



Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Jałowe boje. Rekonstrukcja

autorka:

Iwona Kurz

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 25

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/25-historia-obecna/jalowe-boje.-rekonstrukcja>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2019.25.2097>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

rekonstrukcje historyczne; fotografia; panorama; pamięć wojny

streszczenie:

Komentarz do projektu Agnieszki Rayss (w: *więc wojna* 2019)

Iwona Kurz - Ur. 1972. Profesorka w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się historią nowoczesnej kultury polskiej w perspektywie obrazu, antropologią kultury wizualnej oraz problematyką ciała i gender. Autorka książki *Twarze w tłumie* (2005, Nominacja do Nagrody Nike, Nagroda im. Michałka za najlepszą książkę filmoznawczą), współautorka książek *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (2008), *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej* (2017), *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczanie procesów modernizacyjnych w Polsce 1821–1929* (2017) oraz *Kultura wizualna w Polsce* (2017, dwa tomy), redaktorka tomu *Film i historia* (2008), współredaktorka *Antropologii ciała* (2008) oraz *Antropologii kultury wizualnej* (2012).

Jałowe boje. Rekonstrukcja

Panorama

W opisach towarzyszących wystawie *A więc wojna* Agnieszka Rayss¹, fotografka, oraz Agnieszka Pajęczkowska, kuratorka, bezpośrednio wskazują dyskursywną ramę, w której usytuowany jest projekt, przywołując książki Susan Sontag, Judith Butler i Nicholasa Mirzoeffa.

Dotyczą one krytyki wizualnego konstruowania wojen, prowadzenia ich za pomocą technologii widzenia i zapisu oraz wytwarzania obrazowych narracji na ich temat. Kontekstem są przede wszystkim wojny nowoczesne (u Sontag – druga wojna światowa) i współczesne (u pierwszej przede wszystkim Wietnam, u Butler – „interwencja humanitarna” w Iraku po wrześniu 2001 roku). Pracując z pojęciem „kompleks wizualny”, w znaczeniu zaproponowanym przez Mirzoeffa w książce *The Right to Look (Prawo do patrzenia)*, możemy tu mówić o wizualnym kompleksie batalistycznym, który tyleż konstruuje pożądane politycznie wyobrażenia wojny, co określa ramy prowadzenia kampanii militarnych za pomocą technik produkcji, reprodukcji i dystrybucji obrazu.

Praca Agnieszki Rayss nie ma jednak charakteru analitycznego. Ta mnogość obrazów i narzędzi obrazowania wojny jest dla niej tłem i w pewnym sensie źródłem. Właściwym punktem odniesienia są rekonstrukcje historyczne, czyli praktyki, dla których te przedstawienia są pożywką. W serii fotografii i krótkich wideo artystka proponuje wariację na ich temat – odtworzenie praktyk odtwarzania.



Agnieszka Rayss, *Krajobraz z trupem* (projekt *A więc wojna...*), 2019

Gatunek wizualny, który przywołuje w swoich zdjęciach, to obraz malarski – panorama. Przedstawienie w planie ogólnym, którego intencją jest zamknięcie w ramach jak największej części pola bitwy² i wywołanie iluzji rozszadania tych ram, iluzji rzeczywistości, dzięki temu, że przestrzeń panoramy jest (dąży do tego, by być) jedyną widzialnością dostępną patrzącym. Jest to też przedstawienie, warto dodać, nawet jeśli to tautologia – malownicze. Ta współczesna panorama, którą proponuje Agnieszka Rayss, porzuca jednak konkretne pole bitwy i zmierza w stronę uogólnionego krajobrazu wojny, konstruuje go za pomocą dosłownie kilku znaków: trup, popas,czołg, dymy wybuchów. Nie jest tych znaków wiele, a jednocześnie są też pozbawione gęstości symbolu³, wypreparowane z kulturowych odniesień, to skojarzenia działające raczej na zasadzie *ready made*.

