

Zbigniew Benedyktowicz: To jest kolejna książka, która mną ostatnio wstrząsnęła – inną jest *Chodząc w Tatry* Kuby Szpilki. Może to kwestia mojej aktualnej kondycji i tego, że szybko się wzruszam, poruszam... Przyznam: powaliła mnie. Autora kojarzę z bardzo wyrafinowaną, bardzo dobrą akademicką refleksją. Trzeba tu wspomnieć redagowane lub współredagowane przez niego numery „Kontekstów”: o Leirisie (nr 3–4/2007), Warburgu (nr 2–3/2011), pilce nożnej (nr 3–4/2012), Sebaldzie (nr 3–4/2014) czy Ameryce Łacińskiej (nr 4/2020). Warto też przypomnieć jego poprzednią książkę: *Podróżnicy bez mapy i paszportu* (2015) – to wspaniała praca, o której Jan Gondowicz podczas spotkania autorskiego w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie powiedział, że „za takie książki w normalnym kraju daje się katedrę”... Dla mnie *Podróżnicy...* są pracą *stricte* antropologiczną, gdzie pokazana jest sztuka jako antropologia: już nie – o czym pisaliśmy wielokrotnie na łamach „Kontekstów” – antropologia jako sztuka czy antropologia „między nauką a sztuką” (jako jeden z tych gatunków zmieszanych), ale właśnie sztuka potraktowana jako forma antropologicznego namysłu. Domykając sylwetkę autora, chcę wspomnieć, że antropologia jest tylko jednym z obszarów, po których się porusza: jest on również artystą, fotografem.

W stosunku do *Podróżników bez mapy i paszportu* we *Wszystkich wojnach świata* pozostał wyrafinowany język analizy, ale doszła emocja i traktowanie pisania jako formy świadectwa. Autor zaimponował mi już pierwszym rozdziałem. Wprowadza do niego *Mapa* – to też swoisty pasaż do *Podróżników...* Książka zaczyna się cytatem z Marguerite Duras: „Nie wiem, czym jest brak przemocy, nie mogę sobie w każdym razie tego wyobrazić. Pokój, pogodzenie się ze sobą – nie wiem, co to takiego. Śnię tylko sny tragiczne, pełne miłości i nienawiści. Ale ja nie wierzę w sny. Piszę. To, co mnie porusza, to ja. To, co sprawia, że chcę płakać, to moja przemoc, ja”¹. Bardzo znamienne motto. Ale do myślenia daje też pierwsze autorskie zdanie: „W dzieciństwie bardzo lubiłem bawić się w wojnę”². Jerzy Pilch napisał, że jak pociąga go pierwsze zdanie w książce, to bierze ją do ręki. I to pierwsze zdanie *Wszystkich wojen świata* jest właśnie intrygujące. Połączenie tego osobistego świadectwa pewnego obszaru, w który nas wprowadza ta książka, z antropologią, ale i z poezją, z obrazami, jest dla mnie interesujące. W pierwszym rozdziale nagle pojawia się wiersz Zuzanny Ginczanki – niezwykle precyzyjnie połączony, wpleciony precyzyjnym językiem w opowieść o czytaniu znaków, wypatrywaniu zapowiedzi wojny, tego Jutra, które nieuchronnie nadchodzi, ze wszystkimi emocjami: zachwytem, miłością, strachem... Pojawiają się tu postaci dziadków, Stanisławy i Mariana Michniewiczów, którym zresztą pierwszy rozdział jest dedykowany. W tym przejściu od dziecka, które bawi się w wojnę, do postaci dziadka, który o niej opowiada, zarysowuje się tu jakaś taka bardzo ludzka, międzypokoleniowa więź. Mamy tu też dziecięce rysunki bitew... To wszystko wydobyte jest przez mocne splecenie precyzyjnego języka analizy, który

ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ,
KUBA SZPILKA,
TOMASZ SZERSZEŃ

„Ta wojna trwa permanentnie, ona się nigdy nie kończy”...

O Wszystkich wojnach świata Tomasza Szerszenia

jednak zostaje oczyszczony ze scjentystycznego tonu, zyskuje oddech poezji... *Mapę*, motto z Duras i to znamienne pierwsze zdanie poprzedza jednak dedykacja dla żony, „dla Julii” – to taki osobisty rys tej książki, który kieruje nas ku myśli o autobiograficznym obnażaniu się, ale również o współczuciu...

