



Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Zbuntowana geologia. Miliard czarnych antropocenów teraz!

autorka:

Kathryn Yusoff

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2024 nr 40

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2024/40-czarne-ekologie/zbuntowana-geologia.-miliard-czarnych-antropocenow-teraz>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2024.40.3002>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Czarny Antropocen; Biała Geologia; Czarna Geofizyka; geoestetyka;
humanistyka niehumanistyczna

streszczenie:

Tłumaczenie rozdziału „Insurgent Geology. A Billion Black Anthropocenes Now!” z książki *A Billion Black Anthropocenes or None*. Problematyzuje on rasistowskie dyskursy i praktyki geologii jako nauki uwikłanej w atlantycki handel niewolnikami, która przekształcała Czarne ciała w rodzaj kupowanego i sprzedawanego towaru. Autorce nie chodzi jednak o przywracanie tym ciałom głosu jako liberalnym podmiotom politycznym. Przekonująco dowodzi raczej, że ściśle, często intymne relacje Czarnych ciał i niehumanistycznej materii dają szansę na praktyki oporu i buntu, alternatywne wobec modeli sprawczości politycznej, dominujących w „białej” zachodniej nowoczesności.

Kathryn Yusoff – Profesorka geografii niehumanistycznej na uniwersytecie Queen Mary w Londynie. Zajmuje się kwestiami podmiotowości i materialności w kontekście dynamicznych zjawisk zachodzących na Ziemi. Autorka licznych artykułów i książek. W 2018 roku opublikowała *A Billion Black Anthropocenes or None* (University of Minnesota Press). W 2024 roku opublikowała *Geologic Life: Inhuman Intimacies and the Geophysics of Race* (Duke University Press). Obecnie pracuje w zespole architektów, którzy reprezentują Wielką Brytanię na 19. Międzynarodowej Wystawie Architektury na La Biennale di Venezia 2025.

Zbuntowana geologia. Miliard czarnych antropocenów teraz!

Jeśli więc zgodzimy się co do tego, że estetyka jest sztuką tworzenia, wyobrażania sobie i działania, to wtedy drugą stroną myślenia stanie się ta estetyka, którą ty i ja wprowadzamy w życie, by włączyć się w dynamiczne procesy, w które chcemy coś wnieść. To właśnie mój wkład w estetykę chaosu.

Édouard Glissant, *Poetics of Relation*

Polegając na własnej teorii, teorii niczego, Marie Ursule otworzyła świat. W każdym mieście Starego Świata pojawiają się prawdziwi i zmyśleni wędrowcy z jej Nowego Świata. [...] Wędrują jakby poza czasem, jakby potrafili go zatrzymać, [...] z kompasami, których igły się odchylają, wskazując drogę poza mapę. [...] Mają kości pełne nadziei, mięśnie wzmocnione żałobą.

Dionne Brand, *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging*

Czarna geofizyka i „zaskakująca” geoestetyka Ziemi

Ten rozdział powstał z inspiracji tekstami trzech czarnych feministek: prozą poetycką Dionne Brand o „przeobrażeniu się w kruszycielkę skał” (*coming out a woman crushing stone*), koncepcją „zmysłów jako teoretyków” (*senses as theoreticians*), którą zaproponowała Sylvia Wynter w artykule *Black Metamorphosis*, a także „cichą estetyką” (*quiet aesthetics*) Tiny Campt. Nawiązując do ich tekstów, wytyczam drogę, jaką przebyła czarna geofizyka, ukształtowana przez dwie kategorie: wymiennność (*fungibility*) i ulotność/zdolność do ucieczki (*fugitivity*). Czarna geofizyka to zatem estetyka ustanowiona

