

MAGDALENA REWERENDA

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wytwarzanie archiwum \$1000 Anny Baumgart

Artystyczny potencjał dokumentu czy raczej: wewnętrzny imperatyw, który kazał artystom bliżej przyjrzeć się zarówno dokumentom, jak i archiwizującym instytucjom, najpierw objawił się w sztukach wizualnych. Gest sięgania do archiwum, jego eksploatacji, ale też kontestacji, stawał się w drugiej połowie XX wieku tak popularny, że tendencję tę Jacques Derrida nazwał „archiwalną gorączką”¹, a niemal dekadę później Hal Foster pisał o „impulsie” powołującym do życia „sztukę archiwalną”, opartą na znalezionym obiekcie oraz czyniącą widzialnymi konstrukcję i fikcyjność dokumentu². Punktem zapalnym dla takich działań były doświadczenia drugiej wojny światowej, Zagłady, a także propaganda dwudziestowiecznych totalitaryzmów, jednak artyści (od Andy’ego Warhola, gromadzącego systematycznie archiwum swojego życia i twórczości, aż do The Atlas Group i ich projektów wyrosłych ze skrupulatnego researchu czy wreszcie zbieracza Christiana Boltanskiego, budującego monumentalne, wielotworzywowe konstrukcje) eksploatowali dokumenty na wielu poziomach, wykraczających daleko poza namysł nad traumatyczną historią najnowszą. Uriel Orlow definiuje trzy tendencje dające się zaobserwować w „sztuce archiwalnej” i dzieli artystów zainteresowanych archiwami na: „konstruktorów”, których prace przyjmują postać archiwów (*archive makers*), wykorzystujących istniejące archiwa *archive users* oraz realizujących projekty poszerzające krytyczny namysł nad instytucją archiwum *archive thinkers*³.

Gest przechwycenia przez teatr tendencji powstałych w „archiwalnych” sztukach wizualnych wydaje się najbardziej naturalną kolejną rzeczą. Jak pisała

¹ J. DERRIDA, E. PRENOWITZ: *Archive Fever. A Freudian Impression*. „Diacritics” 1995, Vol. 25, no 2, s. 9–63.

² H. FOSTER: *An Archival Impulse*. In: *Archive*. Ed. Ch. MEREWETHER. Cambridge, MA 2006.

³ U. ORLOW: *Latent Archives, Roving Lens*. In: *Memory*. Ed. I. FARR. Cambridge, MA 2012.

Katarzyna Szalewska, narracja historiozoficzna archiwum powstaje przez selekcję i sposób katalogowania⁴. Konstruowanie archiwum jest aktem performatywnym i teatr stopniowo zaczął świadomie korzystać z mechanizmów rządzących takim działaniem. Dowartościowane zostały narracyjne luki, budujące, jak można by powtórzyć za Carlem Ginzburgiem⁵, historie „poszlakowe” i zaszczepiające także w polskim „teatrze pamięci” nowy paradygmat. Liczba mnoga tych „historii” jest tu nieprzypadkowa: zwątpienie w wiarygodność instytucji zarządzających pamięcią, przeszłością i archiwami spowodowało ogólną niezgodę na jakąkolwiek wersję oficjalną historii. Ten krytyczny nurt (sięgający już choćby Franka Ankersmita, a ostatnio kontynuowany przez Raphaela Samuela w książce *Theatres of Memory...*) odbiera historykom monopol na tworzenie historii, a tym samym uprzywilejowuje narracje prywatne i formułuje „wiedzę nieoficjalne”⁶. Konsekwencją owej niezgody jest rewizja kulturowej pamięci: częściej pokazuje się „szwy” jej konstruowania i tworzy się propozycje pamięci alternatywnych, a dzięki obnażaniu uwikłania w „wielką narrację” formułowane są te „małe”. Historia staje się tu zatem, jak chce Samuel⁷, organiczną formą wiedzy: zmienną, złożoną nie tylko z rzeczywistego doświadczenia, ale też pamięci, mitów, fantazji i marzeń. Badanie materiału z archiwum przestaje być jej fetyszem.

Zamienia się ono za to w impuls dla działalności artystycznej, w tym także teatralnej, bliskiej przedsięwzięciom, jakich podejmowali się omawiani przez Orłowa *archive users* i *archive thinkers*. Jednak w ciągu ostatnich kilkunastu lat obserwujemy wyraźną zmianę w strategiach „wystawiania” historii. Choć działania artystów z obu omawianych przez mnie grup dekonstruują zawartość archiwów, do których sięgają, to daje się zauważyć przejście od spektakli inscenizujących znaleziony materiał (nawet jeśli niekompletny czy mało wiarygodny) do inscenizowania wyobrażeń na temat tego materiału. Konsekwentna twórczość Anny Baumgart, oparta na archiwalnych dokumentach oraz skoncentrowana na reinterpretacji historii, demaskacji procesów jej produkcji i konsekwencji społecznych wynikających z wytwarzania schematów myślowych, czyni z niej swoistą *archive thinker*, artystkę-badaczkę, uprawiającą wieloletni *performance as research*: głęboko osadzony w teoretycznych kontekstach i będący namysłem nad kategorią archiwum⁸. Zamiast bezkrytycznego „wystawiania historii” bardziej

⁴ K. SZALEWSKA: *Archiwum i przemijanie*. „Decasia” Michaela Gordona i Billa Morrisona. „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 153.