Ta książka jest niesłychanie precyzyjnie skonstruowana, autor – co jest jej wielką zaletą – prowadzi nas przez obrazy. Przeglądając je za pierwszym razem, trafiłem na winietę pierwszego numeru „Polskiej Sztuki Ludowej”. Zastanawiałem się, co ona tam robi... Analiza tego obrazu – tak mi przecież bliskiego – powaliła mnie. To zupełnie inne odczytanie niż te, do których byłem przyzwyczajony. Frasobliwy z okładki „odwraca głowę”, „nie chce na to patrzeć”. Z kolei parę rozdziałów wcześniej Catherine Deneuve zwiędzająca zrujnowany Bejrut, i ona „chce zobaczyć”... To są te ramy, w których spotykałem się z tą książką. I ona wyrasta poza nie i wprowadza nas w wiele mikrokosmosów, mikroświatów, „mikrotyków” (parafrazując tytuł książki Pawła Sołtysa). Owa precyzyjna, wielopoziomowa konstrukcja tej książki i obecne w niej wielowarstwowe spojrzenie mnie urzekły.

Mam pytania i może od nich zacznę: one nie są łatwe i pomimo mojego zachwyty chciałbym je zadać. Zafrowała mnie jedna rzecz: że autor pisze o wojnie, a pomija oczywiste odniesienia do wielu ważnych w sztuce polskiej wypowiedzi o wojnie. Te polskie wątki są bardzo dyskretnie zarysowane, pojawiają się raczej poprzez historie rodzinne: może chodzi o to, żebyśmy spojrzeli na nie, i jednocześnie na wojnę, w inny sposób, przekraczając to, co dobrze nam znane? A może o to, że my jesteśmy już zbyt mocno kulturowo zanurzeni w doświadczeniu wojny? Oczywiście, pojawiają się tu wybrane elementy polskiego wojennego imaginarium – choćby film *Krzyżacy* Aleksandra Forda, który jest wprowadzony poprzez postać dziadka. W relacji do *Chcę zobaczyć!* z Deneuve w Bejrucie przypomniał mi się film Jerzego Skolimowskiego *Ręce do góry!* On wiele lat przeleżał na półce – po transformacji zwrócono się do niego, że teraz może go wreszcie dokończyć. Więc Skolimowski też jedzie do Bejrutu – jest tam cała scena, gdy jeździ po tym zrujnowanym mieście z ka-

merą. Tego mi zabrakło, podobnie jak choćby Kantora... Nie ma tu też innej ważnej antropologicznej książki: *Antropologii wojny* Ludwika Stommy – choć wiem, że to inny sposób pisania...

Nie poruszam tu teraz istotnego wątku natury i antropocenu, otwarcia na pozaludzkie wymiary doświadczenia związanego z wojną. Tej wojny z naturą, ale też zemsty natury, którą człowiek kolonizował. Byliśmy tego świadkami podczas pierwszych dwóch fal pandemii, gdy natura wybuchła w niekontrolowany sposób (świadomie używam słowa „kolonizacja”: tu bardzo ważny jest też wątek dekolonizacyjny)... Oddaję głos autorowi, a książka jest wspaniała!

Tomasz Szerszeń: Dziękuję za te dobre słowa o *Wszystkich wojnach świata*. Przyznam się, że Zbyszek Benedyktowicz zafrapował mnie, gdyż dosłownie już następnego dnia po tym, jak otrzymał książkę, zadzwonił do mnie z całą masą przemyśleń z nią związanych... A przechodząc do pytań i wątpliwości: akurat Kantor pojawia się w tej książce, choć rzeczywiście raczej na marginesie, ledwie napomknięty. Ale masz rację: brakuje tu wielu dzieł, które pozornie powinny się w niej znaleźć. Pewnie jest tak dlatego, że nie chciałem iść oczywistymi ścieżkami, próbowałem przełamać to nasze stereotypowe skojarzenie typu „wojna w kulturze”. Ta strategia jest zarysowana już na samym początku, w indeksie miejsc, który przemieszcza nasze oczywiste skojarzenia w jakąś zupełnie inną stronę, ale pojawia się też we wspomnianym już motcie z Marguerite Duras. Jej słowa są emocjonalną odpowiedzią na bombardowanie Trypolisu przez Amerykanów i spletają w kilku zdaniach perspektywę wojny realnej i wewnętrznej, historii i afektu, stawiają pytanie o to, co znaczy protestować wobec cierpienia, wreszcie nakierowują nas na przemoc zawartą, jakby strukturalnie, „w obrazie”. Od początku jesteśmy więc ostrzeżeni, że to nie będzie taka konwencjonalna praca poświęcona obrazom wojny, że to będzie inaczej ustawione. Chciałem, żeby polska perspektywa była zaledwie jedną z wielu, żeby nie była ważniejsza niż inne: ta narracja rozwija się, jeśli można tak powiedzieć, wielotorowo, w wielu różnych kierunkach. Wspomniałem o dekolonizacyjnym wątku tej książki: najprościej to ujmując, rozumiem go jako wybijanie się z takich utartych przekonań, wyobrażeń, klisz – również takich, które odnoszą się do tego, „jak pisać o historii?” oraz „jak pisać o obrazach?”. Chodzi też o wychodzenie z „kultury wojny”, w której wzrastaliśmy. W tym sensie to przejście obok polskich obrazów wojny, dzieł i tekstów, które dobrze znamy, rozumiem trochę jako właśnie gest dekolonizacyjny. Bardzo chciałem zarysować też swoją perspektywę, która jest (jak powiedziałby Walter Mignolo) „byciem tam skąd myślę”³: to są moje lektury, które nie muszą być – i często nie są – waszymi lekturami pokoleniowymi...

