



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

**tytuł:**

Pustynie cierpienia, galaktyki oporu

**autor:**

Paweł Mościcki

**źródło:**

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2013 nr 3

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/3-archiwa-stanow-wyjatkowych/pustynie-cierpienia-galaktyki-oporu>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

## Pustynie cierpienia, galaktyki oporu

ale idzie czas gdy, // W zapomnieniu więzione w tych ramach,  
wybłyskiem // Opowiedzą się naraz siedmiorakie gwiazdy.

Stephane Mallarmé

Czy rzeczywiście zapomniano, że otacza nas oddech  
samotnych, że szum ich krwi wypełnia ciszę niczym kołyszące się  
gdzieś w pobliżu morze, że ich trudne chwile są gwiazdami  
i konstelacjami pośród naszych najciemniejszych nocy?

Rainer Maria Rilke

## Patrzenie na gwiazdy i czytanie archiwum

Istnieje co najmniej kilka sposobów patrzenia na gwiazdy i kilka modeli poszukiwania w nich sensu. Po pierwsze, w gwiazdach można szukać przykładu harmonii i idealnego porządku, który odbija – niczym w lustrze – porządek panujący na ziemi. Najbardziej dobitnym wyrazem tego typu spojrzenia jest słynne zdanie Immanuela Kanta: „niebo gwiazdziste nade mną, prawo moralne we mnie”<sup>1</sup>. Spoglądając na rozgwieżdżone niebo, odkrywamy wielkość naszego ludzkiego powołania moralnego, które wyznacza nam rozum porządkujący poznanie niczym Bóg – niebieski firmament. Istnieje jednak zgoła inny, dokładnie przeciwny sposób patrzenia na rozgwieżdżone niebo. Rozpoznaje on również symetrię między porządkiem ziemskim i kosmicznym, tyle tylko, że wieszczy nie porządek i harmonię, lecz równoległe pasma katastrof. Najdobitniejszym wyrazicielem tej wizji świata był Auguste Blanqui, który osadzony za działalność rewolucyjną w więzieniu, napisał tam traktat *Do wieczności przez gwiazdy*, w którym w idei wiecznego powrotu przedstawił zarówno ziemski, jak i kosmiczny obraz piekła, „tej samej monotonii, tego samego bezruchu zanurzonego w obcych gwiazdach”<sup>2</sup>. Blanqui ma w tradycji nie mniej zwolenników niż Kant, ponieważ widok gwiazd budził w licznych autorach nie tylko poczucie moralnej wzniosłości, ale także ogromu cierpienia czy samotności.

Na przykład Wiktor Hugo skarżył się w listach do Villemaina: „Niekiedy całe noce spędzam na rozmyślaniach o moim losie wobec rozwierającej się przepaści (...) i w końcu nie mogę się powstrzymać od krzyku: gwiazdy! Gwiazdy, gwiazdy!”<sup>3</sup>, dodając po chwili: „A ja w swej duszy czuję wygwieźdzoną otchłań”<sup>4</sup>.

Możliwe jest jednak zupełnie inne pojmowanie relacji między górującym nad nami niebem i spoczywającą pod stopami ziemią. Na przykład takie, które widzi między nimi radykalną różnicę, sprawiającą, że w chwilach szczególnie ciężkich nieszczęść albo niesprawiedliwości patrzenie w gwiazdy staje się ostatnim płomieniem niknącej nadziei. Tak jest na przykład w pięknej scenie z *Dyktatora* Chaplina, gdy główny bohater, żydowski fryzjer, wraz z Hannah chowa się przed oddziałami wojska na dachu domu. Ona spogląda w górę i mówi: „Popatrz jakie piękne gwiazdy. Nawet Hynkiel z całą swoją władzą nie może ich dotknąć”. Dostrzeżenie dystansu między porządkiem kosmosu i ludzkim wymiarem historii daje tutaj chwilę wytchnienia, choć nie jest w stanie zmienić panującej na ziemi niesprawiedliwości. Dlatego też ta radykalna separacja między niebem a ziemią wcale nie musi, wraz z iskrą nadziei, ocalać krytycznych narzędzi, pozwalających na przeciwstawienie się opresyjnej władzy.

Patricio Guzman w swym filmie *Tęsknota za światłem* (2010) również – i to bardzo intensywnie – wpatruje się w gwiazdy. Nie rozpoznaje w nich jednak ani idealnego porządku, ani wiecznie powtarzającego się cyklu piekielnej udręki. Nie poszukuje w nich również ucieczki przed opresją teraźniejszości czy historii. Jego sposób patrzenia na gwiazdy czyni inny użytek z różnicy między otchłaniami kosmosu a powierzchnią ziemi. Nie niweluje jej ani nie traktuje jako absolutnej separacji. Czyni tę różnicę minimalną, a tym samym operatywną, zdolną generować osobliwą



dialektykę patrzenia. Metodę zastosowaną przez Guzmána w jego filmie można by najogólniej określić jako budowanie spiętrzeń, dokonywanie kompresji albo zgęszczeń pokazywanych przez niego obszarów. Dlatego tak ważnym elementem filmu jest powtarzający się nieustannie efekt przenikania, który tworzy rodzaj superpozycji porządków nieraz bardzo od siebie odległych. W ten sposób tworzy wielką filmową metaforę obywatelską się niemal bez literackich zapośredniczeń; dosłowną, materialistyczną, intensyfikującą sam akt patrzenia.

