

Anna Batko

Generał Bem powraca.

Performowanie tożsamości etnografa i edukacyjny potencjał dekolonizacji

W 1996 zwrot etnograficzny w sztukach wizualnych ogłosił Hal Foster. W klasycznej już pozycji *Powrót realnego* (Foster 2010) amerykański historyk i krytyk sztuki pisał o nowej roli, jaką zaczęli pełnić jego zdaniem współcześni artyści. Jak przekonywał, wielu z nich przestało interesować się tradycyjną produkcją artystyczną i modernistycznym paradygmatem myślenia o twórczości, który wiązał ją z postępem technologicznym czy konsekwencjami rewolucji industrialnych i społecznych. Reprezentantów zwrotu etnograficznego interesowała raczej kwestia wykluczenia i próby opisywania – ale też aktywnego doświadczania – świata z perspektywy innego. Inność stała się w tym kontekście zarówno tematem, jak i swoistym narzędziem – luką, przez którą wypływa nieświadome, ale i luftem, przez który artysta i odbiorca mogą przyglądać się swojej własnej tożsamości.

W uproszczeniu, ale też w odniesieniu do najbardziej rozpowszechnionej w krajach byłego bloku wschodniego definicji, etnografia to nauka o narodach, ludach i grupach etnicznych. Zajmuje się opisem i analizą ludowych kultur, tropiąc i wyjaśniając związane z nimi fenomeny. Etnografia pojęta jako strategia artystyczna materializuje się tymczasem pod postacią działań *site-specific*, wizualności znamionującej krytyczną obserwację i działań partycypacyjnych, które polegają między innymi na pracy z lokalną społecznością. Co nie bez znaczenia, o ile materia sztuki etnograficznej jest to, co wydarza się „w terenie”, to koniec końców efekty owego „wydarzania się” i tak prezentowane są – zwykle pod postacią wyrwanych z kontekstu artefaktów – w jasnej, odizolowanej przestrzeni galerii lub muzeum. W myśl teorii Fostera, taka dekontekstualizacja osłabia często społeczno-polityczny potencjał sztuki etnograficznej (Foster 2010: 199–252). Inna sprawa, że powiązane z nią myślenie o partycypacji łączy się zarówno z opracowaną przez George’a E. Marcusa w połowie lat 90. koncepcją badań wielostanowiskowych, których fundamentem było współdziałanie, jak i koncepcją *community arts*, która akcentuje nie tyle znaczenie samoistnych efektów działania, co raczej samego procesu (Rossal 2016).

Chociaż zainteresowanie antropologią i etnografią w sztukach wizualnych z perspektywy ostatnich dziesięciu lat nie wydaje się nie być już żadnym *novum*, to, poza kilkoma wyjątkami, upowszechnienie opisywanych przez Fostera strategii w sztuce nie przełożyło się to reakcją zwrotną. Dziwi to, jeśli wziąć pod uwagę, że w przeszłości etnografowie i antropolodzy zmuszeni byli działać trochę po omacku, nierzadko ocierając się o narzędzie i warsztat pracy artysty. Nie tylko badali mit, ale wchodzili również do jego wnętrza. Bronisław Malinowski, polski antropolog, który w swoich dziennikach zwierzał się z nigdy niezrealizowanego pragnienia bycia artystą, swoje naukowe prace pisał, posługując się retoryką typową dla powieści, ale też bogato ilustrując je silnie wyestetyzowanymi fotografiami własnego autorstwa (Malinowski 2002). Podobne skłonności zdradzał też Claude Levi-Strauss, który przy okazji prowadzonych przez siebie badań w terenie równoległe z naukowymi dziełami pisał sztukę teatralną. Pełniła ona, zresztą, podobną rolę jak dzienniki w dorobku Malinowskiego – zbierała wrażenia i subiektywne refleksje związane z pracą antropologa. Jednego z bohaterów sztuki, niejakiego Cynna – alter-ego badacza, który cieszy się sławą odkrywcy i eksploratora – prześladuje nie tylko niekończący się głód podróży, ale też przeświadczenie, że każda z nich jest zawołowanym i dobrze opakowanym szachrajstwem. Kłamstwem, które prawdziwe wydaje się jedynie tym, którzy nigdzie nie byli i nic nie widzieli, może oprócz obrazów-cieni – wyestetyzowanych powidoków z etnograficznych eskapad (Lévi-Strauss 1964).