Powiem jeszcze ważną dla mnie rzecz: niektóre z tych tekstów były prezentowane na łamach „Kontekstów” czy w „Widoku. Teoriach i Praktykach Kultury Wizualnej”. One jednak zostały na potrzeby książki dość mocno prze-

pisane, rozbudowane i nabrały zupełnie innego charakteru, spięte kilkoma klamrami, zawiązane precyzyjnymi nićmi, które dziś wydają mi się już trudne do rozerwania. Chciałem pokazać, jak rozmaite wydarzenia i obrazy – pozornie geograficznie (i na wiele innych sposobów) od siebie odległe – są ze sobą powiązane. To szczególnie ważne dzisiaj, gdy – jak się wydaje – nasza perspektywa jest zaburzona, gdy jesteśmy w stanie dezorientacji. I ta książka o tej dezorientacji na jakimś poziomie opowiada: dezorientacji wobec historii, wobec obrazów, ale też wobec samych siebie.

Kuba Szpilka: Dla mnie to jest bardzo trudna w lekturze książka. Ona wymaga dużej uważności, gdyż miesza różne porządki. Zaintrygował mnie ogromnie tytuł – nie mogłem zrozumieć, jak można napisać o „wszystkich wojnach świata”. Nie mogłem zrozumieć, jak to jest zrobione, jaki to jest chwyt... Jak ją już zacząłem czytać, to co mnie porwało, poruszyło, to fakt, że tam jest inne nazwanie tego, czym może być wojna. Ono jest inne, bo odchodzi od tego, co jest opowieścią o wojnie Zachodu, naszej cywilizacji. Pojąłem, że to jest też opowieść o tym, że świat patrzy na kulturę zachodnią jako na taką przestrzeń kulturową, która wydała mu wojnę. Ta wojna trwa permanentnie, ona się nigdy nie kończy – stąd tytuł. Ona nie jest wypowiedziana. Jest na rozmaite sposoby opowiadana – w taki sposób, aby narzucić tę opowieść. I trzeba tu powiedzieć, że książka Ludwika Stommy – choć pisana zapewne przeciwko wojnom – przynależy do tej perspektywy opowiadania o wojnie „z jej wnętrza”: ona ją umacnia. Tymczasem w twojej książce pojawiają się miejsca, kultury i ludzie, którzy mówią coś, co jest dla nas zaskakujące: wy nas niszczycie, wydaliście nam wojnę i ani przez chwilę nie przestajecie nas niszczyć. Rozumiem, że to jest także wydarzenie – cywilizacja jako wydarzenie agresji. Dajesz na to różne odpowiedzi, ale to, co jest fascynujące dla mnie, dotyczy kwestii czytania: odpowiadasz, że powinniśmy nauczyć się czytać z tych rozsypanych śladów... To jest zaproszenie do tego, żebyśmy czytali znaki. Ale czytali je tak, żebyśmy zobaczyli swoją nikczemną sprawczość, swoją odpowiedzialność. To wzbudza we mnie opór: ja nie chcę być odpowiedzialny za to, co wydarzyło się w Hiroszimie czy w Fukushima... Ale ty mówisz: nie ma wyjścia. W tym sensie jest to dla mnie trudne: czy w ogóle możemy wyjść z naszej kulturowej skóry?

Są tam takie tropy, które mnie fascynują i porywają: dotyczą resztek, tego składania z rzeczy biednych... Mówię o tym dlatego, że my wciąż żyjemy w opowieści zwycięzców, opowieści, która nie chce pamiętać. Tak to zobaczyłem i nie ukrywam, że z tym wiąże się mój problem w czytaniu *Wszystkich wojen świata*. Nie mówiąc już o takich zdumiewających, gwałtownych przeskokach od tej wojennej opowieści wprost ku sztuce – sugerujesz, że sztuka bardziej precyzyjnie mówi o tym, czym jest wojna. Oczywiście: nie wprost. To wydaje mi się bardzo intrygujące. Chociaż każde ustanowienie innego porządku – bo ty ustanawiasz inny porządek – jest czymś, co w znaczny sposób stawia wobec bezradności.

