
Przeżywać. Ku antropologii schronienia

Tomasz Szerszeń

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 2, S. 88–104

DOI: 10.18318/td.2023.2.5 | ORCID: 0000-0003-1522-1327

Uczynić się niewidzialną/ym

W *Życiu na wypadek wojny*¹ Leny Laguszonkowej, dramacie napisanym niecałe dwa miesiące po wybuchu wojny w Ukrainie „na podstawie realnych historii”, z rozproszonych dramatycznych opowieści, traumatycznych przeżyć i zasłyszanych truizmów, stworzona zostaje instrukcja, jak przeżyć. Konwencja tekstu oscyluje między wypracowaniem realnej tekstowej pomocy dla ludzi zagrożonych w wyniku działań wojennych a obnażeniem całkowitej bezradności wobec wojny, ujawniającej – zawsze – przypadkowość i kruchość ludzkiego życia w obliczu brutalnej przemocy. Mimo kolektywnego i terapeutycznego wymiaru zarówno dramatu Laguszonkowej, jak i jego inscenizacji (tekst został napisany specjalnie dla konkretnych ukraińskich aktorek-uchodźczyń, uwzględnił też ich opowieści), w zasadniczy sposób przypomina nam on, że, jak pisała

Tomasz Szerszeń – dr, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, kierownik Pracowni Antropologii Kultury i Sztuk Audiowizualnych. Redaktor „Kontekstów”. Autor książek: *Wszystkie wojny świata* (2021), *Architektura przetrwania* (2017) i *Podróżnicy bez mapy i paszportu* (2015), redaktor antologii *Oświecenie, czyli tu i teraz* (2021). Jest również autorem projektów artystycznych, kuratorem wystaw. Aktualnie pracuje nad książką poświęconą obrazom wojny w Ukrainie. Kontakt: tomasz.szerszen81@gmail.com.

1 Dziękuję Teatrowi Polskiemu w Bydgoszczy za udostępnienie mi tekstu dramatu.

Judith Butler, „kruchosc zaklada społeczny charakter życia, tj. fakt, że życie jednych zawsze w jakimś stopniu pozostaje w rękach drugich” i że „kruche życie zakłada rozumienie życia jako warunkowego procesu”². Po zakończeniu spektaklu aktorki przemieniają się znów symbolicznie w uchodźczynie, których status jest niepewny i które są wystawione na przypadkowość wojennych i uchodźczych biopolityk.

Życie na wypadek wojny składa się z jedenastu krótkich scen tworzących kolejne punkty tej instrukcji. Jedna z nich odwołuje się do gwałtu jako potencjalnego i jednocześnie prawdopodobnego wydarzenia zagrażającego w kraju objętym wojną. Tekst powstał dla sześciu ukraińskich aktorek przybyłych po 24 lutego do Polski, i uwzględnia również ich opowieści, co podkreśla kolektywny, feministyczny wymiar tego dramatu, w którym przemoc seksualna staje się doświadczeniem spajającym wspólnotę potencjalnych ofiar. Gwałt jawi się tu jako jedna ze starych technik wojennych, część brutalnej nekropolityki mającej na celu zrujnowanie świata wroga, zamianę przestrzeni jego egzystencji w miejsce, w którym życie jest niemożliwe³: dochodzi do tego przez realne i symboliczne zniszczenie przestrzeni i czasu, w których funkcjonuje ofiara/skolonizowany/a, a także zniszczenia jej/jego ciała i psychiki – elementów kruchych i podatnych na zranienie.

Wedle wojennej instrukcji obsługi Laguszonkowej – wziętej tu oczywiście w ironiczny nawias przez włożenie jej w usta chóru psychologów, zapewne mężczyzn – jedynym sposobem, by uniknąć destrukcyjnej siły gwałtu, jest próba oddzielenia ciała i sfery afektywnej. Uczynienie z ciała *s y m b o l i c z n e g o s c h r o n u*, a tym samym – umożliwienie przetrwania. Wobec okrucieństwa tego rodzaju przemocy i możliwych strategii „zminimalizowania strat” zostajemy tu skonfrontowani z pytaniem: co to znaczy przeżywać? Czy w przeżycie wpisane jest, niejako *a priori*, późniejsze odrodzenie? I czy potencjalność gwałtu nie jest sama w sobie formą przemocy, która zmienia świat w nieprzyjazne miejsce, w którym by przetrwać, trzeba uczynić się możliwie niewidzialną, zniknąć z pola widzenia?

Jeśli nie da się zapobiec gwałtowi i nie macie przekonania, że starczy wam siły, żeby stawiać aktywny opór, spróbujcie się „zamrozić” od wewnątrz

2 J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest optakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Książka i Prasa, Warszawa 2011, s. 57 i 68.

3 A. Mbembe, *Polityka wrogości. Nekropolityka*, przeł. K. Bojarska, U. Kropiwiec, Karakter, Kraków 2018, s. 120.

i na zewnątrz. Gwałcielowi nie chodzi o seks, tylko o demonstrację władzy i kontroli, o poniżenie i deprecjację. Aktywny opór ofiary roznieca i karmi sadyzm. Dlatego kobieta może bardziej ucierpieć fizycznie, doznać obrażeń narządów płciowych i ciała.

CHÓR: Porady psychologów:

Powtarzać sobie: „To tylko moje ciało, moja dusza jest większa, silniejsza, nie da się jej posiąść. Jestem 1000 razy większa niż moje ciało. To tylko ciało”.

– Ważne: nie dopuszczać poczucia winy. Winny jest gwałciiciel, winny jest okupant.

Jeśli jest możliwość – wykonajcie podstawowe zabiegi higieniczne. Ale nie ryzykujcie życiem dla wiadra wody ze studni, która jest pod obstrzałem.

