

Tomasz Szerszeń: Schulz – Kadan: lektury gwiazd i historii

1.

Co oznacza: patrzeć w niebo? Obserwować horoskopy, ławice gwiazd i przelatujące w oddali komety... U Schulza ta sytuacja – intensywnego, pełnego fascynacji spojrzenia skierowanego ku górze – powraca, choćby w *Komecie* czy *Wiośnie*:

spojrzenie
skierowane
ku górze

„Znowu otwierało się nad nami niebo ze swymi bezmiarami zasianymi pyłem gwiezdny. Na tym niebie pojawiał się już o wczesnej godzinie noc w noc ów fatalny bolid ukośnie przechylony, uwisły u wierzchołka swej paraboli, nieruchomo wymierzony w ziemię, połykający bez skutku tyle i tyle tysięcy mil na sekundę. Wszystkie spojrzenia wymierzone były ku niemu, podczas gdy on, metalicznie świecący, obły w kształcie, nieco jaśniejszy w swym wypukłym jądrze, wykonywał z matematyczną dokładnością swe codzienne pensum. Jakże trudno było uwierzyć, że ten mały robaczek, świecący niewinnie wśród niezliczonych rojów gwiazd, to palec ognisty Baltazara wypisujący na tablicy nieba zgubę naszego globu. Ale każde dziecko umiało na pamięć ów wzór fatalny ujęty w fajkę wielokrotnej całki, z której po wstawieniu granic wynikała nasza nieuchronna zatrać. Cóż mogło nas jeszcze uratować?” (*Kometa*).

„Cóż mogło
nas jeszcze
uratować?”

„Dawno już spałem idąc i miałem już pod powiekami całą fosforescencję nieba, pełną świetlistych znaków, sygnałów i gwiezdnych fenomenów, gdy wreszcie stanęliśmy w szczerym polu. Ojciec ułożył mnie na płaszczu rozpostartym na ziemi. Z zamkniętymi oczami widziałem jak słońce, księżyc i jedenaście gwiazd ustawiło się w paradzie na niebie, defilując przede mną. [...] pan fotograf rozstawił swój trójnóg na piasku, rozsunął miech aparatu jak harmonię i pogrążył się cały w fałdach czarnego sukna: fotografował to osobliwe zjawisko, ten lśniący horoskop na niebie, podczas gdy ja z głową pływającą w blasku leżałem olśniony na płaszczu i podtrzymywałem bezwładnie ten sen do ekspozycji” (*Wiosna*).

Niebo jawi się tu jako tajemnicza i znacząca płaszczyzna, która pozostaje zagadkowym hieroglifem do rozszyfrowania. Obserwacja gwiazd i komet jest nie tylko rodzajem nocnej halucynacji, staje się również

ku orientacji
i dezorientacji

„czytaniem tego, czego nie napisano” – archaiczną formułą przeczuwania, wieszczania przyszłości, wyczytywania jej z efemerycznych i odległych znaków, z konstelacji, których „sens umyka” w mgnieniu oka niczym spadająca gwiazda czy przemieszczająca się szybko kometa. To czytanie, które wie dzie w dwóch kierunkach: ku orientacji w przestrzeni i dezorientacji w czasie. Jak u Waltera Benjamina, gdzie spojrzenie ku górze – ku gwiezdny m konstelacjom – czerpie z jednej strony z Kabały, z drugiej zaś – z pierwotnej, dziecięcej mocy analfabetyzmu. Rozgwieżdżone niebo umożliwia orientację – jest więc „alfabetem”, „mapą” również dla tych, którzy nie znają pisma. Jednocześnie jego lektura pozwala, jak wierzono w starożytności, przewidzieć przyszłość: powiązać znaki należące już do przeszłości z tymi, które jeszcze się nie ukazały. Jest więc próbą odczytania przyszłości, otwarcia czasu. „Czytać to, czego nie napisano. To czytanie jest najstarsze: czytanie poprzedzające wszelki język, czytanie z wnętrzości, gwiazd czy tańców”¹ – pisał Benjamin w eseju *O zdolności mimetycznej*, podkreślając pierwotną wagę czytania znaków natury i jego doniosłą rolę zwłaszcza w trudnych czasach i okolicznościach.