na niepewnym gruncie niewolnictwa i jego trwających następstw.¹ Interesują mnie tu przede wszystkim trzy sceny ucieczki: dwa filmy wideo zestawione w instalacji Steve'a McQueena *Carib's Leap / Western Deep* (2002), grafika z Narodowego Muzeum Historii i Kultury Afroamerykanów w Waszyngtonie, na której wyskakująca z okna niewolnica zawisa w jakimś innym polu grawitacyjnym, a także postać Marie Ursule z powieści Brand *At the Full Change of the Moon* (1999). Zestawiając je, wskazuję na przepływy między kategoriami tego, co nieludzkie (*inhuman*) w Białej Geologii transatlantyckiego niewolnictwa i w jej antropocenicznej terażniejszości. Wspomniane przedstawienia wizualne, podobnie jak poezja skał Brand pokazują to, co wykorzystując pojęcie „czasu gramatycznego” (*tense*), Campt nazywa czasem przyszłym². Dzięki temu otwiera się uprzednia możliwość, która przecina linearny czas kolonizacji jako rodzaj przeciwestetyki odrzucającej to, co nieludzkie, w jego skodyfikowanej formie własności. Tym samym uprawiana przez Campt „estetyka chaosu” wytwarza relacje bliskości z tym, co nieludzkie, przekształcając je w nową poetycką gramatykę, by dała początek zbuntowanej geologii przynależności. Takiej, która wymyka się z pułapki stratyfikacji, a nieuporządkowane siły geologiczne zmienia w źródło nowych możliwości. O tych, jak je nazywa Campt, „cichych aktach” można pomyśleć jako o „nie(po)myślanej” geofizyce Białej Geologii. Ustanawia ona inny czas/napięcie własności i relacji posiadania, które wyłoniły się z czarnej dziury niewolnictwa a które można teraz nazwać czarną geofizyką „transplantacji”³ do Nowego Świata.

Sylvia Wynter posługuje się terminem transplantacja, by zmienić myślenie o tym, jak czarne ciała domagały się prawa do własnej geografii podczas przymusowej relokacji z Afryki na drugi koniec Atlantyku oraz w karceralnym reżimie plantacji. Jak przekonuje, czarna kultura stanowiła „alternatywny sposób myślenia: taki, w którym umysł współistnieje ze zmysłami. Umysł

«czuje», zmysły natomiast stają się teoretykami. Tak wtedy, jak i dzisiaj czarna kultura pozostaje neoludową, neordzenną kulturą zakłócenia. Współistniała i współistnieje z «racjonalnym» systemem plantacji, nieustannie zagrożona zniszczeniem⁴. Idea „zmysłów jako teoretyków” wyjaśnia, jak powstają modalności doświadczenia jako teoretyczne ujęcia podmiotowości w sytuacji jej negowania. Taka estetyka (czy polityczny afekt) ma głęboko polityczny wymiar, ponieważ odnosi się do możliwości (prze)życia w warunkach przemocy. Warto przypomnieć, jak muzyka bluesowa, niemająca punktów kulminacyjnych i zakończenia, ustanawiała własną temporalność poza europejskim poczuciem czasu oraz czasem fabryki. Czasowość bluesa otwiera przestrzeń dla działań subwersywnych i zmienia czas w przestrzeń, powołując do istnienia terytorium wolne od niewolniczej pracy. Ta zamiana czasu w przestrzeń to przeciwpoetyka „na swój podziemny sposób subwersywna wobec tego, co znajduje się na powierzchni”⁵. A zatem „czarna kultura oralna Nowego Świata ustanowiła przeciwestetykę, która była jednocześnie przeciwetyką”⁶. Takie myślenie za pośrednictwem zmysłów, jak przekonuje Wynter, dokonało „najtrudniejszego ze wszystkich przewrotów – transformacji psychicznych stanów odczuwania”⁷.