Susan Sontag odnotowywała, że pamiętamy nie wydarzenia, ale ich obraz. Miała jednak na myśli obraz jako zapis wydarzenia, jego świadectwo. Dziś tę indywidualną i zbiorową pamięć karmią raczej obrazy jako rekonstrukcje i wyobrażenia wydarzeń, usytuowane w świecie fikcji. Kontekstem dla nich nie jest ani historia, ani moment ich publikacji, ani tym bardziej samo wydarzenie, ale inne obrazy, bez różnicy dokumentalne czy fabularne. Z upływem czasu – niekoniecznie długiego – przedstawienia dokumentalne odrywają się od kontekstu historycznego, tracą referencje lub celowo są przekształcane, by służyć perswazji, by utrwalać obraz pożądaný w dominującej narracji politycznej lub rozrywkowej. Przede wszystkim jednak zlewają się z przedstawieniami fabularnymi, tworząc jedno, uogólnione wyobrażenie.

Proponowana „panorama wojny” wyrwana jest już z jakiegokolwiek narracji, historycznej czy fikcyjnej – to po prostu jakiś obraz, który kiedyś gdzieś widzieliśmy, ale już poza łańcuchem obrazów tworzących opowieść. Oglądający wpada

w pułapkę i próbuje zgadywać: wrzesień 1939 roku, wojna 1920 roku? Ale szczegóły są zatarte, wiedza niepewna, a różne wojny XX wieku i ich różne obrazy nakładają się na siebie. Wojsko przypomina wojsko, wojenne maszyny przypominają wojenne maszyny. Byłby to obraz bliższy raczej powidokowi, gdyby szukać wśród różnych form obrazów pamięci – podaje kontur i kompozycję, daje się rozpoznać. Inaczej jednak niż w przypadku powidoku, nie działa tu fizjologia oka zatrzymująca efekt doświadczenia widzenia na rogówce. Te obrazy nie wskazują na długie trwanie czy następstwo, nie są wciąż zakorzenione, choćby słabo, w pamięci i w ciele. Mają charakter nie tyle organiczny, ile mechaniczny. Agnieszka Rayss prezentuje je w wyjąłowanej formie estetycznej – jej fotografie i wideo nie tylko są wyjęte z kontekstu zdarzeń i historii, są także zredukowane emocjonalnie, ponieważ nie pracują na afektach, nie ma tu ani gniewu, ani bólu, ani strachu, ani agresji. Przygaszone kolory i konsekwentnie stosowany plan ogólny, bez detali (zupełnie inaczej niż w panoramach dziewiętnastowiecznych) wzmacniają wrażenie sterylności.

Kanonada

Tytuł dla projektu dały pierwsze słowa „komunikatu specjalnego” nadanego przez Polskie Radio po ataku Niemiec na Polskę we wrześniu 1939 roku. „A więc wojna” – mówił spiker i dalej stwierdzał: „Wszelkie sprawy i zagadnienia schodzą na plan dalszy, całe nasze życie publiczne i prywatne przestawiamy na specjalne tory, [...] wszyscy jesteśmy żołnierzami”. Obiecywał też walkę aż do



Agnieszka Rayss, *Krajobraz z wybuchem i uciekającymi żołnierzami* (projekt *A więc wojna...*), 2019

zwycięstwa. Można jednak zaryzykować twierdzenie, że o ile wielu z nas pamięta „skądś” to urwane „A więc wojna”, niekoniecznie zna czy pamięta dalszy ciąg komunikatu.

Pamięć dźwięków wojny – odgłosów walki i audialnych rejestracji – jest, jak się zdaje, zdecydowanie słabiej rozpoznana badawczo niż pamięć obrazów. W polskim kontekście centralna dla zbiorowej wyobraźni druga wojna światowa w dokumentach pozostaje głównie niema lub przemawia ledwie kilkoma nagraniami radiowymi. W skali nieporównywalnej do współczesnego działania telewizji to jednak radio było głównym medium zapośredniczającym wspólnotowe doświadczenie wydarzenia historycznego.

Agnieszka Rayss w swoich wideo „rozzredza” i zarazem sterylizuje także dźwięk wojny. Fernand Léger tak pisał o swoim doświadczeniu pierwszej wojny światowej:

Przyszła wojna. Była szara i zamaskowana: światło, kolor, ton były zakazane pod karą śmierci. Życie w ciszy, życie w mroku i po omacku; wszystko, co oko mogło dostrzec, musiało schować się i zniknąć.

Nikt nie widział wojny; oko ukryte, zamaskowane, koloru ziemi i tuż przy ziemi, nie widziało nic. Wszyscy „słyszeli” wojnę. Była to ogromna symfonia, której żaden muzyk czy kompozytor nie dorównał jeszcze⁴.

