

Karolina Sikorska

Katedra Kulturoznawstwa
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

SZLAKIEM KOBIECYCH CIAŁ. POCZUCIE PRZYNALEŻNOŚCI I STRATEGIE FILMOWEGO PATRZENIA

On the Trail of Women's Bodies. Feeling of Belonging and Strategies of Cinematic Seeing

Abstract: Article analyses Anna Okrasko's video *Lot's Wife* (2013) – fictional documentary about women monuments, memorials and public sculptures situated in former East Berlin. Text attempts to answer the questions about contemporary cultural belonging of women, about constructing cultural memory and studying city as a symbolic space, where women are subjects as well as objects of seeing. Artist's work suggests that cultural identity is not only strongly connected to community or history but also depends on place. The problem of public space and its ways of perceiving and compassing is presented as a pretty important issue in this context. Also, this fictional documentary is considered as reconfiguration of dominant visibility and ways of female body's presence.

Keywords: Anna Okrasko, *Lot's wife*, Berlin, city, public space, cultural memory, cultural belonging, monuments and memorials dedicated to women

W filmie Anny Okrasko *Lot's Wife* narratorka opowiada o mieszkającej w wieży bohaterce, jej zwyczajach i tęsknocie za miastem: jego zapachami, przemierzaniem go. Kiedy wydobywający się z offu kobiecy głos mówiący po angielsku z silnym niemieckim akcentem konstruuje dźwiękową opowieść, przed oczami widza ukazują się ruchome obrazy Berlina, miejsca prawdopodobnie odwiedzane przez przywoływaną w słowach, ale niewidoczną postać. W tle słyszymy także dźwięki przypominające odgłosy pracy starego projektora filmowego, zresztą ten *fikcyjny dokument*¹ w całości utrzymany jest w konwencji upodabniającej go do dawnych kronik filmowych². Kamera przenosi nas w przestrzeń berlińskich ulic, ale przede wszystkim – parków

¹ Określenie artystki, Anny Okrasko.

² Okrasko nie pierwszy raz wybiera tę konwencję, zob. np. wideo *Questionnaire* (2011), również określone przez artystkę jako fikcyjny dokument. O tej pracy pisałam więcej w: *Wysilek poznawczy*

i skwerów, gdzie znajdują się pomniki i dekoracyjne rzeźby kobiet. Przyglądając się im, słyszymy, jak narratorka mówi o bohaterce swojej opowieści: „Uważa, że poczucie przynależności to najbardziej fizyczne doświadczenie, jakie istnieje. Weźmy taką żonę Lota, która zamieniła się w słup soli. Podczas ucieczki z Sodomy obejrzała się za siebie, aby ostatni raz spojrzeć na miasto, które kochała”³.

Z czym związane jest to poczucie przynależności (ale i przypisana mu pamięć), o którym mówi narratorka? Jaki status w tej poetyckiej pracy Okrasko posiada miejsce, a jaki patrzynek? Próbując rozwinąć powyższe zagadnienia, zastanowię się również nad sposobami ukazywania/wykorzystywania w przestrzeni publicznej kobiecych ciał, dopytując także o to, jak i za pomocą jakich filmowych środków obrazy stają się śladami jednocześnie historycznych i bardzo intymnych doświadczeń.

Wybory żony Lota

Anna Okrasko nadaje swojej pracy tytuł *Lot's Wife*⁴. W Księdze Rodzaju, gdzie historia żony Lota została opisana dość lapidarnie, nie znajdujemy wyjaśnień dotyczących motywacji jej działań⁵. Okrasko jednak, podobnie jak poetki Anna Achmatowa czy Wisława Szymborska, które żonie Lota poświęciły swoje utwory, próbuje owo złamanie zakazu niepatrzenia, nieodwracania się wstecz/w tył wytłumaczyć. Artystka nadaje temu działaniu znaczenie wykraczające poza zwyczajowo i anegdotycznie przypisywany mu odruch „kobiecej ciekawości”, wskazując na poczucie przynależności, potrzebę identyfikacji, tożsamości czy bliskości związaną z przestrzenią, ale i ludźmi. Żona Lota zamieniła się w słup soli, bohaterka filmu Okrasko mieszka w wieży. W obu przypadkach pojawia się stan unieruchomienia, zamknięcia w budynku lub własnym, martwym ciele. Brak możliwości przebywania i uczestniczenia w przestrzeni, która stanowiła dotąd obszar codziennych przeżyć i działań, rodzi nostalgię i pozwala mocniej odczuć własną kulturową przynależność – ale staje się także pretekstem do rozważania tego, co aktualne, obecne, pozostałe.

W utworach przywołanych poetek ważną rolę odgrywa historia rozumiana jako zespół praktyk i doświadczeń wspólnych jakiejś grupie. Clare Cavanagh, analizując poezję poświęconą żonie Lota – Achmatowej i Szymborskiej – opisuje dwie strategie odnoszenia się do historii (lub Historii) i rozpatrywania przypisanych jej mechani-

i trudy życia codziennego, w: K. Sikorska (red.), *Genealogie pracy: Okrasko, Brzeżańska, Grodzińska, Franczak*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2013, s. 22–25.

³ A. Okrasko, *Lot's Wife*, 2013, 5'13", HD, 4:3, tłumaczenie tekstu na j. polski – A. Okrasko. Film dostępny jest na Vimeo: <https://vimeo.com/77458360> (dostęp: 15.08.2017).

⁴ Podążając za artystką, pozostają przy tytule w angielskiej wersji językowej.

⁵ Zob. *Biblia Tysiąclecia, Stary Testament, Księga Rodzaju: Zniszczenie Sodomy i Gomory*, Rdz 19: „Żona Lota, która szła za nim, obejrzała się i stała się słupem soli”, tłum. C. Jakubiec, Pallottinum, Poznań 2003.

zmów. Po pierwsze, jak w przypadku utworu Achmatowej⁶, chodzi o takie spojrzenie na historię, w którym do głosu dochodzi to, co z opowieści o przeszłości wyparte, zapomniane, celowo usunięte. Jak pisze Cavanagh:

Poprawiona wersja biblijnej historii żony Lota jest nie tylko poetyckim pomnikiem wzniesionym zapomnianej ofierze z zamierchłej przeszłości. Godzi również w reżim, który wypowiedział wojnę własnej przeszłości – tej najbliższej i tej odległej. Nie dość na tym – podważa ona zasadność i humanistyczną wartość każdej teleologicznie zorientowanej historii, czy to judeochrześcijańskiej czy marksistowsko-leninowskiej, która zachęca swoich wyznawców do eliminowania, a następnie wymazywania z kart przeszłości osób opóźniających jej marsz⁷.

Przez ukazanie historii żony Lota w wierszu rosyjskiej poetki następuje także wskazanie na znaczenie miejsca i jego funkcji organizowania życia codziennego. Miejsce, z którego wraz z rodziną ucieka żona Lota, to nie tylko przestrzeń obdarzona afektami, bliska, intymna, ale również źródło wspomnień i pamięci o innych. To miejsce, z którym żona Lota jest związana emocjonalnie, z którego uciec nie chce, a także – jak się okaże później – nie może.