Czarna estetyka u kresu świata

Film Steve’a McQueena *Carib’s Leap* opowiada o samobójczej ucieczce i zbiorowym oporze na wyspie Grenada, natomiast *Western Deep* pokazuje, jak dziś wydobywa się złoto w Republic Południowej Afryki⁸. To bliźniacza opowieść o wymienności i ulotności/zdolności do ucieczki, o ludobójstwie Indygenów i czarnych ciałach, które określa atrybut pracy. Pierwszy film przedstawia scenę rozgrywającą się w 1951 roku na wyspie Granada, gdzie ostatni z plemienia Karibów woleli śmierć w morzu niż poddanie się francuskiej armii. Podobno wszyscy razem skoczyli z klifu w miasteczku Sauteurs, znanym dziś jako *Carib’s Leap* (Skok Karibów). Na ekranie widzimy jednak, jak

zawisają w powietrzu, nie dosięgają ziemi, a ich spadające bez końca ciała delikatnie podtrzymuje powietrze. Stawiają opór grawitacji, zdają się w nieskończoność dryfować po niebie, nigdy nie poddając się przyciąganiu ziemskiemu. Czasem obok tego widoku pojawia się obraz kołyszącej się łodzi o nazwie Caliban lub ruchomych piasków na plaży.

Z kolei *Western Deep* McQueen nakręcił w kopalni złota TauTona (w trzecim szybie *Western Deep*), znajdującej się w zagłębieniu Witwatersrand niedaleko Johannesburga, skąd pochodzi niemal połowa całego światowego złota. Jej właścicielem jest firma AngloGold Ashanti, wchodząca w skład międzynarodowego konsorcjum górniczego Anglo American. Kopalnie w Witwatersrand należą do najgłębszych na świecie, a niektóre szyby mają długość niemal czterech kilometrów, co pokazuje, jak daleko w głąb Ziemi może dotrzeć ludzkie ciało. TauTona zatrudnia prawie 5600 górników, którzy codziennie przez pół godziny zjeżdżają windą do wyrobiska, gdzie temperatura sięga nawet 60 stopni Celsjusza. W najgłębszych szybach ciśnienie wynosi 95 tysięcy ton na metr kwadratowy, czyli jest około 920 razy większe niż ciśnienie atmosferyczne. Te warunki mogą mieć poważne konsekwencje, zagrażać życiu górników.

Kamera McQueena w niemal zupełnej ciemności zjeżdża szybem w głąb Ziemi w ciasnej i zapyłonej windzie górniczej, której dźwięk odbija się echem od betonowych ścian w pustym kinie, przenikając ciało do szpiku kości. To czarna dziura, z której pozornie nie ma powrotu. Nagle, nim zaczniemy ponownie zjeżdżać w dół, w pulsującym przez moment świetle widzimy ziejącą w dole przepaść. Słychać jakiś uporczywie zawodzący industrialny dźwięk, który przyprawia o ból zębów, brutalnie atakuje ludzkie ciało. Kiedy winda wraca na powierzchnię, kamera pokazuje ubranych w niebieskie szorty górników wykonujących wyczerpujące ćwiczenia wchodzenia na ławkę i schodzenia z niej w rytm ryczących nad ich głowami czerwonych

syren. Ciężar ciał u kresu wytrzymałości i wynurzające się z mroku rozbiegane oczy uświadamiają nam zarówno napór ponad trzykilometrowej skały na ciało, jak pracę będącą rodzajem śmierci za życia. Temat ruchu w głąb ziemi i nad ziemią, organizujący oba filmy McQueena, doskonale oddaje to, czym jest geofizyka anty-Czerni: samozagładą w formie codziennego podporządkowania i kolejnych prób zbiorowej ucieczki. Zestawiając ze sobą złoto i Czernń, przeszłość i przyszłość, reżyser wskazuje na podwójne cielesne skutki cielesnego działania geologii jako terytorialnego i psychicznego wywłaszczenia; procesu, który łączy ze sobą dwa historyczne momenty: rok 1651 i 2002. Co istotne, figury wznoszenia się i opadania nawiązują tyleż do biograficznych związków McQueena z Grenadą, ile do folklorystycznych afrykańskich opowieści, w których uciekający przed terrorem niewolnictwa, musieli pokonać prawa geofizyki. Oba filmy można więc uznać za swego rodzaju substytuty geologii, gdyż niewolnictwo eksponuje podziemną czasoprzestrzeń geologii jako przestrzeń psychiczną i fizyczną. Wrażliwość nie oznacza tu jednak po prostu myślenia o przykładach wolności i niewoli, lecz jest praktyką teoretycznego ujmowania tego, jak pewne warunki ustanawiają możliwe podmiotowości. Z jednej strony to indywidualizacja liberalnego podmiotu, z drugiej zbiorowe odrzucenie tej oferty/ofiary w geście, który Glissant nazywa „zgodą na niebycie pojedynczym bytem”⁹.