czytanie
poprzedzające
język

Lektura gwiazd i tajemniczych korespondencji między człowiekiem a kosmosem staje się też tematem rozprawy Auguste’a Blanquiego *L'éternité par les astres* (1872) – zbioru kosmologicznych spekulacji, spisanych przez tego rewolucjonistę w Fort Taureau, w czasach jego uwięzienia po upadku Komuny Paryskiej. W centrum tej arcyciekawej pracy pojawia się więc temat, który w szczególny sposób łączy gwiazdy i opresję, ale także problem czytelności historii i koncepcji wiecznego powrotu. Książka Blanquiego, do której autor *Pasaży* wielokrotnie powracał, wprowadza do projektu Benjamina refleksję o gwiazdach i koncept konstelacji oraz zmieniających się, ruchomych relacji między tym, co odległe, a tym, co bliskie, w czym aktywną rolę odgrywa obserwator gwiazd i układów gwiezdnych – ten, który czyta gwiazdy tak, jak historyk czyta historię („astrolog, który chce odczytać błysk gwiazd, staje się częścią tego błysku...”²).

otwarcie
codzienności
na wielką
historię

U Schulza ten moment spoglądania w niebo, jego lektury, jest szczególnie, gdyż otwiera drohobycką codzienność na wielką historię – na to, co przybywa z oddali, co jest słabo widoczne, ledwie zarysowane, ale przed czym nie można uciec. Ciekawość miesza się z niepokojem, pełne ekscytacji przeczuwanie ze strachem. Czy któraś ze ścieżek prowadzi poza to, co nieuchronne, pozwala wymknąć się przeznaczeniu?

- 1 W. Benjamin, *O zdolności mimetycznej*, przeł. A. Lipszyc, [w:] idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Kraków 2012, s. 224.
- 2 C. Jacob, *Benjamin's Tessera: Mysłowitz – Braunschweig – Marseille*, „diacritics” 22, 1992, n° 3–4, s. 44.

Rozgwieżdżone niebo i nadlatujące komety – zapewne jakieś odległe echo paniki, którą w 1910 roku wywołało pojawienie się komety Halleya jako znaku końca świata (obraz, który w międzywojniu pozostawał w sferze zainteresowania artystów awangardy³) – są więc efemerycznymi znakami odsyłającymi w stronę nieuchronności katastrofy, ku czasowi, który jeszcze nie nadszedł, a już się dokonał. Spojrzenie ku górze staje się więc – za sprawą opóźnienia, z jakim dociera do wpatrującego się odległy obraz komet lub konstelacji – paradoksalnie spojrzeniem jednocześnie w przeszłość i przyszłość, spojrzeniem wymykającym się dyktatowi teraźniejszości.

znaki
nieuchronnej
katastrofy

„Kiedy miałem szesnaście lat, otworzyłem *Sklepy cynamonowe*, które pod koniec lat 80. ukazały się w czasopiśmie «Inostrannaja Litieratura» w rosyjskim tłumaczeniu Asara Eppela. Od tego czasu Schulz zawsze mi towarzyszy. [...] Efekt Schulza był taki, że zostaje on ze mną do teraz i ciągle zmusza, by powracać do jego tekstów”⁴ – wspominał w komentarzu do drohobyckiej wystawy *Okaleczony mit* Nikita (Mykyta) Kadan, ukraiński artysta pracujący z obrazami historii i przemocy, odwołujący się w swoich dziełach do spuścizny ukraińskiej/wschođnoeuropejskiej awangardy. Kadan kilkakrotnie powraca do Schulza, osadzając go niejako ponownie w strumieniu historii. Odnajduje w tworzonych przez niego pracach tę ciągle żywą cząstkę, która boli i nie pozwala zasklepić się tej opowieści w raz na zawsze zamkniętych ramach. Jego spojrzenie nie jest jednak nigdy spojrzeniem wprost – interpretującym; raczej (na co sam zwraca uwagę⁵) – przeczuwającym, takim, które stara się otwierać czas, z minionych obrazów wyczytać kształt tego, co nadchodzi, i które w obrazach przeszłości próbuje odnaleźć momenty proroctwa.