Z kolei w przywołanym wierszu Wisławy Szymborskiej⁸ Clare Cavanagh dostrzega nie tyle chęć ponownego zbliżenia do przeszłości i jej miejsc, co zwątpienie w budowanie jednoznacznego, przejrzystego i konstytuującego się w trybie jawnie i oczywiście oznajmującym obrazu historii. Co więcej,

[w] odróżnieniu od utworu Achmatowej, wiersz Szymborskiej nie jest bezpośrednią odpowiedzią na tekst biblijny. Jest reakcją na rozpowszechnioną później wersję wydarzeń, na co wskazuje jego pierwsza linijka: „Obejrzałam się podobno z ciekawości” [podkr. C.C.]. Żona Lota z wiersza Szymborskiej nie odpowiada na zdawkową wzmiankę z Księgi Rodzaju, ale na późniejsze, apokryficzne próby dopełnienia oficjalnej historii przez łączenie jej z opowieściami o puszcze Pandory albo kuszeniu Ewy. Innymi słowy, nie ogląda się na Sodomę ani na Księgę Rodzaju, lecz na zniekształcenia i uzupełnienia, jakim z czasem uległa historia biblijna⁹.

Wprowadzając do swojego utworu przypuszczenia, sprzeczności i niestabilne rozstrzygnięcia, poetka rozpoznaje w żonie Lota postać skupiającą jak w soczewce ambiwalencje dyskursu historycznego i jego roszczeń do prawdy. „Szymborska odrzuca ten rodzaj «egzystencjalnego historycyzmu», który pozwala na bezpośredni dostęp do przeszłości”¹⁰. Występuje tym samym w obronie złożoności i wielokrotności narratywizacji, które uwiarygadniają różne możliwe wersje „historii” i co szczególnie ważne, oddaje głos pozbawionej imienia żonie Lota, dyskutując z tym,

⁶ A. Achmatowa, *Żona Lota*, przeł. G. Gieysztor, w: *eadem, Poezje*, wybór i posł. J. Szymak-Reiferowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 139–141.

⁷ C. Cavanagh, „Przepisywanie” *Wielkiej Historii. Achmatowa, Szymborska i żona Lota*, przeł. T. Kunz, „Teksty Drugie” 2001, nr 2, z. 67, s. 20.

⁸ W. Szymborska, *Żona Lota*, w: *eadem, Sto wierszy – sto pociech*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 162–165.

⁹ C. Cavanagh, *op. cit.*, s. 21.

¹⁰ *Ibidem*, s. 23.

co oficjalnie zapamiętane i zapisane (sytuując się w opozycji do komunikatu, który pretenduje do całkowitej autonomii, jedności i niepodważalności)¹¹.

Reprezentując te różne podejścia do historii, przywołane artystki udzielają odmiennych odpowiedzi na pytanie o to, dlaczego żona Lota obejrzała się za siebie. Dla Achmatowej to nostalgia i chęć spojrzenia w przeszłość i na zrosniętą z nią przestrzeń, zaświadcządzającą o życiu osób bliskich tytułowej bohaterce. Szymborska z kolei nie wskazuje na jeden wyraźny powód – ważniejsza od odpowiedzi na to pytanie jest refleksja nad złożonością i wieloznacznością tego działania i wynikającymi z niego wątpliwościami, które stają się fundamentalne dla pisania historii. Okrasko natomiast opowiada się za przynależnością i doświadczeniem należenia do wspólnoty – a częścią tej przynależności wydaje się należenie do historii. Ta zaś może w tym kontekście „funkcjonować jako «pamięć zbiorowa» – a zatem pamięć opowiadana przez wyznaczoną do tego grupę dla ustanowienia więzi tworzącej wspólnotę”¹². I, jak dalej argumentuje Maria Solarzka, rozważając problemy historii kobiet: „Na mocy tego opowiadania jednostki mają odczuwać potrzebę podejmowania określonych działań – przez pamięć przodków”¹³. Ze względu na tę pamięć – chęć pamiętania – w filmie Okrasko narratorka wytłumaczy wybór żony Lota: „(...) obejrzała się za siebie, aby ostatni raz spojrzeć na miasto, które kochała”.

W przywołanym artykule Cavanagh zdaje sprawę z okoliczności historycznych i biograficznych, które stają się kontekstem do poszukiwania interpretacji wierszy Achmatowej i Szymborskiej. Achmatowa pisze swój utwór na początku lat 20. XX wieku, wiersz Szymborskiej ukazuje się w tomie poetyckim *Wielka liczba* w 1976 roku:

¹¹ Jak powie Hayden White, uznane za rzeczywiste są te zdarzenia, które zachowały się w pamięci i zostały w jakiś sposób narracyjnie ułożone, przy czym uznanie zdarzenia za rzeczywiste nie musi oznaczać, że ma ono jednocześnie charakter historyczny: „Uważa się powszechnie, iż to właśnie fabuła przydaje znaczeń wydarzeniom składającym się na poziom opowieści, odsłaniając w końcu strukturę, która była w nich immanentnie obecna od samego początku. Przedmiotem moich usiłowań jest uchwycenie istoty owej immanencji w jakimkolwiek narracyjnym opisie rzeczywistych wydarzeń, które uważane są za właściwą treść historycznego dyskursu. Zdarzenia takie nie są rzeczywiste, gdyż miały miejsce, lecz, po pierwsze, ponieważ je zapamiętano, po drugie zaś, ponieważ znalazły swe miejsce w chronologicznie uporządkowanej sekwencji. Aby jednak opis wydarzeń został uznany za historyczny, nie wystarczy ich odnotowanie w chronologicznym porządku następstwa. (...) Aby dane zdarzenie można było uznać za historyczne, musi ono poddawać się narratywizacji na co najmniej dwa sposoby. Jeśli niemożliwe jest wyobrażenie sobie co najmniej dwóch wersji tego samego zbioru wydarzeń, to nie ma powodu, aby historyk angażował swój autorytet w tworzenie zgodnego z prawdą opisu tego, co się rzeczywiście zdarzyło”. Zob. H. White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*, przeł. M. Wilczyński, w: *idem, Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2010, s. 163 (podkr. moje – K.S.).

¹² M. Solarzka, *Których kobiet historia jest możliwa?*, w: M. Solarzka, M. Bugajewski, *Współczesna francuska historia kobiet. Dokonania, perspektywy, krytyka*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2009, s. 98.

¹³ *Ibidem*.

Pierwszy pochodzi z okresu najgwałtowniejszego rewolucyjnego zapału, który nastąpił po zwycięskim zakończeniu wojny domowej w Rosji, drugi powstał w ekonomicznie i ideologicznie zrujnowanym PRL-u, nieco ponad trzydzieści lat po narzuceniu Polsce sowieckiej dominacji. Oba utwory dzieli więc epoka; wyznaczają one narodziny i upadek, jeśli nawet nie samego sowieckiego imperium, to w każdym razie wiary w chwalebny przyszłość, którą obiecywali szermierze postępu¹⁴.

Badaczka dostrzega między nimi również podobieństwa:

Na problem utraconej przeszłości patrzą właśnie przez pryzmat zapomnianej historii żony Lota (...). Zarówno Achmatowa, jak i Szymborska włączają się swoimi wierszami w pewien szczególny nurt współczesnej poezji, który charakteryzuje powracanie do kanonicznych tekstów zachodniej kultury i rozszerzanie lub rewidowanie wpisanych w nie ról kobiecych¹⁵.

Przywrócenie pamięci o żonie Lota wydaje się ważne także dla Anny Okrasko, która za jej sprawą na pierwszy plan wysuwa refleksję o przynależności kulturowej i związanych z nią problemach (nie)stabilności wspólnoty, migracji czy doświadczania miasta, które to sprawy wydają się szczególnie doniosłe w wieku XXI, określanym często przez ruchliwość wspólnot i jednostek oraz związane z nimi globalne przepływy treści kulturowych¹⁶.