⁵ Zob. C. GINZBURG: *Tropy: korzenie paradygmatu poszlakowego*. Przeł. T. SIEROTOWICZ. „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2006, T. 39.

⁶ R. SAMUEL: *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture*. London–New York 2012, s. ix.

⁷ Tamże, s. xxiii.

⁸ Oprócz tworzenia sztuki Anna BAUMGART pracuje naukowo; obroniła w lutym 2014 r. doktorat na temat swojej sztuki archiwalnej zatytułowany *Historia – obszary reinterpretacji \$1000*. Wszystkie cytaty z wypowiedzi artystki – jeśli nie zostało zaznaczone inaczej – pochodzą z opublikowanego przez Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku streszczenia rozprawy doktorskiej *Hi-*

inspirujące są dla niej „[...]” praktyki artystyczne czy artystyczno-kuratorskie, które sięgają po historyczne motywy i konteksty po to, by taki »podmiotowy monolit« rozbić; niepokoić pytaniami o zapomniane treści, uruchamiać wyparte emocje, »produkować nową wiedzę«. Baumgart odfetyszowuje archiwalny materiał, jak również gra ze swoją pozycją badacza-współkonstruktora archiwum i z własnymi wyobrażeniami nakładanymi na historię.

§1000⁹ to czarno-biały film, imitujący autentyczną rejestrację amatorskiego przedstawienia wyreżyserowanego przez Agatę Baumgart: prowokacyjnie niestosownego zarówno w formie, jak i w treści, zarazem infantylnego i sformalizowanego za sprawą nieprzystawalności tematu do tonu jego przekazu, przemycającego jakby podświadomie kwestię rozliczania oprawców czy motyw pejzajskich Żydów mieszkających w piecu. Sfingowana rejestracja legitymizowana jest przez trzyczęściowy zmanipulowany materiał dokumentalny *Polskiej Kroniki Filmowej*: dokument o aresztowaniu polskich bimbrowników, materiał o wyborach prezydenckich w Polsce w roku 1947 i zwycięstwie Bolesława Bieruta oraz krótki reportaż o Norwegii – „kraju pięknej i dzikiej natury”, którą okiełznał człowiek, by w końcu naziści dokonali w nim zbrodni wojennych, powtarzanych następnie na scenie więziennego teatru. W projekcie §1000 zderzone zostają dwie formuły: teatru i filmu dokumentalnego. Pierwszy igrza ze swoją iluzorycznością, jednocześnie ją eksploatując i podważając; drugi – korzystając z zasad nim rządzących – przewrotnie obnaża własne słabości i domniemaną wiarygodność.

Impulsem do realizacji filmowo-teatralnego projektu były archiwalne czarno-białe zdjęcia i fragmenty tekstu znalezione przez Annę Baumgart podczas Falstad Kunst 2010: cyklicznego wydarzenia w Norweskim Centrum Pamięci i Praw Człowieka w Falstad, które zaprasza artystów mających w swoich pracach nawiązywać do obozowej historii miejsca. Fotografie dokumentowały amatorskie przedstawienie z 1947 roku (z premierą w Nowy Rok), zrealizowane oraz odegrane w więzieniu w Falstad (obecnie Norweskie Muzeum Historyczne, budynek, który w czasie okupacji pełnił funkcję obozu dla jeńców wojennych i więźniów politycznych) przez osadzonych tam norweskich zbrodniarzy nazi-stowskich, członków Nasjonal Samling, i składające się z luźno powiązanych ze sobą komediowych skeczy. Ze szczątkowych dokumentów dotyczących spektaklu dowiadujemy się bardzo niewiele: że więzienna sztuka była „noworoczną rewią”, zatytułowaną §1000 i nawiązującą do paragrafu Norweskiej Konstytucji, odnoszącego się do wolności wypowiedzi. Według Ingeborg Hjorth, kuratorki

storia. Obszary re-interpretacji. Opis pracy doktorskiej (dostępne w Internecie: [http://www.asp.gda.pl/upload/private/praca%20doktorska\(1\).pdf](http://www.asp.gda.pl/upload/private/praca%20doktorska(1).pdf) [data dostępu: 31.08.2015]). Do innych projektów artystycznych opartych na faktograficznym materiale archiwalnym należą choćby: *Bombowniczk* (2004), *Świeże wiśnie* (2010) czy *Zdobycy słońca* (2012).

⁹ Projekt prezentowany był 16 marca 2015 r. w Instytucie Teatralnym w ramach cyklu *Rozmowy niekontrolowane*, odsłona *Historia jako fantom* z udziałem Anny Baumgart, Weroniki Szczawińskiej i Iwony Kurz.