W kontekście powyższych uwag chciałabym przyjrzeć się praktyce artystycznej Przemka Branasa, autora licznych performansów i obiektów, którego twórczość czerpie w dużej mierze z tradycji zwrotu etnograficznego. Interesuje mnie przede wszystkim jego projekt z 2016 roku, *Bem*. Jak postaram się pokazać, artysta nie tylko zaczerpnął w nim z etnograficznej metodologii, ale dostarczył również przesłanek do refleksji o jej własnym pokrewieństwie ze strategiami reprezentacji charakterystycznymi dla sztuki.

Punktem wyjścia dla wspomnianego projektu, na którego rezultaty złożyły się obiekty, filmy, fotografie i działania performatywne, była sylwetka Józefa Bema – polskiego generała, stratega i inżyniera wojskowego, dowódcy artylerii Wojska Polskiego w trakcie powstania listopadowego, działacza Wielkiej Emigracji, uczestnika Wiosny Ludów i trzeciej rewolucji wiedeńskiej, naczelnego wodza powstania węgierskiego i feldmarszałka armii Imperium Osmańskiego. Będący legendą już za życia generał urodził się w Tarnowie w 1794 roku. Zmarł z kolei na malarię w 1850, w Aleppo, jako wysokiej rangi urzędnik osmańskiej Turcji, w chwilę po zwycięskiej bitwie z powstańczymi wojskami Beduinów. Jego ostatnimi słowami miało być zdanie „Polsko, Polsko! Ja cię już nie zbawię”. Wcześniej ten sam Bem na prośbę sułtana dokonał konwersji z chrześcijaństwa na islam i przyjął imię Murad Pasa. To właśnie pod takim imieniem z największymi honorami został pochowany na wojskowym cmentarzu w Aleppo, lecz to dopiero w 1929 roku, prawie osiemdziesiąt lat po swojej śmierci, Bem wyruszył w swoją ostatnią podróż. Jego ciało zostało wtedy sprowadzone do Polski, a na trasie tej podróży połączony odbył się szereg uroczystości

mających na celu upamiętnienie Bema. Zaangażowane w ich przygotowanie były rządy Turcji, Węgier i Polski, a ciało generała składano hołd w Stambule i niemal na każdej stacji na terenie Węgier. W Budapeszcie wyeksponowano jego trumnę w Muzeum Narodowym, a w Krakowie wystawiono ją na Wawelu. Manifestacjom towarzyszyły wojskowe defilady, pochody i liczne owacje. Warto zaznaczyć, że akcja wtórnego pochówku generała i jego pośmiertne tournée po Europie wpisywało się doskonale w propagandową politykę historyczną, którą prowadziła wówczas II Rzeczpospolita. W latach dwudziestych do Polski sprowadzono szczątki wielu narodowych bohaterów i wieszczów, za każdym razem ubarwiając te powroty patriotycznymi ceremoniami, które – jak pisze Dorota Sajewska – przypominały wielkie, zbiorowe nekroperformanse (Sajewska 2016).

Ciało Bema po trwającym kilka tygodni pochodzie zostało pochowane przy okrzykach rozentuzjasmowanego tłumu w Tarnowie – w miejscu urodzenia bohatera, w specjalnie na tę okazję wybudowanym mauzoleum w Parku Strzeleckim. Obiekt małej architektury zaprojektowany przez Adolfa Szyszko-Bohusza przypominał w symboliczny sposób zarówno wojskową biografię Bema – pojawiają się tam kule nawiązujące do artylerii i łańcuchy z przetopionych armat – jak i kosmopolityczną postawę generała oraz międzynarodowe znaczenie postaci (na sarkofagu umieszczono napisy w trzech językach: polskim, węgierskim i arabskim). Zgodnie z muzułmańską tradycją głowę bohatera zwrócono w grobowcu w stronę Mekki, a sam sarkofag umieszczono na środku stawu na wysokich kolumnach korynckich – jako muzułmanin Bem nie mógł bowiem zostać pochowany w ziemi. Historia wojskowego – zarazem „prawdziwego Polaka” i wojującego o globalną sprawiedliwość kosmopolity – stała się w sztuce Przemka Branasa punktem wyjścia dla eseistycznej, wielowątkowej opowieści, a przy tym przedmiotem quasi-etnograficznego badania i pretekstem, by wyruszyć śladem nie tyle Bema-generała, co właśnie jego martwego ciała. Podróż Branasa na wschód była nie tylko podróżą do geograficznej krainy, ale też do mitycznego wnętrza zbiorowego imaginarium. Ciało, którego wędrówkę śledził artysta, jawi się bowiem jako brikolażowe, pełne dziur i przekłamań archiwum.