Opowieści o latających Afrykanach¹⁰, którzy odmówili wejścia na drogę samozniszczenia, już to świadomie trwając w przemocowych relacjach własności, już to popełniając samobójstwo, należały do gatunku wskazującego możliwość „wyjścia z sytuacji bez wyjścia” (taki tytuł nosiła wystawa w Narodowym Muzeum Historii i Kultury Afroamerykańskiej w Waszyngtonie), możliwość alternatywnej wymienności wobec absolutnej wymienności czarnych ciał jako granicy ekstratywizmu. To, czym mogła być „inna grawitacja”, pokazuje

Tiffany King, analizując wymiennosc czarnych ciał jako praktykę przestrzenną: „Czarna wymiennosc stanowi tu również tryb krytyki i alternatywnej lektury, które tak zmieniają kierunki refleksji nad założeniami i aspiracjami humanizmu, by krytyka objęła takie kategorie jak praca i osoby pracujące”¹¹. King sprzeciwia się absolutyzacji wymiennalności czarnego ciała i jego właściwości, przekierowując uwagę na inne kwestie. Jak twierdzi,

teoretyczne ujęcie Czarnych ciał raczej jako form przepływu czy przestrzeni w procesie niż ludzkich wytwórców, służących czy zajmujących przestrzeń pozwala przynajmniej na chwilę poddać refleksji inne (często zapomniane) rodzaje relacji, w jakie Czarne ciała wchodzi z roślinami, przedmiotami i nieludzkimi formami życia¹².

Umożliwienie otwarcia na transformacyjne intrarelacje z innymi formami życia i nieżycia podważa ograniczone założenia nauk humanistycznych na temat tego, czym jest i jak powstaje życie. King przekonuje, że „czarna wymiennosc może stać się także miejscem negacji lub ucieczki z pułapki, którą dziś stało się słowo człowiek”¹³. Uwolnienie pojęcia wymiennosci czarnych ciał (*fungibility*) z ciasnej definicji ich społecznej śmierci otwiera i inaczej ustanawia dynamikę relacji własności-właściwości, żeby mówić o takich współrzędnych czasoprzestrzeni, których jeszcze nie objął swoim posiadaniem ośrodek władzy – Człowiek Kolonialny.

Inną scenę odmowy znajdziemy w powieści Brand *At the Full and Change of the Moon* (1999). Jej bohaterka, niewolnica Marie Ursule, mieszka na wyspie Trynidad, gdzie w 1824 roku planuje zbiorowe samobójstwo jako cichy akt niezgody i buntu (akcja nawiązuje do historycznego masowego samobójstwa niewolników w 1802 roku). Zrywa ona winorośle, których trujące właściwości poznała dzięki ostatnim Karibom, „pozostałym jeszcze przy życiu na tej wyspie, przez wiele lat niszczonej przez Europejczyków”¹⁴. To oni nauczyli ją nawiązywania relacji z nową

