumy. W ten sposób ich zeznania mogą pełnić rolę dowodową, a także być posttraumatycznym odzwierciedleniem istnienia przeszłości w teraźniejszości<sup>60</sup>. Patrizia Violi podkreśla, że miejsca traumy są śladami traumatycznego wydarzenia i oznaczają to wydarzenie poprzez bezpośrednie odniesienia indeksalne: *przestrzenna bliskość z wydarzeniem konstituuje je jako szczególne formy znaków indeksalnych, które kierują się ku przeszłości i re-aktualizują ją w teraźniejszości*. Miejsca traumy są postrzegane jako miejsca *a u t e n t y c z n e*, jako *a u t e n t y c z n e* ślady przeszłości. Przestrzenna ciągłość jest integralną częścią znaczenia tych miejsc i głównym powodem skłaniającym do ich odwiedzenia. Związek przyczynowo-skutkowy z wydarzeniem nadaje im wszystkim niewytłumaczalną aurę. Wizyta w takich przestrzeniach, porównywana przez badaczkę z praktyką pielgrzymowania i dawania świadectwa, jest doświadczeniem widmowym (*spectral experience*) o dużym ładunku emocjonalnym<sup>61</sup>. W *S21* Panh wykorzystał auratyczny potencjał miejsca, które do dziś nosi namacalne (cielesne) ślady traumatycznej historii (widoczne w filmie plamy krwi na ścianach i podłogach), a jednocześnie, po upadku reżimu Czerwonych Khmerów, uległo re-sygnifikacji (transformacji semiotycznej) i przekształceniu w muzeum. Świadomość *a u t e n t y c z n o ś c i* *S-21* jako miejsca traumy było źródłem silnej afektywnej reakcji ocalonego Chum Meya, o której pisałam wcześniej (*Nie mogę...*).

Co jednak zrobić w sytuacji, kiedy *a u t e n t y c z n e* miejsce traumy jest niedostępne? Czy przestrzeń pozbawiona indeksalnej łączności z wydarzeniem może ulec transformacji w miejsce traumy? I czy taka przestrzeń wytworzy *a u r e* będącą podłożem *d o ś w i a d c z e n i a w i d m o w e g o*? Przed takim wyzwaniem stanął Aldoni. *Al-Moskobiya*, w przeciwieństwie do *S-21*, jest czynnym więzieniem, w którym nadal dochodzi do aktów przemocy<sup>62</sup>. Filmowanie w *a u t e n t y c z n y m* miejscu traumy z przyczyn oczywistych było więc niemożliwe. Reżyser zdecydował się zatem na re-konstrukcję *Al-Moskobiya*. W projektowaniu scenografii kierował się drobiazgowymi wskazówkami byłych więźniów, a cały proces został ukazany w filmie, przez co zyskał on charakter wyraźnie autoreferencyjny. W kadrze często są widoczne kamera i rozstawiony na planie sprzęt nagłośnieniowy, słychać rozmowy członków ekipy filmowej. Poza jednym ujęciem, które ma charakter paratekstualny, pojawia się bowiem podczas napisów końcowych, kamera nigdy nie jest wyprowadzana poza przestrzeń magazynu. Tym samym Aldoni wywołuje nieuchronne skojarzenia z przestrzenią teatralną. Re-konstrukcja, rozumiana jako proces i odgrywanie ról, jest przeciwieństwem teatru polegająca na ewokowaniu scen za pomocą słów lub przedstawienia mimetycznego<sup>63</sup>.

Za pośrednictwem takich fikcjonalizujących zabiegów została zniesiona granica pomiędzy „kiedyś” i „dzisiaj”. Czas re-konstrukcji jest czasem paradoksalnym – zawieszonym między przeszłością a teraźniejszością. Dobrą ilustracją tego unieważnienia czasu fizycznego jest druga sekwencja *Ghost Hunting*, w której Andoni ustawia biurko dokładnie w takiej pozycji, w jakiej, wedle świadectwa osadzonych, znajdowało się ono w pomieszczeniu przesłuchań *Al-Moskobiya*. Przy tym biurku reżyser przeprowadza własne przesłuchania kandydatów do filmu. Mężczyźni są wyraźnie poruszeni, wydają się niepewni, głosy niektórych

drża, momentami zapada milczenie, jakby przestuchiwani, mając świadomość obecności rejestrującej kamery, bali się udzielić potencjalnie obciążających odpowiedzi. *Te pierwsze sceny – wyjaśniał reżyser – ustanawiają gramatykę filmu. Dla mnie scena castingu była bardzo ważna. Fikcja wyłoniła się z rzeczywistości*<sup>64</sup>.