W filmie czy fotografii widz musi widzieć i rozpoznać – truizm, ale podkreśla, że w narracjach wojennych to na sferę audialną przenosi się zwykle funkcję ekspresji pogubienia poznawczego. Kanonada, w której centrum znajduje się człowiek, służy – inaczej niż panorama – oddaniu perspektywy jednostki zagubionej w chaosie pola bitwy. Warstwa audialna w krótkich filmach Agnieszki Rayss ulega rozrzedzeniu, ponieważ zostaje zredukowana do jednego rodzaju dźwięku. Nie ma krzyków, nie ma odgłosów zróżnicowanych ze względu na odległość, natężenie

czy charakter ostrzału. Pozostaje jedynie majestatyczny odgłos wybuchów, bezpieczny, zachęcający wręcz do kontemplacji, odległe echo wojny. *A więc wojna* działa na poziomie dźwięku dokładnie jak ten urwany „komunikat specjalny” i, podobnie jak w przypadku tworzących projekt obrazów, odsyła do czegoś, co już słyszeliśmy, ale nie wiemy, w jaką całość się wpisuje. Jeśli wywołuje niepokój, to właśnie dlatego, że – podobnie jak w przypadku obrazów – wszystko tu zostało wyjąłowane z kontekstu afektywnego i zredukowane do pojedynczości, która nie ma historycznego zakorzenienia.

Parada



Agnieszka Rayss, *Przemarsz* (projekt *A więc wojna...*), 2019

W projekcie pojawia się jeszcze jeden niepokojący wymiar sfery audialnej. Rekonstrukcji pochodzącej w jednym z filmów towarzyszą dźwięki marsza. Idący, najpierw cywile, a potem żołnierze, biorą udział w wydarzeniu, które trudno zdefiniować – czy to ucieczka, atak czy przemarsz? A może w ogóle niewojenna pielgrzymka? Na przodzie jest obraz, a wszyscy, niezależnie od mundurowej przynależności, idą podobnym krokiem i w zgodzie. Werble wybijają rytm, który nie do końca może wyznaczać rytm kroków, ale skutecznie dominuje ten performans. Marsz należy do muzycznych gatunków pasożytniczych – tu rozumianych jako zewnętrzny organizm, który przejmuje kontrolę nad żywicielem. Jak pisał Pascal Quignard: „Muzyka jest ingerencją, jest pojmaniem ludzkiego ciała”. I dalej: „Słuch jest naszym więzieniem”⁵. Kontekstem dla jego rozważań były popularne „kawałki” z muzyki klasycznej, często właśnie marsze, grane przez

więzienną orkiestrę w KL Auschwitz. Za pomocą rytmu pozwalały one zespolić muzykę z ciałem, a w efekcie poddać ciało dyscyplinie równego kroku.

W filmie *The Third Man* (2010) Erik Bünger, szwedzki artysta i badacz, eksploruje te właśnie związki muzyki i ciała, o których pisał Quignard, sugerując, że mechaniczny charakter muzyki popularnej, siła tych melodii, które lubimy, bo znamy, jest wyrazem ich pasożytniczej siły:

Zaraża [ona] ludzkość w pewnym momencie prehistorii, a potem rozchodzi się – niczym fale – poprzez ciała. Niektórzy badacze sugerują nawet, że piosenka stanowi w istocie pierwszą technologię w historii ludzkości, formę pozwalającą na kontrolowanie emocji i poruszeń innych osób zanim jeszcze zaczęły to robić słowa i broń⁶.

Ten pasożyt, skryty w umyśle każdego z nas, wyjada nam także pamięć, pozostawiając pustkę, w której jednak stale powtarza się pieśń – jak Bünger brawurowo interpretuje popularną piosenkę Abby. W jej miejsce można wstawić również werble wojskowego marsza. W wojskowej paradzie, którą rekonstruuje Agnieszka Rayss, ludzie zapomnieli, dokąd idą, w jakiej sprawie i w jakiej wojnie – ale rytm ich niesie na tych gruzach historii.