W *Tęsknocie za światłem* niebo i ziemia traktowane są jako odpowiadające sobie przestrzenie archiwalne, pełne mniej lub bardziej widomych znaków przeszłości pozwalających na odważne i poetyckie zarazem spojrzenie na historię polityczną Chile, na wycinek historii całej ludzkości, a być może nawet – to rozszerzenie, na jakie pozwala metafora – fragment historii wszechświata. Archiwa pokazywane przez Guzmána to przede wszystkim archiwa rozpięte między długim i krótkim trwaniem, skalą kosmiczną i jednostkową. Rodzaj czasowego spiętrzenia czyniącego z nich miejsca nabrzmiałe anachronicznymi relacjami, Guzman uznaje za teraźniejszość ukazywaną przez swój film; teraźniejszość znajdującą się w środku promieniowania różnych rodzajów czasu. Na poetyckie zderzenie ze sobą nieba i ziemi pozwala reżyserowi historia szczególnego regionu Chile, czyli wielkiej pustyni Atacama. Jest to jedyne miejsce na ziemi z zerowym stopniem wilgotności powietrza, co daje najlepszą z możliwych widzialności nieba. Stąd jej popularność wśród astronomów, budujących na pustyni liczne obserwatoria. Jednocześnie Atacama stanowiła w czasach dyktatury Pinocheta miejsce obozów koncentracyjnych, licznych straceń oraz masowych grobów, w których grzebano szczątki – niejednokrotnie pokawałkowane – ofiar reżimu. Stopień zasolenia na pustyni sprawia, że wszelkie ślady przeszłości zachowują się w niej w bardzo dobrym stanie. Dlatego jest ona również ulubionym miejscem pracy archeologów. Astronomowie

i archeolodzy dzielą więc tutaj wspólną przestrzeń, ponieważ warunki atmosferyczne czynią ją uprzywilejowanym miejscem dostępu do poszukiwanego przez nich materiału. Guzman porównuje pustynię do księżyca: nic tam nie ma, żadnych osadników, roślin, zwierząt, a jednocześnie jest ona pełna historii, stanowi „szeroką, otwartą księgę pamięci”.

Jałowa, piaszczysta powierzchnia Atacama to miejsce krzyżowania się prehistorii z najnowszą historią polityczną; można znaleźć na niej zarówno kości niedawno straconych więźniów politycznych, jak i rysunki z epoki prekolumbijskiej. W niebie również dochodzi do spotkania co najmniej dwóch rodzajów czasu. Z jednej strony oglądamy teraźniejszość, która faktycznie jest niedaleką przeszłością, ponieważ obraz gwiazd, jaki obserwujemy przychodzi do nas z pewnym opóźnieniem. Z drugiej strony, oglądając wszechświat, staramy się odczytać w nim ślady jego początków. To ogromne archiwum, jakie przedstawia w swym filmie Guzman, można określić jako przestrzeń tego, co nie-ukryte. Nie jest ono zbiorem jawnych i opracowanych dokumentów przeznaczonych do badania. Nie jest jednak też czymś tajemnym, ukrytym, zastrzeżonym. Guzman stara się pokazać życie pośród archiwum, którego rozpiętość niemal całkowicie uniemożliwia jego odczytywanie. Ale wszystkie poszukiwane przez nas ślady, również te najbardziej odległe i zadziwiające, są zawsze w zasięgu naszego wzroku, choć ich odnalezienie pozostaje zadaniem arcytrudnym. Archiwum to ukazuje nam dopiero akt spiętrzenia, superpozycja, dzięki której intensyfikuje się widzialność rzeczy zgubionych pośród ogromu nieba i ziemi. Dzięki tej intensyfikacji już nie tylko żyjemy pośród, nie zawsze rozpoznawalnych, śladów przeszłości, ale wręcz się o nie potykamy. Ich obecność nie daje się zignorować, ponieważ stworzone przez reżysera konstelacje uruchamiają grę intelektu i wyobraźni.

Wizualną praktykę budowania dialektycznych spiętrzeń dobrze

oddają już pierwsze sekwencje filmu. Widzimy w nich bowiem najpierw zdjęcia księżyca oglądanego przez teleskop. To krajobraz pustynny, jałowy, opustoszały, który odsyła oczywiście do pustyni Atacama, pokazywanej później przez cały film jako obiekt innej, historycznej i archeologicznej obserwacji. Aby podkreślić jeszcze ściśle powiązanie między obrazem kosmosu a śladami historii obecnymi na ziemi, Guzman zestawia zacienione plamy księżyca z cieniem rzucanym przez rośliny okienne na przestrzeń domu, przypominającego dzieciństwo artysty określane w filmie jako epoka pokoju, rajskiego niemal, niczym niezmqconego snu. Już na wstępie wielka metafora łącząca w sobie historię wszechświata i historię polityczną Chile znajduje więc swój odpowiednik w najbardziej podstawowych elementach filmowej ekspozycji.

## Eksplzja terażniejszości

„Jedynym czasem, jaki istnieje, jest czas terażniejszy” – tak brzmi pierwsza mocna deklaracja odautorska w *Tęsknocie za światłem*. Innymi słowy, badanie archiwów, nawet tak niezwykłych jak odległe przestrzenie kosmosu czy suche obszary pustyni Atacama, służy przede wszystkim terażniejszości i osadzeniu w jej złożonym kłębowisku. Terażniejszość daleka jest bowiem od prostoty i oczywistości punktowego przeżycia aktualnej chwili. To czas nieskończenie skomplikowany, w którym piętrzą się rozliczne formy przeszłości, naznaczając ją swoimi dramatycznymi konfliktami i rozrywającymi sprzecznościami. Być może dlatego właśnie prostota samej tezy – „istnieje tylko terażniejszość” – ulega w filmie wielokrotnym negacjom, które zarazem w przewrotny sposób ją ugruntowują.

Jeden z rozmówców Guzmana – Gaspar Galaz, astronom



Sekwencja 1. [4 kadry; kliknij aby obejrzeć]

z ośrodka badawczego na pustyni Atacama – stwierdza nawet coś wręcz przeciwnego wobec wyjściowej tezy reżysera. „Wszystko dzieje się już w przeszłości. Teraźniejszość jako taka nie istnieje”. Oglądając gwiazdy przez teleskop, oglądamy tak naprawdę przeszłość kosmosu. Nawet promienie słoneczne docierają do nas z mniej więcej ośmiominutowym opóźnieniem. A więc jesteśmy zawsze – dosłownie – oświetleni światłem przeszłości. Wyjść na światło, pojawić się – słowa określające w tradycji zachodniej sam byt każdego zjawiska – oznacza znaleźć się w świetle przeszłości. „Astronomowie zajmują się, manipulują przeszłością”, dodaje Galaz. Obserwują jednak nie tylko aktualne niebo zawierające w sobie obraz niedawnej przeszłości wszechświata, ale również poszukują śladów Przeszłości najbardziej odległej z możliwych.