W kluczowej – w perspektywie historii afektywnej – scenie były więźniarki zostaje ponownie zamknięty w klaustrofobicznym pomieszczeniu o powierzchni dwóch metrów kwadratowych. Po krótkim czasie całe jego ciało jest mokre, w zbliżeniu pojawia się pokryta kroplami potu twarz. Uwięziony dwukrotnie musi prosić reżysera o otwarcie drzwi: *W takiej celi czas wewnątrz nie jest taki sam, jak czas na zewnątrz. W pewnym sensie na zawsze zostajesz już w tej przestrzeni.* Oglądając te sceny, odnosimy wrażenie, że przestrzeń magazynu, choć pozbawiona indeksalnego związku z przeszłością, może się stać miejscem traumy. Te momenty Vivian Sobchack nazywa przejściem od świadomości fikcyjnej do świadomości dokumentalnej. W chwilach, w których przestrzeń fikcyjna, jak pisze Sobchack zostaje *naznaczona rzeczywistością*, widz również zostaje nią *naznaczony*. Rzeczywistość obejmuje zarówno rzeczywistość przedstawioną, jak i widza, restrukturyzując ich równoległe światy nie tylko jako współistniejące, lecz także jako etycznie powiązane<sup>65</sup>. Przekroczenie fikcji, o którym pisała Sobchack, można uznać za typową dla krytycznej historiografii strategię burzenia czwartej ściany – ustanawiania wspólnej afektywnej przestrzeni pomiędzy (więzienną) „sceną” a „widownią”.

Wydaje się, że drobiazgowo odtworzenie realiów związanych z konkretnym miejscem traumy ma na celu aktywizację pamięci ciała. Jeśli emocji nie da się przywołać z pamięci – pisze Jill Bennett – można je ożywić; dlatego nie pamiętamy żalu ani ekstazy, ale przypominając sobie sytuację, która wywołała te doznania, możemy spowodować nowy przyływ emocji<sup>66</sup>. Innymi słowy, afekt, odpowiednio wywołany (powrót do miejsca traumy może tu mieć kluczowe znaczenie), wywołuje doświadczenie somatyczne w czasie rzeczywistym. Andoni podważa jednak tak jednoznaczną interpretację „pracy afektu” związanej z określonym *traumascapem*. Za szczególnie znaczące uznaje podkreślany przez reżysera aspekt „gry” i wynikająca z niego ambiwalencja charakterystyczna dla historiografii krytycznej: *Kiedy obsada po raz pierwszy pojawiła się na planie, nie wiedziała, o co chodzi w tej grze. Dla mnie było to ważne, ponieważ zależało mi na tym, aby ich relacja z projektem rozwijała się płynnie, dzień po dniu, tydzień po tygodniu. Myślę, że od razu to załapali. Zrozumieli film i byli gotowi, a także szczęśliwi, że mogą ze mną w tę grę zagrać, a zarazem naprawę to przeżyć*<sup>67</sup>. Strategia gry może być zatem odczytywana jako zabieg o charakterze autoreferencyjnym (brechtowskim). To jednak nie jedyne aspekty metody zastosowanej przez palestyńskiego twórcę. LaCapra wskazuje bowiem na krytyczny, a zarazem terapeutyczny charakter „gry z historią” w procesie przepracowania traumy. Pewna zdolność do angażowania się w grę czy zabawę – żartowania czy budowania dystansu poprzez bezpośrednią dramatyzację czy symulację stanowiącą ramę – w pewnych przypadkach wskazuje na krytyczną relację wobec wydarzeń<sup>68</sup>. *Ghost Hunting* możemy uznać za tak rozumianą symulację – próbę re-konstrukcji, w laboratoryjnych warunkach, historycznych wydarzeń w celu przepracowania związanej z nimi traumy.

