29

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Niewidoczne. Białe kobiety i Haiti

autorka:

Dorota Sajewska

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2021 nr 29

odsyłacz:

https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/29-obrazy-i-wyobrazenia-rasy-historie/niewidoczne.-biale-kobiety-i-haiti

doi:

https://doi.org/10.36854/widok/2021.29.2362

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Haiti; Agata Grzybowska; Maya Deren; duchowość; vodou; fotografia

streszczenie:

Artykuł towarzyszy projektowi Niewidoczne autorstwa fotografki Agaty Grzybowskiej. Autorka prowadzi równoległą narrację o praktyce wizualnej Grzybowskiej i obecności Mayi Deren na Haiti, jej filmowaniu i negocjowaniu przez nią "spojrzenia" na Haiti i jego mieszkańców.

Dorota Sajewska - Adiunkt w Zakładzie Teatru i Widowisk IKP UW oraz wykładowczyni na slawistyce Uniwersytetu w Zurichu. Zajmuje się problematyką medialności i polityczności teatru, a także współczesnymi teoriami dotyczącymi źródeł i archiwów, dokumentacji teatru i performansu. Autorka książek: „Chore sztuki". Choroba/tożsamość/dramat (2005), Pod okupacją mediów(2012); Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny (2016) [również w wersji angielskiej: Necroperformance. Cultural Reconstruction of the War Body (2019).

Niewidoczne. Białe kobiety i Haiti

Haiti bywa nazywane „wyspą przeklętą". W sformułowaniu tym kryje się pewna nieścisłość, w istocie chodzi bowiem o państwo znajdujące się w zachodniej części Hispanioli, które powstało w 1804 roku za sprawą pierwszej zwycięskiej rewolucji czarnych niewolników i proklamowania Haiti jako republiki. Od momentu wyniszczenia autochtonicznej ludności przez hiszpańskich kolonizatorów, przez sprowadzenie niewolników z Afryki, przekształcenie Saint-Domingue w jedną z najlepiej prosperujących kolonii francuskich, a następnie zmuszenie niepodległego państwa do spłacania byłym kolonistom odszkodowań, które doprowadziły Haiti na skraj bankructwa, po okupację amerykańską (1915–1934) i trwającą do dziś bezwzględną politykę Stanów Zjednoczonych tłumiącą wszelkie próby uzyskania niezależności – mieszkańcy Haiti doświadczali fatalnego biegu historii. Wielowiekowy wyzysk imperialny, liczne konflikty i wojny domowe, wreszcie okrutna dyktatura Françoisa „Papa Doc" Duvaliera (1957–1971) utrwaliły przemoc i ekstremalną biedę w tym niewielkim państwie znajdującym się na jednej z wysp w archipelagu Wielkich Antyli. To Haiti – a nie sąsiadującą Dominikanę – opisuje się obecnie jako najbiedniejsze państwo na zachodniej półkuli, nieustannie nękane wojnami gangów, deprawacją polityków i defraudacjami finansowymi.

Poza łamaniem praw człowieka, ubóstwem i niestabilnością polityczną rzeczywistość Haiti naznaczona jest powracającymi klęskami żywiołowymi i katastrofami naturalnymi, z których ostatnie – huragan Matthew z 2016 roku, a przede wszystkim trzęsienie ziemi z 2010 roku – przyniosły masowe zniszczenia i setki tysięcy ofiar; około trzech milionów ludzi zostało rannych albo straciło dach nad głową. Na skutek spustoszeń wywołanych trzęsieniem ziemi ludzie pozbawieni zostali środków do życia. Prawie 60 procent z 10 milionów mieszkańców tego kraju żyje w ubóstwie, są zmuszeni przeżyć za 2,41 dolara dziennie,

a prawie jedna czwarta z nich znajduje się w skrajnej biedzie, mając do dyspozycji 1,23 dolara dziennie[1]. Po tym, jak Misja Stabilizacyjna Organizacji Narodów Zjednoczonych (MINUSTAH) wycofała się z Haiti w 2017 roku po trzynastu latach obecności, przekonana, że pomogła przywrócić prawo i porządek, zapanowały tam niewyobrażalne bezprawie i bezkarna przemoc. Jednocześnie oddziały ONZ oskarżono o nadużycia seksualne oraz obarczono winą za ekspansję cholery, która ze względu na brak odporności, przeludnienie i fatalny stan sanitarny szybko się rozprzestrzeniła i zdziesiątkowała ludność Haiti[2]. Choć Jovenel Moïse w listopadzie 2016 roku został wybrany na prezydenta większością głosów, to już trzy lata później, podejrzany o malwersacje finansowe, zdecydował o nieprzeprowadzeniu wyborów parlamentarnych i na mocy dekretu przejął pełnię władzy. W konsekwencji Haiti ponownie znalazło się w centrum konfliktu politycznego, a ulice wypełniły się obywatelami protestującymi przeciwko niegodziwym warunkom życia.

To właśnie w takim kontekście w styczniu 2020 roku na Haiti pojawiła się fotografka Agata Grzybowska, znana z obecności z aparatem w skrajnie niebezpiecznych sytuacjach politycznych – w trakcie wojny w Syrii, rewolucji na Majdanie czy brutalnych interwencji policji na Strajku Kobiet. W jej reportażach można rozpoznać wrażliwość na niesprawiedliwość i nieetyczność polityki, imperatyw wchodzenia w sytuacje konfliktu i zagrożenia, a także niezwykłą odwagę wynikającą z tego, co sama nazwała kiedyś „zaburzonym poczuciem lęku"[3]. Wbrew oczekiwaniom to nie brak bezpieczeństwa, zatrważająco niska stopa życiowa, przestępczość, handel narkotykami czy bronią stały się obszarem wizualnej eksploracji fotografki. Na będących efektem trzymiesięcznego pobytu zdjęciach ułożonych w cykl zatytułowany *Niewidoczne. Historia niemożliwego* Haiti tylko w niewielkim stopniu jawi się jako „wyspa przeklęta". Agata Grzybowska nie powtarza tu wzorca nieustraszonego reportera,

unika także kolonizującego spojrzenia, które czerpałoby siłę z dokumentacji i estetyzacji biedy oraz cierpienia. Skupiając się na spotkaniach z ludźmi, na doświadczaniu natury i odkrywaniu duchowości, fotografka tworzy dla ujęcia haitańskiej rzeczywistości emocjonalną, a zarazem urefleksyjnioną ramę. Jej podejście jest pełne pokory, która wynika z nieustannej negocjacji między myślą a emocją, zdystansowanym oglądem a doświadczeniem, i przejawia się w subtelnym, skupionym poszukiwaniu widocznych śladów niewidzialnego.