Film Guzman'a podejmuje niemal filozoficzny wysiłek przybliżenia nam pojęcia n i e d a w n e j p r z e s z ł o ś c i: czegoś ledwie minionego, prawie tożsamego z teraźniejszością, a jednocześnie niedostępnego, tajemniczego, a nawet zagrażającego. To, co z przeszłości jest nam najbliższe, przeżywamy jako najbardziej dotkliwe, ponieważ wciąż niemal mylimy je z naszą aktualną sytuacją, wciąż napotykamy na jej skamieliny podszywające się pod poręczne narzędzia codzienności. Niedawna przeszłość nie ma więc w sobie żadnej prostoty, nie jest w żadnym razie *passé simple* czy *past simple*. To czas nieuchronnie i wielokrotnie złożony, kryjący w sobie niejedną niespodziankę i niejedną bolesną ranę.

Próbując nazwać swoją własną – również filmową – teraźniejszość, komplikując i zaburzając jej obraz, Guzman staje się, wedle formuły Giorgio Agambena, prawdziwie współczesny swoim czasem. Włoski filozof w jednym ze swych niedawnych esejów pisał:

Należy naprawdę do swej epoki, jest prawdziwie współczesny ten, kto nie odnajduje się w niej całkowicie i nie dostosowuje

się do jej wymogów, a zatem można go uznać za nieaktualnego. Jednak właśnie dlatego, właśnie dzięki temu odchyleniu i temu anachronizmowi, jest on bardziej niż inni zdolny postrzegać i pojmować swoje czasy<sup>5</sup>.

To jednoczesne uczestniczenie i nieuczestniczenie w swojej epoce oznacza więc umiejętność dostrzegania w pełnym świetle terażniejszości jej ukrytego mroku, ślepej plamki, której ona sama nie może i nie chce widzieć. „Współczesnym jest ten – kontynuuje Agamben – kto wpatruje się w swój czas, aby dostrzec nie jego światła, lecz ciemność. Wszystkie czasy są ciemne dla tego, kto doświadcza ich współczesności. Współczesnym jest właśnie ten, kto potrafi tę ciemność dojrzeć, kto umie pisać, maczając pióro w mroku terażniejszości”<sup>6</sup>. Nie chodzi tutaj jednak o ciemność po prostu, nieprzenikniony mrok skryty obok światła terażniejszości, ale o „snop ciemności”, który „bije od jego czasów”, rozświetlając horyzont tego, kto naprawdę pilnie obserwuje swoje czasy<sup>7</sup>.

Próbując wyjaśnić osobliwe światło emitowane przez to, co w naszej terażniejszości spowite jest mrokiem, Agamben ucieka się do przykładu z astronomii. „W rozszerzającym się wszechświecie najodleglejsze galaktyki oddalają się od nas z szybkością tak wielką, że ich światło nie jest w stanie do nas dotrzeć. To, co postrzegamy jako ciemność nieba, jest owym światłem, które zbliża się do nas niezmiernie szybko, a jednak nie może nas osiągnąć, bo galaktyki, z których pochodzi, oddalają się od nas z szybkością przewyższającą prędkość światła. Być współczesnym oznacza postrzegać w mroku terażniejszości owo światło, które usiłuje do nas dotrzeć i nie może”<sup>8</sup>. Marcus Chown, próbując w przystępny sposób streścić historię odkrycia resztkowego promieniowania wielkiego wybuchu, proponuje swojemu czytelnikowi podobny obraz, będący efektem myślowego eksperymentu: jak wyglądałby kosmos oglądany przez okulary, ukazujące również to, co dostrzegają w swych



## badaniach astronomowie?

Całe niebo, od horyzontu po horyzont, świeci jasnym, perłowym światłem. (...) Cały kosmos wydaje się jarzyć, jakbyś znalazł się wewnątrz gigantycznej żarówki. To nie złudzenie. Promieniowanie, które widzisz, to relikwiny wielkiego wybuchu, tytanicznej ognistej kuli, w której narodził się wszechświat. Nawet po 15 miliardach lat nadal przenika ono każdy zakątek przestrzeni. To wszechobecne »kosmiczne promieniowanie tła« zawiera więcej energii niż widzialne światło wszystkich gwiazd łącznie<sup>9</sup>.

Jeśli, jak twierdzi Agamben, bycie współczesnym jest sprawą odwagi, ponieważ oznacza „umieć nie tylko wpatrywać się uporczywie w mrok epoki, lecz także postrzegać w tym mroku skierowane ku nam światło, które od nas nieskończenie się oddala”, to właściwy sens tej odwagi polega na konfrontacji z niedawną przeszłością, która naznacza trwale teraźniejszość, odciskając na niej jednocześnie piętno archaiczności. To, co dopiero przeminęło, staje się bowiem naszym *arche*, początkiem fundującym ramy naszej epoki, stale obecnym źródłem teraźniejszości, która w ten sposób nieustannie osuwa się w to, co najdawniejsze. Odważne spojrzenie na teraźniejszość oznacza zatem gotowość uprawiania jej archeologii.