## Zakończenie. Czy historia musi się powtarzać?

Finał *Ghost Hunting* ma pozornie charakter wyzwalający i świadczący o sukcesie w przepracowaniu historycznej traumy. Cała ekipa filmowa jednoczy się we wspólnym tańcu na cześć jednego z uczestników projektu, który tuż po zakończeniu zdjęć bierze ślub. Na planie pojawiają się rodziny aktorów. Zrekonstruowane w opuszczonym magazynie więzienie nie jest już miejscem traumy, lecz sceną teatralną – można dotknąć pozostawionych przez aktorów rekwizytów i bawić się, jak to robią dzieci, w celach zbudowanych z dykty. W ujęciu wmontowanym w napisy końcowe dochodzi nawet do zburzenia czwartej ściany, w sposób dosłowny i metaforyczny. Kamera po raz pierwszy wychodzi poza granice planu filmowego i ujawnia istniejącą poza nim rzeczywistość. Takie metakrytyczne zakończenie dobrze wpisuje się w model historiografii postmodernistycznej opartej na ujawnianiu dyskursywnych szwów i fikcjonalnego charakteru narracji historycznej. Ostatecznie *Ghost Hunting* jest przecież filmem o robieniu filmu; dokumentem, w którym historia została ukazana nie jako zamknięty rozdział, lecz jako *work-in-progress*. Zastosowanie praktyki re-konstrukcji stanowiącej jawną – manifestującą się na poziomie tekstualnym – strukturę autorefleksywną umożliwiło krytyczny dystans wobec nie tyle samej historii, ile trybów jej fabularyzacji. Tym samym tropem podążył wcześniej Panh, zadając pytanie: czy obraz (filmowy, malarski) umożliwi nam dotknięcie przeszłości? Kambodżański dokumentalista stawia je nie tylko na poziomie teoretycznej abstrakcji. Odwołuje się również bowiem do konkretnego doświadczenia sensorycznego. W jednej z kluczowych scen *S21* Vann Nath wodzi dłonią po chropowatej powierzchni płótna, na którym namalował więzienną celę i ciasno ułożone na podłodze ciała skazańców. Tym samym bohater w sposób dosłowny dotyka traumatycznej przeszłości, która może uobecniać się jedynie w postaci obrazu.

Finałową sekwencję dokumentu Andoniego można jednak odczytać inaczej. Obecność w niej najmłodszego pokolenia Palestyńczyków zyskuje nowe, znacznie bardziej pesymistyczne znaczenie w kontekście wiersza, którego autorem jest jeden z uczestniczących w projekcie aktorów społecznych:

*Moja matka wychowała dziecko, które płakało na próżno.  
Mamo, dorastałem pozbawiony czułości.  
Tak bardzo cierpiełem, że moje marzenia wyschły.  
Strach szukał we mnie towarzysza.  
Moje życie to zamknięte drzwi: przesłuchania, tortury i deprawacja.*

Wiersz ten wydobywa determinizm palestyńskich losów, oddaje cykliczność historii, w której dzieci są skazane na powtarzanie doświadczeń rodziców. A jak pisałam we wstępie, to właśnie więzienie jest dla Palestyńczyków doświadczeniem kanonicznym. Doświadczeniem bycia poddawany nieustającej traumie, które nie kończy się wraz z okrzykiem *Cięcie!*