Susan Sontag tak porównywała doświadczenie zdarzenia do jego fotograficznego obrazu: „W świecie realnym coś się właśnie dzieje, a nikt nie wie, co się jeszcze zdarzy. W świecie obrazów coś się już zdarzyło i zawsze będzie się działo w ten sposób”⁷. Miała na myśli, jak się zdaje, paradoksalne trwanie momentu utrwalonego w fotografii, jego wieczne zatrzymanie w poruszeniu. Jednak, jak już pisałam w innym miejscu⁸, współcześnie to, co się zdarzyło i zostało utrwalone na fotografii, będzie się zawsze działo w ten sposób, będzie stale powtarzane, odtwarzane na podstawie fotografii w szczególnym sojuszu fotograficzno-performatywnym.

Rebecca Schneider nazywa to „trwałym wydarzeniem – dziejącym się za sprawą zwrotnych wymiarów zawołania, płomiennej mechaniki interpelacji w wezwaniu i w odpowiedzi na nie”⁹. To, co jest na fotografii, na pewno się powtórzy. To, co się właśnie dzieje, już było na fotografii. Parada rekonstruowana przez Agnieszkę Rayss, sterylna rekonstrukcja rekonstrukcji historycznych, odnosiłaby się do koncepcji Schneider, w której odtworzenie wydarzenia opiera się na pamięci czy też na „resztkach” osadzonych w ciele „uwikłanym w sieć przekazu afektów i odegrań bezpośrednio z ciała w ciało”¹⁰. Tyle że ten przekaz już dawno nie jest bezpośredni czy też raczej przekazuje niebezpośrednie doświadczenie. Opiera się też nie na impulsie organicznym, ale na mechanicznym zewnętrznym pobudzeniu.

Pierwsza wielka narracja o wojnie – *Iliada* Homera – zaczyna się od wezwania do wysłowienia afektu:

Gniew, Bogini, opiewaj Achilla, syna Peleusa,¹¹
zgbę niosący i klęski nieprzeliczone Achajom .

Różnego rodzaju ponowoczesne rekonstrukcje historyczne – tak popularne dziś hobby – również przepelnione są emocjami. Są one jednak zwrócone do wewnątrz, oparte na narcystycznym przeżywaniu siebie jako przeżywającego doświadczenie występu, na estetycznym samozachwycie sobą w mundurze i z bronią. Niepokoją jako forma oczekująca, być może, gotowa na wypełnienie. Agnieszka Rayss rekonstruuje rekonstrukcję jako taką formę pustą, demonstruje jej jałowy charakter. Może z tego płynąć nadzieja na zniesienie wojen, skoro tak bardzo się od nich oddalamy. Ale może też płynąć przekaz pełen grozy: o nieustającej widmowej odtwarzalności parad, marszów i kanonad, o „żołnierzach” nakręcanych jak mechaniczne zabawki przez strumień dźwięków i obrazów.

- 1 Agnieszka Rayss, *A więc wojna*, kuratorka: Agnieszka Pajączkowska, Instytut Fotografii Fort w Warszawie, 20 września – 10 listopada 2019 roku, <http://instytutfotografiiifort.org.pl/wystawy/agnieszka-rayss-a-wiec-wojna>.
- 2 Dla przypomnienia – *Panorama Racławicka* ma 114 metrów długości i 15 metrów wysokości.
- 3 Barbie Zelizer, *From the Image of Record to the Image of Memory. Holocaust Photography, Then and Now*, w: *Picturing the Past. Media, History and Photography*, red. B. Brennen, H. Hardt, University of Illinois Press, Chicago 1999.
- 4 Fernand Léger, *Funkcje malarstwa*, przeł. J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 108.
- 5 Pascal Quignard, *Nienawiść do muzyki*, przeł. E. Wieleżyńska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 193.
- 6 Erik Bünger, komentarz do filmu *The Third Man* (2010), www.erikbunger.com/the-third-man, dostęp 10 kwietnia 2020.
- 7 Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2009, s. 178.
- 8 Por. Iwona Kurz, *Obrazy Zagłady, obrazy uchodźców*, „Dialog” 2016, nr 3, s. 38–49.
- 9 Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York 2011, s. 140.
- 10 Rebecca Schneider, *Performans pozostaje*, przeł. D. Sosnowska, w: *RE// MIX. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 27.
- 11 Przekład Kazimiery Jeżewskiej.