W *Tęsknocie za światłem* niedawna przeszłość polityczna Chile ukazywana jest – dzięki spiętrzeniom archiwalnej wyobraźni – jako nieusuwalny element naszego dziedzictwa, źródło teraźniejszości nie mniej brzemiennie w konsekwencje niż sztuka prekolumbijska czy zachowane na pustyni ludzkie szkielety pochodzące sprzed tysięcy lat. Mrok pokazywanej przez Guzmána teraźniejszości okazuje się więc, jakby powiedział Maurice Blanchot, „przeróżająco dawny” [*effroyablement ancien*]<sup>10</sup> niczym Wielki Wybuch, przesywający wciąż swym promieniowaniem tych, którzy nie boją się go odczuć. Chilijski reżyser patrzy na gwiazdy nie w poszukiwaniu porządku czy pocieszenia, ale śladów wielkiej katastrofy poprzedzającej nasze

istnienie zarówno we wszechświecie, jak i w południowoamerykańskim kraju dotkniętym konsekwencjami krwawej dyktatury Augusta Pinocheta. Katastrofa ta jest nieodwołalna i pierwotna, ponieważ nie da się nijak zmazać jej śladów. Torturowane ciała wciąż odczuwają ból i poniżenie; praca żałoby po zaginionych bliskich nie kończy się powodzeniem, a smutek wygnania i gorycz porażki nie dają o sobie zapomnieć. Katastrofa historyczna, owa niedawna, a zarazem archaiczna przeszłość, jest wieczna właśnie jak ślady tortury, o których Jean Améry pisał, że mają, niczym sakramenty w teologii chrześcijańskiej, *character indelebilis*. „Ktoś raz torturowany, na zawsze pozostanie torturowanym. Tortury odcisnęły się na nim nieusuwalnym piętnem, nawet wówczas, gdy nie da się wykazać istnienia medycznie obiektywnych śladów”<sup>11</sup>.

Zamiast porządku Guzman odnajduje więc w teraźniejszości – dzięki obserwacji nieba i pustyni – jedno wielkie ossuarium. To miejsce lub naczynie służyło zwykle do gromadzenia kości lub prochów zmarłego, ale w czasach szczególnie mrocznych – wielkich wojen, epidemii czy klęsk głodu – ossuaria stanowiły przypadkowe zbiory ludzkich resztek pozostawione obok uporządkowanych miejsc pochówku. Właśnie w tych chaotycznych układach Jean-Clet Martin dostrzegł pewien szczególny model kulturowy i poznawczy określający wiek XII, ale także dostarczający filozofii – niczym kłucze Deleuze’a i Guattariego – pewnego obrazu myślenia. Co więcej, Martin w bieli kości pozostałych na powierzchni ziemi dostrzega obecność dawnych epok, ich swoiste *Nachleben* w postaci rozsypanych i wypłowiałych resztek<sup>12</sup>. Guzman wydaje się podzielać ten model historyczności i wyobrażać sobie własną epokę jako nagromadzenie resztek właśnie, obraz, w którym zarówno rozgwieżdżone niebo, jak i pustynne płaszczyzny przypominają ossuarium pozostałe po niedawnej, a zarazem najdawniejszej katastrofie historycznej. Przenikające wiele kadrów filmu chmury świecących cząsteczek tylko z pozoru

wprowadzają do niego element magiczny czy poetycki. Są przecież gwiazdym pyłem, prochem rozrzuconym po kosmosie przez wielki wybuch, tak jak kości pomordowanych ofiar reżimu ich oprawcy rozrzucałi po całym kraju tak, aby nikt nie mógł ich nigdy odnaleźć.

Lautaro Núñez, archeolog z którym rozmawia Guzman, trafnie rozpoznaje problem niedawnej przeszłości, jaki dotyka dzisiejszą epokę. Astronomowie badają początki wszechświata, archeolodzy historię ziemi i początki kultury ludzkiej, ale nikt nie chce wpatrywać się w ledwie minioną historię polityczną. „Nasza bezpośrednia przeszłość może nas wciąż oskarżać i dlatego wypieramy jej pamięć”, mówi. „Piętno niedawnej przeszłości sprawia, że centrum aktualnego czasu staje się coś, czego nie można przeżyć. Bycie współczesnym oznacza więc konieczność konfrontacji z terażniejszością rozumianą jako to, co nieprzeżyte we wszystkim, co przeżyte zostało”<sup>13</sup>.



Sekwencja 2. [4 kadry; kliknij aby obejrzeć]

W *Tęsknocie za światłem* uporczywe wpatrywanie się w gwiazdy, powracanie do zachwycających obrazów nieba jest metaforą takiego badania przeszłości, które nie cofa się przed niewygodną obecnością tego, co niedawno się wydarzyło. Chce zobaczyć długie trwanie ponurego stanu wyjątkowego – w ciałach, krajobrazach, spojrzeniach. Guzman nie odwraca wzroku od swego otoczenia, aby podziwiać piękno kosmosu, ani nie szuka w jego ogromie jedynie potwierdzenia rozmiarów historycznej katastrofy, jaką była dla jego kraju wojskowa dyktatura. Raczej próbuje, patrząc w gwiazdy, rozwinąć swoją wyobraźnię na tyle, aby mieć odwagę spojrzeć w mrok niedawnej przeszłości. Kamera funkcjonuje w tym filmie jako teleskop, narzędzie redukcji dystansu, zbliżania do siebie nawet najbardziej

odległych porządków. Ciało i kosmos, najdalsza przeszłość i terażniejszość stają się w ten sposób elementami tego samego obrazu. Jeśli, jak pisze Marcus Chown, dzięki swym wynalazkom astronomowie „otworzyli nam oczy”<sup>14</sup>, to Guzman stara się właśnie patrzeć na świat przez taki teleskop, który pozwala mu dostrzec strumienie światła nieustannie bombardujące jego epokę. Dzięki takiemu wytężonemu wzrokowi jest w stanie budować w swym filmie liczne superpozycje ukazujące złożoność historycznego doświadczenia jego kraju.

Przede wszystkim są to spiętrzenia biograficzne. Guzman odnajduje postaci, które w swym życiu ocierają się o wszystkie wymiary budowanego przez niego obrazu. Weźmy dwa przykłady: Victor Gonzalez, młody astronom, przygotowujący się do nasłuchu szumów z wielkiego wybuchu, jest dzieckiem wygnania. Jego matka, uchodźczyni polityczna z epoki Pinocheta, pomaga dziś w Chile ofiarom tortur. Violeta Berrios, która pracuje dla jednego z instytutów astronomicznych, jest z kolei dzieckiem ofiar reżimu wychowanym przez dziadków. Inny rodzaj superpozycji to na przykład opowieść jednego z amerykańskich astronomów pracujących na Atacamie o tym, że w naszych kościach wciąż obecne są związki wapnia pochodzące z wielkiego wybuchu. Guzman używa podobnego zestawienia – o znacznie bardziej gorzkim wydźwięku – w niesamowitym ujęciu, w którym oglądamy ludzką czaszkę niczym obraz odległej planety.