dla niej ziemią i jej ekologiami. Wierząc w siłę roślin, Marie Ursule „uciera korzenie na bardzo słodką pulpę, zdrapuje korę, by dotrzeć do ukrytej pod nią wiedzy”¹⁵. Postanawia jednak, że nie popełni samobójstwa razem z innymi, lecz poczeka na śmierć z rąk właściciela. Chce bowiem zobaczyć jego reakcję na ten bezczelny akt zniszczenia ekonomicznych podstaw jego plantacji. Nie przyjmując przygotowanej trucizny, będzie miała okazję pokazać plantatorom, jak ich zniszczyła. Bitą i łamaną kołem mówi do nich, nim zostanie powieszona i spalona: „To zaledwie kropla w morzu cierpienia, jakiego już doznałam”¹⁶.

Po wcześniejszej o dwa lata próbie ucieczki za karę obcięto jej ucho i przymocowano do stopy pięciokilogramową żelazną kulę. Teraz królowa buntowników, jak nazwali Marie Ursule inni niewolnicy, zwraca swoje cierpienie niczym broń przeciw temu, kto je wyrzucił – przeciwko panu. Po samobójczej śmierci niewolników, którzy nazwali się Oddziałem San Peur (nieustraszonych), koniec jednego świata rodzi kolejny: świat potomków Marie Ursule, królowej San Peur. O poranku w dniu zbiorowego samobójstwa odsyła ona z plantacji córkę Bołę, a powieść relacjonuje losy tak rozpoczętej karaibskiej diaspory na przestrzeni wieków: z plantacji przez kryjówki zbiegłych niewolników aż do współczesnych Toronto i Amsterdamu. Gdy w 1833 roku gubernator Trynidadu pułkownik George Fitzgerald Hill ogłasza koniec niewolnictwa, Brand nazywa tę deklarację „obraźliwą wiadomością”¹⁷, przychodzi bowiem zbyt późno i obiecuje nazbyt wiele. Jak sugeruje autorka, „decyzja pułkownika ma znacznie mniejszą moc niż wcześniejszy o dziesięć lat czyn Marie Ursule, kiedy obudziła się w dniu końca świata”¹⁸.

O Nowym Świecie Marie Ursule i jego genealogii fragmentacji, o wędrówkach jego mieszkańców oraz ich pragnieniach opowiadają dzieci Boli, których losy w zmieniających się warunkach diaspory doskonale oddają płynną naturę powietrza, skał i wszelkiej materii. Pamięć o Marie Ursule nieodmiennie trwa w odruchach odłożonych w ich kościach, w życiach, które

przelewają się w nadchodzący nowy świat, „w gestach napędzanych siłą wywłaszczenia”¹⁹. Niewolnictwo ucieleśniało bowiem terror, który Hartman zdefiniowała tak:

[T]error był „niewolą bez możliwości ucieczki”, przemocą, przed którą nie dało się zbiec, prekarnym życiem. Nie istniała możliwość powrotu do czasu lub miejsca sprzed niewolnictwa, zaś wyjście poza nie bez wątpienia musiałyby oznaczać jedynie kolejną rewolucję²⁰.

Taka właśnie rewolucja zaczyna się w chwili, kiedy Marie Ursule stawia opór kolonialnej opresji, wchodząc w codzienne relacje z roślinami i geologicznym życiem. Ucieczka z pułapki podporządkowania rodzi bowiem alternatywną rzeczywistość niezgody na nieludzką relację wymiennosci poprzez nieuchronność wywłaszczenia. To, co niemożliwe, staje się możliwe dzięki przesunięciu w przepływach między nieludzkimi bytami. Nadpisując możliwość niebycia w diasporze, materialność języka Brand ustanawia tu-i-teraz Czerni i sprawia, że owo tu-i-teraz staje się zobowiązaniem do oporu wobec praktyk jej wymazywania. Poezja Brand wypowieda wymiennosc czarnego ciała jako jego zanurzenie w świecie. Ziemia, pogoda, pływy i materialność oceanu żyją w jej powieści i w świecie. To materialność przecinająca kolonialność jako przeciwestetyka, to poezja skał opowiadająca inną historię skał.

