



## **Widok. Theories and Practices of Visual Culture**

**tytuł:**

Haiti i historia spekulatywna

**autorka:**

Dorota Sosnowska

**źródło:**

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 25

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/25-historia-obecna/haiti-i-historia-spekulatywna>

**doi:**

<https://doi.org/10.36854/widok/2019.25.2042>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

Haiti; Faustyn Wirkus; rewolucja; historia spekulatywna; historia potencjalna

**streszczenie:**

Komentarz do pracy Róży Dudy i Michała Sołtysa obejmujący płonących posągów (2019).

**Dorota Sosnowska** – Adiunktka w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książki Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Nininy Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości (WUW 2014). Brała udział w projektach naukowych "Źródła i mediacje" (środki NPRH), "Performanse pamięci" (NCN) oraz "Maska w kulturze współczesnej Europy" (NCN). Publikuje artykuły w polskich i zagranicznych pismach naukowych, takich jak „Performance Research” czy czeskie „Theatralia”. Jest współredaktorką książki Robotnik. Performanse pamięci (Instytut Teatralny/KiP, 2017). Aktualnie realizuje projekt "Odmieńcy. Performanse inności w polskiej kulturze transformacji" (NCN) oraz jest współwykonawczynią w projekcie "Epidemie i wspólnoty w krytycznych teoriach, artystycznych praktykach i spekulatywnych fabulacjach ostatnich dekad". Jest członkinią grupy roboczej Historiography w ramach International Federation for Theater Research. W latach 2009–2011 pracowała w Teatrze Dramatycznym m.st. Warszawy.

## Haiti i historia spekulatywna

Z perspektywy zachodniej historii na należącej do Haiti wyspie Gonâve w czasie amerykańskiej okupacji w latach 1915–1934 nic się właściwie nie wydarzyło. Według Róży Dudy i Michała Soi to właśnie tam i wtedy skrywa się jednak możliwość zmiany, przewrotu na nieoczekiwaną skalę. Odwołując się do założeń historii spekulatywnej, ich instalacja *Nie obejmuj płonących posągów* (2019) oferuje nieznaną i nigdy niezaistniałą przeszłość, która otwiera nową i pożądaną przyszłość. Jej bohaterem jest Faustyn Wirkus – amerykański podoficer piechoty morskiej o polskim pochodzeniu.

Według źródeł Wirkus, urodzony w 1897 roku w górniczym mieście w Pensylwanii i zmarły w 1945 roku, był „jankeskim królem tropików”. W 1920 roku został administratorem wyspy Gonâve. Zajął się tam poborem podatków, budową infrastruktury oraz wprowadzaniem zachodnich standardów organizacji życia społecznego (higiena, dobre maniere, handel) w codzienność miejscowej ludności. Reprezentował władzę okupanta i przemoc wojen bananowych, w wyniku których Stany Zjednoczone zajęły Haiti. Atrakcyjność tej postaci dla amerykańskiej narracji zasada się jednak przede wszystkim na tym, że Wirkus został na Gonâve aż dwanaście lat, a mieszkańcy wyspy w rytuale *vodou* ukoronowali go na swojego białego króla.

Okoliczności koronacji pozostają niejasne, jednak w większości wersji tej opowieści decydujące znaczenie ma zbieżność imion. W latach 1847–1859 Haiti rządził, najpierw jako prezydent, a później jako samozwańczy cesarz, Faustin Soulouque – Faustyn I. Niewolnik, wyznawca *vodou* i katolik, Soulouque walczył w wojnie o niepodległość z Francją, a potem szybko piął się po szczeblach wojskowej i politycznej kariery. Jako prezydent usiłował zjednoczyć Haiti i wyprzeć wpływy amerykańskie. By wzmocnić swoje dyktatorskie rządy, ogłosił się cesarzem, w końcu jednak w wyniku kolejnej nieudanej kampanii wojskowej

przeciw Dominikanie został zmuszony do ucieczki na Jamajkę. Według legend zapowiedział, że wróci, by znów rządzić Haiti. Faustyn Wirkus miałby więc być kolejnym wcieleniem haitańskiego cesarza.