W mieście pomników

Berlin – miasto o dualnej tożsamości ustanowionej wraz z podziałem na część wschodnią i zachodnią. Szczególnie po zniszczeniu muru okazał się też miastem z charakterystyczną nieciągłością, niepełnością, niedokończeniem, miastem, które „wyróżnia się spośród metropolii wizualną możliwością obserwacji nieba”¹⁷. Maria Popczyk buduje metaforę „miasta widzialnej nieobecności”, wskazując jednak nie tylko na puste miejsca widoczne w mieście, wielokrotnie przebudowywanym, niszczone i planowanym na nowo, „gdzie prowincjonalizm i zastój przeplatał się z niebywałym tempem przeobrażeń i zmian napędzanych przez ideologię”¹⁸ (co – jak stwierdza badaczka – sprawia, że „każda kolejna próba przebudowy Berlina dokonywana w imię nowego porządku władzy, nie osiągała zamierzonej i skończonej

¹⁴ C. Cavanagh, *op. cit.*, s. 14.

¹⁵ *Ibidem*, s. 17.

¹⁶ Na tę ruchliwość wspólnot i jednostek we współczesnym globalnym świecie zwraca uwagę Arjun Appadurai, łącząc ją z rozwojem mediów elektronicznych i przewrotem, jaki za sprawą technologii dokonał się w zbiorowej wyobraźni. Zob. A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005.

¹⁷ Maria Popczyk za Wimem Wendersem wskazuje na „obszary niezajęte, jakby pozostawione” – zob. M. Popczyk, *Berlin – miasto widzialnej nieobecności*, w: W. Kalaga (red.), *Dylematy wielokulturowości*, Universitas, Kraków 2004, s. 255.

¹⁸ *Ibidem*, s. 243.

formy”¹⁹). Ta pustka ma jej zdaniem także wymiar symboliczny, chodzi o obecność i nieobecność ludzi, o pamięć i o wyobrażenia tego, co ma nadejść.

W tak odczuwanym i wizualizowanym Berlinie możemy umieścić opowieść snutą przez kobietę o kobiecie, którą tworzy Anna Okrasko. Istotna okazuje się w tym przypadku nie tylko sama opowieść, ale i jej tryb, sposób opowiadania, który za sprawą narratorki mówiącej w języku angielskim z silnym niemieckim akcentem przestaje być przezroczysty. Wskazując na kod, artystka zaznacza wyraźnie perspektywę, z której przygląda się ukazywanemu miastu i z której tworzona jest jej historia. Narratorka posługuje się językiem uważanym przez kulturę zachodnią za oficjalny w kontaktach międzynarodowych, a często także za uniwersalny język współczesnego (zachodniego) świata. Ale w jej głosie jaskrawo wybrzmiewa niemiecki akcent wskazujący na lokalność tej opowieści, na perspektywę osoby nieuchronnie przestrzennie „zlokalizowanej”²⁰. Jej opowieść nie pretenduje zatem do uniwersalności, co więcej, nie jest realistyczna (jeśli realizm będziemy rozumieć jako „okno na świat”, „umieszczone dosłownie pomiędzy oknem a odniesieniem”²¹ będącym „samą rzeczywistością” i przypiszemy mu także maskowanie autorstwa procesu produkcji wizualnego tekstu²²). Wydaje się natomiast wypowiedzią na poły baśniową i poetycką²³ – przede wszystkim w swej warstwie dźwiękowej – na poły zaś realistyczną w warstwie wizualnej, przedstawiającej obrazy miasta i jego pomniki (choć montaż ma tu również walory poetyckie). Wschodni Berlin, jego place i parki wyróżnia nadal jeszcze architektura odmienna w znacznym stopniu od tej właściwej dla zachodniej części miasta. Śladami historii są natomiast pomniki i inne miejskie rzeźby obecne w przestrzeni publicznej, które ukazuje nam artystka.

Marianna Michałowska zwraca uwagę, że obecność pomników w mieście wpisuje się w spór „o formy prezentacji historii – jej monumentalizacji lub upamiętnienia”²⁴. Badaczka wyróżnia trzy rodzaje obiektów, realizujących trzy rodzaje narracji pamięci: 1) pomniki-monumenty, do których przechodzić się dystansuje, które go uwodzą i jednocześnie łatwo je przeoczyć; 2) miejsca pamięci (parki pamięci, zespoły pomników), które chcą urefleksyjniać obecność widza w ich przestrzeni i „dają się zamieszkac”; 3) „«postaci swojski[e]» – w naturalnej skali, bez postumentu, bezpośrednio na

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Na konieczność tworzenia „terytoriów mentalnych” i ich sprzeczności wskazuje Aleksandra Kuce w artykule *Zlokalizować tożsamość!*, w: W. Kalaga (red.), *op. cit.*, s. 79–95.

²¹ N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, *Przedstawienia popularne. Przerabianie realizmu*, przeł. E. Mrowczyk-Hearfield, w: R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Universitas, Kraków 2004, s. 387.

²² *Ibidem*.

²³ Rozpoczyna i kończy się zwrotem „Mieszka w wieży i rozpacza...”, a to powtórzenie odsyła zarówno do formuł baśniowych, jak i stanowi środek stylistyczny, zwiększający siłę wymowy danego zespołu znaków.

²⁴ M. Michałowska, *Narracje*, w: E. Rewers (red.), *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 258.

ulicy czy w parku”, których forma pozwala potraktować prezentowane postaci jako osoby bliskie, znajome²⁵.

Od *Matki-Ojczyzny*²⁶ w parku Treptower po rzeźbę *Pływaczek* w pobliżu Sportforum Hohenschönhausen²⁷ czy *Dziewczynę* w parku Lichtenberg²⁸ – Okrasko prowadzi widza szlakiem kobiecych postaci, bądź uosabiających określone wartości, jak alegorie macierzyństwa, pracy czy matczyno-ojczyźnianej żałoby, bądź przedstawiających kobiety w pozach przyjętych za typowe dla kobiecego aktu²⁹. To trakt pomników-monumentów i rzeźb-postaci, ale w tym drugim przypadku nie w sensie proponowanym przez Michałowską (jako bohaterów bliskich, niemal z rodziny). Ten drugi rodzaj obiektów w filmie to rzeźba artystyczna. Choć wybrane przez Okrasko reprezentacje rzeźby artystycznej w berlińskich parkach operują przedstawieniem, estetyką figuratywną, nie tylko chcą upamiętniać określone osoby czy zdarzenia, ale wyposażone zostały w funkcje dekoracyjne. Stają się obiektami do patrzenia, niekoniecznie do pamiętania/upamiętnienia. Niemniej jednak ważne jest to, że instruktywną postacią dla tego spaceru stanowi żona Lota, której ciało zamienione w słup soli, zastygłe i opuszczone okazuje się śladem po miejscu i jego historii, jest znakiem „widzialnej nieobecności” – by posłużyć się jakże trafną także w tym kontekście metaforą Marii Popczyk. Skupiając swoją uwagę na kobiecych posągach obecnych w miejskiej przestrzeni, Okrasko w niewypowiedzianą opowieść o mieście i jego pustce wplata kobiece ciała (te, które mają o czymś przypominać, i te, które mają oferować „przyjemność wzrokową”³⁰). Berlin, który wyłania się z filmu jako miasto pomników, jest w tej pracy tekstem skłaniającym do patrzenia na kobiece ciała, ale i budującym pamięć o kobietach; przestrzenią reprezentującą kobiece doświadczenia i tęsknotę za przynależnością. A przypominając żonę Lota i przypisując jej rolę migrantki zmuszonej do ucieczki z ukochanego miasta, Okrasko (szczególnie w tej drugiej funkcji – przypominania) proponuje nam także namysł nad prowizorycznymi i stabilizującymi praktykami budowania zbiorowych tożsamości.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Mutter-Heimat-Statue* – rzeźba z zespołu pomnikowego *Sowjetisches Ehrenmal* (Pomnik Żołnierzy Radzieckich) w Parku Treptower powstała w latach 1946–1949, jej twórcą jest Jewgienij Wiktorowicz Wuczeticz.