– Najważniejsze, to nie dopuszczać poczucia winy. Winny jest gwałciiciel, winny jest okupant.

Jeśli czujecie ból, zastosujcie podręczne antyseptyki: roztwór sody (1 łyżeczka na 0,5 litra wody), zwykła czysta woda, bezalkoholowe chusteczki nawilżane dla dzieci, maść Triderm, maść Levomekol, maść Triacutan, maść Bepanthen, można jednorazowo zastosować Chlorheksydynę. Krem do rąk, jeśli go macie.

Pamiętajcie – winny jest gwałciiciel, winny jest okupant. Nie dopuszczajcie poczucia winy.

Nie używajcie antyseptyków czy chusteczek z alkoholem, wody utlenionej, Panthenolu, oleju lub innych tłustych środków.

– Ważne: nie dopuszczać poczucia winy. Winny jest gwałciiciel, winny jest okupant.

Jeśli jesteście w wieku rozrodczym, ryzyko niechcianej ciąży jest wysokie. Szczególnie jeśli jesteście w 6-16 dniu cyklu menstruacyjnego. W celach antykoncepcyjnych powinniście zastosować 0,1 mg Etynyloestradiolu (czyli 5 tabletek po 0,02 mg albo 4 po 0,025 mg, albo 2 tabletki po 0,03 i 0,035 mg) i nie mniej niż 0,5 mg Lewonorgestrelu. Po 12 godzinach zastosować powtórnie taką samą dawkę.

Taka antykoncepcja jest najbardziej efektywna, jeśli zastosujecie preparaty w ciągu pierwszych 24-72 godzin po stosunku bez zabezpieczenia.

Pamiętaj – winny jest gwałciiciel, winny jest okupant. Nie dopuszczajcie poczucia winy.

Jak tylko będzie taka możliwość, zwróćcie się do psychologa i lekarza celem konsultacji oraz pobrania materiału do badań pod kątem chorób przekazywanych drogą płciową.

Nie dopuszczajcie poczucia winy. Winny jest gwałcieciel, winny jest okupant.

Zanotowaliście?

Laguszonkowa dotyka tu doświadczenia, które pozostaje – ciągle – sta-
buizowane i – zawsze – niewystarczająco opowiedziane i przedstawione
i którego rzeczywisty obraz i traumatyczny wpływ na życie konkretnych osób
będzie zapewne odkrywany dopiero wiele lat po zakończeniu działań wojen-
nych w Ukrainie. Na tę nie widzialność gwałtu zwraca również uwagę
izraelska badaczka i kuratorka Ariella Aisha Azoulay w tekście *Naturalna
historia gwałtu*⁴ (pod tym tytułem prezentowała też pracę podczas 12 Biennale
w Berlinie w 2022 roku: składała się ona z montażu historycznych fotografii,
okładek książek i pism, tekstowych komentarzy, rysunków, wreszcie z „ni-
gdy niezrobionych zdjęć” – konceptu, którego teoretyczne podstawy rozwija
w książce *Potential History: Unlearning Imperialism*). Azoulay koncentruje się
na gwałtach dokonywanych przez sowieckich (a także, w nieco późniejszym
okresie, alianckich) żołnierzy w Berlinie pod koniec kwietnia i przez cały maj
1945 roku: kilkaset tysięcy⁵ kobiet padło tam wówczas ich ofiarą. Oficjalna
data zakończenia wojny nie oznacza końca cierpienia niemieckich kobiet,
w rzeczywistości kolejny miesiąc to okres zawieszzonego prawa, moment
wyjęty z „czasu historycznego”, a więc na swój sposób bezforemny. Ta nie-
określoność końca i niepewność początku, tak charakterystyczna dla mo-
mentów katastrof dziejowych, staje się dla Azoulay pretekstem, by wskazać
na opresyjność imperialnej historii, która ustanawia się poprzez u c z y n i e -
n i e n i e w i d z i a l n y m c i e r p i e n i a b e z s i l n y c h .

W swym eseju Azoulay odwołuje się do Marguerite Duras, która w dniach
zakończenia wojny notuje: „Berlin płonie. [...] tam ciągle są jeszcze żywi
ludzie. [...] Myślę o niemieckiej matce siedemnastoletniego żołnierza, któ-
ry 17 sierpnia 1944 leżał i umierał samotnie na chodniku Quai des Arts”⁶.

4 A.A. Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso, London–New York 2019, s. 236–264; też, *The Natural History of Rape*, https://s3.eu-central-1.amazonaws.com/fourcs-content/files/689/original/natural_history_rape.pdf?1588861085 (2.01.2023). Jako instalacja artystyczna *Natural History of Rape* (2017/2022): <https://12.berlinbiennale.de/artists/ariella-aisha-azoulay/> (2.01.2023).

5 Różne źródła podają odmienne dane. Azoulay pisze np. o 500–700 tysiącach kobiet zgwałconych w Berlinie, co na pierwszy rzut oka wydaje się przesadzone, choć nie niemożliwe.