- <sup>1</sup> J. Butler, *The Compass of Mourning*, „London Review of Books”, 19.10.2023, t. 45, nr 20, <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v45/n20/judith-butler/the-compass-of-mourning> (dostęp: 6.02.2026).
- <sup>2</sup> W przypadku filmu Andoniego zdecydowałam się zachować oryginalny tytuł. Słowo „demony” użyte w polskim tytule (*Wspominając demony*) nie oddaje znaczenia pojęcia *ghost*, które w moim przekonaniu odnosi się do derridańskiego widma. We właściwym tłumaczeniu tytuł filmu powinien brzmieć *Tropiąc widma*. Tytułowe widma to, jak sądzę, ofiary izraelskiego systemu penitencjarnego, które wciąż nawiedzają pamięć społeczną Palestyńczyków i nie dają się wyegzorcyzmować. Pojęcie *ghost (prisoners)* może oznaczać osoby przetrzymywane w kompleksie więziennym Abu Ghraib, których obecność nie była rejestrowana w oficjalnym systemie. Mogły zatem „zniknąć” bez śladu.
- <sup>3</sup> W podrozdziale poświęconym kontekstom metodologicznym wyjaśniam teoretyczne podstawy zapisu pojęcia „re-konstrukcja” z dywizem.
- <sup>4</sup> J. Butler, *What Is the Value of Palestinian Lives?*, „Autonomies.org”, <https://autonomies.org/2023/10/judith-butler-what-is-the-value-of-palestinian-lives/> (dostęp: 6.02.2026).
- <sup>5</sup> B. Nichols, *Documentary Reenactments: A Paradoxical Temporality That Is Not One*, w: *Given World and Time: Temporalities in Context*, red. T. Miller, Central European University Press, Budapest 2008, s. 172.
- <sup>6</sup> Tamże, s. 181.
- <sup>7</sup> I. Margulies, *In Person: Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema*, Oxford University Press, New York 2019, s. 253.
- <sup>8</sup> J. Norman, *The Palestinian Prisoners Movement: Resistance and Disobedience*, Routledge, Oxon 2021, s. 11.
- <sup>9</sup> Zob. [https://www.btselem.org/statistics/minors\\_in\\_custody](https://www.btselem.org/statistics/minors_in_custody) (dostęp: 9.11.2025).
- <sup>10</sup> Dokument Bachy w interesujący sposób łączy *found footage* i animację. Nie posługuje się jednak praktyką re-konstrukcji, na której skupiam się w tekście.
- <sup>11</sup> Taki tytuł nosi jedna z najbardziej znanych książek poświęconych współczesnej historii Palestyny autorstwa izraelskiego historyka-rewizjonisty Ilana Pappé. Zob. I. Pappé, *The Biggest Prison on Earth: A History of the Occupied Territories*, Oneworld Book, London 2017.
- <sup>12</sup> Tym pojęciem posługuje się Laura Rascaroli. Zasada autopsji dotyczy problemu wiarygodności dokumentalisty i opiera się na twierdzeniu: „byłem tam, widziałem to na własne oczy”. Zob. L. Rascaroli, *The Personal Cinema: Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, New York 2009, s. 119.
- <sup>13</sup> Zob. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 425.
- <sup>14</sup> Tą samą strategią legitymizacji posłużyła się Kaouther Ben Hania w najnowszym dokumencie rekonstrukcyjnym poświęconym kwestii palestyńskiej – *Głos Hind Rajab (Sawt Hind Rajab)*, 2025). W tym wypadku materiały *found footage* zostały umieszczone na końcu filmu. Choć samą praktykę re-konstrukcji uznaję za z definicji krytyczną, dokument Ben Hani nie zawiera w moim przekonaniu elementów brechtowskich tak wyraźnie manifestujących się na poziomie tekstualnym, dlatego pomijam go w głównym wywodzie.
- <sup>15</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 120.
- <sup>16</sup> I. Margulies, dz. cyt., s. 16.
- <sup>17</sup> Pojęcie „aktorzy społeczni” wprowadził Bill Nichols. Badacz zwraca uwagę na specyfikę filmu dokumentalnego, w którym osoby pojawiające się na ekranie są jednocześnie aktorami i sobą (*appear as themselves*). Zob. B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001, s.116.
- <sup>18</sup> J. Norman, dz. cyt., s. 111.
- <sup>19</sup> B. Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 97.
- <sup>20</sup> L. Rascaroli, dz. cyt., s. 85.
- <sup>21</sup> D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 129.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 144.
- <sup>23</sup> D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 134.
- <sup>24</sup> Psychohistoria to stosunkowo mało znany obszar badań interdyscyplinarnych. Na temat jej założeń zob. P. Elovitz, *The Successes and Obstacles to the Interdisciplinary Marriage of Psychology and History*, w: *Psychology and History: Interdisciplinary Explorations*, red. Ch. Tileaga, J. Byford, Cambridge University Press, Cambridge 2014, s. 83-108.
- <sup>25</sup> G. Cubitt, *History, Psychology and Social Memory*, w: *Psychology and History...* dz. cyt., s. 21.