Tomasz Szerszeń: Dotykasz czegoś ważnego, co próbowałam oddać w tej książce. Nasza kultura odbija agon, konflikt, jest zanurzona w rozmaitych formach wojenności i przemocy. To, co mówisz o trudności lektury, jest też formą wojny wewnętrznej – poniekąd doświadczałam jej, pisząc. Dlatego wprowadziłam historię rodzinną, opowieść o zamachu w Paryżu... To wyraz wojny wewnętrznej. Wspominasz o historii, którą piszą zwycięzcy – przeciwwagą dla niej jest oczywiście ta benjaminowska „historia przegranych”. Ale tu pojawia się jeszcze jeden trop: Günther Anders pisał, że od momentu wybuchu pierwszej bomby atomowej w Hiroszynie wszelkie pisanie historii odbywa się już z punktu widzenia ocalańców... Ma rację: na swój sposób jesteśmy ocalańcami. Pisząc o Czarnobylu, sięgam po jeszcze inną opowieść, inną figurę: chodzi o gest uprawiania historii w napromieniowanym archiwum. W tej metaforze (która w książce jest również konkretnym obrazem) historia jest taką niewidzialną radioaktywną chmurą – niewidzialną, a jednak wszechobecną. Wojna nie musi być wojną realną, jak w Rwandzie czy Bośni, ale ona ciągle istnieje w pewnych obrazach, w kulturze przemocy... Istnieje na wielu poziomach.

Kuba Szpilka: W tej książce jest taki element, który dla mnie jest niesłuchanie na czasie. Przywołujesz tam rozmaite praktyki artystyczne w perspektywie „wszystkich wojen świata” – nie są więc one czymś, co zdobi, tylko są działaniem „na linii frontu”. Są odpowiedzią na ową agresję, na ten napór... Mówimy: „artystyczne”, ale słowu temu nadajemy wymiar estetyczny – i niedobrze, że tak robimy, gdyż chodzi o coś o wiele bardziej fundamentalnego. To jest być może to narzędzie, które daje pewną nadzieję i możliwość. Mówię o tym dlatego, że czytając tę książkę, byłem zdumiony, jak bardzo ona jest *à propos* jutra. Więc jeżeli szukamy jakiejś możliwości jutra, które nie byłoby koszmarem, jeżeli chcemy, żeby ten nasz oddech się wydobył – bo przecież (jak celnie zauważył Achille Mbembe⁴) mamy problem z oddychaniem, coraz trudniej jest oddychać – to sądzę, że dla nas, jak tu siedzimy, to jest jakaś wskazówka, wskazanie, które powinniśmy potraktować poważnie. Nie wiem jak, ale to jest nam ewidentnie potrzebne, żeby odejść od logocentryczności – żeby za tym poszedł pewien czyn.

Tomasz Szerszeń: Pisząc tę książkę, doszedłem do wniosku, że musimy wpuścić naszą afektywność, bo inaczej to jest nie do udźwignięcia. Ta perspektywa jest więc afektywna nie tylko w tym sensie, że nie ukrywam swoich uczuć i wprowadzam perspektywę prywatną, ale też ponieważ jest ona w pewnej mierze zaangażowana. Ta książka to nie jest zdystansowany tekst. Działania artystyczne i prace, o których piszę, też często przekraczały tę pozycję, były afektywnie zaangażowane w katastrofę i badanie jej śladów.

Piotr Jakub Fereński: Nas natomiast poruszyła kwestia widzialności i niewidzialności. Ona pojawia się w zasadzie w każdym rozdziale, i to niezależnie od tego, czy piszesz o rzeczach, które są nam czasowo bardzo bliskie,

czy o takich, które są problemem jutra, tego co dzisiaj, czy tego, co pozornie należy już do przeszłości, a – jak mówisz – wciąż jest potencjalnie aktualne (jak kwestie związane z bronią nuklearną). Widzialność i niewidzialność pojawiają się zatem nie tylko na poziomie tej opowieści.

I jeszcze bardzo ważna sprawa, o której powiedzieliśmy zbyt mało: ta książka jest trudna do zdefiniowania, to esej, który jest zarazem literacki i naukowy... Ktoś zapytał mnie dzisiaj o książkę Kuby Szpilki *Chodząc w Tatrach*: „A cóż to jest za gatunek?”. Kompletnie nie jestem w stanie odpowiedzieć i z tą książką mieliśmy z Magdą Barbaruk ten sam problem. Ale, co jest istotne i co trzeba powiedzieć, to też to, że ona jest zarazem projektem artystycznym. Jest osobista nie tylko dlatego, że rozpoczynasz od opowieści o tym, że sam bawiłeś się wojną, i to jest bardzo ważny punkt wyjścia, ale też dlatego, że jest twoim projektem artystycznym w sensie układu obrazów. Jest pod tym względem niezwykła.

Magdalena Barbaruk: Tytuł *Wszystkie wojny świata* może wyglądać też jak świadomie użyty banał, coś w rodzaju *Wszystkich nieprzespanych nocy* Michała Marczaka. Jak piszesz: *Hiroszima, moja miłość* była filmem skandalicznym, bo mieszała porządek romansu z porządkiem tragedii nuklearnej; być może tu chodziłoby o podobny efekt, o skandaliczną nudę powtórzenia... Ponadto jeśli chodzi o problem widzenia i niewidzenia, to jest to dla mnie echo słynnego pytania Marii Janion: „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?”. Ty to zamieniasz na: „Czy będziesz wiedział, co widziałeś?” i dla ciebie w widzeniu zawiera się po prostu wszystko. „Widzenie” to jest coś, co zawiera zarówno rozumienie, wyobrażenie, jak i przeżycie i doświadczenie. Z wojną jest też związany banał, patos i kicz interpretacji, tak jak o tym pisała Janion... Co o tym myślisz?