W sierpniu 2016 roku, osiemdziesiąt lat po sprowadzeniu ciała generała Bema do Polski, Branasa wyruszył z Tarnowa do Aleppo, pokonując tą samą drogę, co ideologicznie zdefiniowany podmiot-przedmiot – tj. generalskie zwłoki – tyle że w odwrotnym kierunku. Performatywną wędrówkę artysta dokumentował zarówno na filmie, jak i na fotografiach. Pierwsza część przygotowanego przez artystę filmu – zatytułowana *Generał Bem daje mi znak do podróży* – rozgrywa się przy tarnowskim mauzoleum Bema i przedstawia osłonięcie srebrną folią termiczną kamiennego sarkofagu. Nad tym zdarzeniem nadbudowują się gesty aktora-perfomera, który nosi srebrną maskę o groteskowym kształcie. Przy jej użyciu – maska jest bowiem jednocześnie trąbą – performer wydaje doniosły dźwięk („daje znak”). Niosący się po Parku Strzeleckim odgłos kojarzy się nie tylko z wezwaniem w drogę, ale też z apokaliptycznym odgłosem trąb, które zwiastują koniec świata. Nie bez znaczenia w tym

kontekście jest współczesna sytuacja polityczna, a w szczególności wojna domowa tocząca się w Syrii od 2011 roku. Kluczowym jej elementem była bitwa o Aleppo z lat 2012–2016, która zakończyła się zwycięstwem sił rządowych, okupionym śmiercią cywili i zniszczeniem miasta. W tym samym czasie (2016) w związku z nieudanym zamachem stanu pobliską Turcję objęto stanem wyjątkowym, w Europie toczyła się dyskusja o kryzysie i relokacji syryjskich uchodźców, a zarówno w Polsce, jak i na Węgrzech szerzyły się nacjonalistyczne i islamofobiczne nastroje. Wyprawa Przemka Branasa została naznaczona przez te konteksty.

Wyprawa do Aleppo, miasta ogarniętego wojną, z góry skazana była na niepowodzenie. Przekroczenie turecko-syryjskiej granicy była nie tylko niebezpieczne, ale też z powodów *stricte* formalnych niemożliwe. W tej sytuacji Branas skazany był na niedosłowne powtórzenie, odwrócenie i odegranie na nowo społeczno-politycznego spektaklu, jaki stanowiła pośmiertna podróż Bema – jej swoistą reinscenizację w nowych dekoracjach i na innych zasadach. Szczęśliwie to gest, który umożliwia nie tylko prostą reprodukcję, ale i subwersywne przetworzenie uwspólnionej wiedzy o przeszłości. W dialog, który Branas prowadzi z martwym ciałem Józefa Bema, z miejsca wkradła się jeszcze jedna symptomatyczna dla dwudziestolecia międzywojennego postać – figura etnografa-amatora. W 1928 roku w patriotyczną pielgrzymkę do miejsca pochówku polskiego generała wyruszył prawnik i literat – Juliusz Stanisław Harbut – który zbierał, opisywał i klasyfikował swoje doświadczenia, by kilka lat później opracować je w książce *Po prochy generała Bema. Wrażenia i rozważania z podróży przez Rumunię, Bułgarię, Turcję i Syryję. Z 30 fotografią i ilustracjami* (1929). Publikacja ta jest zapisem podróży w czasie, przestrzeni i po szczeblach hierarchii społecznej, a jako taka nie jest epistemologicznie i aksjologicznie niewinna. Została napisana z perspektywy oświeceniowej, zabarwionej przez pozycję władzy, pełnej klisz, stereotypów i wykluczeń. Warto porównać zawarte w niej przedstawienia z pracami Branasa. O ile tekstualno-wizualna narracja Harbuta wpisuje się w typowy dla jego czasów schemat kulturowego kolonizatora i orientalisty, reprodukując zachodnioeuropejskie spojrzenie, o tyle Branas próbuje przekroczyć dychotomię Wschodu i Zachodu. Opisy Harbuta – takie jak przedstawienia egzotycznych fizjonomii czy anegdota o działającej na terenie Aleppo sekty czczącej diabła – oraz reproduktowane w książce i mocno wyestetyzowane fotografie są barwne, bogate i egzotyczne. Z kolei filmy i fotografie Branasa wydają się zaskakująco zwyczajne, „suche”, powszednie. Pozbawione są malowniczości, naiwnych wyobrażeń i orientalistycznych obrazów, do których przyzwyczała nas zachodnia ikonografia mitycznego Wschodu, ale też scen przemocy, którymi karmią nas współczesne media, transmitując relacje z bliskowschodnich konfliktów. Branas przekracza też granicę pomiędzy badanym i badającym. Występuje bowiem na przemian – a może właśnie zarazem – w roli współczesnego artysty-etnografa (zainteresowanego innością z pobudek etycznych), dwudziestowiecznego etnografa-amatora (a więc Juliusza Stanisława Harbuta, który prawie sto lat wcześniej postanowił przebyć