²⁷ *Pływaczki* (*Schwimmerinnen*) – rzeźba powstała w 1965 roku, jej twórcą jest Werner Richter.

²⁸ *Dziewczyna* (*Mädchen*), rzeźba powstała w 1965 roku, jej twórcą jest Karl-Günter Möpert.

²⁹ Kwestię kobiecych aktów w zachodniej historii sztuki szeroko omawia i problematyzuje Lynda Nead, zob. L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998.

³⁰ Odnoszę się przez to sformułowanie do tekstu L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.

Tożsamość doświadczona

Jeśli żonę Lota potraktujemy jako figurę uchodźczyni, możemy zastanowić się nad tym, jak konstruowana jest tożsamość zbiorowa i jednostkowa, kiedy zostaje pozbawiona fizycznego odniesienia. Kim staje się żona Lota poza Sodomą, swoim rodzinnym miastem? Przynależność, na którą tak wyraźnie wskazuje w filmowej opowieści Okrasko, jest określona przez nią jako „najbardziej fizyczne doświadczenie, jakie istnieje”³¹. Fizyczne, czyli dające się odczuć, postrzegane zmysłami, mogące doskwierać lub sprawiać przyjemność – somatyczne doświadczenie ciała. W ten sposób uruchomiony zostaje dyskurs przynależności/obcości ciał, ich odpowiedniego przyporządkowania/niedopasowania do przestrzeni. Zrywając z przestrzenią, naruszając trwałą strukturę, stabilny charakter miejsca, unicestwiamy bądź ranimy tożsamość, uzależnioną od tego fizycznego ulokowania. Zuzanna Dziuban, analizując koncepcje problematyzujące relacje między jednostką a miejscem, zwraca uwagę na to, że przeobrażanie przestrzeni może wiązać się z przypisywaniem jej intymnych wartości, czyniących z niej miejsce bliskie i dobrze rozpoznane:

Tradycyjne, wychodzące od analiz subiektywnego doświadczenia, sposoby konceptualizacji więzi pomiędzy podmiotem a miejscem, utożsamiają proces doświadczeniowego przekształcania przestrzeni w wypełnione znaczeniem miejsca z wysiłkiem jej osvajania i zdomowiania (...). Intymne doświadczenie miejsca, kształtujące się w horyzoncie tradycyjnie rozumianego domu, budowane jest przez rutynowe działania i zinternalizowane wspomnienia. Na pierwszy plan wysuwają się zatem kategorie takie jak naturalność, powtarzalność czy zakorzenienie, które pozwalają kształtować się rutynie, nawykom, generują świadczący o zdomowieniu *habitus* (...) oraz, dzięki oparciu na poprzednich doświadczeniach powtórzeniu, redukują to, co nowe i nieznanne, do tego, co znane i oswojone (...). Miejsce-dom charakteryzowane przez „bliskość, ciągłość i ograniczenie” (...), wpisane zostaje zatem w horyzont biograficznej pamięci jednostki. Trwałość miejsca skorelowana zostaje z ciągłością egzystencji, a jej tożsamość z tożsamością zamieszkiwanego miejsca (...). Dlatego też, jak zauważył Stavros Stavrides, miejsca to „przeżyczeńności wspierające tożsamość”³².

Jeśli przestrzeń geograficzna, która ma także swoją historię, wpiera i konstytuuje tożsamość, to strata tej przestrzeni może skutkować rozdarciem tożsamościowej struktury, jej osłabieniem i rozpadem. Zasadna zdaje się być zatem postawiona w kontekście współczesnych badań „ponadnarodowych”, skupiających się na „nieciągłościach doświadczenia”, wyrażona przez Gabrielle M. Spiegel wątpliwość wobec optymistycznego, ujęcia kwestii „doświadczeni[a] straty, wynikł[ego] z migracji, wygnania czy diaspory”³³.

Tę wątpliwość uwidocznia w swoim filmie również Anna Okrasko przez poczwórne wskazanie na nieprzystawalność kobiecych podmiotów i miejsc. To, po pierwsze,

³¹ Cytat z analizowanej pracy Okrasko, przekład z języka angielskiego na język polski należy do artystki.

³² Z. Dziuban, *Doświadczenie*, w: E. Rewers (red.), *op. cit.*, s. 171.

³³ G.M. Spiegel, *Zadanie historyka*, przeł. P. Stachura, w: E. Domańska (red.), *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 41.

spojrzenie na narratorkę, zdradzającą swą obecność w miejscu, które przewiduje dla niej jedynie dystans (w odniesieniu się do opowiadanych zdarzeń). Jej miejsce odsłania się za sprawą poetyckiego języka dalekiego od transparentności „czystego” relacjonowania zdarzeń oraz za sprawą obcego akcentu, sugerującego nieprzystawalność do języka, którym się posługuje. Po drugie, to nieprzystawalność bohaterki, której doświadczenia opowieść wyraża, ale która przebywa w wieży, oddalona od miejsc jej tęsknoty, a te, jak możemy zakładać, noszą ślady jej obecności. Po trzecie, to filmowa nieprzystawalność pomników, miejskich rzeźb do miejsc, w których je oglądamy. Artystka ukazuje nam je bowiem nie w ich rozmachu czy monumentalności – pomnikowe ciała są ujęte fragmentarycznie, w dużych zbliżeniach, dając często wrażenie haptyczności. Jeśli zaś ukazane są w całości, to za sprawą migoczącego, niepewnego światła i niestabilnych ruchów kamery tracą swój, wydawałoby się, doniosły charakter, przemieniając otaczającą je przestrzeń w obszar fantazmatyczny, ogołocony z rzeczywistości (to także w kwestii formy – skutek wyboru konwencji, za sprawą której wprowadzone są odgłosy pracy projektora nadające specyficzny, dość senny rytm całemu wideo). I po czwarte, to nieprzystawalność wątku żony Lota jako opowieści o utracie przynależności kulturowej do Berlina jako miasta wieloznacznego, którego tożsamość jest stale podawana w wątpliwość, budowana i wymazywana, palimpsestowa³⁴.

W filmie *Lot's Wife* dochodzi do zakwestionowania porządku, który miałby potwierdzać ciągłość doświadczenia. Doświadczenie zostaje zerwane przez wizualną nieobecność podmiotu, mówiącego przez fragmentaryczność narracji, która nie prowadzi do rozwoju zdarzeń, ale wikła się w powtórzenie. W nim zaś ujawnia się dialektyka bliskości i dystansu, które wyrażają stosunek narratorki/bohaterki do prezentowanych obrazów i opowiadanej historii.

Patrzywanie subiektywne

Tę dialektykę bliskości i oddalenia wyraża Okrasko również przez pracę kamery, która zakłada zmienny dystans, uczulający na materialność ukazywanych obiektów, miejski ruch, ale i przepływ czasu. W tym kontekście istotne staje się postawione na początku tego tekstu pytanie o to, jak obrazy wskazują na historyczne (odsyłające do świata „zewnątrznego”) i jednocześnie bardzo intymne (odsyłające do świata osobistego, jednostkowego) doświadczenia.

³⁴ Marianna Michałowska tworzy charakterystykę Berlina jako „miasta wyrastającego ponad własne możliwości, wielkiej wizji i niezrealizowanych planów”, którego „kolejne warstwy (...) muszą zostać odsłonięte, by odkryć jego pierwotne i nowe zarazem oblicze”. Zob. M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007, s. 258–259.