The Falstad Centre, tytuł rewii miał być krytyką powojennych procesów i ich konsekwencji dla oskarżonych¹⁰. Zaproszony na jeden z pokazów norweski minister sprawiedliwości nie zaaprobował przedstawienia i domagał się jego usunięcia z więziennego repertuaru z powodu zawartych w nim nazistowskich treści, ośmieszających w jego mniemaniu norweskie władze i powojenną politykę rozliczeniową. Największy sprzeciw urzędnika budził skecz dziewiąty, *Is og silke* (*Łód i jedwab*), nawiązujący do społecznego rozdarcia między przebaczeniem (symbolizowanym przez „jedwab”) nazistowskim oprawcom a ich rozliczeniem („łód”). Naczelnik więzienia w Falstad, pan Bugge, nie zgodził się na ocenianie spektaklu, a następnie przechował jego dokumentację (która ocalała tylko, jak wiemy dzięki researchowi Anny Baumgart, wskutek ukrycia jej w szufladzie biurka, czyli prywatnym archiwum dyrektora).

Baumgart wzięła na warsztat zaledwie przebłyśki pamięci. Na podstawie kilku znalezionych fotografii podjęła, wraz z dwoma dramaturgami (Janem Burzyńskim i Janem Czaplińskim) oraz grupą aktorów (Anną Gorajską, Dobromirem Dymeckim, Krzysztofem Ogłozą, Michałem Podsiadłą i Wiktorem Rusinem), próbę przewrotnej rekonstrukcji amatorskiego spektaklu, a dokładnie skeczu *Is og silke*. Film Baumgart „rejestruje” również scenę, w której cenzor (Rusin) zabrania aktorom pokazywania ich sztuki, a także rozmowę bohaterów z upersonifikowaną wolnością słowa (Podsiadło), zachęcającą do nieskrępowanego korzystania z jej błogosławieństw. Cały piętnastominutowy sfilmowany spektakl składa się z sześciu krótkich scenek: otwierającej solowej etiudy Piekarza (Ogłozą), rozmowy Piekarza z Żydem (Gorajska), pararewiowego muzycznego numeru Żyda o potrzebie rozliczenia, sceny z Rycerzem (Dymecki), epizodu z Wolnością Słowa i zamykającego mocną puentą finału z Inspektorem.

Naiwna forma amatorskiego teatryku jest świadomą strategią sztuki krytycznej i umożliwia przemycenie kwestii znaczenia medium, pozwala grać napięciem związanym z nieprzystawalnością słowa do obrazu. Pozornie niewinne przedstawienie powołuje do życia inne – niechciane, wyparte – obrazy, które stają się kluczem do namysłu nad przyczynami funkcjonowania w obiegu jednych dokumentów i zanikania innych, ambiwalencji samego dokumentu i naszego opowiedzenia się wobec niego (oscylacji między zaufaniem a odrzuceniem) oraz nad potrzebą historii, która będzie opowiadała coś konkretnego, linearnego i dającego poczucie pewności, a nie podważającej to, na czym fundujemy swoją tożsamość. To bowiem, co stanowi oś fabularną filmu Baumgart, jest przecież zaledwie jednym, wyrwanym z kontekstu epizodem więziennego spektaklu, a i on sam – złożony ze swoistych „numerów” – wymyka się logice przyczynowo-skutkowej i zaledwie przepuszcza do ucha widza słowa klucze ewokujące określone wyobrażenia: PIEC, CYKLON B, CHLEB.

¹⁰ Komentarze Hjorth zostały udostępnione Annie Baumgart i dołączone przez artystkę do opisu jej rozprawy doktorskiej.

Zarejestrowana przez Annę Baumgart „rekonstrukcja” spektaklu w reżyserii Agaty Baumgart przywołuje konwencję teatru amatorskiego z nie tylko przysłowiową „scenografią z tektury”. Zgodnie ze szczątkową dokumentacją fotograficzną przedstawienia w więzieniu w Falstad z 1947 roku przestrzeń sceniczną zamyka prościutki prospekt prezentujący umowne wnętrze piekarni: certyfikaty, schematyczne rysunki pieczywa i przede wszystkim uproszczony szkic białego pieca z wysokim kominem oraz czarną jamą u wlotu. W podobnie dotkliwy w swej prostocie sposób zostały pomyślane kostiumy trójki bohaterów: dwóch ubranych na biało mężczyzn, Piekarza w fartuchu przypominającym zarówno strój piekarski, jak i podejrzany lekarski kitel oraz Rycerza. Atrybutem pierwszego z nich jest pękaty, pełny brzuch, a drugiego – miecz i czapka-hełm o nieznanym rodowodzie; towarzyszy im postać Żyda w za dużym, przybrudzonym czarnym płaszczu i meloniku z doczepionymi pejsami.

Piekarz jest zadowolonym z siebie błaznem, który mówi, że „win już dziś nie szuka, bo win szukać dziś nie sztuka; [...] dziś chcą rżnięcia, żarcia, picia; piec rozgrzany i spokojny, nie ma w moim świecie wojny”¹¹. Nie widzi potrzeby rozliczania z wojny, ponieważ w piecach nie dostrzega Żydów, lecz chleby, pączki i torty. Niemniej schematycznie potraktowany został Żyd: trochę upiorny, trochę pocieszny w swej zaciętrzewionej żądzy zemsty. Rycerz opychający się chlebem nie przybywa z odsieczą, ale uprawia tresurę, z jednej strony wykrzykując komendy: „Bacznosc! Hände hoch!”, a z drugiej przyznając nazistowski rodowód fabryk śmierci i biopolityki, ale obarczając winą za cyklon B i Holokaust samych Żydów. Choć, podobnie jak inne postaci, także Rycerz wydaje się nieco karykaturalny, to jako jedyny odznacza się charyzmą.