W filmie *Róży Dudy* i Michała Soi amerykański żołnierz to najpierw mała, plastikowa figurka. Dziecięca zabawka, choć wyposażona w atrybuty siły: mundur i broń. Wirkus – biały mężczyzna – kroczy przez podziemia przypominające sztolnie, wkracza do fabryki, gdzie do kadzi leje się czarna, oleista maź. Czarna dżungla Gonâve przenika się z czarną kopalnią i czarną fabryką. W obrazie te przestrzenie rewolucji z różnych czasów i historii zlewają się w jedno pulsującą pod tym, co znane i rozpoznane. W podziemnych korytarzach, pośrodku dżungli na wysokiej platformie trwa rytuał. Wirkus zostaje koronowany w tańcu, w blasku świateł i w rytmie techno. To nie jest *vodou*, ale też nie jest to po prostu współczesna impreza. To, co dzieje się na ekranie, przekracza czas i kontekst. W zagarniającym bohatera ruchu czarnych ciał aktualizuje się potencjał historycznych wydarzeń. Wirkus mógł się zbuntować, zatrzymać maszynę zniewolenia, doznać przemiany i wystąpić przeciw swoim mocodawcom. Czy wtedy Gonâve stałaby się symbolem rewolucji? Czy wkroczyłaby w zachodnią historię jako źródło nowego porządku, nowego czasu i nowej polityki?

Podobny potencjał Haiti i tamtejszej rewolucji dostrzegła Susan Buck-Morss w eseju *Hegel i Haiti*, gdzie łączyła Hegłowskie kategorie pana i niewolnika z wydarzeniami z lat 1791–1804<sup>1</sup>. Autorka odwróciła spojrzenie, tak by nie tyle wprowadzić postkolonialne myślenie w dyskurs historyczny, ile pójść jeszcze krok dalej: stworzyć nowy uniwersalizm, w którym wojna haitańska wyznacza także fundamentalną zmianę w kulturze w ogóle. Dotyczy i określa nas wszystkich.

W tej historii ciekawą rolę odgrywa wątek polskich żołnierzy w armii Napoleona. Legenda głosi, że po przybyciu na Haiti dostrzegli oni podobieństwo sprawy miejscowego ludu do swojej

własnej i odmówili walki przeciwko zbuntowanym niewolnikom. Jak wskazuje Leszek Kolankiewicz, prawda jest niestety nieco mniej spektakularna i przypadki przechodzenia polskich żołnierzy na stronę Haitańczyków dotyczyły tylko szeregowców, często chorych lub złapanych w niewolę<sup>2</sup>. Niemniej jednak Polacy znaleźli się w pierwszej haitańskiej konstytucji jako jedyni, obok Niemców, biali, którzy mogli się osiedlać na wyspie. Ten historyczny fakt uruchamia możliwość budowania innych niż dominujące opowieści o przeszłości i możliwej przyszłości. Czarny Polak to figura historii spekulatywnej o ogromnym potencjale wywrotowym. Tam, na Haiti, w wiosce Cazale, gdzie mieszkają potomkowie polskich żołnierzy, trwa inna polska historia i inna historia Polski.

Najdalej w konstruowaniu haitańskiej historii Polski poszedł chyba Bartek Konopka, który w filmie dokumentalnym *Sztuka znikania* opowiada o losach kapłana *vodou* Amona Fremona, którego Jerzy Grotowski przywiózł z Cazale do Polski w 1980 roku. Fremon był uczestnikiem Teatru Źródeł i brał udział w działaniach prowadzonych w podwrocławskiej Brzezince. W Polsce zatrzymał go stan wojenny. Kiedy wrócił na Haiti, nie odprawiał już rytuałów i zmarł w samotności. W wersji Konopki Fremon opuszcza jednak Brzezinkę i udaje się w podróż po Polsce. Widzi dożynki (ofiary składane kapłanom *vodou*), kolejki, biedę i przygnębienie. Ale widzi też Lecha Wałęsę (kapłan Erzili – bogini *vodou*, której jedno z wcieleń to Matka Boska Częstochowska), stoczną gdańską i tryumf „Solidarności”. Przeczuwając, że „Solidarność” – w jego oczach ruch wuduistyczny – przyniesie przemoc podobną do tej, jaka towarzyszyła rewolucji haitańskiej dwieście lat wcześniej, Fremon odprawia swój rytuał, łączący moce haitańskie i polskie. W ich wyniku Polska odzyskuje wolność. To *vodou* zatem ocaliło kraj i przyniosło wybory 1989 roku.