„Każdy, kto patrzy na miasto, widzi nie tyle przestrzeń wypełnioną fizycznymi obiektami, lecz przede wszystkim obszar poddany presji kulturowych znaczeń”³⁵. Te kulturowe znaczenia, o których pisze Marianna Michałowska, tworzone są m.in. przez sposoby patrzenia, oglądania, przez przyjęcie określonej perspektywy, wybór kształtu czy wielkości kadru. Badaczka wyróżnia kilka rodzajów strategii widzenia, skonwencjonalizowanych za sprawą fotografii, wskazując na ich odmienne zadania. Pierwszym może być „spojrzenie dyscyplinujące”, posługujące się panoramą. Używając tej strategii,

(...) fotograf wybiera dla siebie miejsce „dobrego widzenia” ponad poziomem ulicy, ponad głowami przechodniów. Dzięki temu pejzaż miejski ukazuje się jako spójny i charakterystyczny. W uniwersalizacji spojrzenia ważne jest również wertykalne hierarchizowanie przestrzeni poprzez wytyczenie kierunków patrzenia. (...) W jednym spojrzeniu widzimy wszystko (jak w *panoptikonie*). (...) Widzenie panoramiczne ma specyficznego bohatera, tego, który poprzez swoje patrzenie bierze miasto w posiadanie³⁶.

Ten rodzaj patrzenia pretenduje do ukazywania całego obrazu, jego ciągłości, spójności, do tworzenia widoków uporządkowanych, zdyscyplinowanych, roszczących sobie prawo do obiektywności i neutralności. Kolejnym rodzajem spojrzenia jest to będące udziałem *flâneura* – wnikliwego i namiętnego obserwatora życia miejskiego, który przestrzeni doświadcza jako „spospolitowanej”³⁷. To spojrzenie charakteryzuje skupienie na detalu i fragmencie, a punkt widzenia jest „zawieszony nisko nad powierzchnią bruku”³⁸. To także, jak powie Michałowska, spojrzenie profesjonalizowane, a „[w] otwartą przestrzeń miasta wyrusza fotograf-mężczyzna, z całym kulturowym znaczeniem widzenia jako uprzedmiotowienia i panowania”³⁹. Inną strategią będzie patrzenie *voyeura*, który w interpretacji badaczki może być zarówno lub na zmianę – podglądaczem i świadkiem. Na pewno jest jednak świadomy tego, co w przestrzeni miejskiej ogląda i chce zobaczyć.

Ten zdystansowany podglądacz syci swoje pragnienie zdarzeniami schwytanymi obiektywem (tym symbolem męskiej seksualności). W fotografiach z pierwszej połowy XX wieku więcej jest domysłów, więcej psychoanalizy niż pewności. Co w istocie odbija się w tak chętnie fotografowanych przez surrealistów lustrach na ścianach kafejek i przybytków rozkoszy?⁴⁰

Przyjęta strategia patrzenia uwidoczni także samego patrzącego. Badaczka jako przykład podaje prace Diane Arbus, która pokazując emocje fotografowanych postaci, nie może ukryć własnych, choć paradoksalnie, kiedy „chce się do nich zbliżyć,

³⁵ M. Michałowska, *Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków 2010, s. 413.

³⁶ *Ibidem*, s. 414.

³⁷ W. Benjamin, *M [Flâneur]*, w: *idem, Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 464.

³⁸ M. Michałowska, *Fotografia i miasto*, *op. cit.*, s. 417.

³⁹ *Ibidem*, s. 420.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 422.

na fotografiach wydaje się bezlitosna, bez współczucia⁴¹. Inaczej niż *voyeur* patrzy *dériveur*, tworząc też inne obrazy miasta. Ta kolejna figura odwołuje się do strategii budowanej na patrzeniu przeżywającym, które angażuje inne zmysły. Dzięki temu przedstawione obrazy formują się jako bliskie, przypadkowe, pozbawione teatralności. Dryfowanie⁴² *dériveura* oznacza jego współuczestnictwo w wydarzeniu, sytuacji, czasem wręcz fizyczną obecność na fotografii wraz z modelem (a nie tylko, jak u *voyeura*, za obiektywem), a jego „zamiarem jest pokonanie dystansu spojrzenia i indywidualne przeżycie przestrzeni”⁴³.

Jaki obraz natomiast proponuje nam Anna Okrasko w *Lot's Wife*? Kiedy pokazuje miasto jako zespół budynków i ulic, są to ujęcia z oddali, panoramiczne („jest to perspektywa władzy”, jak powie narratorka filmowej opowieści). Rezygnuje jednak łątwo z tej perspektywy, gdy zaczyna opowiadać o przemierzaniu miasta i odkrywaniu w nim nowych miejsc. Jej bohaterka – opowiadana, choć niewidoczna przed kamerą, prowadząc widza swoimi ścieżkami, pokazuje mu kobiece ciała: przede wszystkim ciała-rzeźby, ale i ciała żywych kobiet obecnych w przestrzeni parków. Sposób prowadzenia kamery odpowiada widzeniu *flâneura*, ale i *voyeura*. I choć, jak powie Anne Friedberg, „[flâneuse] narodziła się jako konsumentka”⁴⁴, to swoboda, z jaką w XXI wieku kamera Okrasko wędruje przez miasto i kolekcjonuje wrażenia, wskazuje na powinowactwo z męskim spacerowiczem, figurą, której postrzeganie naznacza „rozproszon[a] obserwacj[a] i senn[a] zadum[a]”⁴⁵. Jako współczesna *flâneuse* bohaterka *Lot's Wife* bierze w posiadanie miasto, przemieszczając się po nim z biegiem i w sposób niewymuszony, odsłaniając znaczące fragmenty, detale za pomocą których buduje nastrojowość i intymność przenikających się scen. Jako współczesna *voyeuse* natomiast bardzo świadomie podpatruje kobiece ciała. Do kadru wkradają się kobiety spacerujące w parkach, czasem z dziećmi, jest także dziewczyna, która z nieskrywaną swobodą opala się w pobliżu jednej z miejskich rzeźb. W ten sposób na zasadzie metonimicznej przyległości odnosimy czasem wrażenie, że ukazane w filmie rzeźby zostają ożywione, a ich powierzchnia pulsuje, będąc nie tylko wystawiona na wzrok, ale i otwarta na dotyk. W subiektywnym spojrzeniu podglądaczki dostrzeżemy nie tylko kobiece ciała rzeźb ukazane z bliska, z uważnością i delikatnością odbijające się w każdym niemal fragmencie kamienia czy metalu. Manifestuje

⁴¹ *Ibidem*, s. 424. Twórczość Diane Arbus, również podkreślając jednocześnie jej pełen bliskości, ale i chłodu charakter, analizuje Susan Sontag w eseju *Ameryka widziana na fotografiach, niejasno*, w: S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2009, s. 40–58.

⁴² Istotę „dryfu” wyjaśnia Marcin Adamczak, zob. M. Adamczak, *Dérive (dryf)*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce...*, *op. cit.*, s. 664.

⁴³ M. Michałowska, *Fotografia i miasto*, *op. cit.*, s. 428.

⁴⁴ A. Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie nowoczesności. Flâneur/flâneuse*, przeł. M. Murawska i in., w: T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 94.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 95.

się w nim także czułość wobec tych kobiecych ciał, wobec ich faktury, ale i wobec zapisanej na nich historii i nadającej im współczesne znaczenia pamięci kulturowej.