Czarno-biała kolorystyka na pierwszy rzut oka wynika ze stylizacji na stary film, ale prędko przekonujemy się, że już w warstwie wizualnej prowadzona jest gra z wmontowywanymi na stałe w kulturowej skojarzeniowości schematami: groteskowe obrazy złaknionych chleba Żydów, wychodzących, jak upiory, z pieca, by krwawo rozliczyć swoich oprawców, stopniowo odsłaniają nawiązania do rozpowszechnionych, stereotypowych wyobrażeń o „aryjskiej” czystej bieli i „żydowskim” brudzie. Ciągła oscylacja między widocznym i niewidocznym oraz ostentacyjnie gruba kreska przedstawionego obrazu tworzą jedynie pozór czarno-białego schematu. W istocie stabilność tych figur zostaje zachwiana, podział na złych i dobrych, katów i ofiary staje się niejednoznaczny, a wszelkie kategoryzacje zostają przerzucone na widzów i ich historyczne, również podświadome wyobrażenia. Sama artystka mówi, że pragnie „odwoływać się do wiedzy i wrażliwości, ale także do nieświadomości widza” oraz „sprowokować pytania i sytuacje, kiedy to widz sam »wytworzy wiedzę«”.

Podobne zabiegi wykorzystane zostały w wypowiedzianym przez postaci tekście. Kwestie są rwane, poszczególne sceny i dialogi sprawiają wrażenie

¹¹ Cytat pochodzi z kwestii wypowiedzianych przez postać w czasie przedstawienia.

wyciągniętych z kontekstu, tak jak znalezione przez Baumgart fotografie dokumentujące spektakl z Falstad. Zdania są artykułowane niewyraźnie i częściej wykrzykiwane niż wypowiedzane. Partie tekstu konstruowane są w ciągu powtórzeniowe pozornie nieznaczących słów i komend, a intonacja nierzadko nie przystaje do komunikowanych znaczeń. W tym ogólnym oszołomieniu i chaosie niby mimochodem przemycane są stwierdzenia takie jak: „w piecu ludzie, torty, chleby”, „będą demokratyczne kary śmierci”¹², a zakrzykiwane radośnie i z uśmiechem na ustach: „Szoa!”, brzmi jak serdeczne i nieco infantylne pozdrowienie: „Pa!”. Słowo „Szoa” może się tu pojawić tylko w takiej zdekontekstualizowanej formie i może być wypowiedziane z bezpieczną bezrefleksyjnością. Wyrazowi „Holokaust”, wspomnianemu we właściwym kontekście, towarzyszy już nerwowy śmiech, a on sam zostaje sprowadzony do wstydliwego i niezdarnie zaszyfrowanego skrótu „Holo”.

Dyskusja na temat rozliczania zbrodniarzy nazistowskich i kwestia tego, komu na nim zależy, a komu nie, przypominają dziecięcą zabawę w wojnę. Co więcej, wszystko to w spektaklu, który w scenariuszu z roku 1947 gatunkowo zaklasyfikowano jako „rewia”. Właśnie taka pozornie niewinna, zabawowa konwencja i naiwna forma sprawiają, że dodatkowo uteatralizowane medium teatru samo w sobie zaczyna nabierać znaczenia. Niestosowność, złamanie niepisanego zagładowego *decorum* czy wręcz obsceniczność w sensie „niepożądanego wlamywania się w obszar widzialności”¹³ odsłaniają jeden z najważniejszych tematów projektu *§1000*. Dramaturgia rozgrywana jest tutaj na sprzecznościach czy nieprzystawalnościach nie tylko między słowem a obrazem (stepujący radośnie Żyd, śpiewający o tym, że naziści zagłodziли jego matkę), ale także między słowem a tym, w jaki sposób jest ono wypowiedzane. Uwidacznia się tym samym przezroczystość języka: to, że traumy zagładowe mogą być doskonale niedo-słyszane, choć wypowiedziane wprost – wyparte jak „niedowiedziane” obrazy w teatralnym „archiwum brakujących obrazów”¹⁴ opisywanym przez Grzegorza Niziołka.

Artystka zdaje się przyjmować świadomą strategię dramaturgiczną, nawiązującą również do zupełnie innego doświadczenia kolektywnej (nie)pamięci. Refleksję nad nią wywołuje tajemnicza historia dokumentacji spektaklu z lat 40. Dlaczego jest szczątkowa? Dlaczego w ogóle przetrwała? Czy została ukryta przez dyrektora więzienia, by zatrzeć ślady po działaniach propagujących politykę nazistów, czy wręcz przeciwnie – chciał on ocalić jakąkolwiek pamiątkę po przedstawieniu? Czy zacieranie śladów bądź próba ich zachowania było świadomym wyrazem dążenia do zapominania lub pamiętania, czy raczej pozarozumowym odruchem związanym z traumą lub resentymentem? Choć wszystkie

¹² Por. przyp. 10.