Pisarstwo Brand ujawnia,
 nawiedza i kieruje uwagę
 na jeszcze jeden obraz kobiety
 skaczącej, lunatykującej,
 uciekającej i zawieszony między
 wymiennością
 a ulotnością/zdolnością do ucieczki.

To kobieta, która zawisała
 w powietrzu po skoku z okna,
 przedstawiona na pochodzącej
 z 1817 roku grafice znajdującej się
 w Narodowym Muzeum Historii
 i Kultury Afroamerykańskiej



w Waszyngtonie. Podpis wyjaśnia, że kobieta wyskoczyła przez okno, kiedy jej mąż został sprzedany na licytacji i że przeżyła ten upadek. Autor grafiki nie uchwycił jednak spadającego ciała, lecz pokazał, jak unosi się ono w powietrzu w sukni niczym balon wypełnionej wiatrem. Istnieje w innym polu grawitacyjnym, które powstało wskutek ledwie wyczuwalnej zmiany w układzie materii. Mówiąc słowami Brand: „Problemem była grawitacja i grawitacja okazała się jego rozwiązaniem”²¹. Kobieta uciekła przez okno, lecz siły grawitacji nie zdążyły przyciągnąć jej ciała do ziemi, gdzie ponownie znalazłaby się w przestrzeni zniewolenia. Grafika stanowi więc coś, co Campt nazywa cichym uwydatnieniem gestu „zerwania i odmowy”²². W geofizyce tego obrazu przedstawiającego zawieszony w powietrzu ciało grawitacja jest zarówno problemem, jak i jego rozwiązaniem: widzimy tę kobietę jako niezłomną, zatrzymaną w przestrzeni możliwości, oczekującą na inny czas istnienia. Na alternatywną przyszłość. W innej epoce, podczas amerykańskiej inwazji na Grenadę w 1983 roku, kolejna kobieta musiała stawić czoła takiej samej historycznej sile grawitacji kolonializmu:

Ona skok. Skok ode mnie. Wtedy zacznę wyliczać

niekończące się nazwy kamieni. Skok skały, serce ściany,
rozprute oko, koniec zasięgu, przecięty margiel, skok krwi,
głębia gliny, martwota węgla, głębia węgla, bez gnicia, bez
końca, wysokość piasku, proch z kości, twardość kurzu, błotny
ptak, błotna ryba, błotne słowo, skalny kwiat, woda z koralu,
serce z koralu, oddech z koralu. [...]

Odlatuje nad morze i w szmaragdzie widzi morze, jego oczy
przezroczyste, jego mocne plecy sięgają tak odwiecznych
miejsz, że całkiem o nich zapomniano. Ona skacze. Smakuje
własnych łez, nieważka i śmiertelna. Niczego nie czuje,
z wyjątkiem bąbelków śmiechu w każdym oddechu. Jej ciało
jest zimne, zimne w powietrzu. Jej ciało odleciało, to już tylko
linia, prąd elektryczny, znak błyskawicy po błyskawicy,
doskonały łuk w głębię głębokiego turkusu. Ona nie potrzebuje
powietrza. Jest już w jakimś innym miejscu, mniej pokręconym,
mniej mięsnym²³ .

W tych obrazach innej grawitacji zamiarem zarówno grafika,
jak i poetki było, jak powiedziałaaby Campt, dotrzeć do „czasu
możliwości, który gramatycy określają jako czas przyszły
prawdziwie warunkowy czy też taki, który będzie musiał się
wydarzyć”²⁴ . Kobieta czeka, zawieszona nad ziemią w innym
wymiarze grawitacji. Zgodnie z gramatyką przyszłości czarnego
feminizmu to

performans przyszłości, która jeszcze się nie wydarzyła, lecz
wydarzyć się musi. To przywiązanie do wiary we wszystko, co
powinno być prawdziwe; we wszystko, co skłania nas do
realizacji tego dążenia. To siła wyobrażania sobie poza
aktualnymi faktami i przedstawiania tego, czego nie ma, lecz
być powinno. To polityka prefiguracji, która zakłada życie
przyszłością teraz – bardziej jako nakaz niż tryb łączący – jako
dążenie do przyszłości, którą chcecie zobaczyć, właśnie tu
i teraz²⁵ .