W *Nie obejmuj płonących posągów* polskość i Haiti znów wchodzą w nieoczywistą relację. Wirkus – biały król – ma polskie pochodzenie i wychował się w górniczym mieście w Stanach

Zjednoczonych. Choć jest żołnierzem amerykańskim, jego monolog wewnętrzny toczy się po polsku. Wewnętrzna przemiana, jakiej doświadcza, podróż przez ciemność i czarność, odbywa się w rytm egzotycznego języka jego przodków. Niczym Amon Fremon, Wirkus też jest *polonais*, choć jego przemiana zachodzi w odwrotną stronę: o ile Fremon stał się w swoim poczuciu biały, o tyle Wirkus zyskuje wiele mieniących się odcieniami kolorów, zagłębiając się w ciemne, ukryte, nocne przestrzenie historii. Niewolnik, żołnierz, górnik i robotnik łączą się w jedną figurę tak jak Haitańczyk, Polak i Amerykanin. Wizualna synteza operująca ciemnością i przestrzennym kontekstem pozwala jednak na migotanie każdej z tych tożsamości. Tożsamości nigdy do końca nie zanikają, odsłaniając niosący rewolucyjny potencjał splot historii. To na przecięciu tych możliwości, które wciela Wirkus, rodzi się możliwość buntu.

Podstawowym żywiołem jest tu taniec. Łączący różne estetyki i kultury rytmiczny ruch ciał ustanawia inny poziom wizualnej narracji filmu. Jako rytuał uwalniający głęboko skrywane siły i możliwości wywołuje w Wirkusie zmianę. Tancerze, ubrani w częściowo nowoczesne, częściowo rytualne stroje, w wielkich nakryciach głowy i maskach, ze skrzydłami z piór, pogrążają się w transie. Wirkus zostaje wciągnięty w przestrzeń nieodróżnicowania, gdzie nie tylko tożsamość, ale i czas ulega specyficznym manipulacjom. Historia nie jest już przeszłością. Taniec zawiesza liniowy upływ czasu, wyznaczając moment nieograniczonej spekulacji. Nie oglądamy jednak prób naśladowania rytuałów *vodou*, znanych głównie z niezrealizowanego filmu Mai Deren. *Vodou* – tak jak w jej doświadczeniu – pozostaje niemożliwe do zarejestrowania. Może się jedynie objawić jako rytualna transformacja zmieniająca kolejnie nie tylko jednostki, ale i całą historię – w przypadku Wirkusa nawet w retrospektywie.

Maya Deren – amerykańska tancerka, choreografka i artystka – podobnie jak Wirkus miała złożoną tożsamość. Pochodziła

z rodziny ukraińskich Żydów i nazywała się Eleonora Derenkowska. W 1946 roku Fundacja Guggenheima w uznaniu jej dokonań artystycznych łączących film i taniec przyznała jej stypendium, dzięki któremu Deren w 1947 roku wyjechała na Haiti. Miała spędzić tam sześć miesięcy na studiowaniu technik cielesnych i tanecznych używanych w rytuałach *vodou*. Jednym z jej narzędzi badawczych była kamera stale skierowana na tańczących, w transie „dosiadanych” przez *loa* – haitańskie duchy przodków i bogów. Haiti wchłonęło Deren, wracała tam aż do 1951 roku, nigdy jednak nie zmontowała filmu o *vodou*. Zostawiła surowe materiały, które ostatecznie po jej śmierci zmontował jej mąż, Teiji Ito, tworząc film *Divine Horsemen*. Deren napisała książkę przetłumaczoną na polski jako *Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*<sup>3</sup>, w której jedną z najbardziej wstrząsających scen pozostaje moment opętania, kiedy autorka, długo wzbraniając się i próbując oprzeć się mocy rytuału, w końcu wpada w trans. Utratę poczucia siebie, języka opisującego świat i rozdwojenie, jakie jej towarzyszą, opisuje jako „białą ciemność”: niemożliwy do zracjonalizowania stan zasilający wyobrażenia o innych możliwościach, innych rzeczywistościach i czasowościach.

Kamera nie była właściwym narzędziem do uchwycenia dynamiki transu, otwierającego człowieka na swoistą pustkę. W *vodou* to nie estetyka, nie choreografia ani technika cielesna były najważniejsze, ponieważ jego siła znajdowała się poza jednostką. Jedynym medium tego tańca pozostawało ciało – ciało zbiorowe, zakorzenione w przeszłości i wychylone w przyszłość. Właśnie w takim tańcu w 1791 roku zaczęła się na Haiti rewolucja. Dla Róży Dudy i Michała Soi *vodou* odrywa się od kulturowego konkretna i staje się konceptem uwolnienia ciała ku zmianie, ku przekroczeniu czasu i historii, by zmienić bieg dziejów. W gorączkowym rytmie, w tanecznym transie „biała ciemność” objawia się nie tyle jako przestrzeń nieokreślonej,

nowej, nierozpoznanej rzeczywistości, ile jako rezerwuar możliwości, które choć niedostrzegalne w dziennym świetle, są na wyciągnięcie ręki.