przeczuwające
spojrzenie
Kadana

Zadaniem artysty jest więc otwieranie czasu. Jak pisał Georges Didi-Huberman, „obrazy potrafią przewidywać czasy poprzez samo uprawianie montażu między rzeczami niewspółmiernymi, jakie tworzą z nich natchnieni marzyciele lub wizjonerskie wyrocznie”⁶ – ta profetyczna, pierwotna funkcja obrazów jest być może czymś, co zbyt często nam umyka. Jeśli obrazy potrafią „przewidywać czasy”, nadawać rzeczom i ich powiązaniom większą czytelność, to staje się to szczególnie widoczne, gdy próbujemy uchwycić uniwersalność cierpienia, wojny i destrukcji.

3 W 1934 roku ukazała się książka Aliny Lan *Kometa Halleya*, zilustrowana serią fotomontaży autorstwa Aleksandra Krzywobłockiego i Jerzego Janischa (członków lwowskiej grupy „artes”). W 1936 kolaże zostały pokazane w jednej z księgarni w Stanisławowie.

4 N. Kadan, *Autokomentarz do cyklu „Okaleczony mit”*, przeł. W. Meniok, „Konteksty” 2021, nr 4, s. 38.

5 Ibidem.

6 G. Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2020, s. 34.

Dzisiaj Buczę łączy z Lwowem czy Drohobyczem z czasów Schulza to samo niebo. Spojrzenie ku górze, ku planetom i kometom – tak bliskie na swój sposób innemu rodzajowi prorocтва: uporczywemu wpatrywaniu się w drobiny popiołów czy w kurz⁷ – odkrywa dziwną czasowość historycznej przemocy, ów „czas przyszły dokonany” destrukcji.

2.

przemoc
obrazów

Przemoc historii jest również przemocą obrazów. Nikita Kadan konsekwentnie eksploruje te momenty, w których obrazy kierują nas ku źródłom różnych form historycznej przemocy. Pracując z ikonografią pogromowych zbrodni, zderza ze sobą rozmaite, padające z różnych stron spojrzenia: kata i ofiary, świadka i gapia... Destabilizując te kategorie, kieruje naszą uwagę na sam akt perwersyjnego spoglądania na „widok cudzego cierpienia” – tam, gdzie być może nie powinniśmy spoglądać.

Kadan nawiązuje do II wojny światowej, do splątanej żydowsko-ukraińsko-niemiecko-polskiej historii i związanego z nią cierpienia, w cyklu rysunków dotyczących pogromów we Lwowie, trwających z przerwami przez większość lipca 1941 roku, będących niejako zapowiedzią piekła Babiego Jaru. Największy, najbardziej brutalny i spontaniczny odbył się 1 lipca, tuż po ucieczce Sowietów i wkroczeniu wojsk niemieckich; straszny lwowski miesiąc kończyły tak zwane dni Petlury, już wyraźnie zaplanowana odsłona terroru. Oryginałami, które artysta niejako przerysowuje, jest tu kilka najbardziej znanych fotografii tego zdarzenia – obrazów o szczególnym ładunku afektywnym. Kadan gra z konwencją czarno-białej fotografii jako zwyczajowego dowodu zbrodni w procesie historycznym, tej nowoczesnej formy doświadczenia historii – rysunki węglem, przypominające przeskalowane zdjęcia, w pełni odsłaniają uniwersalną ikonografię cierpienia. Jednocześnie uchwycona zostaje ekspresyjność i przypadkowość fotograficznego spojrzenia – jest ono „dowodem” (z całą wieloznacznością tego słowa), ale również „formą odczuwania”. Patrząc na te prace i myśląc o fotografiach z lipca 1941 roku – ta podwójność wpisana jest w *Pogrom* – nie da się zresztą rozdzielić tego, co dokumentalne, i tego, co afektywne – jak u Goi, gdzie w *Okropnościach wojny* świadectwo miesza się z szaleństwem (świata, świadka, widzów). Kadan gra tu również z niedoskonałością fotografii jako obiektywnego dokumentu zbrodni – widzimy raczej nieostrości, dynamikę pogromowego ruchu. Z zamazującego się obrazu nie wynika