6 Cyt. za: A.A. Azoulay, *Potential History*, s. 249–250.

Francuska pisarka odczuwa empatię z losem niemieckich kobiet i zarysowuje perspektywę potencjalności gwałtu jako uniwersalnego doświadczenia – wymyka się tym samym narodowej, wojennej logice odmawiającej wrogowi troski i człowieczeństwa. Stara się raczej nadać pamięci okrucieństwa i destrukcji wielokierunkowy⁷ charakter; ten sposób mówienia o katastrofie wojny rozwija później w scenariuszu *Hiroszima, moja miłość* (1959). Pojawiający się tu między słowami wątek łowów na kobiety – są nimi Niemki, ale przecież to samo doświadczenie stało się we Francji i w innych krajach udziałem kolaborantek, kochanek Niemców, wreszcie kompletnie przypadkowych kobiet, które znalazły się w „nieodpowiednim miejscu i czasie” – zostaje potem rozbudowany w scenariuszu filmu o podwójnej tragedii Hiroszimy i jej (Francuzki), w którym główna bohaterka przeżywa zakończenie wojny zamknięta w piwnicy rodzinnego domu – w miejscu będącym jej prywatnym więzieniem i jednocześnie schronem, chroniącym ją przed „łowami”, a w efekcie przed linczem czy gwałtem. Odwołanie do *Hiroszimy, mojej miłości* wiąże się również z pytaniem o to, co niewidzialne⁸: co w procesie historycznym wymyka się widzeniu, co pozostaje niemożliwe do przedstawienia/opowiedzenia lub zostaje przeoczone przez imperialną, uniwersalną historię. Co jednak przeżywa „mimo wszystko”.

Tytuł eseju i pracy Azoulay wprost nawiązuje do W.G. Sebalda i jego *Naturalnej historii destrukcji* – tekstu, który później zostaje rozwinięty w cyklu wydań zuryjskich w książkę pt. *Wojna powietrzna i literatura*. Sebald opowiada w niej o alianckich bombardowaniach i kompletnej rujnacji wielu niemieckich miast podczas drugiej wojny światowej jako doświadczeniu, które nigdy w pełni nie weszło ani do literatury, ani do zbiorowej świadomości Niemców, pozostając czymś nie w pełni przeżyтым, wypartym, częściowo wymazanym również ze sfery wizualności. Azoulay – na przekór autorowi *Austerlitz* – koncentruje się jednak nie na obrazie zrujnowanych miast, lecz na prześlępionych (także przez Sebald) „ruinach ludzkich”: zwraca uwagę na niewidzialność gwałtu i na nieobecność w archiwach historycznych świadectw związanych w tym doświadczeniem. Tymczasem niemieckie miasta, a zwłaszcza Berlin, w dniach tuż po zakończeniu wojny pełne były fotoreporterów: „czy nie byli oni bezpośrednimi świadkami tych gwałtów, czy może dokonali

7 Por. M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016.

8 Więcej na ten temat piszę w swojej książce *Wszystkie wojny świata* (słowo/obraz terytorium i IS PAN, Gdańsk–Warszawa 2021).

wyboru, by nie używać swoich aparatów, gdy ich bratni żołnierze gwałcili kobiety na ich oczach?”⁹. Azoulay zgodnie ze swą metodologią dokonuje analizy nieistniejących świadectw wizualnych, analizuje również zdjęcia zrujnowanego Berlina: dostrzega, że poza ruinami są na nich jedynie żołnierze i fotoreporterzy. Nieobecność kobiet na fotografiach jest swoistym świadectwem *à rebours*, które ma dowodzić skali skierowanej wobec nich opresji. Azoulay zwraca uwagę na fasady zrujnowanych domów: w zależności od przypadku i od konkretnej sytuacji stają się one dla żyjących wówczas w Berlinie kobiet pułapką – odosobnionym miejscem zbrodni – lub, dla odmiany, schronieniem pozwalającym ukryć się przed opresorami. Niewidzialność ofiar współgra tu w interesujący sposób z niewidzialnością kryjówek, w których udało im się ukryć i przetrwać. Wychodząc już poza tekst Azoulay, możemy zauważyć, że mamy tu do czynienia z ruchami o odwrotnych wektorach. Pierwszy z nich – przynależący do imperialnej historii – stara się uczynić niewidzialnymi podlegające wojennej opresji ciała i przestrzenie, unieważnić je. Drugi – ten przynależy raczej do konkretnych osób, „słabych”, bezsilnych wobec sił historii¹⁰ – oznacza uczynienie siebie niewidzialną/y m (podobnie jak przestrzeni, w której się przebywa), by przetrwać.

Konstruowanie schronienia

Innym doświadczeniem, które przywołuje Laguszonkova i które w dosłowny sposób łączy się z „przeżywaniem”, „przetrwaniem”, jest życie w schronie lub – by doprecyzować – poszukiwanie i konstruowanie bezpiecznego schronienia przed bombami. Instrukcja obsługi zostaje w tej scenie dramatu rozbita na szereg zdań-porad, które wypowiadają konkretne aktorki-uchodźczynie:

Jeśli nie możecie udać się do schronu, zostańcie w domu. (Olena)

Najbezpieczniejsze miejsce w mieszkaniu – pomiędzy dwiema głuchymi ścianami: pierwsza ściana bierze na siebie uderzenie, druga zabezpieczona przed odłamkami. (Żenia N.)

Nie zatrzymujcie się na klatkach schodowych, pod arkadami, na schodach

9 A.A. Azoulay, *Potential History...*, s. 239.

10 Można dodać tu jeszcze kategorię „ludzi nieznaczących”, którą posługuje się Agnieszka Dauksza w tekście *Wojna bezsilnych. Niekończąca się historia* („Teksty Drugie” 2020, nr 3, s. 9-20).

ewakuacyjnych. (Asia)

Jeśli znaleźliście się pod zwałami, nie rozbierajcie ich samodzielnie, czekajcie na fachowców. (Aliona)

Lustra i drzwi ze szklanymi elementami zdejmijcie i ułóżcie na podłodze. Przykryjcie kocami. (Olona)

Okna należy zakleić taśmą. (Żenia N.)