tę samą drogę), jak i samego generała Józefa Bema (reinscenizując elementy jego biografii).

Choć Branasa stroni od oświeceniowej pozycji władzy, jego podróż ma jednak wewnętrzną, naddaną logikę. Dokumentujący ją film urywa się, kiedy artysta po przejściu na islam – konwersji, która jest rodzajem dokamernego performansu – wchodzi na szczyt minaretu. Stąd rozpościera się widok na turecko-syryjską granicę – pejzaż, który skrywa w sobie zarówno drogę do Aleppo, jak i samo miasto, a w nim cmentarz i puste – niemal fantomowe – miejsce po ciele generała Bema. Jest to również pejzaż zdominowany przez wysoki, zwieńczony drutem kolczastym mur. To on powstrzymuje syryjskich uchodźców przed nielegalnym przekroczeniem granicy i jednocześnie ucieczką z miejsca, które jak pisze Wojciech Szymański, samo wkrótce stanie się jednym wielkim cmentarzyskiem, zawierającym w sobie zarówno realne, jak i symboliczne mogiły (Szymański 2019: 54–57). By rzecz ująć w idiomie Gillesa Deleuze’a, ów pejzaż stanowi scenę, na której toczy się nieustanna gra powtórzenia i różnicy (Deleuze 1988: 75). Przemoc powraca tutaj co rusz w zmiennych kontekstach politycznych, a napięcia wynikające z tożsamościowych różnic generują bezustanne konflikty, które nie znajdują łatwego rozwiązania. Tego rodzaju niestałość wprowadza też w performatywną (auto)kreację Branasa, który przemierza trasę z Polski do Syrii jako kompozytowa persona – na poły odbywający konwersję Bem, a na poły (samozwańczy) etnograf, ale także artysta-performer. Gra różnicy i powtórzenia widoczna jest również w montażu omawianego filmu i sposobie wiązania rozmaitych motywów na zasadzie kontaminacji. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na motyw cokolwiek niepozorny, który pełni kłamrową rolę w projekcie artysty. Film zamyka obraz pokrytej pleśnią kanapki, którą Branasa przywiózł ze sobą z Tarnowa. Owinięta w folię zostaje złożona albo porzucona na autostradzie przy turecko-syryjskiej granicy. W pewnym sensie ta kanapka zawiera w sobie symbolicznie całą opowieść – historię „żywo-martwego” zombie, wspomnienie obumierającej materialności, ale też zdolność śmierci/umarłych do opanowywania świata żywych. Kluczową figurą staje się w tym kontekście pleśń, której wielokomórkowe włókna nazywane strzępkami, charakteryzuje zdolność do niewidzialnego pożerania całych ekosystemów. Nie wystarczy odciąć pokrytej grzybem części ani zdrapać białego nalotu. W chwili, w której zaczyna się psuć, kanapka cała staje się pleśnią; żywą substancją, która znaczy swoją obecnością okoliczną materię i unosi się w powietrzu pod postacią kłębow zarodników. Ta sama, ale – by przywołać Deleuze’a – nie-tożsama kanapka, do połowy zapakowana w aluminiową folię i pokryta jaskrawozieloną pleśnią, pojawia się też w innej pracy Branasa – fotografii zatytułowanej *In the fear of the world's evil (Ze strachu przed złem świata)*. Tytuł w prosty sposób nakierowuje uwagę widza na wojnę – nie tylko tą, którą oglądamy codziennie na ekranach telewizorów, ale też tą, która toczy się permanentnie pod pozorami pokoju i autorytetu władzy, politycznego ładu i powszechnego dobrobytu (i która stanowi wyraz panujących w społeczeństwie antagonizmów, asymetrii i nierówności). Kanapka, chciałoby się dodać, jest tak samo banalna jak zło. Jednocześnie bułka