Tomasz Szerszeń: Odbiłbym to w ten sposób: ciekawą rzecz – co mnie jakoś uderzyło – powiedziała w czasie spotkania w Muzeum Etnograficznym w Warszawie Katarzyna Bojarska. Przełożyła to pytanie: „Nic nie widziałeś w Hiroszynie” – które się pojawia w filmie, a w książce jest odmieniane na bardzo różne sposoby – na niezwykle aktualny kontekst, pytając: „Co my widzimy na granicy?”. Poruszyła mnie ta bezpośredniość przełożenia, w takim sensie, że w swojej wypowiedzi Bojarska wprost nawiązała do tego, co się dzieje tu i teraz, do tego naszego niewiedzenia i niewiedzy, i naszego nieradzenia sobie z tym... Więc niewiedzenie jest nie tylko konstrukcją teoretyczną, figurą literacką czy sposobem ułożenia tych rzeczy, ale też jest czymś, z czym się zmagamy realnie również dzisiaj jako (nie)obserwatorzy, (nie)świadkowie opresji.

Jeśli natomiast chodzi o gatunkowość, to też jest dla mnie ciekawy temat. Uderzyło mnie to, co powiedział Kuba Szpilka w naszej dzisiejszej krótkiej rozmowie w Galerii Hasióra: powiedziałaś, że moja książka jest pisana „przeciw”. Bo ona rzeczywiście jest nie tylko przeciw wojnom, wojnie w ogóle, pewnej kulturze wojny, również przeciw obecności wojny w nas, nawet pod nieujawnioną postacią... Ona jest też przeciwko pewnej konwencji pisania.



Jewgienij Pawłow, *Selfie with my Wife*, 1988, z cyklu *Total Photography*. © Jewgienij Pawłow. Dzięki uprzejmości artysty.
Za: Tomasz Szerszeń, *Wszystkie wojny świata*, Gdańsk–Warszawa 2021, s. 265.

Magdalena Barbaruk: Ta książka nawet nie jest „antywojenna” – tu chodzi o „odwojennienie”, ona jest „odwojenna”.

Paweł Próchniak: Jest jeszcze wątek sztuki – chętnie o to zapytam, bo mam z tym pewien kłopot. Ta książka jest mocno antywojenna, Magda mówi: odwojenna, i to może jest lepsze sformułowanie. Ale w gruncie rzeczy jest to książka napisana alfabetem wojny. Zgodziliście się, że nasza cywilizacja jest cywilizacją wojny, że wojna cały czas trwa, jest stale obok nas i w nas jak radiacja... Mówisz, że ten temat pozostaje niewyczerpywalny i tak rzeczywiście jest. Ale jednocześnie wybierasz formę literacką, która jest zamachem (w pozytywnym sensie!) na wszystko. Ta książka to labirynt – a forma labiryntu jest próbą objęcia wszystkiego. Mówisz, że to jest palimpsest – forma palimpsestowa też jest próbą ujęcia wszystkiego. I to są ujęcia zawłaszczające, a jednocześnie utopijne – jak wojna, bo każda wojna jest skrajnie zawłaszczająca i utopijna. Wiem, być może nie ma innej drogi... Jestem po stronie tej książki, ale jest w niej coś z pisania alfabetem wojny. Wyobrażam sobie, że prawdziwie odwojenna czy przeciwwojenna książka realizowałaby postulat, który pięknie formułuje Josif Brodski, gdy mówi w poemacie *Części mowy* (w przekładzie Stanisława Barańczaka): „Wolność / jest wtedy, gdy zapominasz pisowni nazwiska tyrana”. Tylko

czy faktycznie da się zapomnieć? Czy z wojny rzeczywiście można się otrząsnąć? Może pisząc o wojnie, musimy się zgodzić, że jesteśmy zwycięzcami.

Tomasz Szerszeń: Oczywiście na jakiejś płaszczyźnie pewnie masz rację – można w ogóle odrzucić pojęcie wojny, wykreślić tę nazwę. A rozwijając wątek tej utopijności, owej próby ujęcia wszystkiego: moim celem było patrzenie w różnych kierunkach jednocześnie, często zarazem i do przodu, i do tyłu. Tkanie relacji, które są pozornie niemożliwe czy paradoksalne, na zasadzie pewnych cięć – pokazywanie, że one mogą istnieć zupełnie inaczej, niż to sobie wyobrażamy. To jest też działanie pod włos – i w tym sensie nie jest to alfabetyczne, encyklopedyczne. To jest działanie, które jest z góry niemożliwe, ale też jest nieustającym tkaniem pewnej tkaniny spojrzeń – jest więc tworzeniem różnych relacji. Pojawia się tutaj mapa – i to są nie tylko didaskalia, ale też pewna konstelacja, pokazanie relacji i tego, jak rzeczy są ze sobą powiązane.