W tej konstrukcji podstawowe znaczenie ma jednak wzrok. Projekcji filmu towarzyszy obraz gałek ocznych będących w stałym ruchu – jak podczas snu. W tęczęwkach można dostrzec czarne pasożyty. Jak tłumaczą autorzy, to metafora tego, co porządkuje nasze widzenie, nie pozwala dostrzec innych możliwości, ogranicza widzenie do pożądaných przez system konturów rzeczywistości. Pasożyty pilnują, by oczy nie pogrążyły się w twórczej ciemności, by stale szukały światła definiującego to, co możliwe do zobaczenia, i to, co niewidzialne. Wszystko, co widzimy na ekranie, jest więc jednocześnie niemożliwe do zobaczenia.

Ostatnia droga Faustyna Wirkusa nigdy się nie wydarzyła. Jako posłuszny żołnierz po dwunastu latach na Gonâve po prostu opuszcza wyspę, kiedy przychodzi rozkaz. Będzie jednak wracał tam jako turysta. Weźmie udział w filmie o *vodou* nakręconym w 1933 roku (dziś zaginionym) i napisze książkę *The White King of La Gonave. The True Story of the Sergeant of Marines Who Was Crowned King on a Voodoo Island*. Dla autorów *Nie obejmuj płonących posągów* właśnie moment, gdy Wirkus opuszcza wyspę, definiuje jego postać i czyni go figurą „rewolucjonisty-impotentą”. Niedostrzeżona możliwość, niewybrana ścieżka, która prowadziła w inną przyszłość, czynią Wirkusa wcieleniem bierności. W spekulatywnym geście artyści każą bohaterowi chwycić metalowy łom i uruchomić rewolucyjny pęd, ale jednocześnie jego zaatakowane przez pasożyty oczy błędzą, przypominając, że to możliwość, która nigdy się nie zrealizowała. Wirkus uruchamia zatem bieg nowych historii, aktualizuje siłę rytuału, który może zapętlić czas i otworzyć nową przyszłość, a zarazem reprezentuje niemoc i posłuszeństwo wobec systemu, stanowiące chorobę współczesności.

*W Nie obejmuj płonących posągów* figurka żołnierza płonie. Zapala się w ogniu rewolucji, a potem stopniowo znika, wytracając kształt i zapisaną w nim historię. W tej złożonej perspektywie możliwość wcielona przez Wirkusa, aktualizując się, ciągle przypomina o tym, że nie została zrealizowana. W tekście kuratorskim Wirkus zostaje określony jako „*pars pro toto* kultury zachodniej”<sup>4</sup>. Wkraczając w nabrzmiałą od znaczeń ciemność Gonâve, odnajduje tam zarówno to, co czyni go bohaterem, jak i to, co pogrążyło go w niemocy i bierności. Czy historię można zmienić? Czy w 1932 roku na Gonâve wszystko mogło jeszcze potoczyć się inaczej? Czy sztuka jest w stanie przebić się przez obraz zaciemniony przez pasożyty?

Gonâve, Gonâve to była ta niemożliwa alternatywa... ta niespełniona alternatywa. Wiecie, o czym mówię? Jak ewolucyjna odnoga, która koniec końców byłaby lepsza, ale została odcięta najpewniej bezpowrotnie

– mówi w filmie Wirkus. A jednak Gonâve – jak całe Haiti – wciąż wraca, zasilając kulturę i sztukę nowymi wyobrażeniami alternatywy.

- 1 Zob. Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti i historia uniwersalna*, przeł. K. Bojarska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- 2 Zob. Leszek Kolankiewicz, „*Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem?*”. Jerzy Grotowski w splątanej gaju narracji haitańskich, w: *Nowe historie 02. Wymowa faktów*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2011.
- 3 Maya Deren, *Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*, przeł. M. Wiśniewska, Z. Zagajewski, Wydawnictwo A, Kraków 2000.
- 4 Marta Lisok, *Nie obejmuj płonących posągów*, u-jazdowski.pl, <https://u-jazdowski.pl/program/project-room/roza-duda-michal-soja?tid=tekst-kuratorski>, dostęp 5 marca 2020.