świadectwo
i szaleństwo

7 Por. T. Szerszeń, *Wszystkie wojny świata*, Gdańsk–Warszawa 2021; M. Pic, *Oddanie czci kurzowi*. W. G. Sebald i czytanie w tropach, przeł. T. Szerszeń, „Schulz/Forum” 17–18, 2021, s. 144–152.

jednoznacznie, kto jest winny i co dokładnie widzimy. Być może w tym postświadczeniu kluczowe staje się cierpienie obrazów – migracja tego, co traumatyczne, z obrazu w obraz, z medium do medium. A jednocześnie ta niepewność, jaką stwarza przejście od fotografii do rysunku i proces wielokrotnego zapośredniczenia, kieruje naszą uwagę na sam akt patrzenia, które podlegając traumie, „źle widzi”, zostaje zdeformowane, mierzy się z własną niedoskonałością i z niepamięcią. Jak zauważa Peggy Phelan, „niektóre fotografie okrucieństw zyskują moc poprzez ujawnienie zarówno tego, co dane do zobaczenia, jak i plamki ślepej, która jest kluczowa dla oglądu fotografii. Rzeczywiście, jeśli niektóre fotografie okrucieństwa wywołują traumę, to być może dlatego, że ujawniają tę plamkę ślepą, która konstruuje granicę w akcie widzenia jako takiego”⁸.

ujawnienie
plamki ślepej

Pogrom to cykl z lat 2016–2017, z czasu, gdy poczucie niepokoju, zagrożenia i wiszącej w powietrzu katastrofy realnie materializuje się w Donbasie. Kilka lat później i na ponad rok przed pełnoskalową rosyjską inwazją Kadan powraca z inną interpretacją tego wątku w wystawie *Okaleczony mit*, pokazanej w Drohobyczu w listopadzie 2020⁹. Miesza na niej prace o lwowskim pogromie z pracami nawiązującymi wprost do *Xięgi bałwochwalczej* Schulza, poszukując niejako źródeł historycznej przemocy. Te ostatnie to sceny o masochistycznym i fetyszystycznym charakterze – u Schulza to kobiety są stroną dominującą i upokarzającą. Kadan umieszcza je w kontekście praktyk BDSM. Tymczasem „zamiast rozgrywania się na scenie aktów bólu i upokorzenia wyzwalających uczestników tej gry od składnika represyjnego, przymusowego, niedobrowolnego – toczy się sceniczna organizacja prawdziwej przemocy”¹⁰. W tym montażu prac i znaczeń gra, erotyka, przemoc i cierpienie sąsiadują ze sobą na takich samych prawach jak fikcja i dokument, nieustannie podważając się i zamazując między sobą granice. Jednocześnie nie da się już „odzobaczyć” obrazów pogromu i wojennych okrucieństw. Być może dlatego gest powiększenia ilustracji z *Xięgi* oddziałuje w tak mocny sposób...

Okaleczony
mit

Dokonany przez Kadana montaż uwypukla to, że Schulzowska obsesja pojawia się w perspektywie straszliwej śmierci, tak jakby autor *Sklepów cynamonowych* przeczuwał, że drohobycka „boczna odnoga czasu”, chwilowo dobrze ukryta, wkrótce powróci do głównego nurtu

8 P. Phelan, *Atrocity and Action. The Performative Force of the Abu Ghraib Photographs*, [w:] *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, ed. G. Batchen, M. Gidley, N.K. Miller, J. Prosser, London 2012, s. 51.

9 Kuratorką wystawy była Jessica Zychowicz. O wystawie pisał też Grzegorz Józefczuk: *Schulz i Kadan. Awangarda, rewolucja, pogrom i Sąd Ostateczny*, „Konteksty” 2021, nr 4, s. 32–35.

10 N. Kadan, op. cit., s. 38.



Nikita Kadan, z cyklu **Pogrom**, węgiel na papierze, 2016–2017. Dzięki uprzejmości artysty i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Nikita Kadan, z cyklu **Pogrom**, węgiel na papierze, 2016–2017. Dzięki uprzejmości artysty



erotyka
przemieni się
w śmierć

historii, to zaś, co mityczne, zderzy się z tym, co historyczne. Ciała pięknych kobiet z jego rysunków już wkrótce zamienią się w „kurz historii” – erotyka przemieni się w śmierć. Zresztą, patrzenie na martwe „młode wenusy” staje się jednym z wątków powracających w obozowych wspomnieniach¹¹.

