




# Katarzyna Słoboda

---

„Ciało / pamięć /  
powtórzenie”



Rezydencja nr 3

---

NOA SHADUR I KONRAD SMOLEŃSKI

---

14 lipca — 3 sierpnia 2014

POLIN  
MUZEUM HISTORII  
ŻYDÓW POLSKICH



1 sierpnia 2014. Warszawa. Róg ulic Andersa i Franciszkańskiej. Noa Shadur, Konrad Smoleński oraz współpracownicy **(a)** tego dnia kręcą zdjęcia do swojego filmu w podziemnym systemie pomieszczeń, które służą do wentylacji tuneli metra. Aneta Janowska, Magdalena Ptasznik oraz Łukasz Przytarski, główni aktorzy/tancerze filmu **(b)**, na potrzeby kolejnych dubli odtwarzają zapętlone sekwencje ruchowe. Dwie osoby równocześnie nacierają na jedną, przytrzymując symetrycznie jej barki i ciągnąc w górę za włosy upięte na czubku głowy. Jedna osoba dynamicznie napiera stopą na klatkę piersiową drugiej, za moment osoba atakowana rewanżuje się tym samym ruchem, chwilę mocując się w tej niestabilnej pozycji. Dwie osoby napierają na siebie niczym zapaśnicy, po chwili padają na ziemię w uścisku. Rytm scen wyznacza przejazd kolejki metra, decydując o dynamice światła, dźwięku, powietrza, ruchu ciał. Zdjęcia kręcone były też w skateparku, tunelu metra, stacji dworca, pustym mieszkaniu **(c)**. Punktem wyjścia dla sekwencji ruchowych były zdjęcia z miejsc zbrodni, ale też takie, które ukazują moment pojmania (domniemyanych) sprawców. W przeważającej większości materiały, z którego korzystali artyści, to zdjęcia zbrodni

---

- (a)** Zdjęcia: Barbara Kaniewska, asystentka operatorki: Ania Hatłas, oświetlenie: Piramida Film, charakteryzacja i kostiumy: Emma Knaflewska, pomoc na planie: Agnieszka Pindera i Joanna Waśko.
- (b)** W filmie wzięli udział również: Przemek Kamiński, Agnieszka Kryst i Katarzyna Sitarz.
- (c)** Miałam okazję uczestniczyć w jednym dniu zdjęciowym, który pokrótce opisałam. Przyglądałam się również warsztatom, w ramach których wyłoniono 6 tancerzy/tanerek biorących udział w projekcie. Prowadziłam też spotkanie z artystami, które miało miejsce 3 sierpnia 2014 roku. Miałam okazję przeprowadzić szereg nieformalnych rozmów z artystami. Sam film w momencie, w którym piszę ten tekst (12 sierpnia 2014), jest na etapie postprodukcji. Siłą rzeczy nie piszę więc o filmie.

indywidualnych, popełnianych w domu, sporadycznie zdjęcia ukazujące np. tłumienie ulicznych protestów. Z premedytacją w wymienianiu punktów odniesienia polegam na swojej ułomnej pamięci (zestaw licznych zdjęć widziałam dwa razy), gdyż w projekcie istotne wydaje mi się zacieranie śladów, mylenie tropów pamięci, szukanie wibrujących punktów odniesienia w ciele.

W jaki sposób w próbie performatywnej rekonstrukcji obrazu uruchamiana jest pamięć zapisana w zakodowanych technikach/sposobach posługiwania się ciałem? Techniki ciała to, za Marcelem Maussem **(d)**, zestaw nawyków uwarunkowanych fizycznie, psychologicznie, ale przede wszystkim społecznie. Kinetyczne możliwości ciała są jednak w stanie przekształcić nawyki, wypracować formy oporu wobec reżimów przez nie wyznaczanych **(e)**. Taniec jest techniką, która może realizować ruchowe możliwości ciała w sposób najbardziej wyrafinowany, potencjalnie nieskończony. „Taniec nosi w sobie ślady momentów, w których ludzie byli zmuszani do poruszania i gdzie wymuszali poruszenie; ślady tego, w jaki sposób ciało może być ujarzmiane i co może stanowić o sile jego emancypacji”, jak pisał Randy Martin **(f)**. Ciała mogą być więc zarówno trenowane i nawiedzane, mogą rezonować i przekazywać, zawieszają i uwypuklają to, co w pojedynczym ciele społeczne czy też historyczne. Myślę o ciele będącym *przestrzennieniem* rozumianym (za Jean-Luc Nancym) „jako ruch rozciągający przestrzeń

---

**(d)** Patrz: M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król, PWN, Warszawa 1973, s. 538–566.

**(e)** Patrz: C. Noland, *The „Structuring” Body: Marcel Mauss and Bodily Techniques*, w: C. Noland, *Agency and Embodiment. Performing Gestures / Producing Cultures*, Harvard University Press, Cambridge/London 2009, s. 18–54.