W rzeczywistości jest to instrukcja, która pomaga zmienić własne mieszkanie w schron, a jednocześnie uświadamia nam ona, że schronienie często dopiero wymaga skonstruowania. Laguszonkowa dotyka tu tematu, który zarysował się mocno po 24 lutego: wątek adaptowania prywatnych przestrzeni na potrzeby działań wojennych powraca na zdjęciach i w relacjach medialnych z Ukrainy (zwłaszcza w pierwszych tygodniach wojny). Jeden z wielu obrazów pojawiających się w mediach społecznościowych pokazywał okno domu w Kijowie, które zostało bardzo szczelnie, całkowicie obłożone książkami – zostały one potraktowane jako materiał zabezpieczający przed szkłem rozbitym podczas bombardowań. To charakterystyczne dla sytuacji wojennej katastrofy: przedmioty zmieniają swoją funkcję – niektóre okazują się beużyteczne lub stają się nagle śmiertelnym zagrożeniem, inne są niezbędne, zyskują nowe funkcje. Sposób użycia przedmiotów, przestrzeni i umieszczonych w niej ciał staje się czymś podlegającym metamorfozie, negocjowalnym, performatywnym. Ta sama ambiwalencja i chwiejność zostaje wpisana w samo pojęcie domu: w sytuacji wojennego zagrożenia jego oswojona przestrzeń jest zarówno najbezpieczniejszym schronieniem, jak i miejscem cały czas zagrożonym zniszczeniem, które może nagle w mgnieniu oka przekształcić się w nasz własny grobowiec.

Wydaje się jednak, że da się spojrzeć na problem konstruowania schronienia w szerszym kontekście wyznaczanym przez pojęcie kryzysu. „Jeśli nie możecie udać się do schronu, zostańcie w domu”: pandemia COVID-19 (z powracającym niczym mantra hasłem „Zostań w domu!”), wojna w Ukrainie i kryzys migracyjny, który z taką mocą dotknął Europę w połowie poprzedniej dekady, stawiają znów w centrum uwagi pierwotną antropologiczną funkcję domu jako miejsca przetrwania, w którym jednocześnie ujawnia się kruchość i warunkowość życia. Być może to właśnie intuicja łącząca zamieszkiwanie z nietrwałością i niepokojem leży u źródeł różnych

projektów artystycznych realizowanych w ostatnich latach i redefiniujących pojęcie domu/schronienia.

Zainteresowanie nietrwałą architekturą (utożsamioną z tą robioną przez migrantów) zyskuje najbardziej rozpoznawalny wymiar materialny w zrealizowanej specjalnie na documenta 14 w Atenach (2017) pracy Rebekki Belmore *Biinjya'iing Onji (From Inside)*. Przygotowała ona rzeźbę w formie marmurowego namiotu, która stała na ulokowanym naprzeciwko Akropolu wzgórzu Filopappou. Belmore w przewrotny sposób odwraca znaczenia: coś nietrwałego zyskuje cechy trwałości, nomadyczne, zwykle szybko znikające czasowe schronienie zostaje unieśmiertelnione, podniesione do rangi współczesnej „starożytności” – staje się skamieliną współczesnej historii, czymś, co pr z e ży w a i w co niejako wpisane zostaje preposteryjne spojrzenie z przyszłości. Praca kanadyjskiej artystki zwraca uwagę na nietrwałą, efemeryczny charakter współczesnych schronień – pozostają one często niewidzialne dla spojrzeń. I znów mamy do czynienia z podwójnym ruchem: z jednej strony ci, którzy je czasowo zamieszkują, starają się uczynić je i siebie możliwie najbardziej niewidzialnymi, próbują zniknąć z pola widzenia (od tego może zależeć przetrwanie); z drugiej strony miejsca te i ich mieszkańcy są stale unieważnieni przez władzę i przynależną do niej imperialną historię (jako pozbawieni znaczenia, a więc niegodni, by przetrwać i być widzialnymi). Belmore nadała pracy podtytuł, który nakierowuje nas na związek spojrzenia i niewidzialności: *From Inside – z wnętrza*. W pustym marmurowym namiocie nie ma nikogo, a jednak pada zeń spojrzenie. Historia pisana z punktu widzenia bezsilnych, „nieznacznych”, pozbawionych praw i widzialności pozostaje do napisania.

Do wątku nietrwałości schronienia nawiązuje też holenderski fotograf Henk Wildschut, który w latach 2009-2016 dokumentował tak zwaną Dżunglę, czyli migranckie miasteczko, które wyrosło na przedmieściach Calais i które w 2016 roku, w momencie swego największego rozrostu, zostaje decyzją lokalnych władz zburzone. Wildschut stworzył dwa cykle fotografii, *Shelter* (2010) i *Ville de Calais* (2016) – pierwszy poświęcony architekturze migranckich schronień, drugi będący już pełną dokumentacją życia w „Dżungli Calais”. Koncentruje się on na konstruowaniu przestrzeni życiowej jako g e ś c i e p r z e ży c i a. Mieszkańcy muszą cały czas ponawiać wysiłek „udomowiania” przestrzeni: jest ona co jakiś czas niszczona przez władze (co czyni ich wysiłek nieomal syzyfowym), a jednocześnie próby te zdają się formą pozwalającą im trwać – niezbędną wobec odbierających im znaczenie biopolityk stanu wyjątkowego. Wildschut fotografuje choćby ogródki tworzone

przy „domkach” migrantów, swoiste „mikroraje” – niektóre z nich przetrwały zaledwie kilka dni. Warto również zwrócić uwagę na performatywny wymiar tych gestów: schronienia podlegają nieustannemu konstruowaniu i dekonstruowaniu, materiały są powtórnie używane, sposób użycia przestrzeni jest czymś, co podlega przemianom. Sam autor zauważa w tym podobieństwo do dziecięcych praktyk ciągłego ustanawiania i przekształcania przestrzeni domowej i budowania w zabawie schronień. W tym kontekście można przywołać także zaskakującą książkę *Huts, Temples, Castles* (2022) niemieckiej fotografiki Ursuli Schulz-Dornburg. Jest to cykl fotografii eksperymentalnego placu zabaw Jongensland na przedmieściach Amsterdamu, który istniał od 1948 roku do końca lat siedemdziesiątych; zdjęcia zostały wykonane w 1969 roku. Cały, mocno odizolowany od zewnętrznego świata, teren został oddany do dyspozycji dzieciom jako przestrzeń zabawy – przez lata wyrosło tam mikromiasteczko składające się z prowizorycznych dziecięcych schronień zbudowanych z tego, co mali budowniczy mieli pod ręką.