Kadan stosuje podobny zabieg, jak w przypadku pracy z fotografiami pogromu: powiększa wielokrotnie motywy z prac Schulza, niektóre z nich ponad dziesięciokrotnie. Na tych wielkich rysunkach widzimy wyraźnie, jak intymne przemienia się w historyczne, erotyczne cierpienie zaś w cierpienie pogromowe. Powiększenie obrazu oznacza tu zwielokrotnienie bólu i upokorzenia, nadanie mu „publicznego” charakteru.

Te prace odsłaniają przed nami mechanizm nieustannego fałszowania i odfałszowywania historii, mityzacji i demityzacji rzeczywistości. Przede wszystkim jednak są formą przeczuwania czasu, gdzie potencjalne spotkania i zderzenia stają się formułą odczytywania tego, co nienapisane, wróżenia katastrofy ze strzępków obrazów. Kadan w autokomentarzu do cyklu zwraca uwagę na profetyczny wymiar obrazów, na ich moc wskrzeszania w przyszłości: „jeśli ofiary zmartwychwstaną, jeśli zamordowani będą wskrzeszeni, jeśli zgwałceni i zabici dadzą świadectwo, wtedy być może akt sądu i zemsty zostanie spełniony według grafik Schulza. Kobiety, odarte z odzieży podczas pogromu, pełne godności przejdą ulicami miast, a zbrodniarze będą wic się w konwulsjach u ich stóp. Czarne światło pogromu pada na strony *Xięgi bałwochwalczej*, wypełniając ją patosem odpłaty. Nie, zemsta nie poprzedziła zbrodni – ona została wpisana w nowe spojrzenie, skierowane przez czas przyszły na sztukę przeszłości”¹². W tej wizji wyrównania rachunków w imię historycznej i epistemicznej sprawiedliwości chodzi o przywrócenie godności pomordowanym, upokorzonym i cierpiącym, o odpowiedzialność przed widmami ofiar¹³, wreszcie – o uświadomienie sobie, że, jak pisał Malaparte, „wobec żywych martwi mają miażdżącą przewagę liczebną, nie tylko martwi z końca wojny, lecz wszyscy martwi z wszech czasów, martwi z przeszłości, martwi z przyszłości...”¹⁴. Czy słowa te dziś – po Buczy, Hostomelu, Iziumie i Mariupolu – nie brzmią nowym echem?

zemsta
nie poprzedziła
zbrodni

11 Por. np. I. Bartosik, A. Willmy, *Ja z krematorium Auschwitz. Rozmowa z Henrykiem Mandelbaumem, byłym więźniem Sonderkommando w KL Auschwitz*, Oświęcim 2017, s. 58.

12 N. Kadan, op. cit., s. 38.

13 J. Derrida, *Widma Marksa: stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 12–14.

14 C. Malaparte, *Skóra*; cyt. za: J. Ugniewska, *Curzio Malaparte. Dandys, faszysta czy ofiara*, „Przegląd Polityczny” 165, 2021.

3.

„Przemieszane kości należą i do morderców, i do ich ofiar z obu stron barykady i wciąż niemożliwe jest ich rozdzielenie”¹⁵. *Okaleczony mit* ujawnia zasadniczą trudność, z jaką mierzyć się musi historyk, gdy – po latach – próbuje rekonstruować sens i szczegóły zdarzeń, opierając się na śladach, gestach, detalach, nie mając jednak dostępu do świata afektów. Być może dlatego trochę inaczej należy spojrzeć na archeologię. Po każdym ludobójstwie nadchodzi bowiem moment, gdy na scenę wkraczają biegli sądowi i archeolodzy. Rozgrzebywanie ziemi w poszukiwaniu śladów i dowodów zbrodni, ludzkich szczątków, następnie dokumentowanie ich i zabezpieczanie – staje się fundamentalnym wyrazem troski i gestem robionym w imię sprawiedliwości wobec martwych, pomordowanych, ofiar wojennej przemocy. Jest to również forma empatii wobec materii, wobec tego wszystkiego, co z ziemi wydobyte i co stanowi przejaw „dolnego materializmu” – materializmu resztek, czasem kłopotliwych fragmentów ciał i przedmiotów, zdarza się, że przemieszanych z tym, co organiczne. Archeolog staje się „detektywem, a wykopaliska są «przesłuchiowaniem ziemi»”¹⁶. Działanie archeologiczne, zbliżając nas do prawdy o zbrodni, jednocześnie zwiększa dystans dzielący od wydarzenia – przemienia je w historię.