¹³ G. NIZIOŁEK: *Polski teatr Zagłady*. Warszawa 2013, s. 95.

¹⁴ Tamże, s. 433.

te pytania ani nie padają w spektaklu wprost, ani nie są wyraźnie sugerowane, to ich postawienie wymusza historia dokumentów, którą Baumgart zamieszcza w otwierającej sekwencji filmu. Okoliczności niemal przypadkowego natrafienia na materiały stają się kluczem do odczytania skocz w świetle archiwalnych manipulacji na pamięci. Mateusz Borowski dobitnie podkreślił niedawno polityczność i strategiczność pozornie automatycznego procesu wypierania z pamięci: „[...] zapominanie to wcale nie jest naturalna siła entropii wspomnień. To raczej zestaw klarownie zdefiniowanych procedur selekcji i eliminacji danych, nad którymi kontrolę mogą sprawować tak indywidualni użytkownicy, jak i zbiorowości, instytucje i organizacje rządowe”¹⁵. Archiwum instytucjonalizuje zarówno proces pamiętania, jak i usuwania ze zbiorowej świadomości. Baumgart stawia pytania o mechanizmy „instytucji zarządzających zakresami widzialności i aktywności”¹⁶, a sama przechwytyje strategie manipulacji tym, co ma być zobaczone. W spreparowanym przez artystkę teatrze „zniknięcie staje się widzialną materialnością”¹⁷.

Forma filmu pozwala na to, co niemożliwe byłoby w teatrze: montaż i kadrowanie czynią widocznym dokładnie to, co zostało utrwalone na fotografii. Wzrok widza nie błądzi po całej teatralnej przestrzeni, ale jest przycięty. Taka reżyseria spojrzenia zwraca uwagę na to, co znalazło się poza kadrem: zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym – wybór, siłą rzeczy niepełny i świadomie „przycięty”, materiału archiwalnego konstruującego pełnię wyobrażenia. Konsekwentnie eksploatowany przez Baumgart gatunek *mockumentary*, zde-rzający w filmie dokument z fikcją, pozwala problematyzować konstruowanie rzeczywistości historycznej. Jednocześnie widz przez cały czas ma w pamięci dokumentalny prolog zafalszowanej, choć przekonującej *Polskiej Kroniki Filmowej*, która uwiarygadnia fakt sfilmowania noworocznej rewii przez polską ekipę. Automatyczne zaufanie do czarno-białego materiału, opatrzonego dodatkowo określeniami takimi jak „dokument” czy „rekonstrukcja” – choć nieustannie przełamywane choćby absurdalnymi dialogami – budzi sama forma filmu: wytwarzającego, za sprawą sugestywnych obrazów, archiwum wiedzy nawet na podstawie produkcji fabularnych.

Podczas rozmowy towarzyszącej prezentacji projektu Anny Baumgart Weronika Szczawińska zauważyła, że słowem bardziej adekwatnym niż „rekonstrukcja” wydaje się „fantom” lub „upiór”: jesteśmy bowiem uczeni zaufania do dokumentów, podczas gdy w rzeczywistości nieuniknionym procesem w przypadku obcowania z nimi jest wmontowywanie własnych treści pomiędzy „wtedy” a „teraz”, w wyniku czego „fakt” tylko „udaje” obiektywizm i wcale nie tworzy

¹⁵ M. BOROWSKI: *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa*. Kraków 2015, s. 15–16.

¹⁶ Tamże, s. 113.

¹⁷ R. SCHNEIDER: *Performance Remains*. In: *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Eds. A. JONES, A. HEATHFIELD. Bristol 2012, s. 146. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z tekstów obcojęzycznych są w moim tłumaczeniu – M.R.

spójnego obrazu przeszłości. Historia przywołana w filmie Baumgart wydarzyła się naprawdę, ale – w związku z niedostateczną obecnością w archiwum – pozostaje poza zasięgiem. Niemniej spreparowanie wiarygodnego dokumentu okazuje się proste: mózg nauczony ufności do świadectw poddaje się iluzji. Nieustanne przypominanie widowni o niekompletności archiwalnej dokumentacji każe snuć refleksję nad tym, ile mówi nam dziś materiał, którego nie ma. Jak pisze Iwona Kurz, Anna Baumgart potrzebuje fikcji do potwierdzenia rzeczywistości¹⁸. Ta zaś wdzierza się na scenę nie tylko dzięki autentycznym wydarzeniom, które stały się punktem wyjścia projektu, ale także przez aktualność tematu, wskazanego już w tytule, zarówno rewii z lat 40., jak i filmu Baumgart: paragraf norweskiej konstytucji traktuje bowiem o wolności słowa. „Wymazywanie” dokumentu spektaklu, który uprzednio miał zostać wycofany, zyskuje zatem nowy, bardzo aktualny wymiar i ponawia dyskusję na temat tego, co wolno artyście i kto w obliczu cenzury staje się ofiarą faszystowskiego uciszenia sztuki produkującej niewygodne dokumenty historyczne.