Jednym z powodów pozostawienia bezwzględnej polityki poza kadrem mógł być fakt, że Grzybowska trafiła na południe wyspy, do Jacmel, a nie do oddalonego o 80 kilometrów miasta bezprawia – Port au Prince. Inna, być może istotniejsza motywacja tkwiła w świadome przyjętej perspektywie badania rzeczywistości Haiti – perspektywie, którą cechują refleksja i empatia. Pozbawione przemocy spojrzenie Agaty Grzybowskiej na zrujnowane peryferia zapośredniczone zostało poprzez szczególną pozycję samej fotografki – białej kobiety pochodzącej z przestrzeni semiperyferyjnej, a zatem z miejsca, które pozostaje wprawdzie w ścisłym związku z procesami modernizacyjnymi, niemniej jednak wciąż odsłania własną odmienność w tradycyjnych strukturach społecznych i religijnych oraz w powracającej niestabilności politycznej. Być może to właśnie umiejętność „widzenia obrazu z konkretnego miejsca epistemicznego, które nie jest centrum”[4], umożliwiła jej niekolonizujące doświadczenie odmiennej kultury. Przede wszystkim jednak na wyborze perspektywy skupionej bardziej na tym, co niewidoczne gołym okiem niż na symptomach przemocy kapitalizmu, na duchowości zatem, a nie na polityce, zaważyło wyjątkowe spotkanie poza czasem i historią z Mayą Deren, autorką książki *Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*. To fundamentalne studium antropologiczne na temat kultury haitańskiej towarzyszyło Grzybowskiej podczas pobytu na wyspie i pozostawiło niezatarte ślady na utworze

fotograficzno-tekstowym *Niewidoczne*, sprawiając, że to Deren stała się pośredniczką, a zarazem duchową przewodniczką po rzeczywistości i kulturze Haiti.

Dzięki ingerencji w przeszłość, która osadzona zostaje w teraźniejszości, powstaje szereg fascynujących konstelacji eksplorujących doświadczenie. Tekst Mai Deren nie tylko ożywa w wizualnym projekcie Agaty Grzybowskiej, ale przede wszystkim ujawnia swoją złożoność, która opiera się na nie zawsze bezpośrednio widocznych korespondencjach. Konstelacja rozumiana jest tu zatem po Benjaminowsku jako układ zdarzeń i obiektów, fragmentów rzeczywistości i pozostałości historii, układ, który zakłóca kontinuum czasowo-przestrzenne.

Sztuka / rzeczywistość

Maya Deren, ukraińska Żydówka urodzona w 1917 roku w Kijowie jako Eleonora Derenkowska, przyjęła nową tożsamość po wymuszonej antysemickimi pogromami ucieczce jej rodziny do Ameryki. Najpierw ojciec, znakomity psychiatra Salomon Derenkowski, zdecydował o skróceniu nazwiska po naturalizacji w 1928 roku, a następnie już sama Eleonora Deren, po sukcesie zrealizowanego z Alexandrem Hammidem filmu *Meshes of the Afternoon* (1943), przyjęła (jakże znaczące) imię Maya. Trudno wyobrazić sobie lepszy pseudonim dla eksperymentatorki filmowej, tancerki i badaczki rytuałów niż zapożyczone z buddyzmu słowo *māyā* oznaczające ułudę, iluzję, złudzenie, czy – jak interpretuje się to w hinduizmie – fałszywe ja, głęboko powiązane z materialnym ciałem. Kiedy Deren po raz pierwszy przybyła na Haiti we wrześniu 1947 roku, aby zrealizować projekt dotyczący tańców i pieśni rytualnych związanych z ceremoniami *vodou*, była już niemal ikoną amerykańskiej awangardy filmowej. Jej filmy kręcone otrzymaną w spadku po ojcu kamerą Bolex 16 mm, takie jak *At Land* (1944), *A Study in Choreography for Camera* (1945) czy *Ritual in Transfigured Time* (1945/1946)

dokonały przełomu w kinie eksperymentalnym przede wszystkim za sprawą radykalnej subiektywizacji doświadczenia czasu i przestrzeni oraz dynamicznej metody przedstawiania ruchu jako fundamentalnego aspektu ciała człowieka, a zarazem jako immanentnej jakości obrazu filmowego. W swoich czarno-białych krótkometrażowych filmach, wykorzystując ostre cięcia montażowe, wielokrotne naświetlanie, nakładanie i powtarzanie obrazów, technikę *slow motion* czy stop klatki, tworzyła rozproszoną, wielowątkową narrację, składającą się na filmowy esej poetycko-filozoficzny. W *A Study in Choreography for Camera* eksploracji poddała ludzkie ciało w ruchu i sam proces tworzenia filmu, realizując w nim wizję uwolnienia się z ograniczeń rzeczywistej przestrzeni. Poprzez dopasowanie precyzyjnej choreografii do zaplanowanego schematu montażu uzyskała efekt kontinuum ruchu człowieka przemieszczającego się między rozmaitymi czasoprzestrzeniami. W *Ritual in Transfigured Time* przedmiotem refleksji stały się ponownie ruch i taniec, tym razem jednak jako formy ekspresji kulturowej, w których manifestują się normy społeczne, wzorce zachowań, a także możliwości ich twórczych przeobrażeń. To dzięki pracy nad tym filmem Deren sformułowała własną definicję rytuału, którego struktura i oddziaływanie stały się odtąd obsesyjnym tematem jej poszukiwań:

> Rytuał to działanie wyróżniające się spośród wszystkich innych tym, że dąży do realizacji swojego celu poprzez ćwiczenie formy. W tym sensie rytuał jest sztuką, a nawet historycznie, cała sztuka wywodzi się z rytuału. W rytuale forma jest znaczeniem. Mówiąc dokładniej, jakość ruchu nie jest jedynie czynnikiem dekoracyjnym; jest samym znaczeniem ruchu. W tym sensie ten film jest tańcem[5].