- <sup>26</sup> Pojęciem *in person reenactment* posługuje się Ivone Margulies.
- <sup>27</sup> Na ten podwójny wymiar zwracają uwagę wszyscy badacze miejsc traumy. Dla przykładu, Maria Tumarkin, autorka pojęcia *traumascapes*, podkreśla, że są to wyróżniające się kategorie miejsc, które uległy transformacji fizycznej i psychicznej spowodowanej cierpieniem. Zob. M. Tumarkin, *Traumascapes: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, Melbourne University Press, Melbourne 2005, s. 13.
- <sup>28</sup> Takiego określenia używa m.in. Patrizia Violi. Autorka dokonała rozróżnienia pomiędzy *trauma place* i *trauma site*. Ta pierwsza kategoria ma charakter ogólny i odnosi się do przestrzeni, w której rozegrały się traumatyczne zdarzenia. *Trauma site* to podklasa w obrębie tej szerszej kategorii odnosząca się do miejsc, które uległy semiotycznej transformacji i którym społecznie nadano funkcję upamiętnienia (muzea, pomniki). P. Violi, *Landscapes of Memory: Trauma, Space, History*, Peter Lang, Oxford 2014, s. 14.
- <sup>29</sup> Tamże, s. 46.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 29.
- <sup>31</sup> V. Agnew, Introduction: *What Is Reenactment?*, „Criticism” 2004, t. 46, s. 331.
- <sup>32</sup> J. Oppenheimer, *Perpetrators’ Testimony and the Restoration of Humanity: „S21”*, Rithy Panh, w: *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, red. J. Ten Brink, J. Oppenheimer, Wallflower Press, New York 2012, s. 224.
- <sup>33</sup> D. LaCapra, dz. cyt., s. 170.
- <sup>34</sup> J. Weissberg, *Berlin Film Review: „Ghost Hunting”*, „Variety.com”, 18.02.2017, <https://variety.com/2017/film/reviews/ghost-hunting-review-1201992082/> (dostęp: 25.10.2025).
- <sup>35</sup> H. Mechaï, *Raed Andoni: „The Israelis Occupy Our Minds”*, „Middle East Monitor”, 15.06.2017. <https://www.middleeastmonitor.com/20170615-raed-andoni-the-israelis-occupy-our-minds/> (dostęp: 25.10.2025).
- <sup>36</sup> V. Agnew, dz. cyt., s. 330-331.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 335.
- <sup>38</sup> V. Agnew, *History’s Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present*, „Rethinking History: The Journal of Theory and Practice” 2007, t. 11, s. 301.
- <sup>39</sup> I. McCalman, P. A. Pickering, *From Realism to the Affective Turn: An Agenda*, w: *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn*, red. I. McCalman, P. A. Pickering, Palgrave Macmillan, Hampshire 2010, s. 7.
- <sup>40</sup> J. de Groot, *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, Routledge, Oxon 2016, s. 121.
- <sup>41</sup> Określenie „historiografia po-white’owska” ma na celu podkreślenie przełomowego znaczenia myśli Haydena White’a. Kieruje się tu wskazówką autorów antologii *Philosophy of History After Hayden White* (red. R. Doran, Bloomsbury, New York 2013).
- <sup>42</sup> H. White, *Literatura a fikcja*, tłum. D. Kołodziejczyk, w: *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 63-64.
- <sup>43</sup> Tamże, s. 75.
- <sup>44</sup> M. Carrigy, *The Reenactment in Contemporary Screen Culture: Performance, Mediation, Repetition*, Bloomsbury Academic, New York 2021, s. 18.
- <sup>45</sup> L. Williams, *Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary*, „Film Quarterly” 1993, t. 46, s. 20.
- <sup>46</sup> Tamże.
- <sup>47</sup> D. LaCapra, dz. cyt., s. 107.
- <sup>48</sup> Chodzi o Theodora Herzla, twórcę i głównego ideologa syjonizmu.
- <sup>49</sup> K. Kitamura, „Recreating Chaos”: *Jeremy Delle’s „The Battle of Orgreave”*, w: *Historical Reenactment...* dz. cyt., s. 43.
- <sup>50</sup> B. Nichols, *Documentary Reenactments...* dz. cyt., s. 181.
- <sup>51</sup> C. Stalpaert, M. Breyne, P. Maedza, S. de Smet, *Histories of Trauma and Violence: Performance Practices of Removing and Remembering*, w: *Violence and Trauma in Contemporary Performance: Removing and Remembering Histories*, red. C. Stalpaert, Leuven University Press, Leuven 2025, s. 14-15.
- <sup>52</sup> J. Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford University Press, Stanford 2005, s. 36.
- <sup>53</sup> Zob. I. McCalman, P. Pickering, *From Realism to the Turn: An Agenda*, w: *Historical Reenactment...* dz. cyt., s. 11.
- <sup>54</sup> Na skutek tych procesów Panh powrócił do wydarzeń związanych z reżimem Pol Pota i zrealizował dokument *Duch, pan piekielnej karni (Duch, le maître des forges de l’enfer)*, (2011) będący rejestracją rozmów przeprowadzonych z „Duchem” (Kaing Guek Eav), który kierował więzieniem S-21.
- <sup>55</sup> J. Quily, *Real Ghosts, Reconstructed Prison*, <https://www.facebook.com/ghostshunting> (dostęp: 5.11.2025).
- <sup>56</sup> K. Kitamura, dz. cyt., s. 47.
- <sup>57</sup> H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, tłum. E. Domańska, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2010, s. 217.