Dzięki tej metodzie kompozycji twórca *Tęsknoty za światłem* opanował jeszcze jedną rzadką umiejętność, którą Agamben przypisywał człowiekowi prawdziwie współczesnemu: umiejętność wstrzymywania chronologii i tworzenia z terażniejszości miejsca przecięcia różnych czasów, spotkania promieni światła wysyłanych przez nie w stronę terażniejszości. „Kto może powiedzieć »mój czas«, czas



Sekwencja 3. [2 kadry; kliknij aby obejrzeć]

dzieli, wpisuje w niego cezurę i wstrzymuje ciągłość, a jednak, poprzez tę cezurę właśnie, tę interpolację teraźniejszości w beczynną ciągłość linearnego czasu, współczesność ustanawia szczególny związek czasów<sup>15</sup>. Guzman w swym filmie również stara się, dzieląc swoją teraźniejszość, „przekształcić i powiązać ją z innymi czasami, odczytać w niespotykany przedtem sposób dzieje, »cytować« je zgodnie z wymogami, których nie dyktuje mu bynajmniej jego własna wola, lecz konieczność, jakiej nie może się on nie podporządkować”<sup>16</sup>.

Walter Benjamin napisał w *Pasażach*, że teraźniejszość „jest tym, co polaryzuje zdarzenia na pre- i posthistorię”<sup>17</sup> i że w związku z tym każdy fenomen historyczny należy ukazywać właśnie poprzez zestawienie ze sobą jego pre- i posthistorii. Guzman wydaje się iść tym śladem, dostrzegając w śladach reżimu Pinocheta zarówno jego historyczne uwikłania, jak i przyszłe losy. Z jednej strony pokazuje dyktaturę jako kontynuację wcześniejszego wyzysku i marginalizacji Indian. Obóz koncentracyjny na pustyni Atacama został na przykład zbudowany w gotowych już barakach górniczych z XIX wieku, wystarczyło w zasadzie ogrodzić teren murem kolczastym, aby płynnie połączyć ze sobą dwie nitki historycznej niesprawiedliwości. Z drugiej strony, również w duchu Benjamina, który twierdził, że „nie istnieje dokument kultury, który nie byłby zarazem dokumentem barbarzyństwa”<sup>18</sup>, Guzman pokazuje, że barbarzyństwo krwawego reżimu z czasem stanie się częścią kulturowego dziedzictwa, a pieczołowicie gromadzone szczątki jego ofiar w przyszłości będą – niczym oglądane przez niego w dzieciństwie szkielety dinozaurów czy wielorybów – pokazywane w muzeach jako pamiątki z odległej przeszłości<sup>19</sup>.

## Odległe błyski oporu

Marcus Chown, w swej książce poświęconej odkryciom współczesnej astronomii, zwraca uwagę na dziwny fenomen świetlny, który objawia się niekiedy oczom obserwujących mroki kosmosu naukowców.



Sekwencja 4. [2 kadry; kliknij aby obejrzeć]

Nagle pojawia się maleńki błysk światła. Zdumiony, chcesz mu się przyjrzeć, lecz nie widzisz już niczego. Niebo jest całkowicie czarne. Gdybyś jednak zdobył się na cierpliwość i przez kilka dni nieustannie patrzył w niebo przez okulary dostrojone do zakresu promieniowania gamma, mógłbyś zobaczyć kolejny w zupełnie innym obszarze nieba. I kolejny po następnych kilku dniach. Nikt nie wie, czym są te błyski. Astronowie nazywają je błyskami gamma. Stanowią one jedną z wielkich nierozwiązanych tajemnic wszechświata<sup>20</sup>.

Kamera-teleskop Guzmána również wychwytyje takie rzadkie i trudno wytłumaczalne błyski, a są nimi akty oporu rozświetlające ponurą historię dyktatury. Wszystkie wiążą się w jakiś sposób z pamięcią, wyznaczają odrębne modele jej praktykowania. Pamięć funkcjonuje w całym filmie jako prawdziwe medium etycznej wrażliwości, politycznej odpowiedzialności i artystycznej subtelności. Guzman obserwuje postaci, które – tak jak historyk, archeolog czy astronom – zajmują się przeszłością, ale czynią to w sposób zdecydowanie bardziej zaangażowany, choć nie mniej wyrafinowany. To świadkowie, którzy jednocześnie świadczą nie tylko o swoich przeżyciach czy tym, co widzieli, ale także o pewnej pracy, działaniu, które wyznacza im specyficzne miejsce w historii niedawnej przeszłości.

Pierwszy akt oporu odnajdujemy słuchając opowieści o grupie więźniów obozu koncentracyjnego Chacabuco na pustyni Atacama, którzy gromadzili się wieczorami, aby wspólnie oglądać gwiazdy. Przewodził im doktor Alvarez, amator astronomii,



udzielający w dzień lekcji teoretycznej wiedzy o gwiazdach, oglądanych przez więźniów wieczorami. Grupa wykonywała też potajemnie prymitywne narzędzia astronomiczne służące do orientacji na niebie i ułatwiające rozpoznawanie konstelacji. Można nazwać ten akt oporu poetyckim, ponieważ jego głównym celem jest ocalenie samej zdolności do patrzenia, wyobraźni pozwalającej zachwycać się obrazami nieba. Samo jej pielęgnowanie w warunkach obozowych jest aktem sprzeciwu wobec prób degradacji człowieka, ograniczenia czy stępienia jego wrażliwości. Ten rodzaj poetyckiego sprzeciwu przypomina inne, równie niezwykle przedsięwzięcia podejmowane w warunkach skrajnego upodlenia, jak wykłady na temat Prousta, jakie Józef Czapski wygłosił do swych współwięźniów w obozie radzieckim w Griazowcu<sup>21</sup>, czy Germaine Tillion, francuską antropolożkę, która wraz ze współwięźniarkami Ravensbrück organizowała grupę badawczą mającą analizować relacje społeczne wewnątrz obozu<sup>22</sup>.