Paweł Próchniak: To jest ciekawe w kontekście widzenia – bo to, co nazywacie mapą, jest mapą, której nie widać. Ale jednocześnie to z całą pewnością jest mapa. Wydaje mi się, że właśnie język mapy – ostentacyjnie deskryptywny i jednocześnie dyskretny, dosłowny i zarazem metaforyczny – potrafi uchwycić tę aporetyczną sytuację i odwrócić ją na drugą stronę, przenieć. Chodzi o sy-

tuację, w której mówi się o wojnie przeciwko niej – to mam na myśli, gdy mówię o aporii.

Tomasz Szerszeń: Mapy powstawały, żeby wspomóc wojny, są narzędziem opanowywania terytorium – ale być może tę mapę trzeba trochę inaczej ułożyć, zdekolonizować... W tym sensie mapa pojawia się w książce zarówno jako figura wojennego języka, jak i sposób na jego przekroczenie.

Magdalena Barbaruk: Dlaczego wy ciągle pytacie o język, skoro Tomek w książce wyraźnie pisze, że on chce wynaleźć wyobraźnię do odwojniania? A jeśli chodzi o wyobraźnię, to dużo piszesz o surrealizmie – jako czymś bardzo poważnym. Samo *Ogniem i mieczem* jest dla ciebie czymś mieszącym to, co naturalne i kulturalne, kosmiczne i drobne. To jest właśnie ta nauka widzenia, i wyobraźni – a może i języka.

Zbigniew Benedyktowicz: Mam tu taki fragment dotyczący tego widzenia i niewidzenia, tego napięcia, odwracania oczu i chęci zobaczenia. Uważam, że można to odczytać – to jest o tym Frasośliwym na pierwszej okładce „Polskiej Sztuki Ludowej” z 1947 roku:

Na okładce pierwszego numeru „Polskiej Sztuki Ludowej” (listopad–grudzień 1947, nr 1–2) widnieje fotografia Chrystusa Frasośliwego w koronie cierniowej – rzeźby, która została znaleziona w kapliczce nad Wisłokiem we wrześniu 1947 roku, miesiąc po formalnym zakończeniu Akcji „Wisła”. Figura, zwana też Myślicielem, sfotografowana jest bokiem, w sposób, który najlepiej oddaje smutek, cierpienie, zadumę. Poza Chrystusa Myśliciela przywodzi bezwiednie na myśl Dürerowską *Melancholię* i zamarłego w bezruchu anioła. „Postać z okładki pierwszego numeru „Polskiej Sztuki Ludowej” odwraca wzrok od świata, w którym dopiero co skończyła się wojna. Akronim PSL oznaczał wtedy także zniszczoną właśnie przez komunistów partię wywodzącą się z lewicowego ruchu ludowego – Polskie Stronnictwo Ludowe – której dni były policzone” – zauważa etnografka Magdalena Zych.

Odwrócenie wzroku to gest, który w tym wypadku wyraża zarówno przerażenie, jak i smutek z powodu wojennej i powojennej rzeczywistości. Empatię wobec całego cierpienia świata, ale również odmowę patrzenia. Pragnienie unicestwienia zniszczonego świata poprzez odwrócenie wzroku, zamknięcie oczu⁵.

To jest dla mnie przykład tej gry widzenia i niewidzenia, chęci zobaczenia i odrzucenia: Frasośliwy odwraca wzrok od cierpienia. Ale z drugiej strony nie zgodziłbym się z tezą, która padła z ust Kuby Szpilki... Kuba porusza wątek dekolonizacyjny – to zresztą wielokrotnie padało, że historię pisze ten, kto zwyciężył. A tu, gdy spojrzymy na ruiny Bejrutu, to akurat Skolimowski w swoim obrazie wtyka w te unieruchomione schody bejruckiej galerii czy domów towarowych młodą dziewczynę i dokumentalne zdjęcia arabskich młodzieńców z karabinami. I nagle po-

jawia się dziewczyna biegnąca z biało-czerwoną opaską na ramieniu, i wiemy, że jesteśmy w powstaniu warszawskim – on po to jechał do Bejrutu, żeby to zobaczyć. Ale jak Kuba [Szpilka] mówi, że książka jest przeciwko tym zwyczajnym opowieściom, to musiałbym powiedzieć, że u nas nie mamy z tym problemu – my nigdy nie byliśmy zwycięzcami...

Tomasz Szerszeń: Moralnymi i fantazmatycznymi na pewno tak...