<sup>58</sup> I. Margulies, dz. cyt., s. 16.

<sup>59</sup> F. R. Ankersmit, *Historical Representation*, Stanford University Press, Stanford 2002, s. 163.

<sup>60</sup> I. Margulies, dz. cyt., s. 16.

<sup>61</sup> P. Violi, dz. cyt., s. 77-79.

<sup>62</sup> Mówiono o tym m.in. podczas dyskusji po genewskim pokazie *Ghost Hunting* w czerwcu 2017 r., w której uczestniczyła Manon Schick – ówczesna dyrektorka szwajcarskiej sekcji Amnesty International.

<sup>63</sup> I. Margulies, dz. cyt., s. 11.

<sup>64</sup> J. Quily, dz. cyt.

<sup>65</sup> V. Sobchack, *The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness*, w: *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley 2004, s. 284.

<sup>66</sup> J. Bennett, dz. cyt., s. 22-23.

<sup>67</sup> N. Abd Elal, *The Jail That Lives Inside Us: An Interview With Raed Andoni*, „FailedArchitecture.com”, 14.08.2024, <https://failedarchitecture.com/the-jail-that-lives-inside-us-an-interview-with-raed-andoni/> (dostęp: 25.10.2025).

<sup>68</sup> D. LaCapra, dz. cyt., s. 134.

### Natasza Korczarowska

Dr hab., profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego, europejskim kinie współczesnym i problematyce historiofotii. Opublikowała książki: *Ojczyzny prywatne* (2007) oraz *Inne spojrzenie* (2013, poświęcona wyobrażeniom historii w polskim filmie fabularnym po 1965 r.). Od 2008 r. współpracuje z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej oraz Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym przy projekcie edukacyjnym Akademia Polskiego Filmu.

Professor at the Department of Film and Audiovisual Media, Institute of Contemporary Culture, University of Lodz. She specialises in the history of Polish film, contemporary European cinema, and the problems of historiophoty. She published the books *Ojczyzny prywatne* [*Private Homelands*] (2007) and *Inne spojrzenie* [*Another Way*] (2013) – the latter devoted to the images of history in the Polish feature film after 1965. Since 2008 she has cooperated with the Polish Film Institute and the National Film Archive – Audiovisual Institute on the educational project Academy of Polish Film.

natasza.korczarowska@uni.lodz.pl

### Bibliografia

- Abd Elal, N. (2024, 14 sierpnia). *The Jail That Lives Inside Us: An Interview With Raed Andoni*. FailedArchitecture.com. <https://failedarchitecture.com/the-jail-that-lives-inside-us-an-interview-with-raed-andoni/>