empatia
wobec materii,
przesłuchiwa-
nie ziemi

Po wycofaniu się Rosjan, od początku kwietnia 2022 roku, Bucza, Hostomel, Irpień, Borodziańska stały się miejscami odwiedzanymi nie tylko przez polityków, działaczy na rzecz praw człowieka, biegłych sądowych czy reporterów, ale również przez artystów. Wśród nich jest Nikita Kadan, który wielokrotnie wizytował Buczę, od pewnego momentu właściwie dzieląc czas między nią a Kijów, i ustanowił tam swój prywatny punkt obserwacyjny na historię. Jego działania można nazwać formą laickiej archeologii, skoncentrowanej na materialnych zniszczeniach tamtejszej przestrzeni i architektury i namyśle nad statusem tych „przetrwalników”. Kadan przybywa „po” – nie zajmuje pozycji świadka, który na własne oczy widział okropności dokonanych tam zbrodni czy ekshumacje podwórkowych grobów; jest raczej kimś, kto patrzy (z nieznacznym czasowym opóźnieniem) na częściowo puste miejsce katastrofy i je dokumentuje. To przesunięcie wydaje się kluczowe. Działanie

Kadan
przybywa „po”

15 Z notki kuratorskiej do wystawy Nikity Kadana *Kości się przemieszały* (Galeria Arsenał, Białystok 2016, kuratorka: Monika Szewczyk).

16 T. Borkowski, M. Trzeciński, *Metodyka badań archeologii sądowej – archeolog na miejscu przestępstwa*, „Ochrona zabytków” 2017, nr 2, s. 115.

Jaki rodzaj
pamięci
możemy
przypisać
martwej
materii?

artysty jest bowiem rodzajem fenomenologii śladu – wizualnej refleksji nad tym, „co pozostaje”. Na Instagramie publikuje na przykład serię zdjęć potrzaskanych porcelanowych figurek, znalezionych w ruinach przydrożnej kawiarni w Buczy – rodzaj archeologicznego świadectwa okrutnych czasów. Te piękne przedmioty zmieniają podczas wojny swoją funkcję – są już nie tylko „dokumentami kultury”, ale również „dokumentami barbarzyństwa”, przechodzą ze sfery estetyki do sfery świadectwa. A jednocześnie ich przeznaczenie się zaciera, staje się rodzajem zagadki, czymś podwójnie bezforemnym. Niewielkie pozostałości, zdeformowane okruchy historii, „przetrawniki” – świadectwa wojennej katastrofy, ale również jej świadkowie. Jaki rodzaj pamięci możemy przypisać martwej materii?