Jeśli wyskakująca z okna kobieta otrzymała od autora grafiki
taką drogę ucieczki, która odpowiada jej dążeniu do posiadania

własnego ciała, jej przetrwanie znajduje podwójną gwarancję w destrukcyjnej gramatyce geologii. Kobieta odnalazła wolność w tym samym języku materii, który zmieniłby jej osobę w rzecz, negując ciężar jej ciała uformowanego w materii anty-Czerni.

Hartman domaga się, byśmy skierowali uwagę na to, jak Czern została zniewolona. Każde odwołanie do ucieczki z tej niewoli w momentach transgresji opisanych i traktowanych jako wzór sprawczości należy traktować z należytą ostrożnością, kiedy mowa o „tragicznych powiązaniach niewolnictwa z wolnością”²⁶. Jeśli wyobrażamy sobie i przedstawiamy sceny „wolności” w czasie niewoli, widząc w nich rodzaj pełnego nadziei przezwyciężenia, to zarazem negujemy sposób, w jaki wolność i jej konceptualizacje zostały ufundowane na podporządkowaniu (*subjection*), z niewolnictwem na czele. Inaczej mówiąc, określenie „człowiek” nigdy nie odnosiło się do wszystkich ludzi. Wolność była zastrzeżona dla jednych, zaś systemowe regulacje (i dosłowne odtwarzanie) niewolnictwa dla innych. Jak twierdzi Hartman, niewolnik czy schwytyany uciekinier nie mieli żadnej szansy na odzyskanie sprawczości. Nie mają jej też ich potomkowie w życiu po życiu niewolnictwa, ponieważ nigdy nie wyrażą na to zgody. Czarne Antropoceny albo Żadne (*The Black Anthropocenes or None*) *a priori* nie mają prawomocności. Dlatego kierując uwagę na miliard Czarnych Antropocenów, nie posługuję się narzędziem widzialności, które pozwoli wyraźniej dostrzec w mroku podbrzusze nowoczesności, ponieważ już zostało ono wymazane bądź jest właśnie wymazywane. Na diagramie, który zaproponowali Lewis i Maslin, do rejestru wymian w Nowym Świecie dodać można by więc było słowa „Czerń” i „Niewolnik” jako pod- lub nadtekst rasowej różnicy i wydobywania. Jednak nawet to nie pomogłoby pokazać, że przecież nie chodziło o wymianę w żadnej z jej wyobraźalnych postaci. To byłby jedynie znak „X” wskazujący brak takiej możliwości. Niewolnictwo i ludobójstwo to tekst fundacyjny (*urtext*) debat o gatunkach i geologii, ich empiryczny fundament

i epistemiczna kotwica. Ujmując to inaczej, ucieczka jest możliwa tylko w obrębie wskaźników gramatyki oraz jej wewnętrznych momentów, nigdy zaś w jakimś wyidealizowanym zewnątrz. Do deformacji nieludzkiej podmiotowości, podobnie jak do jej odrzucenia i powstania estetyki oporu, dochodzi bowiem wewnątrz tej materii. A zatem, parafrazując Campt, musimy zacząć pojmować odmowę inaczej niż jako „pozbawiony nadziei wyraz intencji sprawczości”, traktując ją jako nowe uformowanie mięśni wspartych na „silnych kościach nadziei”²⁷. Przemiana tego, co nieludzkie, jako kategorii ruchomego majątku w atmosferyczny, środowiskowy sens i geofizyczny „czas” przenosi „wydarzenie” w inne wyobrażenie czasu, przestrzeni i materii; w afektywne środowisko, które powstało za sprawą alternatywnych kategorii opisu czy estetyki tego, co nieludzkie.