Dwa z przedstawionych w filmie pomników powstały przed II wojną światową: *Amor i Venus*⁴⁶ w 1925 roku oraz *Kobieta z dziećmi*⁴⁷ w 1938 roku. Pozostałe rzeźby pochodzą z lat 60., z wyjątkiem *Mutter-Heimat* z lat 1946–1949. Wybierając te rzeźby do swojej wizualnej opowieści, Anna Okrasko ukazuje nam je jako świadków historii, jako pozostałości po dawnym mieście i jego ideologiach. Przez ich przywołanie i analogię z żoną Lota wskazuje też na wschodni Berlin jako miejsce, które, mimo że zniknęło jako concept polityczno-ekonomiczny, nadal stanowić może przestrzeń prowokującą do zadawania pytań o kształt, znaczenie i rolę przeszłości w budowaniu wspólnoty opartej na różnego rodzaju przynależnościach (politycznych, kulturowych, genderowych...). I choć w napisach końcowych pojawiają się lokalizacje przedstawionych w filmie rzeźb, a także ich nazwy i autorzy, to tryb prezentowania pomników w pracy Okrasko nie jest przewodnikowy. Artystka, konstruując film (z bliskich ujęć parkowych i zdystansowanych widoków większych części miasta) i budując jego symboliczny wymiar, posługuje się raczej afektywną syntaksą, którą tak tłumaczy Mieke Bal: „(...) siła afektywnego uderzenia ekspozycji znajduje się raczej w zestawieniu i sekwencji obiektów niż w poszczególnym obiekcie”⁴⁸. Okrasko wyłuskuje z zastygłych postaci detale i wrażenia, by później, połączone w jedną całość, mogły stworzyć opowieść o patrzeniu, ale i o nasyconych historią miejscach wschodniego Berlina.

Przestrzeń publiczna i kontrwizualność

Miasto ukazane zostaje jako przestrzeń „kobieca”, wypełniona kobietami i wyrażana przez kobietę-narratorkę, która opowiada historię innej kobiety przemierzającej miasto. „Kobiece doświadczenie” staje się tym samym elementem przestrzeni publicznej.

Grzegorz Dziamski opisuje działania artystyczne we współczesnej sferze publicznej, używając do tego (za Miwon Kwon) koncepcji czterech modeli komunikacji Raymonda Williama: autorytarnego, paternalistycznego, komercyjnego i demokratycznego. Każdy z nich problematyzuje relacje między różnymi podmiotami/siłami w przestrzeni publicznej. Anna Okrasko w innych swoich pracach – np. w kolażach czy filmach pokazywanych na wystawie *Polonia Bytom*⁴⁹ – pracuje często przy użyciu czwartego, demokratycznego modelu Williama, który, jak powie Dziamski, „ma umożliwić różnym grupom społecznym upublicznianie własnych poglądów. Model

⁴⁶ Rzeźba *Amor i Venus* powstała w 1925 roku, jej twórcą jest Peter Christian Breuer.

⁴⁷ Rzeźba *Kobieta z dziećmi (Frau mit Kindern)* powstała w 1938 roku, jej twórcą jest Arthur Wellmann.

⁴⁸ M. Bal, *Afekt jako siła kulturowa*, przeł. A. Turczyn, w: E. Wichrowska i in. (red.), *Historie afektywne i polityki pamięci*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 37.

⁴⁹ A. Okrasko, *Polonia Bytom*, kurator: S. Ruksza, CSW „Kronika”, Bytom, 19.11.2016–5.01.2017.

ten znosi opozycję prywatnego i publicznego, wychodząc z założenia, że opozycja ta jest zawsze wytworem hegemonicznej (panującej) ideologii, a jednocześnie stara się zwalczać komercyjne bariery komunikacji⁵⁰.

W filmie *Lot's Wife* artystka odnosi się natomiast do modelu pierwszego i drugiego (autorytarnego i paternalistycznego), włączając do własnej pracy elementy sztuki publicznej charakterystyczne dla obu tych modeli. Pomniki i rzeźby stają się częścią intymnej (bo jej własnej) narracji, a zarazem narracji publicznej – zupełnie nowej – już wyjętej z tych oficjalnych, wcześniejszych historycznych ram (jak przekonuje Dziamski, „sztuka publiczna, tak w sensie historycznym, jak i ontycznym, poprzedza sztukę prywatną – sztuka jest zawsze reakcją na zastany, a więc publiczny obraz sztuki”⁵¹). Przetwarzając elementy zastanej sztuki publicznej, artystka polemizuje z wyobrażeniami sfery publicznej, które te modele zakładają⁵². Dokonuje rekonfiguracji wizualności, sposobów pokazywania kobiecych ciał w przestrzeni publicznej, zestawiając ze sobą i traktując z równą uwagą i troską pomniki ustanowione jako monumenty zdarzeń historycznych oraz rzeźby pozbawione postumentów, prezentujące anonimowe kobiety. Okrasko wybiera obiekty usytuowane w Berlinie wschodnim, które powstały w XX wieku (najstarszy jest z 1925 roku, najnowszy powstał w latach 1968–1970). Za ich sprawą mówi o poczuciu przynależności do miejsca, ale i o zmieniających się historycznych i politycznych kontekstach przestrzeni, które warunkują nasze postrzeganie obecnych w niej obiektów. Okrasko odrzuca linearną, spójną i zbudowaną na „męskim”, zawłaszczającym spojrzeniu politykę obecności kobiet w sferze publicznej i ich kulturowej przynależności, opartą na gloryfikacji cnót, które są pożyteczne dla narodu⁵³, czy też skonstruowaną

⁵⁰ G. Dziamski, *Radykalizacja demokracji. Sztuka w sferze publicznej*, w: D. Koczanowicz, M. Skrzeczkowski (red.), *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010, s. 22.

⁵¹ *Ibidem*, s. 24.

⁵² „Przykładem sztuki publicznej w pierwszym, autorytarnym modelu komunikacji są pomniki, kiedy władza decyduje o wyborze miejsca i wszystkich znaczeniach pracy – pomnik staje się nośnikiem panującej ideologii, wzmacnia ją i monumentalizuje, tworząc symbole grupowej identyfikacji. Przykładem modelu paternalistycznego jest rzeźba publiczna, czy też szerzej – sztuka w miejscach publicznych (*art in public spaces*), traktowana jako dar władzy dla lokalnej społeczności. Pojęcie daru jest tu jak najbardziej właściwe, ponieważ dar zmusza obdarowanych do wdzięczności, do odwzajemnienia daru, chociażby w postaci szacunku dla darczyńcy”. G. Dziamski, *op. cit.*, s. 22.

⁵³ Jak np. idea macierzyństwa, propagowanego w Republice Weimarskiej, którego celebrowanie w Dniu Matki przybierało niemal kształt hołdu. Jak pisze Karin Hausen: „Dzień Matki jawił się jako wkład w «prawdziwe moralne odrodzenie naszego narodu». To stwierdzenie opiera się na pewnej prostej zależności. Zdanie «matka jest strażniczką ogniska domowego» od dawna należało do arsenału obiegowych ideologii. W związku z tym domniemaną «rujnację» rodziny można było uznać za symptom porażki matek”. K. Hausen, *Matki i synowie na rynku towarów i symboli. Niemiecki Dzień Matki 1923–1933*, przeł. J. Górny, w: *eadem, Porządek płci. Studia historyczne*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, s. 115. Warto też zwrócić uwagę, że badaczka jest wyczulona na posługiwanie się opozycją prywatne–publiczne, które to pojęcia uważa za „wieloznaczne kategorie systematyzujące”, o charakterze historycznie zmiennym, i które „prawdopodobnie nie mają zastosowania jako instru-