Strażnicy obozu Chacabuco zabronili więźniom organizowania lekcji astronomii, uważając że będą chcieli uciec, wykorzystując gwiazdy jako rodzaj mapy. Nie przyszło im do głowy, że samo oglądanie gwiazd jest już aktem oporu wobec reżimu, ponieważ – jak zaświadcza Luis Henriquez, rozmówca Guzmána w filmie – wszyscy w grupie czuli się prawdziwie wolni podczas tych eksperymentów. Guzman dopowiada też, że „godność Luisa jest w jego pamięci”, ponieważ tak jak nauczył się rozpoznawać w obozie gwiazdy, tak teraz umie rozpoznać ślady swoich towarzyszy, ich zamazane sygnatury na murach obozu. Ponieważ zaś oglądanie gwiazd od dawna było w Chile powszechną pasją, a jej kumulacją były lata rządów Salvadora Allende – gdy, jak mówi Guzman, rewolucyjny moment w historii kraju zbiegł się w czasie z „zakochaniem” świata w chilijskim niebie – poetycki akt oglądania gwiazd w obozie i pamięci o zrodzonej wówczas wspólnocie stanowią dwa dokumenty z historii Ludu, suwerennego demokratycznego podmiotu, który niemal buduje

na nim swoją tożsamość. Patrzenie na nie dziś stanowi, co dotyczy zapewne również Guzmána, akt wierności wobec cierpienia i historycznych trudów tego podmiotu, ale także wobec obietnic, jakie zapisane są w tej figurze.

Drugi akt oporu zarejestrowany w *Tęsknocie za światłem* można by nazwać aktem metodycznym, który ocala pamięć jako sztukę analizy, konsekwencji, organizacji. Miguel Lawner, z wykształcenia architekt, był więźniem aż pięciu obozów –



Sekwencja 5. [2 kadry; kliknij aby obejrzeć]

*nota bene* również miłośnikiem oglądania gwiazd. W trakcie swojego uwięzienia wynalazł niezwykłą praktykę rejestracji śladów okrucieństwa reżimu. Za pomocą kroków obliczał odległości na obszarze każdego obozu. Nocą sporządzał, na podstawie dokonanych w ten sposób pomiarów, dokładny plan architektoniczny obozu, zapamiętywał go, a rano niszczył swoje rysunki. Cała operacja miała funkcję mnemotechniczną, którą Lawner wykorzystał zaraz po udaniu się na emigrację do Danii. Tam z pamięci odtworzył z niezwykłą precyzją plany wszystkich pięciu obozów. Pozostawił tym samym dokument barbarzyństwa, które reżim chciał zatrzeć niszcząc budynki obozowe. Stworzone przez Lawnera archiwum można by porównać do archiwum Ringelbluma z warszawskiego getta<sup>23</sup>, albo wręcz do zdjęć, jakie członkowie *Sonderkommando* wykonali potajemnie w Auschwitz w sierpniu 1944 roku<sup>24</sup>. We wszystkich tych przypadkach chodzi o to, aby zbrodniarzom nie udało się próba zatarcia śladów swoich poczynań, wymazania resztek pamięci o tych, których prześladują.



Film Guzmana ukazuje jeszcze jeden akt oporu wobec reżimu i jego prób zamazania śladów własnej działalności. To historia kobiet poszukujących od lat na pustyni Atacama szczątków swoich zaginionych bliskich.



Działalność szperaczek – tak będziemy je tutaj nazywać – przypomina z kolei o obsesyjnym wymiarze pamięci. Jak mówi jeden z astronomów, różnica między jego pracą nad przeszłością a pracą tych kobiet polega na tym, że on może spać spokojnie po każdym kolejnym spotkaniu ze śladami historii, podczas gdy one wciąż na nowo przeżywają dramat swojej utraty. Szperaczki występują przede wszystkim przeciwko całkowitemu zniknięciu ofiar, które oznaczałoby ich pozostawienie na pustyni. Dzięki swoim poszukiwaniom zresztą kobiety pomogły archeologom w dokonaniu kilku odkryć (szczątek z dawnych epok), ponieważ jak się okazało ziemia została wyrócona przez żołnierzy grzebiących ofiary. W ten sposób na światło dzienne wyszły od dawna pogrzebane w ziemi przedmioty.

Guzman oddaje w swym filmie specyficzny hołd postaciom szperaczek, nie tylko przywołując ich działalność w ich pełnej, politycznej i etycznej, doniosłości, ale też oddając im głos, nadając konkretne oblicze obsesyjnej praktyce pamiętania. Vicky Saarvedra opowiada przed kamerą, że dotychczas znalazła stopę brata (jeszcze w bucie), części uzębienia, czoła, nos, prawie całą lewą część czaszki, kawałek szyi ze śladem po kuli (stąd wie, jak zginął)... Violeta Berrios deklaruje natomiast, że będzie szukała do upadłego: „Chcę go całego, bo całego mi go zabrali. Nie chcę tylko kawałka”. Oto najbardziej skrajna wersja oporu, która oznacza próbę restytucji utraconej, okaleczonej przez niesprawiedliwość przeszłości, symboliczne przywrócenie jej integralności. Berrios mówi też o nadziei, która daje niesamowitą

siłę, napętnia szaleńczym uporem. Kończy swoją wypowiedź słowami: „Chciałabym, aby teleskopy mogły spoglądać też na ziemię, na pustynię”.