Ślady poszukiwań odpowiedniej formy wizualnej dla rzeczywistości w wysokim stopniu nasyconej performatywnością odnaleźć można także w haitańskim projekcie artystycznym Agaty Grzybowskiej, w którym pojedyncze fotografie zostają ułożone w rytmiczne, dialogujące ze sobą układy. Zderzenia dziejących się tu i teraz sytuacji z trwałymi i powtarzalnymi elementami natury (mężczyzna opleciony przez węże i wodospad spływający ze skał), zestawienia różnych porządków znakowych (malarstwa naziemnego i obiektów rytualnych z portretami ludzi pozostających w różnych stanach skupienia: refleksji, ukrycia za maską, transu), fragmentaryzacja organicznej całości (kolaż zdjęć przedstawiających konary, gałęzie i pień składających się ostatecznie na obraz drzewa) to zabiegi wprowadzające dynamikę do komponowanych przez Grzybowską konstelacji obrazów. Ponadto poprzez ożywienie zdjęć w ruchomych sekwencjach utwór fotograficzno-tekstowy przekształca się w rodzaj eseju filmowego. Potencjał performatywny projektu *Niewidoczne* w pełni ujawni się zapewne dopiero w zaplanowanej przez autorkę instalacji, w której możliwe stanie się uruchomienie ciała odbiorcy / odbiorczyni w kontakcie z prezentowanymi formami wizualnymi i dźwiękowymi. Obecność i ruch widzów w konkretnej przestrzeni pozwoli również na interferencję elementów statycznych i dynamicznych, na rodzaj symbiozy efemeryczności i materialności. Być może kolejny planowany przez fotografkę pobyt na Haiti przyniesie również nowe rozwiązania estetyczne, będące efektem konfrontacji z rzeczywistością dotąd przez nią niezbadaną – z prowincją i obszarami wiejskimi, którym zdecydowanie bliżej do rytualnych form przechowywania i przekazywania wiedzy, pamięci i historii niż kulturze miejskiej.

Podczas pierwszej z trzech podróży na Haiti Maya Deren miała wyraźną koncepcję fotografowania i nagrywania tych widowisk: ponieważ religia *vodou* jest mitologią, twierdziła, to jej przejaw w rytuale może być reprezentowany tylko poprzez „strukturę

poetycką". Forma poetycka miała być dla niej sposobem uniknięcia symbolicznej przemocy zachodniej etnografii, opartej na uprzedmiotowieniu Innego poprzez uczynienie z niego obiektu zdystansowanej obiektywizacji naukowej. Profesjonalnym metodom pracy w terenie przeciwstawiała język sztuki jako alternatywną metodę komunikacji i postrzegania rzeczywistości, odrzucającą właściwy myśli zachodniej dualizm ducha i materii, umysłu i ciała, włączającą natomiast do procesu poznania subiektywizm i intuicję, bezpośredniość doświadczenia i emocjonalność ekspresji. Kiedy Deren poznała rzeczywistość społeczną Haiti, a w praktykach rytualnych dostrzegła rodzaj komentarza do niej, zdała sobie sprawę, że taniec na Haiti nie jest po prostu estetyczną formą ruchu, lecz stanowi integralną część mitologii i rytuału. Jej projekt artystyczny musi łączyć poziom realistyczny z poetyckim, aby odzwierciedlić fundamentalną relację równoważności między sferą religii i życia codziennego.

Podczas kolejnego pobytu na Haiti w 1949 roku Deren swój projekt filmowy opisywała już jako „polifoniczną fugę głosów" i była przekonana, że robienie filmu o *vodou* to tworzenie obrazów tego, co niewidzialne i niemożliwe. Ponieważ *vodou* było religią nieoficjalną i praktyką podziemną, tłumioną zarówno przez rząd, jak i przez duchowieństwo katolickie, prawie niemożliwe było uzyskanie fotograficznego lub filmowego dowodu autentycznej (czyli nieturystycznej) ceremonii. Świadomość tego doprowadziła Deren do integracji z lokalną społecznością przeprowadzającą rytuał, do udziału w ceremoniach, a w końcu do inicjacji w praktykę *vodou*. Oddanie się rytuałowi w postaci nawiedzenia artystka nazwała spotkaniem z „białą ciemnością", w której ukazała jej się czysta forma pozbawiona jakiegokolwiek znaczenia i pozostająca w czasie absolutnym, w którym wszystko istnieje jednocześnie[6].

Był to zarazem moment, w którym doświadczenie Haiti stało się dla Deren swoistym *rite de passage*, przez który przeszła zarówno jako artystka, jak i osoba.

> Zaczęłam jako artystka, jako ktoś, kto manipuluje elementami rzeczywistości, stwarzając dzieło sztuki odpowiadające wyobrażeniom integralnej kreatywności. Skończyłam, rejestrując tak pokornie i wiernie, jak tylko się dało, logikę rzeczywistości, która zmusiła mnie do uznania jej własnej integralności i porzucenia jakichkolwiek manipulacji[7].

Jakże głębokie musiało być doświadczenie kultury haitańskiej, skoro film o *vodou* jako skończony projekt artystyczny został przez Mayę Deren ostatecznie porzucony. W efekcie po upływie czterech lat od pierwszego pobytu na Haiti nakręcony materiał z obrzędów w nieobrobionym stanie został złożony w ognioodpornej puszce w szafie, nagrania pozostały na szpulach, zdjęcia zaś trafiły do szuflady z napisem „Do powiększenia".

Widzialne / Niewidzialne

Rytuał jako działanie opierające się na widzialności może mieć znaczenie wyłącznie w kontekście metafizyki, która jest niewidzialna. Napięcie pomiędzy tym, co widzialne i niewidzialne, jest w rytuale *vodou* negocjowane przez duchy *loa*, znane również jako *les Invisibles*. Pojawiają się one w transie, w stanach nawiedzenia uczestnika lub grupy i są przekazywane jako widoczne przez poruszające się ciało. Mówi się, że *loa* ujeżdżają swoje wierzchowce – *loa* wchodzi bowiem w określoną osobę, wprowadzając ją w trans znajdujący wyraz w intensywnym tańcu. Kontakt z tym, co niewidzialne, ale co zawsze przejawia się w materii cielesnej, za pośrednictwem kapłana *hungana* lub kapłanki *mambo*, ma fundamentalne znaczenie dla tworzenia wspólnoty. Albowiem „działania i wypowiedzi nawiedzonego człowieka nie są ekspresją jednostki, ale łatwo rozróżnianym

przejawieniem się danego *loa* albo archetypowej zasady"[8]. Ten obraz opętanego ludzkiego ciała okazał się kluczowy dla Mai Deren jako artystki, ponieważ problematyzował transformacyjną siłę estetycznej konfrontacji z tym, co nie daje się zarejestrować. Choć *loa* same są niematerialne i niewidzialne, to zarazem mogą być postrzegane jedynie jako manifestacje materii, jako zjawiska fizyczne i rzeczywiste. Haitańczycy nie tyle bowiem

> przypisywali boskość materii, co raczej wyprowadzali ducha materii z jej manifestacji. Co więcej, zasady, które zostały wyabstrahowane ze zjawisk, w jakich się przejawiały, są nie mniej rzeczywiste niż same zjawiska, ale jedynie niematerialne i niewidzialne. Fakt ten może tłumaczyć, dlaczego w wudu uznaje się *les Invisibles* za rzeczywistych[9].

By się ujawnić, *loa* muszą zatem wejść w ciało. Czy ten właśnie moment udaje się uchwycić Agacie Grzybowskiej, kiedy bohaterowie jej zdjęć zostają unieruchomieni w pozycjach ciała dalece odbiegających od tych codziennych? Jak mężczyzna z wywiniętymi białkami oczu i ze zgiętymi w łokciach, uniesionymi rękami lub jak dziewczyna podnoszona po upadku przez zgromadzony wokół niej tłum?