- Agnew, V.** (2004). Introduction: What Is Reenactment?. *Criticism*, 6 (46), ss. 327-339.
- Agnew, V.** (2007). History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 11, ss. 299-311.
- Ankersmit, F. R.** (2002). *Historical Representation*. Stanford: Stanford University Press.
- Bachmann-Medick, D.** (2012). *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze* (tłum. K. Krzemieniowa). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Bennett, J.** (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.
- Butler, J.** (2023). *What Is the Value of Palestinian Lives?*. Autonomies.org. <https://autonomies.org/2023/10/judith-butler-what-is-the-value-of-palestinian-lives/>
- Butler, J.** (2023, 19 października). The Compass of Mourning. *London Review of Books*, 45 (20). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v45/n20/judith-butler/the-compass-of-mourning>
- Carrigy, M.** (2021). *The Reenactment in Contemporary Screen Culture: Performance, Mediation, Repetition*. New York: Bloomsbury Academic.
- Cubitt, G.** (2014). History, Psychology and Social Memory. W: Ch. Tileaga, J. Byford (red.), *Psychology and History: Interdisciplinary Explorations* (ss. 15-39). Cambridge: Cambridge University Press.
- Elovitz, P.** (2014). The Successes and Obstacles to the Interdisciplinary Marriage of Psychology and History. W: Ch. Tileaga, J. Byford (red.), *Psychology and History: Interdisciplinary Explorations* (ss. 83-108). Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, M.** (2005). Inne przestrzenie (tłum. A. Rejniak-Majewska). *Teksty Drugie*, 6, ss. 117-125.
- Groot, de J.** (2016). *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. Oxon: Routledge.
- Kitamura, K.** (2010). „Recreating Chaos”: Jeremy Delle’s „The Battle of Orgreave”. W: I. McCalman, P. Pickering (red.), *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn* (ss. 39-49). Hampshire: Palgrave Macmillan.
- LaCapra, D.** (2009). *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna* (tłum. K. Bojarska). Kraków: Universitas.
- Margulies, I.** (2019). *In Person: Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema*. New York: Oxford University Press.
- McCalman, I., Pickering, P.** (2010). From Realism to the Affective Turn: An Agenda. W: I. McCalman, P. Pickering (red.), *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn* (ss. 1-17). Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Mechaï, H.** (2017, 15 czerwca). *Raed Andoni: „The Israelis Occupy Our Minds”*. MiddleEastMonitor.com <https://www.middleeastmonitor.com/20170615-raed-andoni-the-israelis-occupy-our-minds/>
- Nichols, B.** (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B.** (2008). Documentary Reenactments: A Paradoxical Temporality That Is Not One. W: T. Miller (red.), *Given World and Time: Temporalities in Context* (ss. 171-192). Budapest: Central European University Press.
- Norman, J.** (2021). *The Palestinian Prisoners Movement: Resistance and Disobedience*. Oxon: Routledge.
- Oppenheimer, J.** (2012). Perpetrators' Testimony and the Restoration of Humanity: „S21”, Rithy Panh. W: J. Ten Brink, J. Oppenheimer (red.), *Killer Images: Document-*

- ary Film, *Memory and the Performance of Violence* (ss. 243-255). New York: Wallflower Press.
- Pappe, I.** (2017). *The Biggest Prison on Earth: A History of the Occupied Territories*. London: Oneworld Book.
- Rascaroli, L.** (2009). *The Personal Cinema: Subjective Cinema and the Essay Film*. New York: Wallflower Press.
- Ricoeur, P.** (2006). *Pamięć, historia, zapomnienie* (tłum. J. Margański). Kraków: Universitas.
- Sobchack, V.** (2004). The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness. W: *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture* (ss. 258-285). Berkeley: University of California Press.
- Stalpaert, Ch., Breyne, M., Maedza, P., Smet, de S.** (2025). Histories of Trauma and Violence: Performance Practices of Removing and Remembering. W: Ch. Stalpaert (red.), *Violence and Trauma in Contemporary Performance: Removing and Remembering Histories* (ss. 11-32). Leuven: Leuven University Press.
- Tumarkin, M.** (2005). *Traumascapes: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Violi, P.** (2014). *Landscapes of Memory: Trauma, Space, History*. Oxford: Peter Lang.
- Weissberg, J.** (2017, 18 lutego). *Berlin Film Review: „Ghost Hunting”*. Variety.com. <https://variety.com/2017/film/reviews/ghost-hunting-review-1201992082/>
- White, H.** (2009). Literatura a fikcja (tłum. D. Kołodziejczyk). W: E. Domańska (red.), *Proza historyczna* (ss. 63-83). Kraków: Universitas.
- White, H.** (2010). Fabularyzacja historyczna a problem prawdy (tłum. E. Domańska). W: E. Domańska, M. Wilczyński (red.), *Poetyka pisarstwa historycznego* (ss. 211-236). Kraków: Universitas.
- Williams, L.** (1993). Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary. *Film Quarterly*, 46, ss. 9-21.