Kobiety traktują rozrzucone po pustyni resztki bliskich niemal jak relikwie, jeśli uznać, że relikwia to rodzaj materialnej pozostałości, której funkcją jest kompromis z zasadą rzeczywistości. Jak pisał Pierre Fédida, „praca żałoby powinna prowadzić Ja do zaprzestania buntu i akceptacji rygorystycznego werdyktu rzeczywistości, relikwia nabiera sensu w pragnieniu zachowania czegoś z tego, od czego się oddzielamy, bez konieczności rezygnacji z samego oddzielenia”<sup>25</sup>. Lęk przed realnością utraty prowadzi jego zdaniem często do potrzeby znalezienia „możliwej, niezmiennej i niezniszczalnej resztki, która trwa pomimo wszelkiego oddzielenia”<sup>26</sup>. Relikwia staje się w ten sposób rodzajem fetysza, częścią reprezentującą całość (fragment ciała jako symboliczna reprezentacja utraconej osoby), a zarazem przedmiotem, którego obecność przy nas pozwala w ogóle uznać fakt utraty. Octave Mannoni, analizując funkcję fetysza w kontekście lęku kastracyjnego, pisał: „Fetyszyzm odrzuca doświadczenie, które dowodzi, że kobiety nie posiadają fallusa, ale nie podtrzymuje wiary w to, że go mają, zachowuje fetysz, ponieważ one go nie mają”<sup>27</sup>. Relikwia pozwalałaby, analogicznie, uznać, że zmarły naprawdę zniknął właśnie dzięki temu, że jest stale obecny w zachowanym fragmencie jego ciała.

Obsesyjne poszukiwania szperaczek nie wpisują się jednak całkowicie w ten schemat. Po pierwsze, ich opór budzi nie sama zasada rzeczywistości (jak ludzka śmiertelność czy różnica płci), ale określona formacja historyczna, akt politycznej niesprawiedliwości, której nie sposób zignorować, ale której zarazem w żadnym wypadku nie można uznać za prawo rzeczywistości. Po drugie, jak mówi jedna z kobiet, ich



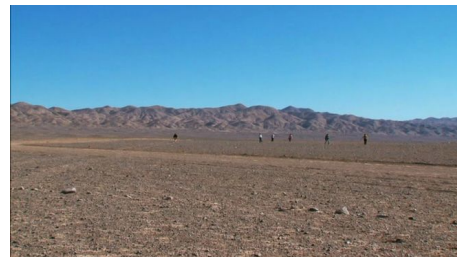
pragnieniem nie jest symboliczna reprezentacja zmarłych poprzez zachowanie fragmentów ich ciał zmienionych w relikwie, ale odnalezienie wszystkich szczątków, odtworzenie całości. W ten sposób szperaczki stają się postaciami, które ocalają moralne prawo do resentymetu. Jean Améry, w esejach poświęconych śladom pozostawionym przez barbarzyński reżim nazistowski w psychice ofiary, uznawał właśnie resentymety za „emocjonalne źródło wszelkiej prawdziwej moralności, która zawsze była moralnością podległych”<sup>28</sup>. I dodawał: „To my, ofiary, będziemy tymi naprawdę niewyuczalnymi, nieprzejednanymi i we właściwym tego słowa znaczeniu reakcyjnymi wrogami historii, a fakt, że jednak niektórzy z nas przeżyli, będzie się jawił jako zwykły błąd w sztuce”<sup>29</sup>. Prawo do resentymetu oznacza tym samym, że pokrzywdzona jednostka zawsze może wyrazić niezgodę na bieg historii, na normalizację tego, co się stało, uczynienie ze stanu wyjątkowego reguły dla historycznej świadomości. Resentymet pozwala więc trwać przy świadomości niezatartej krzywdy, wciąż na nowo manifestować niesprawiedliwość przemocy, jakiej staliśmy się ofiarą. Szperaczki z pustyni Atacama, które same definiują siebie jako resztki z resztek procesu historycznego, występują – odważnie i obsesyjnie – przeciwko czasowi, przeciw niedawnej przeszłości jako czemuś, co można by oddzielić od teraźniejszego doświadczenia. To ich sposób bycia współczesnymi swojej epoki.

Każdy z tych aktów oporu obecnych w *Tęsknocie za światłem* nosi w sobie nie tylko światło ocalenia – ludzkiej wyobraźni, racjonalności czy obsesyjnego uporu – ale także przechowuje świadectwo niesprawiedliwości, urazę i krzywdę, przeciwko której się zwrócił. Każdy z tych aktów jest zatem zarówno pewną formułą pamięci, dokumentem czasów barbarzyństwa, jak i pewnym rodzajem patrzenia, którego polem jest nie tylko czysta teraźniejszość, ale jej uwikłanie w różnego rodzaju skamieliny przeszłości. Guzman zgodziłby się zapewne z Mauricem

Blanchotem, że „katastrofa znajduje się po stronie zapomnienia”<sup>30</sup> i że zapomnienie o niesprawiedliwości stanowi jej dopełnienie. Dlatego w końcu filmu reżyser formułuje drugą tezę dotyczącą teraźniejszości: tylko ci, którzy mają pamięć, są w stanie zamieszkać w kruchym momencie teraźniejszości. Ci zaś, którzy jej nie mają, nie żyją nigdzie. Innymi słowy, umieć dziś patrzeć, oznacza również patrzeć poprzez ślady minionej niesprawiedliwości. Gdy słyszymy ową pochwałę pamięci, na ekranie widać nocną panoramę Santiago, z tysiącem światła wyglądających jak mgławica gwiazd.