Gest wykonywany w imię „bezpieczeństwa publicznego” nie wydaje się już historyczny. Ingerencja w teatralny repertuar, argumentowana przez Inspektora troską o „prawo do fizycznej i psychicznej autonomii każdego widza”¹⁹ (bo przecież „nikt nie może mieć złych snów z powodu czyjegoś prawa do swobody wypowiedzi”²⁰), a także wygłaszane przez niego tyrady obnażające względność wolności artystycznej (która może być prawicowa, lewicowa, tragiczna, komiczna i jaka tylko chce, pod warunkiem że nie nadweręży zanedo swobody wypowiedzi, ponieważ ta „jest delikatna, ma prawo do tego, by jej zbyt mocno nie dotykać”²¹) pobrzmiwają tonem bardzo aktualnym i przywołują nie obrazy z norweskiego więzienia z lat 40., ale raczej widma nowych reżimów teraźniejszości: rok 2013 w Starym Teatrze w Krakowie, gdzie naciski środowiska konserwatywnego doprowadziły do odwołania premiery *Nie-Boskiej komedii. Szczątków* w reżyserii Olivera Frljicia, lub Malta Festival Poznań 2014 i oprotestowany pokaz *Golgoty Picnic* Rodriga Garcii. Choć Baumgart otwarcie mówi o zaskakująco aktualnej wymowie cenzorskiego gestu z Falstad²², to nie buduje skojarzeń na podstawie uproszczonych analogii. Przez kontakt z fikcjonalizowanym dokumentem historycznym, który w sposób naturalny zdaje się komentować rzeczywistość współczesną, Baumgart dokonuje reinterpretacji teraźniejszości, tworząc jednocześnie suplement do archiwum norweskiego spektaklu z roku 1947. Poszerzając jego prawie nieistniejącą historię, pokazuje performatywną skuteczność archiwalnego materiału. Kreatywne użycie szczątków, nie tylko pojedynczego dokumentu, ale

¹⁸ I. KURZ: *Dokument jako fantom. Historia w twórczości Anny Baumgart*. Dostępne w Internecie: <http://www.obieg.pl/teksty/34215> [data dostępu: 29.04.2015].

¹⁹ Por. przyp. 10.

²⁰ Por. przyp. 10.

²¹ Por. przyp. 10.

²² Przywoływana już rozmowa po projekcji w Instytucie Teatralnym.

pamięci kulturowej w ogóle, pozwala jej udowodnić nośność i aktualność problemów, które spektakl ewokował (niezagojone powojenne rany, resentymenty i uprzedzenia, brak rozliczenia problematycznej historii, ale również cenzura i, co za tym idzie, kwestia panowania w i nad archiwum) i nadal ewokuje. Rekontekstualizacja dokonana przez Baumgart, a także przesunięcie znaczeniowego wektora „naprzód” sprawiają, że, jak pisze Louise Wolthers, „Fotografie, zwykle używane jako dokumenty historyczne lub ślady przeszłości, zostają zamienione w omeny, przepowiednie dotyczące przyszłości”²³.

Subwersywna archiwalna działalność Anny Baumgart ilustruje przejście od dokumentu do archiwum, które w ewolucji namysłu nad dokumentacją teatralną zauważa Heike Roms: przeniesienie uwagi ze sposobu dokumentacji spektaklu na to, jak i w jakim stopniu sam spektakl jest dokumentacją określonego zdarzenia historycznego²⁴. Przypadek *§1000* jest kilkustopniowy. Po pierwsze, za sprawą zachowanych dokumentów prezentuje możliwe drogi reinterpretacji artystycznego przetworzenia powojennych traum i politycznej sytuacji z lat 40. Mimo szczątkowej wiedzy, jakiej dostarczają nam archiwalne materiały, widzimy próby wypowiedzi więźniów i okoliczności ich uciszania, problem cenzury i presję poprawności politycznej. Po drugie, sama fingowana rekonstrukcja jest dokumentacją współczesnego odczytania teatralnego wydarzenia sprzed lat, w którym odbijają się zarówno konkretne niedawne epizody, jak i aktualne schematy myślenia. Film Baumgart staje się tym samym symptomem określonych zjawisk, modeli interpretacyjnych i historycznych fantazji. Przejmuje funkcję „archeologicznego performatywu”, gdy w starciu z obiektem archiwalnym nie pyta: „co to jest?”, tylko „co to robi?”, „jak to działa?”, „jak zmienia rzeczywistość?”. Sama artystka zdaje się uprawiać „archeologię interpretacyjną”²⁵: skupiając się na znaczeniu luk, problematyzując nieustanny proces wytwarzania sensu, odrzucając wszelką pewność i jednoznaczność, kładąc nacisk na polifonię historycznych wykładni. W efekcie, interpretacji podlega nie tylko zawartość archeologicznego materiału, ale i interpretacja jako taka oraz analiza obszarów obcowania z archiwum.