**(f)** R. Martin, *Between Intervention and Utopia: Dance Politics*, w: *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, G. Klein, S. Noeth (red.), Transcript Verlag, Bielefeld 2011, s. 33.

w czas (lub odwrotnie), a nawet rozwierający punkt/moment kontaktu czasu i przestrzeni” **(g)**. Ciało istnieje tylko w oddzieleniu od innych ciał (nie tylko ludzkich, nie tylko materialnych), w płynnej zmienności. Przemoc jako ekstremalny stan oddziaływania ciała na ciało może być momentem granicznym, bo konfrontuje ze śmiercią. Sztuka, podobnie jak sen, może dać nam wyobrażenie o stanach granicznych, symulując siłę afektu. W takim ujęciu nie ma niewłaściwego odczytania, liczy się oddziaływanie, okazja do przepracowywania fantazmatów. Afektywna (a w wypadku projektu Shadur/Smoleński równocześnie performatywna) praca z obrazem zanieczyszcza percepcję, komplikuje relacje ze światem. „Oderwane od pierwotnych wyobrażeń afekty nie przestają oddziaływać, znajdują dla siebie nowe wyobrażenia lub przemycają resztki wyobrażeń pierwotnych, montują ze sobą heterogeniczne obrazy i same też podlegają metamorfozom” **(h)**, jak pisał Grzegorz Niziołek.

Interesującym elementem strategii Shadur i Smoleńskiego jest afektywna siła powtórzenia, która nie polega na reprodukowaniu obrazu, ale na nieustannych mutacjach reprezentacji aktów przemocy. Nie mamy tu do czynienia z zainscenizowaniem scen zbrodni, ale odegraniem ich przez tancerzy, którzy niejako z definicji nieustannie poszerzają dostępne im zakresy i jakości ruchu. Wcielają i uruchamiają nie tyle (lub nie tylko) materiał obrazowy, który mieli okazję widzieć podczas warsztatów, ale jego choreograficzne wyobrażenie, jakie proponują Shadur i Smoleński. Równocześnie opanowują i są opanowywani przez proponowane choreograficzne sekwencje ruchu, które muszą powtarzać. Jednak, jak pisał Gilles Deleuze, „powtarzamy,

---

**(g)** Przypis tłumaczkii, w: Jean-Luc Nancy, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 109.

**(h)** G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego / Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 116.

bo nie pamiętamy” **(i)**. Dosłowne powtórzenie jest możliwe tylko za sprawą nieświadomości. Świadomość powtarzania niesie za sobą różnicę, albo raczej jest przez tę różnicę generowana. I w tym punkcie powtórzenie, chęć rekonstrukcji i/lub przywoływania, łączy się z pamięcią, gdyż „(...) powtórzenie to nie prosta reprodukcja (replika, repetycja), ale proces związany z pamiętaniem, a zatem próbą ogarnięcia rzeczy przeszłych, zbliżenia ich do siebie, zapanowania nad traumą, która w tym powtórzeniu nie tyle zostaje zreprodukowana, co wyprodukowana” **(j)**, jak pisała Katarzyna Bojarska. Nie chce nadużyć teorii i refleksji dotyczącej traumy, jednak jej całkowite pominięcie mogłoby okazać się symptomatyczne. Artyści „poruszają” sceny potencjalnie traumatyczne, odrywając je od pierwotnego źródła. Projekt, mający miejsce w ramach rezydencji organizowanej przez Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, odbywa się w kontekście bardzo konkretnej traumy, tej związanej z Zagładą. Decyzja artystów o braku bezpośredniego odniesienia wobec tej konkretnej historii lub raczej nieprzemnożonej wielości wersji szeregu historii zawierających się w zbiorczym terminie „Zagłada”, to decyzja nie tylko dyskutująca z polityką reprezentacji, ale przede wszystkim pokazująca rejestry pracy pamięci, która jest przywłaszczana, nieswoja, nieoswojona, równocześnie niechciana i pożądana, rodząca wynaturzone obrazy, reprodukująca reprezentacje odbijane z matrycy **(k)**. Decyzja o braku