z masłem opakowana w błyszczącą folię aluminiową staje się też nieoczywistym, symbolicznym odnośnikiem do sarkofagu Bema. Jak pisałam, ów sarkofag Branasa owinał wcześniej folią termiczną – tą samą folią, którą okrywa się ciała docierających do Europy drogą morską uchodźców. W obu przypadkach mamy do czynienia z dwuznacznym uprzedmiotowieniem podmiotu, który staje się wzniosłym obiektem ideologii – fantazmatyczną konstrukcją, która, jak chce Slavoj Žižek, nie pomaga w ucieczce z rzeczywistości nie do wytrzymania, ale tę właśnie rzeczywistość czyni ledwie znośniejszą, działając jako mechanizm obronny (Žižek 2001: 73–74). Performatywna podróż Branasa do Aleppo to rodzaj halucynacyjnego dialogu żywych i umarłych, terażniejszości z przeszłością (i tym, co nadchodzi), a przy tym forma przedstawienia granego na kilku scenach jednocześnie, nawet jeśli jedna niekoniecznie zdaje sobie sprawę z istnienia tej drugiej.

Kontaminacja wspomnianych obrazów i motywów odzwierciedla w dużej mierze współczesny stan polskiej świadomości zbiorowej. Postać Józefa Bema – polskiego patrioty i muzułmanina – w homogenicznej Polsce, dla której uosobieniem esencjonalnego lęku jest figura uchodźcy, nie może funkcjonować inaczej jak tylko w szczelinie. Bem powraca jako zombie – zlepek fragmentarycznych, kulturowych klisz, których nie sposób złożyć w spójny obraz lub linearną narrację, jakkolwiek publiczne rytuały – a w szczególności oficjalne nekroperformanse – starają się podążać właśnie w ich kierunku. Podążanie śladami generalskiego ciała okazuje się właśnie dlatego dobrą sposobnością, by zadać polskiej kulturze pytania pokrewne myśli dekolonialnej. Skąd mówimy, w jaką nowoczesność wierzymy, gdzie sytuujemy się względem centrum i jego peryferii, i jaki wpływ na nasze otoczenie ma dialektyka dominacji i poddania? Od takich właśnie pytań rozpoczyna się proces uwalniania się od form racjonalności i kulturowych matryc wypracowanych przez kolonialną władzę, które – głęboko zakorzenione w mentalnej tkance postkolonialnego świata – nadal oddziałują, skoro „uciśnieni goszczą opresorów w sobie” (Romão, Gadotti, 2012: 22). Strukturę tego dramatu w twórczości Branasa wyznacza nie tyle historia Bliskiego Wschodu, co Polska i schizoidalna tożsamość jej mieszkańców. Choć polskie państwo nigdy nie zostało skolonizowane, ani samo nie kolonizowało, Polacy reprodukują wzorce zachowań typowe zarówno dla krajów postkolonialnych, jak i byłych kolonizatorów. Umacnianiu tożsamościowych antagonizmów i asymetrii w polskiej przestrzeni publicznej towarzyszą przejawy „kompleksu białego człowieka”, ale niekiedy i jego duma – a także voyeurystyczne, zapośredniczone zachodnioeuropejską perspektywą spojrzenie (Zarycki 2009). Napięcie pomiędzy nimi skutkuje trudnościami w zmierzeniu się z własną historią, która nie pasuje w pełni do żadnej gotowej matrycy, i przymusem przepisywania tych samych historii od nowa raz po raz. Z perspektywy Branasa w owym przymusie tkwi jednak szansa na poznawcze i tożsamościowe otwarcie.