Zbigniew Benedyktowicz: To może powiem, czego mi tutaj brakuje – może to jest zbyt dosłowne, ale brakuje mi rzeczy. Ale te guziki (jak w wierszu Zbigniewa Herberta *Guziki (wiersz klasyka)*): „Tylko guziki nieugięte / przetrwały śmierć świadkowie zbrodni / z głębin wychodzą na powierzchnię / jedyny pomnik na ich grobie [...] tylko guziki nieugięte / potężny głos zamilkłych chórów / tylko guziki nieugięte / guziki z płaszczy i mundurów”), które tylko zostały, i ta Herbertowska ojczyzna – „taką przebodli nas ojczyznę” (Zbigniew Herbert, *Prolog* – wiersz z tomu *Napis*) – to nie jest język zwycięzców. Doświadczenie tej wojny tutaj – można je dekolonizować, dekonstruować czy pokazywać – jest takie samo, jak u Aleksijewicz: ma te same poziomy dotknięcia indywidualnych osób. I ta opowieść o dziadku, o rodzinie, o zmaganiu się z tym... Możemy tu wpaść w pewne stereotypy, ale wydaje mi się, że język sztuki po Oświęcimiu w Polsce jest czymś ważnym. To jest książka otwarta na świat, zarówno na Wschód, jak i na Zachód, i może dlatego troszeczkę odwraca wzrok... To jest dla mnie pasjonujące, że tak można – to jest pokazanie tego odwracania oczu, jak ten Frasośliwy, który nie chce patrzeć na niektóre rzeczy, na te metaforyczne guziki. To na pewno nie jest pisane z pozycji walczenia ze zwycięzcami czy odczarowywania, rewidowania języka zwycięzców. I choć książka jest precyzyjnie napisana i precyzyjnie udokumentowana – i kolejne eseje przynoszą kolejne obrazy – to doskonale oddaje tę perspektywę i nie wikła się zdaniem w przywołane tutaj przez Kubę Szpilkę walki z językiem zwycięzców. Ona upomina się też o ofiary...

Tomasz Szerszeń: Dodam tu pewne rozróżnienie: użyłś frazy „zdekonstruować albo zdekolonizować”. Wydaje mi się, że to są zupełnie inne porządki. Zdekonstruowanie ma, moim zdaniem, przede wszystkim intencję krytyczną – to jest rozebranie czegoś na kawałki, prześwietlenie, zdemaskowanie. A zdekolonizowanie jest raczej chęcią uwolnienia się z jakiejś sytuacji poprzez przekroczenie jej, poprzez zrozumienie własnego uwikłania i odrzucenie czegoś. Dla mnie jest to pełniejszy – a na pewno bardziej politycznie nośny – gest niż zdekonstruowanie. Wydaje mi się to istotne. Porządek, jaki zarysowuje się w tej książce, nie jest porządkiem dekonstruowania. To jest raczej opowieść o pewnym porządku, który staram się przekroczyć. Pokazuję tę próbę – nieudaną, być może – przekroczenia i szamotania się, zagłębienia się w labiryncie obrazów; natomiast celem nie jest tu rozbiór klisz.

Kuba Szpilka: Powiem może nie wprost o książce, ale o tym, jak ją czytam – trochę odniosę się do tego, co

mówił Paweł [Próchniak], a trochę do wątku Chrystusa Frasobliwego. Bliska jest mi koncepcja, że wzrok jest zaborczy. A zatem widzieć świat obrazami, obejmować go, pojmować – w tych słowach jest władanie, zawładnięcie. Rozumiem, że podejmujesz różne ruchy, żeby się z tego wyplątać, ale jest też i tak – to jest *à propos* języka – że nowe czy inne mówienie nie zawiesi nigdy poprzedniego mówienia. I w tym sensie dekonstrukcja jest dla mnie czymś nieprawdopodobnie istotnym, i nie polega tylko na tym, żeby coś rozbić – jest dotarciem do owego miejsca, gdzie coś zostało skonstruowane.

Kiedy mówię o tych „wszystkich wojnach świata” i o Chrystusie Frasobliwym, który odwraca wzrok, to dla mnie to nie jest tak, że on na coś nie chce patrzeć. On nie chce władać patrzeniem. Dla mnie jest w tym pytanie: „Co zostaje?”. Ja tego nie wiem. I może nigdy nie znajdziemy na to odpowiedzi.

To, co robisz, jest pewnym heroicznym gestem – biorę to słowo mocno i chcę to powiedzieć. I w tym sensie jest to książka antywojenna, że ty wiesz, że to musisz przegrać, bo nie ma innego wyjścia. Co zostaje? Zostaje próbować, wiedząc, że się przegra. To jest zadziwiająca gra, gdzie od razu wiesz, że przegrasz, i grasz właśnie po to. I właśnie w tym widzę zachętę do działania.