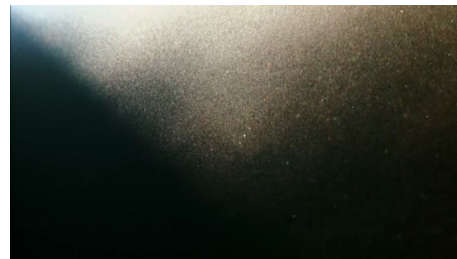
## Skarb cierpienia

Można powiedzieć, że najważniejszym pytaniem przenikającym zamysł, kompozycję i metodę *Tęsknoty za światłem* jest pytanie o to, jak w uniwersalną, kosmiczną perspektywę wpisać cierpienie ludzkości, a nawet pojedynczego człowieka. Albo jak łączyć jedną zrozpaczoną kobietę z wpisaniem w monumentalne obrazy całych galaktyk. Oznacza to również potrzebę dodania do sekwencji opisywanych doświadczeń również historii samego Guzmana, która w tym filmie występuje jedynie pod postacią jego dzieciństwa. „W porównaniu z ogromem kosmosu problemy Chilijczyków mogą wydać się nieznaczące. Ale gdybyśmy wyłożyli je na stół, stworzyłyby wielką galaktykę”, mówi reżyser pod koniec filmu. Na ekranie widzimy wówczas szklane paciorki, przed chwilą widzieliśmy piękne ozdobne kamienie, z których niektóre wyglądają tak, jakby zawierały w sobie w miniaturze obraz całego kosmosu. Właśnie tam Guzman odnajduje niewinność dzieciństwa, gdy – jak mówi – „każdy mógł nosić cały wszechświat w swojej kieszeni”. Ta uwaga dobrze pasuje również do jego filmu, który wydaje się niekiedy próbą nadania krytycznej roli pewnego



rodzaju dziecięcej wrażliwości, przeniesienia poetyckiej niewinności dziecka w obszar historycznej katastrofy.

Aby Warburg, komponując swój atlas *Mnemosyne*, często powtarzał, że ten wielki skarbiec obrazów, *Bilderschatz*, jest również, paradoksalnie, rodzajem skarbu cierpienia, *Leidenschatz*.



Sekwencja 6. [2 kadry; kliknij aby obejrzeć]

Gromadzi bowiem, wraz z obrazami pełnego patosu cierpienia, również ślady człowieczeństwa, godności zachowanej choćby w gestach oporu tych, których dotknęło nieszczęście<sup>31</sup>. Guzman czyni ze swojego filmu podobny rodzaj skarbcza, w którym piękno kosmosu sąsiaduje zarówno z rozpaczą, jak i odwagą czy pomysłowością. *Tęsknota za światłem* sama przypomina zbiór kolorowych kamyków, które wydają się przypominać obraz całej galaktyki, a jednocześnie są kamieniami nagrobnymi. Reżyser, niczym dziecko, bawi się nimi, organizując tym samym polityczne, etyczne i artystyczne warunki widzialności, zarówno tajemnic kosmosu, jak i ludzkiego cierpienia w jego kraju. Tak jak w dzieciństwie nosił w kieszeni cały wszechświat, tak teraz chce pomieścić w niej cały obraz swojej teraźniejszości – jej niedawną przeszłość i archaiczne rozbłyski.

**Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2012-2014, projekt „Świat jako archiwum. Krytyczne modele historyczności”.**

- 1 Immanuel Kant, *Krytyka praktycznego rozumu*, przeł. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 2004, s. 256.
- 2 Auguste Blanqui, *L'Éternité par les astres*, Les Impressions Nouvelles, Paris 2012, s. 123.
- 3 Por. Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 323.

- 4 *Tamże*, s. 325.
- 5 Giorgio Agamben, *Czym jest współczesność?*, w: tegoż, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, W.A.B., Warszawa 2010, s. 16.
- 6 *Ibidem*, s. 19.
- 7 *Ibidem*, s. 20.
- 8 *Ibidem*, s. 20.
- 9 Marcus Chown, *Poświata stworzenia. Dekodowanie wiadomości z początku czasu*, przeł. J. Bieroń, Zys i S-ka, Poznań 2006, s. 13.
- 10 Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Gallimard, Paris 1953, s. 48.
- 11 Jean Améry, *Poza winę i karę*, przeł. R. Turczyn, Homini, Kraków 2007, s. 88-89.
- 12 Por. Jean-Clet Martin, *Ossuaires. Anatomie du Moyen Âge roman*, Payot & Rivages, Paris 1995.
- 13 Giorgio Agamben, *Czym jest współczesność?...*, s. 24.
- 14 Marcus Chown, *Poświata stworzenia...*, s. 11.
- 15 Giorgio Agamben, *Czym jest współczesność?...*, s. 24.
- 16 *Ibidem*, s. 25.
- 17 Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 518.
- 18 Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. A. Lipszyc, w: idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 315.
- 19 Podobnego argumentu w odniesieniu do Auschwitz użył niedawno Georges Didi-Huberman w swoim krótkim opowiadaniu o wizycie w oświęcimskim obozie-muzeum. Por. Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Minuit, Paris 2011.
- 20 Marcus Chown, *Poświata stworzenia...*, s. 13.
- 21 Por. Józef Czapski, *Proust contre la déchéance. Conférences au camp de Giazowietz, Noir sur Blanc*, Lausanne 1987.
- 22 Germaine Tillion, *Ravensbrück*, Seuil, Paris 1997.

- 23 Por. *Archiwum Ringelbluma. Dzień po dniu Zagłady*, opr. M. Markowska, Ośrodek Karta, Dom Spotkań z Historią, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2008.
- 24 Na temat tych zdjęć, por. Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2012.
- 25 Pierre Fédida, *Relikwia i praca żałoby*, przeł. P. Mościcki, w: „Tytuł roboczy: archiwum #3”, red. A. Leśniak, M. Ziółkowska, s. 15, <http://www.artalways.org/wp-content/uploads/2009/11/archiwum-3-final.pdf>, dostęp 4 listopada 2013.
- 26 Ibidem, s. 15.
- 27 Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Seuil, Paris 1969, s. 11
- 28 Jean Améry, *Poza winą i karą...*, s. 184.
- 29 *Tamże*, s. 182-183.
- 30 Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980, s. 10.
- 31 Na temat *Leidenschaft* u Warburga, por. Martin Warnke, *Der Leidenschaft der Menschheit wird humaner Besitz*, w: *Der Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1980, s. 113-186.  
O pojmowaniu historii jako *Leidensgeschichte* przez Benjamina, por. Aleida Assmann, *Errinerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedachtnisses*, Munich, C.H. Beck, 1999, s. 372-382.