Ta dziecięca procedura konstruowania schronienia staje się głównym tematem fotograficznego cyklu Joanny Piotrowskiej *Frantic* (2016-2017). Zdjęcia ukazują dorosłych – znajomych artystki – skrytych w zbudowanych przez nich prowizorycznych schronieniach (z krzeseł, pościeli, ubrań, innych mebli) w ich własnych mieszkaniach („fortecach dla ciała”). Idea cyklu wprost nawiązuje do dziecięcych zabaw w budowanie kryjówek, ale „punktem wyjścia do zatrzymania się nad tą grą i przeniesienia jej w świat dorosłych była fascynacja artystki tym, że schrony te zawsze budowane są wewnątrz domu, tak jakby sama przestrzeń domowa nie stanowiła wystarczającej ochrony przed światem zewnętrznym”¹¹. Zdjęcia emanują aurą wszechobecnego zagrożenia, można również wyczuć pewien regresywny i neurotyczny rys sportretowanych postaci. Uderza pozorna nieprzystawalność świata dzieci i dorosłych, a także to, że granica między zabawą a sytuacją opresji się zaciera. By przetrwać (kategoria przetrwania zyskuje tu bardziej uniwersalny i mniej konkretny wymiar), trzeba, ponownie, czynić się niewidzialnym/ą lub słabo widzialnym/ą – stworzyć mur chroniący przed światem i utrudniający zobaczenie. Gest konstruowania schronienia zyskuje tu fundamentalny wymiar, stając się czymś niemalże pierwotnym – a jednocześnie ramą jest tu działanie parateatralne, performatywne. W tym

11 Opis projektu i książki na stronie: <https://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=6026&menu=4> (2.01.2023).

kontekście warto wspomnieć teorię „teatralizacji życia”¹² awangardowego teoretyka i reżysera Nikołaja Jewreinowa: wskazywał on na dziecięcą popęd zabawy jako kluczowy dla teatru i zarazem dla naszego życia. Z tej perspektywy ciągle *performowanie schronienia* byłoby gestem koniecznym, by przetrwać.

Anachronizm schronu

Przeciwieństwem omawianych tu efemerycznych kryjówek jest schron przeciwatomowy – przykład typowo wojennej architektury, prawdziwa „maszyna do przetrwania”. W pracy wideo ukraińskiego artysty Mykoły Ridnyja pt. *Bunkier [Shelter]* z 2013 roku ukazany zostaje znajdujący się w Charkowie podziemny schron z epoki zimnej wojny, w którym odbywają się ćwiczenia z przysposobienia obronnego i obsługi broni. Przewodnikiem po zamkniętym podziemnym mikroświecie jest emerytowany nauczyciel – opiekun tego miejsca, a jednocześnie ucieleśnienie dawnej, sowieckiej ideologii. W jednej z wypowiedzi zarysowuje on swoistą teorię schronu:

Schrony to instalacje, które chronią osoby znajdujące się wewnątrz przed niekorzystnymi czynnikami, takimi jak wojna jądrowa, chemiczna lub biologiczna, a także wysokie temperatury i czynniki związane z ogniem. Ponadto schron musi posiadać pomieszczenie mieszkalne. Pomieszczenie to musi być wyposażone w krzesła, ławki i prycze, aby dorośli mogli siedzieć, a chorzy i dzieci leżeć. Pomieszczenie to musi posiadać rodzaj obsadzonego posterunku, który będzie nadzorował zachowanie osób znajdujących się w środku. Musi być też wyjście awaryjne, aby ludzie mogli wyjść, jeśli podstawowe punkty wejścia/wyjścia zostaną zablokowane przez gruz. Obecnie w Charkowie nie buduje się więcej schronów, a istniejące są uszczelnione.

W przeciwieństwie do tymczasowych kryjówek, uzależnionych od inwencji ich twórcy, schrony z czasów zimnej wojny zostały więc stworzone wedle przejrzystego wzorca, w sposób, który miał zapewnić przetrwanie. Nadrzędną zasadą jest funkcjonalność: nie ma w nim rzeczy zbędnych, każde ułożenie ciała jest już z góry zaplanowane i ma zwiększyć szanse na przeżycie. Jednocześnie schron jest tu figurą militaryzacji przestrzeni, podsycanego przez

12 M. Jewreinow, *Teatralizacja życia*, przeł. J. Holewińska, „Konteksty” 2008, nr 2, s. 140-153.

propagandę lęku przed wojną i, może przede wszystkim, ucieczki od realnego świata. Praca Ridnyja jest oparta na kontraście między przeszłością a teraźniejszością, teorią i praktyką: gdy film powstawał, wojenne zagrożenie wydawało się odległe, schron zaś stał się miejscem na swój sposób anachronicznym, pozbawionym swej pierwotnej funkcji, reliktem (ostańcem) innego porządku. Zarazem film bardzo szybko zyskał, preposteryjnie, nowe znaczenie: od 2014 roku w miastach na wschodzie Ukrainy zaczęto odtwarzać możliwości ponownego wykorzystania tych przestrzeni w kontekście potencjalnego zagrożenia militarnego. Inwazja rosyjska w lutym 2022 roku urzeczywistniła te lęki – podziemne życie stało się na nowo ważną częścią doświadczenia mieszkańców tej części świata. Schrony stały się nie tylko miejscem schronienia, lecz także tworzenia – te aktywności czasem splatają się ze sobą. Tak było choćby w charkowskim Centrum Jeremiłowa – ważnej galerii sztuki współczesnej znajdującej się w podziemiach tamtejszego uniwersytetu, w miejscu dawnego schronu. Przez pierwsze dwa tygodnie wojny (przypomnijmy: Charków znajdował się wówczas na pierwszej linii frontu) w przestrzeni tej ukrywali się ludzie i trwała interwencyjna wystawa „How Are You?”:

Banalne codzienne zdjęcia i filmy dokumentują życie artystów w galerii, która na dwa tygodnie została zamieniona w schron przeciwbombowy. Ludzie oglądają filmy, zasłaniają okna tarczami ochronnymi, jedzą, śpią, prowadzą długie rozmowy. Wygląda to jak jakiś dziwny piknik we wnętrzu, ale słyhać niekończące się wybuchy. [...] Kuratorzy wystawy „How Are You?” podkreślają, że te zdjęcia są dokumentacją performansu. Nawiązując do immersyjnych dzieł sztuki Ilji Kabakowa, nazywają galerię zamienioną w schron przeciwbombowy „instalacją totalną”¹³.

Jednocześnie na nowo ożywa lęk przed wojną atomową i o przetrwanie w kompletnie zniszczonym świecie. Można tu zauważyć, że atomowe zagrożenie wielokrotnie stawianą przez Judith Butler kwestię „kruchości życia” i konieczności polityki troski. Jak pisał Günther Anders, w epoce następującej po Hiroszimie i Nagasaki trwale zmienia się nasz status: jesteśmy o c a l e n c a m i¹⁴, gdyż w nasze istnienie wpisana jest teraz potencjalna możliwość całkowitej destrukcji i anihilacji. Wszelka historia pisana współcześnie powinna być zatem tworzona

13 <https://www.textezurkunst.de/en/articles/alisa-lozhkina-we-are-only-seen-when-we-die/> (2.01.2023).

14 G. Anders, *L'homme sur le pont*, w: tegoż, *Hiroshima est partout*, trad. D. Trierweiler, Éditions du Seuil, Paris 2008, s. 71.

ze świadomością, że konieczne jest przyjęcie innej epistemologii – z punktu widzenia ocalańców czy przeżywców¹⁵, nie zaś zwycięzców.

W innym wideo, *Historia ojca [Father's Story]* (2012), Mykoła Ridnyj ponownie eksploruje przestrzeń podziemia: widzimy piwnicę rodzinnego domu, słyszymy głos artysty oprowadzającego nas po tym rzadko odwiedzanym miejscu, które służyło jako magazyn do przechowywania żywności i które w przypadku wojny miało pełnić funkcję prywatnego schronu o wzmocnionej betonowej konstrukcji. „Ludzie, którzy pamiętali wojnę, składowali tu różne produkty”, by następnie, „przychodzić tu i jeść jak zwierzęta”. Piwnica przepelniona jest więc starymi przetworami – masą słoików pochodzących jeszcze z ostatniej dekady ZSRR i z lat dziewięćdziesiątych, czasów transformacji ustrojowej. Jednocześnie piwnica jest miejscem od dawna nieodwiedzanym i nieużywanym: staje się rodzajem „bocznej odnogi czasu”, *przeżycia* a *anachronizna*. Wszystko pokryte jest starymi sowieckimi gazetami, służącymi jako ochrona przed kurzem i wodą. Nigdy nieotwierane dzemy, sałatki, smalec, kiszonki i bimber stają się tu rodzajem nieludzkich przeżywców, trwających uporczywie mimo zmiany epoki historycznej i paradygmatu epistemologicznego.

W przypadku obu prac Ridnyja podziemny świat został przedstawiony jako przestrzeń postimperialnej nostalgii, pamiątka po czasach, w których żywy był lęk przed anihilacją atomową, a konieczność zorganizowania sobie możliwości przeżycia była codziennym doświadczeniem. Schron i piwnica stają się formą grobowca, w którym złożone zostają niechciane wspomnienia (co jest szczególnie aktualne dziś, gdy wielu Ukraińców zadaje sobie pytanie, co zrobić z pamięcią po ZSRR wobec konieczności dekolonizacji imperialnej kultury), przestrzenią wewnętrzną, która – podobnie jak nasza pamięć – składa się z różnych warstw czasowości i w której przetrwały materialne szczątki innej epoki.

To, co przeżywa, jawi się więc jako forma anachronizmu. Warto tu wspomnieć koncepcję Aby'ego Warburga dotyczącą pośmiertnego życia antyku i związany z nią termin *Nachleben*. Odnosi się on do „przeżycia” czy też „przetrwania” form i obrazów, głębokiej wizualnej pamięci kulturowej niepoddającej się zmianom stylu i paradygmatu artystycznego bądź kulturowego. Pojęcie to, tak istotne dla całego Warburgowskiego myślenia, wywodzi się z dziewiętnastowiecznego ewolucjonizmu, anglosaskiej antropologii i od takich badaczy kultury jak Edward B. Tylor. Jak zauważa Georges Didi-Huberman:

15 Zapożyczam to sformułowanie od Agnieszki Daukszy (*Doświadczenie bez nazwy. „Oświęcim”* ≠ *Auschwitz*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 233-249).