Kiedy Deren dostrzegła, że to, co niewidzialne, przejawia się w ciałach uczestników rytuału, zdała sobie sprawę, że materialne manifestacje duchów muszą zachować cielesność także w formie ich wizualnej reprezentacji. Jako tancerka i reżyserka pragnęła stworzyć zainfekowaną przez ciało, rytualną formę filmową, która poprzez odpowiedni montaż obrazu, dźwięku, rytmu i ruchu mogłaby oddać cielesny wymiar doświadczenia metafizyki, a także wspólnotowy, a zarazem wspólnototwórczy charakter rytuału. Choć nigdy nie ukończyła zaplanowanego filmu, w ciągu kilku lat związanych z doświadczeniami haitańskimi stworzyła niejednorodne dzieło, obejmujące wiele godzin materiału filmowego, ogromny zbiór dźwięków, fotograficzną serię rejestrującą życie na Haiti, album muzyczny *Voices of Haiti*

(1953), studium antropologiczne *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti* (1953), a także wybór zmontowanych fragmentów przygotowany dla telewizji oraz szereg wywiadów i wykładów, które odbywała przez kilka lat po powrocie do Nowego Jorku w 1955 roku. Przekierowując swoje wysiłki na performatywną prezentację doświadczeń haitańskich, fragmentaryczności projektu i jego struktury, Deren pokazała niemożność zmontowania pozostałości rytuału w spójnym filmie o obrzędach *vodou*.

„Czy fotografowanie niewidzialnego jest możliwe? Co by było, gdybym niestrudzenie tropiła to, co niemożliwe, by znaleźć jego widzialne ślady?" – pyta Agata Grzybowska i w swoich zdjęciach podąża za przypadkowo napotykaną rzeczywistością. Mając świadomość, że jej niezbywalnym składnikiem jest niewidzialne, za pomocą aparatu fotograficznego nieustannie pyta, czy w ogóle możliwe jest zapośredniczenie doświadczenia niewidzialnego.

Fotografie z Jacmel próbują uchwycić zarówno dzienne życie miasta, jak i nocne wydarzenia, radosne spotkania Haitańczyków, a także mroczne wymiary wyspy, zbliżyć się do natury, a zarazem sportretować poznanych, a częściowo nawet zaprzyjaźnionych ludzi. Przede wszystkim podejmują jednak wysiłek dostrzeżenia w materii rzeczywistości – czy to tej organicznej, jak drzewa, czy tej trwałej, jak cmentarze, czy tej odnalezionej, jak butelki z uwięzionymi w nich duszami zmarłych[10] – śladów ingerencji i obecności *loa*. Ten kierunek poszukiwania momentów, w których materia byłaby ożywiona przez niematerialnego ducha, sugerują już tytuły zdjęć. Niewielki obszar z zaniedbanymi grobami zostaje nazwany *Baron Samedi #2* od imienia bóstwa uznawanego obok innych *loa* z grupy Ghede za władcę krainy umarłych, pana świata podziemnego, boga śmierci. „Jako śmierć jest strażnikiem cmentarzy, opiekunem przeszłości, historii i dziedzictwa rasy. Krzyż Barona Samedi znajduje się na każdym cmentarzu"[11]. Baron Samedi może również rządzić mocą czarowników,

sprawiając, że zombie wstają z grobów. Na czarno-białej fotografii z kilkoma opuszczonymi nagrobkami wyczuwa się rodzaj silnej nieupostaciowionej obecności, podobnie jak na zdjęciu przedstawiającym dwie nieruchome starsze kobiety – jedną siedzącą na krześle, drugą stojącą tuż obok niej z lewą ręką umieszczoną na oparciu. Temu niepokojącemu obrazowi kobiet znajdujących się w otoczeniu przedmiotów rytualnych towarzyszy wymowny napis namalowany białą farbą na ścianie: „CRIMINEL SACRIFICE SANGÉ". Inne zdjęcie zatytułowane *Simbi* przedstawia leżącego na ziemi mężczyznę, którego ciało oplatają węże. Jednego z węży mężczyzna przytrzymuje mocno w górnej części beznogiego ciała lewą ręką, wkładając jego pysk do własnych ust. Ten obraz oddziałuje niezwykle mocno przez odwrócenie – powstaje wrażenie, jakby człowiek połykał tu węża albo jakby sam stawał się jednym z gadów. To krzyżowe połączenie człowieka i węża odpowiada istocie Simbi jako *loa* skrzyżowań, którego symbolem, *vévé*, jest wąż na polu krzyży.

W prezentacji *Niewidoczne* znajdują się nie tylko cytaty i kryptocytaty z dzieła Deren, ale także rysunki charakterystyczne dla wierzeń haitańskich, tak zwane *vévé*. Te wykonane ostrą kreską kontury są przeniesieniem na papier usypanych na ziemi symboli graficznych, które wykonywane są z materiałów łatwo poddających się kruszeniu, takich jak kreda czy skorupki jaj, lub naturalnie pylistych, jak mąka kukurydziana czy po prostu piasek. Każde *loa* posiada własny wizualny ekwiwalent. Umiejętność właściwego przedstawienia bóstwa w postaci graficznego symbolu mają wyłącznie wtajemniczeni, istnieje bowiem przekonanie, że im lepiej – poprawniej – wykonany jest rysunek, tym większą mocą dysponuje dane *loa*. Stworzenie rysunku na ziemi równoznaczne jest z zaproszeniem dla bóstwa do przybycia i uczestnictwa w ceremonii *vodou*. To wywodzące się z tradycji afrykańskiej – ze świętych malowideł z Kongo – rytualne malarstwo naziemne ukazuje siłę powiązania tego, co niewidzialne, z tym, co widzialne, a przede wszystkim uzmysławia

potęgę performatywności w rytuale – znaczenie ruchu, ciała i materii. Haitańczycy uznają bowiem swoją religię za działającą, *loa* zaś jako abstrakcyjne zasady przodków za sprawą rytuału przemieniają się tu i teraz w coś, co jest żywe i materialne. „Na Haiti – przekonuje Deren – idea czy zasada musi żyć, musi działać, ponieważ panujące tam warunki są naprawdę trudne do zniesienia"[12]. Wiara stanowi zatem działanie odwzajemnione – jest rytualnym aktem służby bóstwom i ich odpowiedzi ludziom.