Projekt Branasa stanowi próbę zmierzenia się z problematyką polskiej pamięci zbiorowej, ale – jak zaznaczyłam na początku tekstu – jest również swoistym meta-komentarzem na temat etnograficznej metody. Branasa-antropolog nie odkrywa, nie

bada i nie opisuje. Performatywne gesty artysty czerpią co prawda z tradycji zwrotu etnograficznego, a wędrówka artysty powtarza trasę Juliusza Stanisława Harbuta. Warto podkreślić jednak, że wejście w rolę samozwańczego etnografa jest na poły ironiczne. Twórca jest aktorem, który gra rolę obserwatora i reprodukuje obrazy, powidoki i klisze związane z kulturową kolonizacją. Z tej perspektywy przygląda się temu, jak konstruowane są arbitralne reprezentacje. By posłużyć się goffmannowską metaforą, to nieustanne, samoświadome przygotowywanie się do roli i ciągle jeszcze nieudolne recytowanie czyichś kwestii (Goffmann 1981). Kluczowa jest tu strategia mimikry, która nie tylko jest metodą władzy dyscyplinującą innego, ale też autorefleksyjną techniką wtapiania się w tło (czy „zrastania się z pejzażem”). Branasa jest etnografem, ale – nawiązując do Homiego Bhabhy – jest *the same but not quite*; taki sam, ale nie całkiem (Bhabha 1984: 125–133). Odwracając założenia kolonialnej władzy, ale też grając ze znaczeniem mimikry w postkolonialnym świecie, samozwańczy etnograf wskazuje na nieprzystawalność własnego działania do rzeczywistości. Porażka jest tu nie tyle jego efektem, co zamierzonym celem, umożliwia bowiem dekolonizujące spojrzenie z wnętrza kolonialnego fantazmatu.

Działanie Branasa dotyka jeszcze jednego problemu, a mianowicie napięć związanych z dominacją białego sześcianu i czarnego pudełka jako dwóch hegemonicznych form prezentacji sztuki w świecie zachodnim (w tym – warto dodać – sztuki etnograficznej). Obie te formy, jak postuluje Claire Bishop, kształtują i dyscyplinują burżuazyjny model podmiotu, model uwięziony między rywalizującymi koncepcjami publicznego i prywatnego, ale też fizycznego i wirtualnego (Bishop 2018: 22–42). Biały sześcian ma oferować właściwe warunki dla zdystansowanego, neutralnego odbioru za cenę alienacji. Czarne pudełko – możliwość stanięcia oko w oko z aktorem i intymnej przemiany, pozorując jednak fałszywe poczucie identyfikacji. W swojej twórczości Branasa moduluje tymczasem afektywną relację widza wobec prezentowanego materiału w inny, pograniczny sposób. Na wystawach podsumowujących podróż śladami Bema – *Praca-technika* w CSW Zamek Ujazdowski (2016) i *Generał Bem wraca do domu* w BWA Tarnów (2017) – pokazywał dokumentację działania, które równie dobrze mogłoby się nie wydarzyć, ale nie tylko dlatego, że jego ogólnym założeniem jest niepowodzenie. Problemem jest również to, że prosta i oszczędna w środkach narracja wizualna, którą zaproponował na tych wystawach Branasa, zakrywa więcej niż odkrywa; stymuluje afektywne pobudzenie oraz zachęca do identyfikacji, lecz w sposób nielinearny i aluzyjny. Z całą pewnością nie zdradza zaś pretensji do obiektywizmu. Z jednej strony, jest to być może wyraz szczególnego charakteru dokumentacji w kontekście sztuk performatywnych – dokument nigdy nie jest w stanie uchwycić pełni wydarzenia czy procesu twórczego i zawsze pozostaje szczątkowy. Z drugiej jednak strony, przyjęcie takiej perspektywy może wydawać się w tym przypadku nieadekwatne – zarówno etnografowie, jak i artyści wyruszają w podróż po to, by zdobyć cenne materiały, które można następnie opracować i opublikować lub pokazać. Innymi słowy, zapisana na filmie i fotografiach relacja z podróży to nie tylko banalna ilustracja podróży