Nachleben jest u Warburga tym, co komplikuje czas historyczny [...]. W rozumieniu Warburga ocalała forma nie przeżywa triumfalnie śmierci swoich konkurentów. Wprost przeciwnie, przeżywa, symptomalnie i widmowo, swoją własną śmierć: znika w pewnym momencie historii, by pojawić się ponownie na nowo, w momencie kiedy się tego zapewne nie spodziewamy [...]. *Nachleben* może być z tego punktu widzenia porównane do modeli czasu, które w teorii ewolucji tworzą symptom, czyli przeszkodę we wszelkich ciągłych i linearnych schematach adaptacji. Teoretycy ewolucji mówili o „żywych skamielinach”, tych idealnie anachronicznych formach przetrwania. [...] warburgowskie *Nachleben* nie mówi nam jednak o „żywych skamielinach” czy formach „wstecznych”. Mówi nam o heterochroniach¹⁶.

W przeciwieństwie do Tylora i ewolucjonistów dla Warburga to, co przeżywa, nie jest więc wystarczająco silne, lecz raczej odpowiednio słabe, by móc zniknąć i pojawiać się, by egzystować w fantomowy sposób. Słabość jawi się jako paradoksalny, ale niezbędny warunek przetrwania.

Między żywymi i umartwymi

Schronienia bywają, warto to powtórzyć raz jeszcze, również miejscami kaźni i szczególnej przemocy – usunięcie się z pola widzenia, by uczynić się niewidzialną/ym dla oprawców/y, ułatwia w pewnych okolicznościach ukrycie śladów zbrodni, a więc podwójne unieważnienie ofiary. Prawdopodobnie tę widać wyraźnie w relacjach medialnych z Buczy, Irpienia i Hostomela (biorąc poprawkę na niezbadany jeszcze do końca charakter i skalę popełnianych tam zbrodni i niepełny dostęp do informacji – z pewnością „efekt Buczy” pozostaje rozdziałem do napisania także dla humanistów i artystów). W tych podki-jowskich miejscowościach zajętych na samym początku inwazji przez wojska rosyjskie znaczna część dramatu rozgrywała się w piwnicach i podmurówkach domów – poza wzrokiem nie tylko przechodniów, ale często również sąsiadów. Mieszkańcy decydowali się zwykle ukryć w tych miejscach po to, by przeczekać i przeżyć. Zdarzało się zarazem, że schronienia przekształciły się w ich grobowce: niektóre piwnice zamieniły się w miejsca kaźni, gdzie zabijano i gwałcono. Ciała zabitych pozostawały zwykle przez kolejne dni

¹⁶ G. Didi-Huberman, *Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris 2002, s. 67–68.

wśród żywych lub musiały zostać pozostawione na ulicach – pochówek stał się w tych dniach czymś ekstremalnie niebezpiecznym.

To życie z niepogrzebanymi umarłymi stanowi doświadczenie, które każe się zastanowić nad jeszcze jednym znaczeniem schronu/schronienia/bunkra/kryjówki – jako miejsca, w którym to, co żywe i umarłe, współistnieje z sobą. Utożsamienie schronu z grobem pojawia się choćby u Paula Virilia w książce o „archeologii bunkra”, gdy zauważa on podobieństwo militarnej architektury ochronnej do starożytnych grobowców¹⁷. To nawracające skojarzenie łączące bunkier (i inne formy podziemnej architektury) z grobem każe powrócić do być może najbardziej fundamentalnego obrazu: komory gazowej o betonowym, monolitycznym wnętrzu. Miejsca, w którym beton łączy się, dosłownie, z szarym ludzkim prochem.

W polskiej sztuce opisującej doświadczenie drugiej wojny światowej schron/kryjówka pozostaje czymś bardzo rzadko wizualizowanym¹⁸, prawie nieprzedstawianym. Do wyjątków należy obraz olejny Mieczysława Wejmana *W schronie* namalowany w 1944 roku – jest to jedno z niewielu wizualnych świadectw tego „podziemnego życia”. Na wystawie w Żydowskim Instytucie Historycznym¹⁹ został on dołączony do cyklu grafik Wejmana pt. *Tańczący*, nawiązujących do cyklu grafik Goi *Okrucieństwa wojny* i w metaforyczny sposób oddających dramat warszawskiego getta oraz skomplikowanych relacji patrzenia i odpowiedzialności łączących Polaków z eksterminowanymi Żydami, po obu stronach gettowego muru. Niejasne pozostaje, czy obraz Wejmana powstał przed powstaniem warszawskim, czy później, i czy odnosi się on do bezpośredniego doświadczenia grozy bycia cywilem w walczącej Warszawie, czy może raczej ewokuje – niczym *Tańczący* – zapośredniczony dramat mieszkańców getta. Pozostawiając to pytanie nierozstrzygnięte, z pewnością można stwierdzić, że oddaje on uniwersalne doświadczenie wojenne, gdy ucieczka do schronu staje się nie tylko jedynym sposobem, by uniknąć spadających bomb, lecz często także po prostu ostatnią możliwością, dzięki której można było próbować skryć się i uniknąć niemal pewnej śmierci.

17 P. Virilio, *Bunker archéologie*, Galilée, Paris 2008, s. 16.

18 W tym kontekście należy wspomnieć o wystawie Natalii Romik „Kryjówki. Architektura przetrwania”, która była prezentowana w Zachęcie w 2022 roku. Wystawa jest częścią projektu badawczego autorki, realizowanego we współpracy naukowej z Aleksandrą Janus i poświęconego kryjówkom żydowskich uciekinierów podczas drugiej wojny światowej.

19 „Tańczący 1944. Mieczysław Wejman”, kurator: Piotr Rypson, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2022.

Na obrazie Wejmana widać ludzi stłoczonych na małej przestrzeni, są tam też dzieci; ich ruchy są ograniczone. Centralne miejsce kompozycji zajmuje stojąca na podłodze walizka. Jej obecność nadaje tej statycznej kompozycji ruch, wprowadza niezwykle napięcie: namalowane postaci właściwie tylko czekają, żeby uciec (dokąd?) – nie mogą jednak się ruszyć. Czuć nastrój niepokoju. To doświadczenie *be z r u c h u i z a w i e s z e n i a* jest uderzające.