W fotografiach Agaty Grzybowskiej uderza dążenie do oddania w obrazie ruchu, rytmu i dynamiczności ludzkiego ciała. W jednej z konstelacji zgromadzenie uliczne zamienia się w bójkę, a ta z kolei przypomina rodzaj zbiorowej choreografii, która choć silnie nasycona jest dramatyzmem, to jednak nigdy nie stanowi teatru, gdyż kluczowe pozostaje w niej uczestnictwo. Za sprawą ingerencji fotografki sytuacja z życia codziennego przekształca się w widowisko, które odsyła do fundamentalnego znaczenia tańca jako manifestacji kultury haitańskiej. Gdzie indziej Grzybowska za pomocą wizualnej penetracji natury dokonuje swoistego ożywienia materii. Ujawnia się to zwłaszcza w zdjęciu zatytułowanym *Granbwa*, przedstawiającym zdeformowane przejawy natury – niezwykłe wybrzuszenia kory albo korzenie tak intensywnie splątane wokół pnia, że wydają się wnikać w tkankę drzewa i tworzyć antropomorficzną całość. Ta elementarna jedność niemal ożywionej natury odnosi się do jednego z haitańskich *loa* – *gran bwa*, które oznacza „wielkie drzewo" i według wierzeń odpowiada za lasy, drzewa, rośliny i zioła. Zdjęcie *Granbwa* wchodzi w odwzajemnioną relację z inną fotografią – portretem Vladimira François aka Mr. Pop, który sam przedstawia się w ten sposób: „Jestem Nzinga Bwa – syn królowej Nzinga z imperium Monomotapa. Mój ojciec Grandbwag spotkał Granbwa, który był Drzewem, Lasem, Pożywieniem i który dał mi czyste powietrze do oddychania". Pop to nie tylko jeden z bohaterów fotografii Agaty Grzybowskiej, ale też jej przyjaciel, a być może nawet przewodnik, który wprowadza ją

w kulturę i tradycję Haiti. Jedna z konstelacji ukazuje po prawej stronie opartego o ścianę Vladimira François, po lewej zaś kartkę z napisanym na maszynie wierszem *The Voudou Poem*. Tekst uderza politycznością, zaangażowaniem w zmianę społeczną, która – nieco na przekór historii – miałaby nastąpić na drodze nie rewolucji, lecz ewolucji zapewniającej trwałe połączenie, a nie rozdzielenie: „UNITED WE WIN, DEVIDED WE DIE".

Agata Grzybowska próbuje za pomocą fotografii zrekonstruować pochodzenie *vodou*, a raczej konstytuujące je rozróżnienie między zasadą rzeczy a rzeczą samą, między materialnymi obiektami, które uznawane są za zniszczalne i przemijające, a zasadami, które są trwałe i uniwersalne. Próbując wniknąć w kulturę haitańską, Grzybowska porzuca zarazem czystość medium fotograficznego na rzecz montażu obrazu z tekstem, które układają się w dynamiczne konstelacje pozwalające ukazać dynamikę tradycji *vodou* w relacyjności. Jednocześnie jej praca *Niewidoczne* ujawnia ograniczenia fotografii, o której Maya Deren pisała jako o medium dokonującym „przestrzennej izolacji momentu w stabilnej ramie"[13], niepozwalającym na uchwycenie ruchu i czasu, które są kluczowe zarówno dla tańca, jak i dla rytuału. Dlatego do rejestracji działania Deren wybrała film, widząc w nim sztukę opartą na czasie, aktywność analogiczną wobec sztuk performatywnych. Była przekonana, że przemiany nie da się uchwycić wewnątrz zamkniętego kadru, lecz jedynie poprzez cykl ruchomych ujęć. „Ten ruch odnosi się przy tym nie do szczegółów przestrzeni, lecz do szczegółów ruchu w czasie"[14].

Konflikt między statycznością a dynamiką obrazu zaznacza się w pracy Agaty Grzybowskiej zwłaszcza w kontekście próby uchwycenia samego rytuału. Na zdjęciach dają się wprawdzie rozpoznać momenty związane z samą ceremonią, niemniej jej żywiołowość nieustannie opiera się zatrzymaniu w kadrze. Świadomość ograniczenia fotografii w kontekście procesualności rytuału manifestuje się w radykalnym wyborze ujęć bezpośrednio

odnoszących się do *vodou*. Dotyczy to zarówno portretowanych kapłanek *mambo* – Anili Jean czy Marie Suze Jean Baptiste, świętych przedstawień Erzili, jak i przedmiotów odsyłających do działania rytualnego – butelek, grzechotek, bębnów, krzyży, sznurków czy koralików. Statyczne ujęcia pozwalają niewątpliwie na ujawnienie estetycznej strony religii i obrzędu – wydobywają, by tak rzec, żeński pierwiastek *vodou*, którego emanacją jest właśnie bogini Erzili. Choć *vodou* nie przyznaje kobiecie specjalnej pozycji wśród kosmicznych zasad *loa*, to jednak w postaci Erzili nadało kobiecie szczególną cechę: „możliwość bezgranicznej wyobraźni, nieznającego granic pragnienia oraz kreatywność dla samego tworzenia. W osobie Erzili *vodou* oddaje cześć kobiecie jako bóstwu ze snów, Bogini Miłości, muzie piękna"[15]. Deren przekona się o tym sama, gdy całkowicie odda się bogini w trakcie nawiedzenia, którego doświadczenie opisze następnie w ostatnim rozdziale swego studium zatytułowanym *Biała ciemność*. Ta piękna metafora posłuży jej do opowiedzenia o transgresyjnym doświadczeniu pamięci jako dźwięku światłości i o eksplozji jednostkowego ciała przekraczającego granice uniwersum.

Jednakże istotą ceremonii *vodou* jest nie tyle samo istnienie zasady, co działanie idei, które objawia się zwłaszcza w momencie opętania. To wówczas bóstwo wchodzi w ciało człowieka i czyni go sobie poddanym. Wejście w stan transu wyróżnia się charakterystycznym drżeniem ciała, histerycznymi gestami, nadmierną mimiką, którym towarzyszy przyspieszony oddech, a także specyficzny ton głosu. Znakomity badacz *vodou* Alfred Métreux pisze, że choć początkowo opętani sprawiają wrażenie, jakby stracili kontrolę nad systemem motorycznym, to jednak faza związana z symptomami natury psychopatologicznej mija dość szybko. Towarzyszące ceremonii bębny pozwalają wprowadzić opętanego w pełny trans, który z kolei staje się tańcem. Taniec rytualny nie ma oczywiście charakteru narzuconej choreografii, lecz stanowi swoistą medytację ciała, w którym odbywa się nieustanna negocjacja między aktem fizycznym