wokół idei piękna kobiecego ciała⁵⁴. Poddaje przeobrażeniu zastane kody i znaki, wytwarzając przekaz kontrwizualności⁵⁵. W jej obszarze daje „prawo do patrzenia” na umieszczone w Berlinie rzeźby i pomniki inaczej, nie w zgodzie z ich oficjalną historią, ale przez ich fizyczność, materialność, która skazuje je na przynależność do miejsca. A ta przynależność wydaje się mieć także wymiar genderowy – to o kobiecie, żonie Lota, mówi i na kobiece rzeźby w przestrzeni publicznej wskazuje Okrasko. Jeśli tożsamość kobiet zostaje określona przez przynależność do miejsca, to jest ona również związana z fizyczną obecnością – fizyczną, czyli cielesną – a zatem kobieta zgodnie z tradycją patriarchalnego postrzegania jej w kulturze zachodniej sprowadzona zostaje do ciała. Stąd bierze się fascynacja tą cielesnością także w obserwowaniu miejskich pomników, które są właśnie ciałami. Fascynacja jednak przewrotna, bo, jak już zwracałam uwagę, sposoby ich ukazywania dalekie są od właszczyjącego i protekcyjnego trybu przypisywanego „męskiemu” spojrzeniu⁵⁶. Dlatego wskazana wcześniej próba tworzenia przekazu kontrwizualności zasada się również na prezentowaniu obrazu Berlina jako miasta kobiet, a te stanowią ważną część tak jego historii, jak geografii.

menty badania ich historii”. K. Hausen, *Przestrzeń publiczna i prywatność. Konstrukcje polityki społecznej a historia relacji płci*, przeł. J. Górny, w: *eadem, op. cit.*, s. 211–212.

- ⁵⁴ W *Dziele Zoli* tak postrzegana jest rzeźba tworzona przez jednego z bohaterów powieści, Mahoudeau: „– Psiakrew! – rzekł Klaudiusz. – To ci kolos! Rzeźbiarz, zachwycony, pociągnął z fajki i wypuścił kłęb dymu. – A co? Ja im ulepię ciało, i prawdziwe, nie ze smalcu, jak to oni robią. – To kąpiąca się? – zapytał Sandoz. – Nie, włożę jej na łeb winogrona... Bachantka, kapujesz? Lecz Klaudiusz nagle rozgniewał się. – Bachantka! Czy sobie z nas kpisz! Czy coś takiego istnieje! Bachantka!... Kobieta przy winobranii, co? I to współczesna kobieta, do pioruna! Wiem, akt. A więc wieśniaczka, co się rozebrała. To się musi czuć, to musi być żywe. Mahoudeau zgłupiał i słucał, drząc. Bał się Klaudiusza i posłusznie podporządkował się jego ideałom siły i prawdy. Rzekł więc szybko, chcąc mu dogodzić: – Tak, tak, tak właśnie chciałem powiedzieć... Kobieta przy winobranii. Zobaczysz, że aż cuchnąć będzie kobietą. (...) Jory z miejsca zachwyił się rozpoczętą figurą kobiety przy winobranii. On również ubóstwiał grube. (...) – Wiesz, Mahoudeau – zawołał – napiszę o tobie artykuł, wprowadzę w świat twoją dziwkę... Ach, cóż za uda! Gdybyż człowiek mógł zafundować sobie takie uda!”. Zob. E. Zola, *Dzieło*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, PIW, Warszawa 1960, s. 60, 62.
- ⁵⁵ Koncepcję kontrwizualności buduje Nicholas Mirzoeff, zob. N. Mirzoeff, *Prawo do patrzenia*, przeł. M. Szcześniak, Ł. Zaremba, w: I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (oprac.), *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012.
- ⁵⁶ Zob. spostrzeżenia Laury Mulvey dotyczące konstrukcji „męskiego spojrzenia” w klasycznym kinie hollywoodzkim. „Męskie” spojrzenie ma charakter kontrolujący kobiece ciało ujmowane jako przestrzeń spektaklu. Zob. L. Mulvey, *op. cit.*

Przynależność zrewidowana

Na zakończenie chciałabym powrócić do pytania o rozumienie poczucia przynależności przez Annę Okrasko w filmie *Lot's Wife*. Równocześnie, zastanawiając się nad przynależnością jako warunkiem konstytuowania się tożsamości kulturowej, zwracam się w stronę rozważań nad pamięcią kulturową prowadzonych przez Aleidę Assmann. Niemiecka badaczka, pisząc o pamiętaniu jako procesie realizowanym w dwóch trybach: historii i pamięci, tworzy rozróżnienie na pamięć funkcjonalną i pamięć magazynującą. Ta pierwsza działa w sposób fragmentaryczny, wybierając elementy, które zostaną zachowane, utrzymując też żywą relację między tym, co minione, a tym, co aktualne, współczesne; „[j]ej najważniejszymi cechami są odniesienie do grupy, selektywność, normatywność i zorientowanie na przyszłość”⁵⁷. Pamięć magazynującą charakteryzuje się natomiast niezależnością od specyficznego nosiciela, roszczenia do rozpoznania prawdy, zawieszeniem działania norm i wartości, jednakowym podejściem do różnych elementów przeszłości i radykalnym oddzieleniem przeszłości od terażniejszości i przyszłości⁵⁸. Między oboma rodzajami pamięci zachodzi sprzężenie, współdziałają one ze sobą, rekonfigurując zastane obrazy przeszłości – i tym samym oddziałują na terażniejszość. Assmann podkreśla: „pamięć kulturowa służy obywatelom społeczeństwa do komunikacji w długofalowej perspektywie historycznej i upewniania się w tożsamości, opartej na współdziałaniu w wielopokoleniowej tradycji i szeroko zakrojonych doświadczeniach historycznych”⁵⁹. Badaczka zwraca uwagę na procesualny charakter konstytuowania się tożsamości kulturowej, zanurzonej w pamięci kulturowej określonej wspólnoty. Tak silnie akcentowana zatem przez Annę Okrasko przynależność mogłaby być widziana jako część kulturowej pamięci funkcjonalnej, konstruowanej jednak nie tylko z myślą o minionym czasie i jego związku z terażniejszością (i przyszłością), ale również w odniesieniu do miejsca, które staje się w ten sposób nośnikiem tożsamości kulturowej. Wydziedziczona, wyrugowana z określonego fizycznego miejsca, miejsca zamieszkania i miejsca życia, żona Lota zostaje pozbawiona tożsamości kulturowej – nie dlatego, że ginie i zamienia się w słup soli, przestaje posiadać sens. Traci ona znaczenie, gdyż nie może znaleźć dla siebie oparcia w miejscu i związanej z nim historii, zostaje pozbawiona korzeni, traci łączność z tym, co stanowiło fundamenty jej dotychczasowego życia. Wymuszona ruchliwość, mobilność, konieczność ucieczki, choć stają się konstrukcjami pamięci kulturowej, schodzą na margines zainteresowań oficjalnej historii, która poszukuje sensów „uniwersalnych” (w końcu w opowieści biblijnej ważne jest to, że Lotowi udaje się zbiec z Sodomy, a miasto

⁵⁷ A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009, s. 128.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 127–128.