Odniesienia do archiwum także funkcjonują na kilku poziomach, które szczegółowo omawia sama artystka, wskazując trzy etapy w pracy nad filmem: po pierwsze, archiwalną kwerendę w Falstad, po drugie, zetknięcie z prywatnym archiwum pana Bugge, naczelnika więzienia, i po trzecie, metapoziom nawiązania, czyli rekonstrukcję i formę filmu udającego wiarygodny dokument historyczny. Stematyzowanie archiwum kompromituje je jako szczelną oazę i zmienia w pojęcie obdarzone performatywnym potencjałem, gdzie kwestie

²³ L. WOLTERS: *Escaping the Fortress of Memory: Archive Patology in Lindsay Seers's Art*. In: *Performing Archives/Archives of Performance*. Eds. G. BORGGREEN, R. GADE. Copenhagen 2013, s. 442.

²⁴ H. ROMS: *Eventful Evidence. Historicizing Performance Art*. „Maska” 2008, Issue 117–118, Autumn, s. 69–77.

²⁵ M. PEARSON, M. SHANKS: *Theatre/Archeology*. London–New York 2001.

wyobraźni, projekcji i interpretacji stają się kluczowym budulcem w procesie konstruowania narracji historycznej. Opowieść z pustego archiwum snuta jest na kanwie zabawy fantasmagoriami, a tym samym przypomina, że „performans nie daje nam dostępu i wglądu – jak chciał Turner – w inną kulturę, ale mówi wiele o pragnieniu tego dostępu i odbija polityczność naszych interpretacji”²⁶.

Narracja wyprowadzona ze szczątkowego materiału, uniemożliwiającego rzetelną rekonstrukcję przeszłości, ale zdolnego poruszyć kwestie ważne dla terażniejszości czy przyszłości, wydaje się zbliżać Baumgart do myślenia o archiwum, jakie proponuje Paul Clarke: rozumianego jako plastyczny byt zyskujący prawomocność przede wszystkim w kontekście tego, co ma dopiero nadejść, a nie zamkniętej i niedostępnej historii. To właśnie tak skierowany wektor może aktywizować performatywny charakter tej instytucji. Clarke nie ma złudzeń odnośnie do możliwości rekonstruowania przeszłości, ale wierzy w drugie życie, które sztuka „archiwalna” może jej dać: „Nie potrzebujemy historii, która ocala w jakimkolwiek sensie tego słowa. Potrzebujemy historii i archiwów posiadających moc performatywną i dających się przedstawić na scenie”²⁷. Być może w takiej – i tylko takiej – formie archiwum, zwłaszcza archiwum teatru, ma rację bytu. Podobnie zresztą interpretuje twórczość Baumgart Iwona Kurz:

Artystkę interesuje relacja między dokumentem a wydarzeniem, odniesiona do ich znaczenia we współczesności. Dla odsłonięcia tego znaczenia konieczne jest odtworzenie wydarzenia z przeszłości, a raczej jego wytworzenie, kiedy zajmuje się ona wydarzeniami zanikającymi lub takimi, które się w ogóle nie zdarzyły, oraz ich zanikającą lub nieistniejącą dokumentacją²⁸.

Projekty artystyczne takie jak film Baumgart prowokują do poszerzenia definicji archiwum teatralnego i włączenia do niego tych elementów, które dotąd nie miały w nim swojego miejsca również przez problematyczność użycia samego pojęcia archiwum w kontekście ulotnej i trudnej do zarchiwizowania sztuki teatru. Nie przez przypadek mottem rozprawy doktorskiej artystki jest cytat autorstwa Waltera Benjamina o przemijalności i nieuchwytności historii: „Przeszłość można uchwycić tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyska na wieczne pożegnanie” i dalej: „[...] terażniejszość może się rozpoznać w tym przeblysku przeszłości”²⁹. Spektakl udowadnia, że nawet twórcze operowanie brakiem może mieć moc reprezentacji, a także jest w stanie

²⁶ D. TAYLOR: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham–London 2003, s. 6.

²⁷ P. CLARKE: *Performing the Archive: the Future of the Past*. [Draft on the talk by Paul Clarke for Inside Movement Knowledge ‘meeting on dance reconstruction’ 31 October 2009]. Dostępne w Internecie: insidemovementknowledge.net/wp.../03/clarke_imk_talk_31oct09.doc [data dostępu: 25.04.2015].

²⁸ I. KURZ: *Dokument jako fantom...*

²⁹ Cyt. za: A. BAUMGART: *Historia. Obszary re-interpretacji...*

aktywizować archiwum, zarówno dzięki problematyzacji przeszłych zdarzeń, jak i otwarciu ich na przyszłe działania. Przyczyniają się do tego w równym stopniu ślady materialne oraz plotki i legendy tkwiące w pamięci zarazem zbiorowej i indywidualnej, fundamentem ontologicznym teatru jest bowiem nie tyle zanikanie, ile powtórzenie – również owego znikania, które mu się przytrafia³⁰.