a stanem umysłu. Pozycje „wierzchowców" w momencie dosiadania ich przez *loa* stanowią niewątpliwie najbardziej wizualny moment w całym rytuale, dający się wyodrębnić jako rozpoznawalny obraz. Już samo wejście bóstwa w ciało człowieka ujawnia kluczową cechę nawiedzenia – nie jest ono aktem autoekspresji, lecz oznacza zastąpienie psychiki jednostki przez psychikę *loa*. Tylko poświęcenie własnego ja pozwala zamanifestować się archetypowi. „To, co stanowi główną funkcję rytuału, da się doświadczyć tylko przez uczestnictwo"[16] – tymi słowami Deren nie tylko wskazuje na depersonalizację wykonawcy w rytuale, ale także na zbiorowość jako właściwego artystę. Za integrację uczestników w jednorodną całość odpowiada rytm nadawany przez bębny, które stanowią materialny rekwizyt pozwalający aktywizować niematerialne *loa*. Bębnienie stapia dziesiątki ludzi w zbiorową jedność poddaną jednemu pulsowi i poruszającą się identycznie falistym ruchem jak „jedno wężowe ciało"[17]. Bębnienie to zatem nie tylko techniczne wsparcie dla rytuału, ale przede wszystkim organiczne połączenie nawiedzonego z rytualnym czasem: „W takich chwilach nie porusza się do rytmu dźwięku, on jest ruchem dźwięku, stworzonym i niesionym przez niego"[18].

Prawdziwy czas rytuału Maya Deren nazywa „kolektywnym bezczasem", który jest niewidoczny i którego doświadczyć można jedynie poprzez uczestnictwo – całkowicie się oddając i wchodząc w ten obszar. We wspólnym rytmie wszyscy stają się częścią wspólnoty, która jest nie tyle połączeniem jednostek, ile porzuceniem siebie (ja) na rzecz służenia sobie nawzajem, a zarazem czemuś, co jednoczyłoby wszystkich. Doświadczenie tego, co niewidzialne, to porzucenie realnej czasoprzestrzeni, wejście w „białą ciemność", w której nie istnieją kontury, formy, znaczenia i znane nam pojęcie czasoprzestrzeni. Dopiero z tego miejsca – przekonuje biała kobieta uczestnicząca w rytuale czarnej kultury – można zacząć wyobrażać sobie inny rodzaj

pamięci i historii, który nie narzuca własnych skażonych racjonalnością interpretacji i nie próbuje zawłaszczać doświadczenia Innego. Z oddanych wspólnemu pulsowaniu ciał głodnych i ubogich ludzi wyłaniają się monumentalne *loa*, i stąd też „wypływa obfita, tętniąca rzeka krwi przodków, która niesie całą historię rasy aż do współczesnych czasów i kieruje swoje rozległe nagromadzenia ku ubranemu w drelichy *serviteurowi*"[19].

Ocean/ Ogun

Masa skłębionej wściekłej wody całkowicie wypełnia przestrzeń zdjęcia zatytułowanego *Ogun #1*. Umieszczony w cyklu *Niewidoczne* obraz skłębionej wody przywołuje na myśl drogę, jaką przebył nigeryjski Ogun, by dotrzeć na wyspę – Ocean Atlantycki. Była to ta sama droga, którą od XV do XIX wieku odbywał się transatlantycki handel niewolnikami. W trakcie *middle passage* życie straciło 12 procent z 15–20 milionów siłą uprowadzonych mieszkańców Afryki, czyli około 2 miliony ludzi (na Haiti odpowiednio z pojmanych 1–1,5 miliona, z których około 150–200 tysięcy nie przeżyło transportu morskiego). Ciała martwych niewolników były bez należytego szacunku dla zmarłych wyrzucane za burtę, sprawiając, że Ocean Atlantycki przekształcił się w gigantyczną przestrzeń śmierci i zaledwie szczątkowo udokumentowanej przemocy. Wywodzący się z bóstw Dahomeju Ogun, który przebył ocean, to bóstwo nieba, piorunów, ognia i mocy. To wojownik symbolizujący siłę, męstwo, niezłomność, triumf i potęgę. Pierwotnie był patronem kowali wykuwających broń, związany jest zatem z ogniem i żelazem, jego świętym kolorem jest czerwień, cieczą – krew, a obszarami działania – wojna i polityka. Można by przypuszczać, że to Ogun poprowadził Haitańczyków do rewolucji i dał im siłę do odzyskania wolności. Wskazywałby na to jeden z atrybutów – święta szabla czy maczeta Oguna, która stała się narzędziem zemsty czarnych niewolników na białych kolonizatorach. A także

wiele jego manifestacji: ta najbardziej szlachetna – śmiertelnie zraniony wojownik, w wielkim bólu śpiewający pieśń „Jestem ranny, och! Jestem ranny", czy też ta najbardziej heroiczna – bohater narodowy, apodyktyczny i surowy generał, który – jak pisała Maya Deren – „w każdej chwili gotowy jest wybuchnąć gniewem, co chwilę krzyczy: «*Foutre tonerre!*» (Do pioruna!), co stanowi jego specjalny epitet, albo ogłasza «*Grains moin fret!*» (Moje jaja są zimne!), w ten specyficzny sposób domagając się rumu"[20]. Rum jest bowiem napojem Oguna – bóstwo to przybywa tylko wtedy, gdy na ziemię wyleje się rum, który zapala się zapałką, by przemienił się w ogień. Ogun, który rozpryskuje rum przez zęby, jest „tym samym rewolucyjnym bohaterem reprezentowanym również przez politycznego Oguna"[21]. Niemniej – jak przekonuje Deren – żadna z manifestacji Oguna nie odpowiada za wzniecenie rewolucji niepodległościowej, gdyż nie był to zorganizowany ruch prowadzony przez jednego generała, lecz z pewnością początkowo wyrastający z tajnych spisków i stowarzyszeń oraz partyzantki. Maya Deren jest w tej kwestii zdecydowana:

> Ryt Petro, z jego partyzancką organizacją, indywidualistyczną, emocjonalną intensywnością, naciskiem na magiczne środki, wyparł Oguna z roli, którą teoretycznie mógł odgrywać. Co więcej, ponieważ *loa* Petro są surowe, gwałtowne, a nawet wrogie i używają ognia, Ogun Petro mógłby po prostu powielać funkcje już wypełniane[22].