etnografa-amatora, ale część samego procesu i dwuznaczny substytut cielesnego, usytuowanego doświadczenia. Decyzja Branasa o tym, by na poziomie formalnym zrezygnować zarówno z uprzywilejowania chłodnego, obiektywizującego dystansu, jak i „rozgrzanej”, angażującej narracji, jest w tym kontekście znacząca. Wyjście zarówno z białego sześcianu, jak i z czarnego pudełka kończy się w polu szarej strefy – miejscu, którego wewnętrzne struktury wciąż są negocjowane. W przestrzeni tej dużą rolę odgrywa afekt, który może stać się zarzewiem empatii i współodczuwania. To afekt – raczej niż spójna narracja – w momencie wprzęgnięcia w politykę staje się pretekstem dla tożsamościowego otwarcia. Branasa nie tylko jest autorem swojego dzieła, ale też jest jego protagonistą. Od początku w całym działaniu chodziło nie tyle o etnograficzne czy antropologiczne badanie – ono jest rodzajem wytrychu – ale refleksję nad ekspansywną siłą i autorytarną władzą badacza-voyeura; kogoś, kto wyrusza „w teren” po wiedzę, lecz może wyzyskać ją tylko poprzez subiektywne doświadczenie. Dlatego logika pracy Branasa przemawia nie tylko do intelektu, ale też do zmysłów, otwierając poznawczą „ziemię nieznaną”. Reszta uzależniona jest od intelektualnego i afektywnego zaangażowania odbiorcy¹.

We wspomnianym już dramacie Lévi-Straussa bohater, który zajmuje się antropologicznymi badaniami w pewnym momencie odkrywa, że dokonując heroicznego wyboru zwrócenia się przeciwko własnej cywilizacji w tym samym momencie do niej powraca. Zatacza koło i wraca do punktu wyjścia.

Bibliografia

- Arendt, H. (1987). *Eichmann w Jerozolimie: rzecz o banalności zła*, tł. A. Szostkiewicz. Kraków: Znak.
- Bal, M. (2007). *A gdyby tak? Język afektu*, tł. M. Maryl. *Teksty drugie*, 1–2.
- Bhabha, H. (1984). Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. *October*, 28.
- Bishop, C. (2018). Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention. *TDR: The Drama Review*, 62.
- Deleuze, G. (1988). Różnica i powtórzenie, tł. B. Banasiak. *Colloquia Communia*, 1–3.
- Foster, H. (2010). *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tł. M. Sugiera i M. Borowski. Kraków: Universitas.
- Goffman, E. (1981). *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. i P. Śpiewakowie. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *Smutek tropików*, tł. A. Steinberg. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Malinowski, B. (2002). *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego słowa*, red. G. Kubica. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Romão, J.E., Gadotti, M. (2012). *Paulo Freire e Amílcar Cabral. A descolonização das mentes*. São Paulo: Instituto Paulo Freire.
- Rossal, E. (2016). Etnografia twórcza. O budowaniu warsztatu metodologicznego łączącego badania etnograficzne z praktykami ze sztuki współczesnej. *Studia etnologiczne i antropologiczne*, 16.

1 Por. Bal 2007.

- Sajewska, D. (2016). *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru wielkiej Wojny*. Wrocław: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Szymański, W. (2019). *Wehikuł czasu*. W: Przemysław Branasa, *Dwa wschody lub więcej*. Gdańsk –Lublin–Orońsko–Tarnów: Gdańska Galeria Miejska, Galeria Labirynt, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, BWA Tarnów.
- Zarycki, T. (2009). Ku socjologicznej analizie dyskursu elit peryferyjnych. W: M. Zahorska, E. Nassalska (red.), *Wartości, polityka, społeczeństwo*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Žižek, S (2001). *Wzniosły obiekt ideologii*, tł. J. Bator i P. Dybel. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Abstrakt

Tekst poświęcony jest projektowi *Bem* Przemysława Branasa. Artysta wyruszył w 2016 roku w podróż z Tarnowa do Aleppo, śledząc tym samym trasę, jaką w 1929 roku przebyło ciało Józefa Bema, zmarłego i pochowanego w 1850 roku właśnie na terenie współczesnej Syrii. Autorka artykułu dowodzi, że w swojej twórczości Branasa porusza istotne kwestie związane z polską pamięcią zbiorową, ale i problematyką dekolonizacji oraz zwrotu etnograficznego w sztuce współczesnej.

Słowa kluczowe: Przemysław Branasa, Józef Bem, dekolonizacja, zwrot etnograficzny, pamięć kulturowa, sztuki performatywne



Il. 1. Przemysław Branas, *Sandwich*, fotografia 160 x 110cm, 2016; dzięki uprzejmości artysty



Il. 2–7. Przemysław Branas, *Bem*, film 18'18" (dokumentacja działania performatywnego), 2016; dzięki uprzejmości artysty