Skoro archiwum utraciło wiarygodność jako instytucja zdolna do przechowania historii, być może należałoby widzieć w nim miejsce, gdzie przeszłość – jak chciałyby Carolyn Steedman – „nie może zostać odzyskana, ale może być reprezentowana”³¹. Ta reprezentacja, także w znaczeniu ponownego przedstawienia, wydarza się niekiedy na gruncie teatru, gotowego zafundować archiwom „powrót do przyszłości” na mocy kreatywnej cyrkulacji. To działanie „wprzód” proponowane przez Baumgart może być jedynym źródłem „prawdy”, choć jej charakter daleki byłby od rekonstrukcyjnej rzetelności. Samo archiwum staje się jednak w takiej sytuacji przestrzenią performatywną: anektującą i wykorzystującą w równym stopniu świadectwa materialne i sprzeczne wersje jednego wydarzenia, fantazmat czy stratę i oscylującą między widzia(l)nym a wyobrażonym, ale też wytwarzającą kolejne dokumenty – pełnoprawne i wiarygodne mimo luk i nieścisłości, ponieważ odbijające charakter społecznej pamięci lub przynajmniej jej potrzebę.

Bibliografia

- ALPHEN E. VAN: *Archival Obsessions and Obsessive Archives*. In: *What Is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*. Eds. M.A. HOLY, M. SMITH. New Haven–London 2008, s. 65–84.
- BAUMGART A.: *Historia. Obszary re-interpretacji. Opis pracy doktorskiej*. Dostępne w Internecie: [http://www.asp.gda.pl/upload/private/praca%20doktorska\(1\).pdf](http://www.asp.gda.pl/upload/private/praca%20doktorska(1).pdf) [data dostępu: 31.08.2015].
- BOROWSKI M.: *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa*. Kraków 2015.
- CLARKE P.: *Performing the Archive: the Future of the Past*. [Draft on the talk by Paul Clarke for Inside Movement Knowledge ‘meeting on dance reconstruction’ 31 October 2009]. Dostępne w Internecie: insidemovementknowledge.net/wp.../03/clarke_imk_talk_31oct09.doc [data dostępu: 25.04.2015].
- DERRIDA J., PRENOWITZ E.: *Archive Fever. A Freudian Impression*. “Diacritics” 1995, Vol. 25, no 2, s. 9–63.
- DIAMOND E.: *Performance in the Archives*. “Theatre History Studies” 2008, Vol. 28, s. 20–26.
- FOSTER H.: *An Archival Impulse*. In: *Archive*. Ed. Ch. MEREWETHER. Cambridge, MA 2006, s. 143–148.

³⁰ „Zanikanie obiektu jest fundamentalne dla teatru; poddaje próbie i powtarza zniknięcie obiektu, który pragnie być zapamiętany” (P. PHELAN: *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*. In: *Memory...*, s. 113).

³¹ Cyt. za: E. DIAMOND: *Performance in the Archives*. “Theatre History Studies” 2008, Vol. 28, s. 22.

- GINZBURG C.: *Tropy: korzenie paradygmatu poszlakowego*. Przeł. T. SIEROTOWICZ. „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2006, T. 39, s. 8–65.
- KURZ I.: *Dokument jako fantom. Historia w twórczości Anny Baumgart*. Dostępne w Internecie: <http://www.obieg.pl/teksty/34215> [data dostępu: 29.04.2015].
- NIZIOŁEK G.: *Polski teatr Zagłady*. Warszawa 2013.
- ORLOW U.: *Latent Archives, Roving Lens*. In: *Memory*. Ed. I. FARR. Cambridge, MA 2012, s. 204–214.
- PEARSON M., SHANKS M.: *Theatre/Archeology*. London–New York 2001.
- PHELAN P.: *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*. In: *Memory*. Ed. I. FARR. Cambridge, MA 2012, s. 111–113.
- ROMS H.: *Eventful Evidence. Historicizing Performance Art*. „Maska” 2008, Issue 117–118, Autumn, s. 69–77.
- SAMUEL R.: *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture*. London–New York 2012.
- SCHNEIDER R.: *Performance Remains*. In: *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Eds. A. JONES, A. HEATHFIELD. Bristol 2012, s. 137–150.
- SZALEWSKA K.: *Archiwum i przemijanie. „Decasia” Michaela Gordona i Billa Morrisona*. „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 148–159.
- TAYLOR D.: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham–London 2003.
- WOLTERS L.: *Escaping the Fortress of Memory: Archive Patology in Lindsay Seers’s Art*. In: *Performing Archives/Archives of Performance*. Eds. G. BORGGREEN, R. GADE. Copenhagen 2013, s. 432–444.

Magdalena Rewerenda

Creating an Archive Anna Baumgart’s *\$1000*

Summary

The article is an analysis of Anna Baumgart’s film, *\$1000*, which is a recording of the play directed by Agata Baumgart based on residual records of the prison play from 1947 prepared by Norwegian Nazis in Falstad. Baumgart’s project is discussed in the context of the newest theories related to the notion of an archive: from the classical approaches of Derrida and Foster, to the newest conceptions proposed by Rebecca Schneider, Heike Roms and Paul Clarke. The text reveals numerous levels of Baumgart’s reflections on artistic representations of history and the functioning of an archive; moreover, it is an attempt at formulating an extended definition of a theatre archive on the basis of the discussed project.

Key words: archive, memory, performance, document, performing the archive, Holocaust