Deren wydobywa podwójne oblicze haitańskiego *vodou*, w którym przechowana jest zarówno tradycja łagodnego kultu *rada*, jak i złowrogiego *petro* (*petwo*). *Rada* – odsyłając do świętego miasta Allada znajdującego się w Dahomeju i związanego z ludem Jorubów – wskazuje na głębokie przenikanie się haitańskiego rytuału z tradycją afrykańską. Kult *petro*, w którym zachowały się fragmenty kultury ludzi zamieszkujących pierwotnie wyspę i poddanych masakrom przez

hiszpańskich kolonizatorów, ma zatem charakter bardziej lokalny i pozwala na zapośredniczoną przez czarnych niewolników zemstę ludności autochtonicznej na białych[23]. *Rada* zapewnia wyznawcom opiekę, *petro* natomiast wymierza sprawiedliwość. „*Petro* narodziło się z wściekłości. [...] jest gniewem przeciwko złemu losowi, który musi znosić Afrykanin, przeciwko brutalności jego wysiedlenia i zniewolenia. Ta wyrastająca z gniewu gwałtowność jest protestem. W rytuałach Petro brzmi bezustannie dźwięk chłosty niewolnika, zmora, której nie da się zapomnieć. Widać w nich wściekły bunt niewolników przeciwko napoleońskim oddziałom, szał ich triumfu"[24]. *Petro*, stanowiąc praktykę związaną z diasporą wyłącznie haitańską, posiadało mroczną moc uruchamiania wydarzeń w rzeczywistości. Odzyskiwanie wolności wiązało się zatem z przemocą, obecną nie tylko w samym rytuale, ale przede wszystkim w przebiegu rewolucji haitańskiej, która była wieloletnim, nieprzerwanym cyklem masakr i kontrmasakr.

W latach 1791–1804 francuska kolonia Saint-Domingue była świadkiem niezwykle brutalnej walki o władzę pomiędzy niewolnikami, białymi kolonistami, Mulatami, a także rządami Francji, Wielkiej Brytanii i Hiszpanii. W efekcie rewolucji haitańskiej powstało wprawdzie pierwsze na świecie państwo założone przez niewolników, ale koszty tego przewrotu, który charakteryzował się niewyobrażalnym okrucieństwem po wszystkich stronach konfliktu, wydają się nie do przecenienia.

> Czyż nie wieszali ludzi głową w dół, nie topili w workach, nie krzyżowali na deskach, nie grzebali żywcem, nie miażdżyli na śmierć? Czyż nie zmuszali ich do jedzenia odchodów? [...] Czyż nie wrzucali ich do kotłów z wrzącym syropem trzcinowym? Czyż nie wrzucali mężczyzn i kobiet do beczek z kolcami i nie staczali ich ze zbocza w przepaść? Czyż nie wysyłali tych nieszczęsnych czarnych ludzi psom na pożarcie i nie czekali, aż nasycone ludzkim ciałem zwierzęta pozostawią zmasakrowane ofiary, by mogli dokończyć dzieła bagnetami

i sztyletami?[25].

Tak w 1814 roku wspominał francuskie okrucieństwa Pompée Valentin Vastey, osobisty sekretarz Henriego Christophe'a, byłego niewolnika i jednego z kluczowych przywódców rewolucji haitańskiej. Jednocześnie – jako morderca Jean-Jacques'a Dessalina, pierwszego gubernatora generalnego niepodległej Republiki Haiti – Christophe sam ucieleśniał bezwzględną przemoc po stronie czarnych niewolników, która jako odpowiedź na wieki niewolnictwa skierowana była przeciwko wszystkim Białym.

Teraz/ Wtedy

To właśnie religia *vodou* i związane z nią praktyki duchowe objawiły w historii Haiti swą subwersywną siłę i stały się swoistym mitem założycielskim dla rewolucji haitańskiej w latach 1791–1804. W przeciwieństwie do katolicyzmu – oficjalnej religii kolonizatorów, ale też lokalnej mulackiej elity – *vodou* stanowiło religię ludu i czarnego chłopstwa. Pomimo wysiłków Francuzów, by całkowicie wyeliminować tę pozostałość kultury afrykańskiej, *vodou* przetrwało wśród Haitańczyków jako „religia stworzenia i życia"[26] i jako „religia tańczona"[27]. Obowiązujący od 1704 roku zakaz organizowania nocnych zgromadzeń przez czarnych niewolników nie był przestrzegany, co tylko wzmagało sprzeciw Kościoła katolickiego. Jako aktywna siła życiowa i duchowa *vodou* było istotnym czynnikiem w wyrażaniu wartości własnej egzystencji i celebrowaniu wspólnoty ludzi wolnych od różnic społecznych, klasowych i etnicznych. Przed rewolucją rytuał ten służył więc jako wsparcie zarówno psychologiczne, jak i egzystencjalne, funkcjonując jako rodzaj „eskapizmu dla niewolników plantacyjnych" oraz jako „polityczne credo"

niezbędne dla przetrwania *maroons*, czyli zbiegłych niewolników[28]. To właśnie *maroons*, działający jako „ruch powstańczy", wywarli decydujący wpływ na historię Haiti, organizując tajne nocne zgromadzenia i za sprawą ceremonii *vodou* aktywnie przekazując masom polityczną siłę.

Jedno ze zdjęć przedstawia młodego mężczyznę – to Yves Richard Coutard aka Darkman, autor umieszczonego obok portretu wiersza zatytułowanego *World. Until My Physical State Change*. Tekst przywołuje scenę założycielską rewolucji haitańskiej – słynną ceremonię Bois Caïman, która odbyła się w nocy 14 lub 20 sierpnia 1791 roku. Wedle przekazywanej z pokolenia na pokolenie opowieści to wtedy w lasach niedaleko Le Cap we francuskiej kolonii Saint-Domingue niewolnicy z pobliskich plantacji oraz *maroons* zebrali się, aby wykonać oficjalnie zakazaną ceremonię. Tej nocy, podczas burzy, czarna kapłanka Fatima miała wpaść w trans i wbić nóż w krtań przyprowadzonej na ofiarę czarnej świni. Na polecenie Dutty Boukmana, *hungana* i przywódcy zbuntowanych niewolników, wszyscy uczestnicy rytuału mieli wypić krew zwierzęcia i złożyć przysięgę posłuszeństwa. W trakcie rytuału Boukman miał też wygłosić atakujące religię i ideologię kolonialną białego człowieka przemówienie, które bezpośrednio wpłynęło na morderstwa dokonywane kilka dni później na białych panach i na wzniecanie pożarów na plantacjach cukru. Ceremonię w Bois Caïman traktować można zatem jako zarówno obrzęd religijny, jak i strategiczne zgromadzenie polityczne, o ile uznamy oraturę za równoprawny wobec dokumentów tekstowych i wizualnych sposób archiwizowania przeszłości. Albowiem, jak słusznie zauważa Susan Buck-Morss, „wszystkie te interpretacje [odnoszące się do ceremonii w Bois Caïman – D.S.] dotyczą wydarzenia, które być może w ogóle nie miało miejsca. Jest niemal tak, jakby musiało się ono wydarzyć, aby interpretacja w ogóle mogła zaistnieć"[29].