Paweł Próchniak: Wydaje mi się, że można pójść dalej w tej interpretacji i powiedzieć tak: Chrystus, jak to znakomicie interpretujesz, przysłania oko, odwraca wzrok, żeby nie władać spojrzeniem. Mówisz: „Co zostaje? Nie wiem”. Moim zdaniem – zostaje obecność. I teraz dalej: w tej książce formy obecności – żywej, realnej obecności – są bardzo wyraźne i bardzo dobrze pisarsko i konstrukcyjnie zrobione. Czyja to obecność? To nie jest obecność tylko badacza i myśliciela. To jest może przede wszystkim obecność artysty, a właściwie – dzieła sztuki. Uważam więc, że nie musimy tutaj przegrać, bo być może właśnie ta forma obecności, którą jest sztuka, to forma otrząśnięcia się z wojny, wyjścia poza jej alfabet.

Mateusz Marczewski: Wydaje mi się, że wyjście od tytułu *Wszystkie wojny świata* oznacza, że autor ustanawia taką sytuację, w której to pojęcie „wojny” kondensuje i od razu wytwarza uniwersalny fenomen, który jest odłączony od takiego rozumienia tego pojęcia, jakie znamy. Tworzy sobie swego rodzaju istnienie, podejmuje walkę 1:1 i ten fenomen bada, żeby złożyć z niego coś swojego, czyli pokonać ją i wyrazić we własnym języku. Nie można wygrać tego pojedynku w rzeczywistości, więc można go po prostu stworzyć sobie samemu. Ty w pewnym momencie z pojęcia wojny – z tego, jaką mamy wytworzoną wizję tego, czym jest wojna – robisz obiekt. Sam ją rozbijasz na kawałki i składasz według własnego języka, robiąc z tego spójną formę, która jest pewnego rodzaju trofeum z pojęcia, z tego, czym była początkowo.

Piotr Jakub Fereński: Może uda mi się spytać cię jeszcze na koniec o ten krótki esej, który jest częścią szerszego projektu, czyli *Architektury przetrwania*. To jest temat

bardzo dziś aktualny. Rozmawialiśmy tu o wielu rzeczach, natomiast ten esej i twoja wcześniejsza praca wyprzedza tę rzeczywistość, z którą spotykamy się dzisiaj na granicy polsko-białoruskiej...

Tomasz Szerszeń: W przypadku *Architektury przetrwania* interesowało mnie pojęcie azylu – bo azyl jest przeciwieństwem wojny, to jest pozornie bezpieczne miejsce, schronienie. Może być realny, może być jakąś konstrukcją, ale może być też azylem w słowach. Staram się w tej książce ogrywać również inne rzeczy, które są pozornie obok, ale w rzeczywistości wiążą się na różnych poziomach z wojną: jak azyl, granica, „punkt zero historii” czy bezdomność.

Piotr Jakub Fereński: To jest książka o wszystkich bolączkach współczesności – jak migracja czy kwestia katastrofy (piszesz o tym w związku z Czarnobylem i Fukushima). W kontekście katastrofy mówimy dziś ciągle o antropocenie, ale czymże by ten antropocen był, gdyby katastrofa w Czarnobylu rzeczywiście się rozwinęła? Bo przecież, na szczęście, wydarzyła się w stosunkowo małej skali... W serialu *Czarnobyl* pojawia się takie zdanie: „A co, jeżeli nie przestanie promieniować? Nie da się zatrzymać tego wybuchu”. I odpowiedź: „Nie wiemy. To będzie coś, czego nigdy nie doświadczyliśmy. Ta katastrofa będzie miała taką skalę, że nigdy nic podobnego się nie wydarzyło”. I tu jest to samo.

Tomasz Szerszeń: To jest globalna wojna, którą człowiek prowadzi z naturą, ale też z samym sobą, niszcząc ją i siebie poprzez swoją własną działalność. I w książce to zostaje przeniesione na inną płaszczyznę – staje się również wewnętrzną wojną, którą toczy o samo pojęcie „wojny”.

* Skrócona i zredagowana wersja rozmowy, która odbyła się 10 grudnia 2021 w Halamie w Zakopanem w ramach XI Zakopiańskich Spotkań Antropologicznych.

Przypisy

- 1 Marguerite Duras, *Moi*, „L'Autre Journal”, nr 10, 30.04.1986.
- 2 Tomasz Szerszeń, *Wszystkie wojny świata*, słowo/obraz terytoria – Instytut Sztuki PAN, Gdańsk–Warszawa 2021, s. 17.
- 3 Walter Mignolo, *I Am Where I Think: Epistemology and the Colonial Difference*, „Journal of Latin American Cultural Studies” 1999 t. 8, nr 2, s. 235–245.
- 4 Achille Mbembe, *Powszechne prawo do oddychania*, przeł. Olga Byrska, <https://ello.co/msnhomeoffice/post/ez6w7cz-4zfnuio4qgp-sq>
- 5 Tomasz Szerszeń, *Wszystkie wojny świata*, dz. cyt., s. 209.



ISBN 978-83-7453-526-7



9 788374 535267 >