⁵⁹ A. Assmann, *Cztery formy pamięci*, przeł. K. Sidowska, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Między historią a pamięcią. Antologia*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2013, s. 56.

będące siedliskiem grzechu – zostaje zniszczone). Artystka, przypominając żonę Lota i subtelnie sugerując podobieństwo do niej berlińskich rzeźb, wykrada jej postać z beznamiętnego rezerwuaru pamięci magazynującej. W ten sposób ponownie nadaje sens jej i miejscu jej pochodzenia. Przenosząc do współczesnego Berlina opowieść o żonie Lota i bardziej ogólnie – konstruując opowieści o śladach i historiach kobiet (które mogą być symbolizowane przez rzeźby), Okrasko porusza kwestię ich przynależności. Ta zaś ma związek nie tyle z identyfikacją z jakąś społecznością, ile odnosi się do miejsca. Oczywiście pamięć o miejscu będą budować określone społeczności czy jednostki, ale, jak przypomina za Wolfgangiem Welschem Aleida Assmann, przynależność nie musi być rozumiana jako pełna identyfikacja ze wspólnotą, jako bycie częścią tożsamości zbiorowej – ta bowiem stanowi rodzaj „fikcji kulturowej”, nie jest niczym stabilnym czy transhistorycznym, ale zależna jest od zmieniających się w czasie hierarchii symbolicznych, uznawanych przez przedstawicieli danej kultury w określonych warunkach społecznych⁶⁰. To właśnie miejsce odgrywa tu szczególną rolę. W dobie medialnie nagłaśnianych „kryzysów” migracyjnych, wymuszonych przemieszczeń, wypędzeń i ucieczek z miejsc wojny czy przyrodniczych kataklizmów – poruszony przez artystkę problem, związany właśnie ze znaczeniem miejsca – wybrzmiewa z niezwykłą intensywnością.

Lot's Wife stawia w centrum zainteresowania poczucie przynależności jako kategorię opisu i interpretacji współczesnej rzeczywistości społecznej. Przynależność do miejsca oznacza tu możliwość właściwej orientacji – odnalezienia się tak w przestrzeni fizycznej, jak i historycznej, oznacza też możliwość tworzenia własnej narracji (i autonarracji). Kulturowa pamięć o miejscu, która podlega ciągłym przeobrażeniom, musi być jednak pielęgnowana. Jak powie przywoływana już niemiecka badaczka w odniesieniu do miejsc upamiętniania:

Gdy rozpada się lub ulega zniszczeniu pierwotna egzystencja, miejsca zaczynają wymagać objaśnień: ich znaczenie musimy podbudować pamięcią i narracjami. Miejsca pełne wspomnień są świadectwem nieciągłości, w nich zachowało się coś z tego, co przeminęło, ale może jeszcze zostać reaktywowane przez pamięć. Coś tu jeszcze istnieje, ale przede wszystkim odsyła do tego, co nieobecne; coś tu jeszcze trwa, ale głównie po to, by sygnalizować przemijanie⁶¹.

Artystka przywraca widoczność kobiecym rzeźbom we wschodnim Berlinie, przyglądając się im z pewną czułością, z jaką ogląda się blizny po zagojonych ranach⁶². Zachęca tym samym nie tylko do rozważania i uznawania ich kulturowych znaczeń, ale i otwiera dyskusję, stawiając pytania o uwarunkowania ich przynależ-

⁶⁰ A. Assmann, *O problemie tożsamości z perspektywy kulturoznawczej*, przeł. K. Sidowska, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Między historią a pamięcią...*, op. cit., s. 149.

⁶¹ A. Assmann, *Pamięć miejsc – autentyzm i upamiętnienie*, przeł. J. Górny, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Między historią a pamięcią...*, op. cit., s. 169.

⁶² Metafory blizny w odniesieniu do pustki po rozebranych murze berlińskim użył Andreas Huyssen, zob. A. Huyssen, *Po wojnie. Berlin jako palimpsest*, przeł. J. Mostowska, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, op. cit.

ności do określonych miejsc. Kiedy ta przynależność, uporeczywa fizyczna obecność, trwanie w miejscu są opresyjne, a kiedy rzeczywistość miejsca uzasadnia czy w ogóle umożliwia egzystowanie, przetrwanie, tworzenie opowieści...? Wreszcie „odmierzając” przestrzeń „za pomocą własnego ciała, własnej ciekawości i fizycznego zmęczenia”⁶³, niewidoczna bohaterka filmu *Okrasko* prowadzi nas w stronę przestrzeni malowniczych i nasiąkniętych historią, a jednocześnie proponuje namysł nad sposobami i mechanizmami konstruowania pamięci oraz tożsamości kulturowej.

Bibliografia

- Abercrombie N., Lash S., Longhurst B., *Przedstawienia popularne. Przerabianie realizmu*, przeł. E. Mrowczyk-Hearfield, w: R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Universitas, Kraków 2004.
- Achmatowa A., *Żona Lota*, przeł. G. Gieysztor, w: *eadem, Poezje*, wybór i posł. J. Szymak-Reiferowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 139–141.
- Appadurai A., *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005.
- Assmann A., *Cztery formy pamięci*, przeł. K. Sidowska, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Między historią a pamięcią. Antologia*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2013.
- Assmann A., *O problemie tożsamości z perspektywy kulturoznawczej*, przeł. K. Sidowska, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Między historią a pamięcią. Antologia*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2013.
- Assmann A., *Pamięć miejsc – autentyzm i upamiętnienie*, przeł. J. Górny, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Między historią a pamięcią. Antologia*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2013.
- Assmann A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009.
- Bal M., *Afekt jako siła kulturowa*, przeł. A. Turczyn, w: E. Wichrowska i in. (red.), *Historie afektywne i polityki pamięci*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015.
- Benjamin W., *M [Flâneur]*, w: *idem, Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Cavanagh C., „Przepisywanie” *Wielkiej Historii. Achmatowa, Szymborska i żona Lota*, przeł. T. Kunz, „Teksty Drugie” 2001, nr 2, z. 67.
- Dziamski G., *Radykalizacja demokracji. Sztuka w sferze publicznej*, w: D. Koczanowicz, M. Skrzeczkowski (red.), *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010.
- Dziuban Z., *Doświadczenie*, w: E. Rewers (red.), *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.
- Friedberg A., *Mobilne i wirtualne spojrzenie nowoczesności. Flâneur/flâneuse*, przeł. M. Murawska i in., w: T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

⁶³ Cytat z analizowanej pracy *Okrasko*, przekład z j. angielskiego na j. polski – należy do artystki.

- Hausen K., *Matki i synowie na rynku towarów i symboli. Niemiecki Dzień Matki 1923–1933*, przeł. J. Górny, w: K. Hausen, *Porządek płci. Studia historyczne*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010.
- Hausen K., *Przestrzeń publiczna i prywatność. Konstrukcje polityki społecznej a historia relacji płci*, przeł. J. Górny, w: K. Hausen, *Porządek płci. Studia historyczne*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010.
- Huyssen A., *Po wojnie. Berlin jako palimpsest*, przeł. J. Mostowska, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009.
- Michałowska M., *Narracje*, w: E. Rewers (red.), *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.
- Michałowska M., *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007.
- Michałowska M., *Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków 2010.
- Mirzoeff N., *Prawo do patrzenia*, przeł. M. Szcześniak, Ł. Zaremba, w: I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (oprac.), *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012.
- Popczyk M., *Berlin – miasto widzialnej nieobecności*, w: W. Kalaga (red.), *Dylematy wielokulturowości*, Universitas, Kraków 2004.
- Solarska M., *Których kobiet historia jest możliwa?*, w: M. Solarska, M. Bugajewski, *Współczesna francuska historia kobiet. Dokonania, perspektywy, krytyka*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2009.
- Spiegel G.M., *Zadanie historyka*, przeł. P. Stachura, w: E. Domańska (red.), *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Szyborska W., *Żona Lota*, w: eadem, *Sto wierszy – sto pociech*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 162–165.
- White H., *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*, przeł. M. Wilczyński, w: idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2010.
- Zola E., *Dzieło*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, PIW, Warszawa 1960.