Chociaż niewystarczająca ilość tradycyjnie rozumianej dokumentacji skłania wielu historyków do tezy o przeszacowaniu znaczenia ceremonii *vodou* jako katalizatora buntu niewolników w 1791 roku, a tym samym rewolucji haitańskiej, nie ulega wątpliwości, że w okresie kolonizacji to właśnie synkretyczne afrykańskie praktyki rytualne „zapewniły połączenie zbuntowanych niewolników z przywódcami, organizacjami, ideologiami oraz czymś, co można nazwać wspólnotą uczuć”[30]. Jeśli spojrzymy na nią z tej perspektywy, rewolucja haitańska nie była po prostu powtórzeniem niedawnej rewolucji francuskiej, lecz wynikiem politycznie i religijnie zorganizowanego czarnego oporu.

Bohater zdjęcia Agaty Grzybowskiej, poeta Darkman, nazywa *vodou* „kanałem komunikacji między teraz a przeszłością”, gdyż ceremonia stanowi zawsze zgromadzenie uczestników rytuału i ich przodków: w trakcie rytuału *hungan* przywołuje duchy przodków z „mitycznej” Afryki. *Vodou* może być zatem postrzegane jako przejaw suwerenności kultury afrykańskiej, całkowicie zniszczonej przez kolonizatorów, która powraca jednak nieprzerwanie za sprawą rytuału. W cykliczności swych powrotów rytuał, znoszący dualizm ciała i umysłu, materii i ducha, tego, co widzialne i tego, co niewidzialne, odzwierciedla dla Haitańczyków samo życie:

> THE INVISIBLE.
>
> Constant Life wave of the ocean
> Constant Life pulse of the heart
> Life the Earth in rotation.
> Life-Birth-Death & Tax-Bills-Problems…
> Thought-Emotion!

1 *Haiti's Political and Economic Conditions*, „Congressional Research Service" z 5 marca 2020, https://crsreports.congress.gov R45034, s. 4, dostęp 1 kwietnia 2021.

2 Ibidem, s. 6.

3 Grzegorz Szymanik, *Agata Grzybowska, fotoreporterka: Mam w kieszeni nóż i gaz* „Wyborcza.pl" z 1 października 2018,, dostęp 2 kwietnia 2021.

4 Mary Louise Pratt, *Modernity and Periphery. Toward a Global and Relational Analysis*, w: *Beyond Dichotomies*, red. E. Mudimbe-Boyi, State University of New York Press, New York 2002, s. 30.

5 *Essential Deren*, red. B.R. McPherson, Documentext, Kingston, New York 2005, s. 252.

6 Zob. Maya Deren, *Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*, przeł. M. Wiśniewska, Z. Zagajewski, Wydawnictwo A, Kraków 2000, s. 317–318.

7 Ibidem, s. 18.

8 Ibidem, s. 30.

9 Ibidem, s. 113–114.

10 Na gruncie polskim najbardziej wnikliwej i szczegółowej analizy zombie, a właściwie zonbi, ich znaczenia w kulturze haitańskiej oraz ich zawłaszczenia przez zachodnią kulturę dostarczają badania Leszka Kolankiewicza, zebrane ostatnio w znakomitym obszernym tekście. Zob. Leszek Kolankiewicz, *Zombie czy zonbi? Fantazmat kina popularnego a haitańskie wyobrażenie zbiorowe*, w: *Nekroprzemoc? Polityka, kultura i umarli*, red. J. Orzeszek, S. Rosiek, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2021 [w przygotowaniu].

11 Maya Deren, *Taniec nieba i ziemi...*, s. 130.

12 Ibidem, s. 96.

13 *Essential Deren...*, s. 131.

14 Ibidem, s. 132.

15 Maya Deren, *Taniec nieba i ziemi...*, s. 167.

16 Ibidem, s. 277.

17 Ibidem, s. 313.

18 Ibidem, s. 309.

19 Ibidem, s. 303.

20 Ibidem, s. 162.

21 Ibidem.

22 Ibidem, s. 163.

23 Zob. ibidem, s. 23.

24 Ibidem, s. 85.

25 Cyt. za: Robert Debs Heinl, Nancy Gordon Heinl, Michael Heinl, *Written in Blood: The Story of the Haitian People 1492–1995*, University Press of America, New York 1996, s. 25–26.

26 Zora Neale Hurston, *Tell My Horse*, J.B. Lippincott Co., Philadelphia 1938, s. 113.

27 Alfred Métraux, *Voo-Doo in Haiti*, przeł. I. Meyer, Merlin Verlag, Gifkendorf 2017, s. 28.

28 Edner Brutus, *Révolution dans Saint-Domingue*, t. I, L'Éditions du Panthéon, Paris 1975, s. 70.

29 Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti i historia uniwersalna*, przeł. K. Bojarska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 154.

30 David Geggus, *Marronage, Voodoo and the Saint Domingue Slave Revolt of 1791*, „Proceedings of the Meeting of the French Colonial Historical Society" 1992, t. 15, s. 34.

Bibliografia

Brutus, Edner. Révolution dans Saint-Domingue, vol. I. Paris: L'Éditions du Panthéon, 1975.

Buck-Morss, Susan. Hegel, Haiti i historia uniwersalna. Translated by Katarzyna Bojarska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.

Deren, Maya. Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu. Translated by Małgorzata Wiśniewska, Zbigniew Zagajewski. Kraków: Wydawnictwo A, 2000.

Essential Deren. Edited by Bruce R. McPherson, Documentext. New York: Kingston, 2005.

Geggus, David. „Marronage, Voodoo and the Saint Domingue Slave Revolt of 1791" Proceedings of the Meeting of the French Colonial Historical Society vol. 15 (1992).

„Haiti's Political and Economic Conditions," Congressional Research Service, March 5, 2020, https://crsreports.congress.gov R45034

Heinl, Robert Debs , Nancy Gordon Heinl, Michael Heinl. Written in Blood: The Story of the Haitian People 1492–1995. New York: University Press of America, 1996.

Hurston, Zora Neale. Tell My Horse. Philadelphia: J.B. Lippincott Co., 1938.

Kolankiewicz, Leszek. Zombie czy zonbi? Fantazmat kina popularnego a haitańskie wyobrażenie zbiorowe. In: Nekroprzemoc? Polityka, kultura i umarli. Edited by Jakub Orzeszek, S. Rosiek. Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2021 [forthcoming].

Métraux, Alfred. Voo-Doo in Haiti. Translated by Isotta Meyer. Gifkendorf: Merlin Verlag, 2017.

Pratt, Mary Louise. Modernity and Periphery. Toward a Global and Relational Analysis. In: Beyond Dichotomies. Edited by Elisabeth Mudimbe-Boyi. New

York: State University of New York Press, 2002.

Szymanik, Grzegorz. Agata Grzybowska, fotoreporterka: Mam w kieszeni nóż i gaz, „Wyborcza.pl" October, 1, 2018, https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,23975718,agata-grzybowska-fotoreporterka-mam-w-kieszeni-noz-i-gaz.html?_ga=2.212689808.52449297.1614091603-449155068.1612616195