W zachowanych relacjach ze schronów i bunkrów, w których podczas powstania kwietniowego 1943 roku chowali się pozostali w getcie mieszkańcy i bojownicy, powraca wątek strachu, głodu, klaustrofobii i oczekiwania na śmierć, ale przede wszystkim właśnie bezruchu, zawieszenia, ciszy i niemożności oddychania. Pisze o tym Barbara Engelking:

W bunkrach panował tłok i ścisk, a jednocześnie trzeba było zachowywać całkowitą ciszę, gdyż na powierzchni ziemi znajdowali się Niemcy poszukujący ukrytych Żydów. [...] W schronach ludzie także umierali: dusili się z braku powietrza, umierali na serce, z ran, zacczadzeni, zatruci gazem wrzucanym do bunkrów przez Niemców. Chowano ich – jeśli było to możliwe – nocami na podwórzach²⁰.

Niemcy, którzy nie mogli odnaleźć pochowanych w bunkrach i skrytkach mieszkańców getta, zaczęli po prostu metodycznie palić dom po domu, zamieniając życie w kryjówkach w piekło i *de facto* pozostawiając ofiarom właściwie tylko jeden wybór – rodzaju śmierci. Na marginesie tych rozważań warto zwrócić uwagę, że brak możliwości pełnego oddechu, wrażenie duszenia się, tak doskwierające ukrywającym się, jest jednym z kluczowych doświadczeń i jednocześnie sugestywnych metafor opisujących życie w kolonialnym „świecie-śmierci”²¹: okrzyk „nie mogę oddychać!” jest zarówno rozpaczliwym gestem oporu wobec nekropolityki stanu wyjątkowego, jak i próbą opisania sytuacji świata w stanie kryzysu o charakterze jednocześnie wojennym, ekologicznym i pandemicznym²². Niemożność oddychania jest więc dosłownie i metaforycznie pierwszym krokiem ku nieistnieniu.

20 B. Engelking, J. Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, wyd. 2 rozsz. i popr., Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2013, s. 802, 804.

21 N. Maldonado-Torres, *Against War: Views From the Underside of Modernity*, Duke University Press, Durham 2008, s. 100.

22 A. Mbembe, *Powszechne prawo do oddychania*, <https://ello.co/msnhomeoffice/post/ez6w7cz-4zfniudo4qgp-sq> (2.01.2023).

W *schronie* staje się zatem ważnym wizualnym przyczynkiem do zarysowywanej tu antropologii schronienia. Patrząc na pracę Wejmiana, trudno zarazem nie uniknąć innego, tak przecież mocnego, skojarzenia. Chodzi oczywiście o podobieństwo – nie formalne, lecz tematyczne – do świata obrazów Andrzeja Wróblewskiego. W cyklu *Rozstrzelania* (1949), ale też w wielu innych jego obrazach, choćby tam, gdzie powraca motyw „stojących” czy „kolejki”, gest zatrzymania, zawieszenia – wstrzymania oddechu? – wiąże się nie tylko z wojenną nekropolityką, lecz także zawieszeniem praw rządzących światem żywych. Obrazy te wypełniają umarli, ci „nie w pełni widzialni” – współistnieją oni w jednej przestrzeni z tymi, którzy przeżyli. Wróblewski zazwyczaj „zaznacza” te „zniknięcia” niebieskim kolorem – barwą przejściową, mediującą między obecnością i nieobecnością²³. *Rozstrzelania* „przekształcają się w rodzaj świadomie ustanawianej przez artystę komunikacji żywych z umarłymi”²⁴.

Być może dopełnieniem obrazu schronu jest zobaczenie w nim miejsca mediacji z umarłymi poprzez śmierć potencjalnie wpisaną w każdą próbę jej uniknięcia, ukrycia się przed nią. Spojrzenie dobywające się z tego miejsca nieuchronnie skupiałoby się więc na tym, co na co dzień nam umyka: na przeraźliwej kruchości życia.

23 Na temat znaczeń koloru niebieskiego por. np.: C. Mavor, *Black and Blue: The Bruising Passion of „Camera Lucida”, „La Jetée”, „Sans soleil”, and „Hiroshima mon amour”,* Duke University Press, Durham–London 2012; M. Pastoureaux, *Niebieski. Historia koloru*, przeł. M. Ochab, Oficyna Naukowa, Warszawa 2013; D. Jarman, *Chroma. Księga kolorów*, przeł. P. Świerczek, Instytucja Filmowa Silesia Film, Katowice 2017; T. Szerszeń, *Kolor historii*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2019, nr 24, <https://doi.org/10.36854/widok/2019.24.1942> (21.05.2023).

24 D. Sajewska, *Nekromanci*, w: *Perspektywa wieku dojrzewania. Szapocznikow, Wróblewski, Wajda*, red. A. Rottenberg, Muzeum Śląskie, Katowice 2018, s. 218.

Abstract

Tomasz Szerszeń

INSTITUTE OF ART OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

Experiencing: Towards an Anthropology of Shelter

The text attempts an anthropological reflection on the theme of shelter. Starting from the current war in Ukraine and its literary and visual representations through the migration crisis and back to the Second World War, the author analyzes images and visual testimonies of examples of hideouts, shelters, ephemeral homes. At the center of the considerations lies the category of "survival" as crucial for wartime and refugee bio- and necropolitics. "Survival" appears here in a dynamic relationship with the visible and the invisible, as well as through the prism of two types of history: the imperial, official one and the one belonging to the powerless, the insignificant, the deprived of visibility, the half-dead.

Keywords

survival, shelter, necropolitics, war in Ukraine, anachronism, visual anthropology, history of wars