kwestia
zmysłów,
a nie umysłu

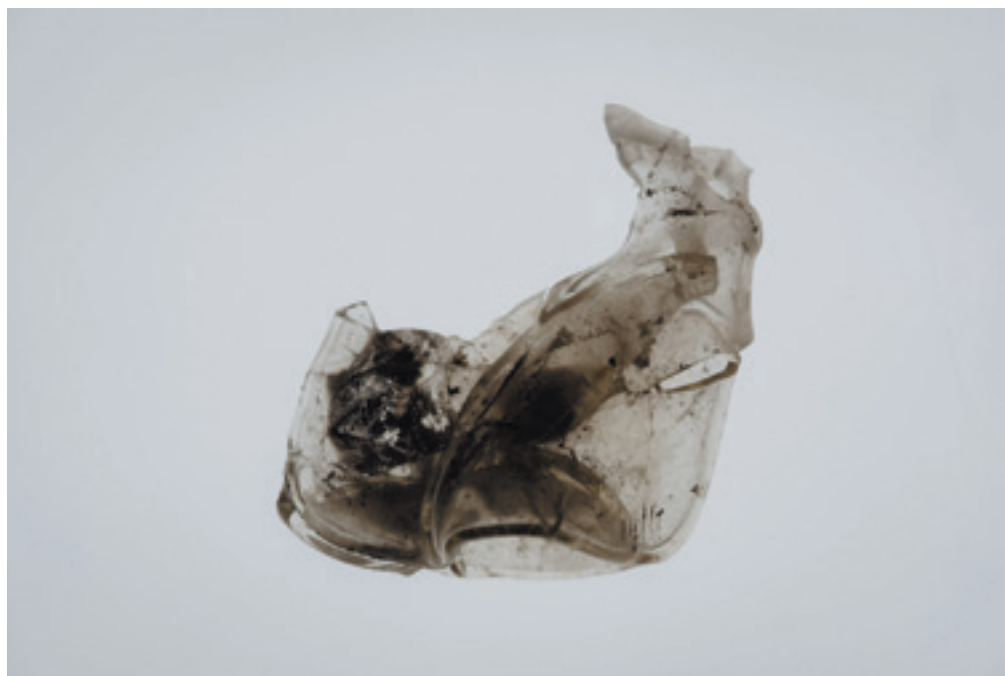
Ten powrót ku rzeczom można nazwać formą „epistemologicznego materializmu”¹⁷ czy może nawet rodzajem empiryzmu. Zwłaszcza to ostatnie podejście jest dziś często dyskredytowane. Tymczasem wojna, a zwłaszcza towarzyszące jej destrukcja i cierpienie, zbliżają nas do „faktów”, oddalają zaś od „interpretacji” – gdy rozpada się świat, tylko detal jest konkretny. Zobaczenie rzeczy, przedmiotów na nowo, poza ich codziennym kontekstem i użytkiem, może mieć w sobie coś z małego, świeckiego objawienia. Ten rodzaj nowej epistemologii czy empiryzmu osadza nas w konkretnym miejscu i czasie, zakorzenia cieleśnie w doświadczeniu patrzenia. Obcowanie ze śladami destrukcji, wojny i zagłady jest bowiem, w pierwszej kolejności, kwestią zmysłów, a nie umysłu. Empatii, która rodzi się z wpatrywania się, nie jest zaś sprawą moralnego osądu czy wyrazem teoretycznego (kartezjańskiego) punktu widzenia. Kluczowa jest tu właśnie kwestia patrzenia. W *Korze*, osobistym eseju będącym zapisem z podróży do obozów w Auschwitz i Birkenau, francuski filozof Georges Didi-Huberman traktuje patrzenie jako formę archeologii, sposób uprawiania refleksji historycznej: „Nigdy nie można więc powiedzieć: nie ma tu nic do zobaczenia, nie ma tu już nic do zobaczenia. Aby umieć wątpić w to, co się widzi, trzeba jeszcze umieć patrzeć, patrzeć mimo wszystko. Mimo zniszczenia, wymazania wszystkiego. Trzeba umieć patrzeć tak, jak patrzy archeolog. To dzięki takiemu patrzeniu – pytającemu – na to, co widzimy, rzeczy zaczynają patrzeć na nas ze swoich zagrzebanych przestrzeni i zagrzebanych czasów”¹⁸. Hostomel i Izium, podobnie jak wcześniej Brzezinka czy doły katyńskie, są więc miejscami, w których nie tylko kwestionuje się i rekonstruuje prawdy i nieprawdy historyczne (choć to oczywiście też), ale również

¹⁷ Takiego sformułowania użył Kadan podczas wykładu w SDK Słonecznik w Warszawie, 30.09.2022.

¹⁸ G. Didi-Huberman, *Kora*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2013, s. 77–78.



Nikita Kadan, fragment instalacji **Gwiazdy prowincji**, Drohobycz, 2022. Fot. Rytis Šeškaitis. Dzięki uprzejmości artysty



testuje się oko i patrzenie. Jednak nie chodzi tu o zmysł obserwacji (tak ważny dla świadka), raczej o skomplikowaną operację, która łączy widzenie i empatię. Archeologia staje się empatyzowaniem z wykopanymi i znalezionymi materialnymi resztkami i śladami, a następnie oznacza ich właściwe umiejscowienie w palecie barw historii.