- 
- (i)** G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997, s. 370.
- (j)** K. Bojarska, *Przeżyć jeszcze raz: performance, pamięć, trauma*, „Sztuka i dokumentacja” 2013, nr 9, s. 74, patrz także: K. Bojarska, *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białośzewski — Richter — Spiegelman*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2012, s. 247–289 (rozdział pt. *Trauma*).
- (k)** Jednym z wielu licznych punktów odniesienia może być zbiorowa praca pt. *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, M. Kwaśniewska, ▶

bezpośredniego odniesienia wynikać może, jakkolwiek banalnie to zabrzmie, z szacunku dla Wydarzenia, którego nigdy nie uda się ująć w skończone ramy. Jak pisała Doris Laub: „Nigdy nie ma wystarczająco dużo słów lub słów odpowiednich, nigdy nie ma wystarczająco dużo czasu lub czas jest niewłaściwy i nigdy nie dość słuchania lub właściwego słuchania, aby wyrazić historię, która nie może być w pełni zawarta w myśli, pamięci i mowie” **(I)**.

Na co dzień jesteśmy bombardowani obrazami grozy i cierpienia z całego świata, mniej lub bardziej intencjonalnie wchłaniamy też kolejne reifikacje i wcielenia świadectw pamięci o Zagładzie. To wchłanianie, jak i niejednokrotnie bardziej prywatne obcowania z „repozytorami” pamięci — ocalałymi, odkłada się w naszym doświadczeniu. Doświadczenie to (szczególnie doświadczenie naszego pokolenia wnuków) łatwiej może znaleźć się poza domeną oficjalnych dyskursów, te wydają nam się wypracowane, przepracowywane i dekonstruowane przez innych **(m)**. Jednym ze sposobów pracowania z tą cudzą, ale równocześnie dziedziczną pamięcią może być praca w milczeniu, w zaniechaniu, w braku konkretnych odniesień. Noa Shadur i Konrad Smoleński, badając w swoim projekcie cieleśne strategie przemocy i oporu wobec niej, realizują niejako

---

◀ G. Niziołek (red.), Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012  
lub M. Dziewulska, *Inna obecność*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009.

**(I)** D. Laub, *Zdarzenie bez świadka: prawda, świadectwo oraz ocalenie*, tłum. T. Łysak, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 125.

**(m)** O postpamięci i dyskursie publicznym, patrz: J. Tokarska-Bakir, *Jedwabne — historia jako fetysz*, „Gazeta Wyborcza”, 14.02.2003, [www.wyborcza.pl/1,75475,1327079.html#ixzz3ACWeKvw2](http://www.wyborcza.pl/1,75475,1327079.html#ixzz3ACWeKvw2), dostęp: 12.08.2014 czy J. Tokarska-Bakir, *Polska jako chory człowiek Europy. Jedwabne*, „postpamięć” i historycy, „Eurozin”, 30.05.2003, [www.eurozine.com/articles/2003-05-30-tokarska-pl.html](http://www.eurozine.com/articles/2003-05-30-tokarska-pl.html), dostęp: 12.08.2014.

niewiadomą, zawartą w tekście *Co to jest akt twórczy?*, w którym Gilles Deleuze wiąże dzieło sztuki z aktem oporu. Za Malraux twierdzi prosto, że dzieło sztuki stawia opór śmierci, ale nie jako jedyne i nie jedynie. Na pytanie, „na czym polega tajemniczy związek między dziełem sztuki a aktem oporu”, odpowiada: „nie wiem” **(n)**. „Realizacja” owego „nie wiem”, nie dotycząca bezpośrednio „dziedzictwa żydowskiego i relacji polsko-żydowskich”, już w procesie powstawania była dla mnie okazją do przemyślenia równoległe świadomej i nieświadomej odmowy upamiętniania i przywoływania, pokazując pracę abstrahowania schematów przemocy jako próbę przepracowywania uniwersalności ucieleśniania zła — afektywnej siły, działającej zarówno w wymiarze społecznym, historycznym, jak i indywidualnym, prywatnym. Odmowa ta paradoksalnie równoległa jest z dopuszczeniem do głosu pamięci niezawłaszczonej.

×

---

**(n)** G. Deleuze, *Co to jest akt twórczy?*, tłum. P. Pieniążek, w: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, K. Słoboda, S. Nieśpiałowska-Owczarek (red.), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013, s. 263.

---

Program „Muzeum Otwarte — edukacja w działaniu” realizowany jest w ramach projektu „Żydowskie dziedzictwo kulturowe”, komponent „Oblicza różnorodności”.

Wsparcie udzielone z funduszy norweskich i EOG przez Islandię, Liechtenstein i Norwegię



[www.eeagrants.org](http://www.eeagrants.org)



[www.norwaygrants.org](http://www.norwaygrants.org)

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

**KONSERWACJA  
I REWITALIZACJA  
DZIEDZICTWA  
KULTUROWEGO.**