Niektóre spośród artefaktów znalezionych w Buczy (i pozostałych miejscach wojennej katastrofy) Kadan dołącza do innych swoich projektów – stają się one rodzajem niemego komentarza, obcego elementu, który nie tylko przypomina o toczącej się wojnie i ludobójstwie, ale który ustanawia też nowe relacje – nową konstelację między obrazami, przedmiotami, znaczeniami. Tak jakby przeżywane teraz cierpienie zniekształcało obraz przeszłości, wprawiając go w ruch. Jednocześnie pojawia się pytanie: czy cierpienie z Buczy jest już asymilowalne dla refleksji o historii? Jaki dystans – czasowy i afektywny – jest potrzebny, by przedmioty z tej wojny stały się częścią muzealnej narracji? Kadan pozostawia nas tu w niepewności.

Podobny zabieg pojawia się w jego starszej pracy, gdzie zrekonstruowany model pomnika Trzech Rewolucji: 1825, 1905, 1917 (zaprojektowany przez klasyka ukraińskiej awangardy, Wasyla Jermiłowa) zostaje wzbogacony zniszczonymi naczyniami, pochodzącymi z jednego ze zrujnowanych ogniem artylerii domów w Lisiczańsku w Donbasie (w 2014 roku miasto przez dwa miesiące znajdowało się pod okupacją separatystów z Ługańskiej Republiki Ludowej). Rozbite, zdeformowane skorupy są najnowszą warstwą znaczeń pojawiających się na ruinach sowieckiej utopii, ukazującą smutny koniec wielkich wspólnotowych planów i obietnic. A jednocześnie znaleziony artefakt, niczym kolec w oku, przeszkadza, drażni, nie pozwala domknąć się historii. Patrzenie nań jest bolesne – działa jak trauma, zapowiada powrót tego, co Realne.

Być może najbardziej fundamentalny archeologiczny gest Kadana miał jednak miejsce w Drohobyczu, gdzie podczas festiwalu schulzowskiego pokazał on instalację *Gwiazdy prowincji*. W wyciemnionym pomieszczeniu, na podświetlonym stole, niczym w laboratorium lub na stole prosektoryjnym, wyłożone i wyeksponowane zostają miniaturowe i delikatne szczątki znalezionych w Hostomelu przedmiotów, fragmenty potłuczonego kolorowego i przezroczystego szkła – przetrwalniki trudnych tygodni. Towarzyszyły temu wyświetlane na ścianie fragmenty *Wiosny*. W pierwszych fragmentach tego opowiadania (to najprostsze skojarzenie też jest znaczące: to na początku kwietnia świat dowiedział się o okrucieństwach popełnionych w podkijowskich miejscowościach) mowa jest o „historii pewnej wiosny”, o „wichrze zdarzeń, huraganie wypadków”, przede wszystkim jednak o horoskopach, które zawsze stanowią zagadkę. Lektura horoskopów przemienia się w lekturę nieba

obcy element

przetrwalniki
trudnych
tygodni

i gwiazd – to senne pograżenie się w lekturze nieba i gwiazd, „lśniących horoskopów”, jest formą wieszczenia, przepowiadania przyszłości. U Kadana wpatrywanie się w artefakty destrukcji niepostrzeżenie przeobraża się w refleksję nad tym, co dopiero nadchodzi. Od archeologii i dokumentacji przechodzimy do filozofii historii, specyficznej jednak, bo skupionej na „dziejowym kurzu”, tym, co pozostaje, gdy bitwa przeminie.

przepowiadanie
z „dziejowego
kurzu”

Jednocześnie doklejenie do Schulza aktualnej wojennej opowieści – historii dzisiejszego ludobójstwa – jest gestem demityzującym. Osadzającym go na nowo w teraźniejszości, ale też w opowieści o powracającym okrucieństwie historii, jej niesprawiedliwości i wywoływanym przez nią cierpieniu, tak aktualnym zwłaszcza w tej części świata, na „skrwawionych ziemiach”. Widmo Schulza powraca więc, by przemówić raz jeszcze – by poprzez obrazy świadczyć zza grobu.