Kolonialna inskrypcja wpisuje to, co nieludzkie, nie tylko w relacje własności, lecz także w towarzyszące mu geologie przemieszczenia. Brand znakomicie dała temu wyraz w tomie *Land to Light On*, który powstał w tektonicznych szczelinach takiego geologicznego rozumowania:

Zapisane jako dzikie pustkowia, drewno, nikiel, woda, węgiel, skała i preria, wymazane jako wspólnoty Athabasków, Algonkinów, Saliszów, Inuitów [...] ukryte w zbiegu z Buxton, Czarnym Lojaliście w Preston, zmierzające koleją ku złotej górze, płynące do Komagata Maru. [...] Czy nadal jesteśmy w ruchu? Każde ciało zanurzone we własnej okropnej historii.²⁸
Kiedy dotrzemy na miejsce? .

Ziemie Athabasków, Algonkinów, Saliszów i Inuitów stały się „dzikim pustkowiem”, kiedy zaczęto wydobywać nikiel i węgiel oraz produkować mięso na preriach. Wspólnota czarnych Kanadyjczyków w Buxton, Ontario, potomków wyzwolonych i zbiegłych niewolników, którym udało się tam dotrzeć szlakiem Kolei Podziemnej. „Złota góra” na granicy między Kolumbią Brytyjską i Albertą, gdzie przybysze z Chin szukali cennego kruszcu. Czarni Lojaliści w Preston i kolejne fale ich relokacji przez

Brytyjczyków. Zbiegli niewolnicy z Jamajki deportowani do Nowej Szkocji, gdzie podczas rozdzielania gruntów pod dzierżawę dostali mniej ziemi niż biali. Statek Komagata Maru, który przywiózł poddanych brytyjskich z Pendżabu w Indiach do Kanady, gdzie na mocy rasistowskiej ustawy o wykluczeniu nie pozwolono im zejść na ląd. Kolejne fale niemożliwych przybyć i niepewności, które nigdy nie pozwalają na krzepiącą gwarancję „jesteś tutaj”, by potwierdzić twoje miejsce w świecie. Taka „niemożliwa do przyjęcia archeologia”²⁹ geologicznych kodów wyłączenia podróżuje w czasie, przybierając formę rasistowskiego odruchu białego gliniarza, który zatrzymuje trójkę przyjaciół podczas burzy śnieżnej na drodze do Buxton. Materialne historie odkładają się zaś jedna po drugiej, by dziś powrócić jako trwałe wyzwanie dla terażniejszości w kontekście wymazania. Powrócić w formie geofizyki znaczeń.

W *Listening to Images* Campt rozwija koncepcję „czasu” jako afektywnej siły polityki, operującej poprzez destabilizowanie modalności kontaktu, i inicjuje zwrot ku innej teoretycznej możliwości, bardziej słysząc niż widząc ciche sondowania podważające autorytet kodu wizualnego. W ten sposób organizuje na nowo estetyczny sens zaangażowania, odchodząc od dominującej zasady czytania obrazów jako tego, co widać, żeby poprzez czas (grację i hałas czarnych ciał) osłabić tyleż uwagę, ile opór lektury. Jej analiza cichych rejestrów znaczeń fotografii ujawnia istnienie podtekstu, który pozwala dotrzeć „na ukos do możliwości [...] przez małe, zwykle drobne szczeliny i pęknięcia w tym, co wydaje się siecią kolejnych ujęć, z której nie da się wyplątać”, siecią „terminów i czasów gramatycznych”³⁰. Takie podteksty podważają znaczenie syntez bardziej zorientowanych na to, co znajduje się na powierzchni. Jak twierdzi Campt, przyszłość da się ująć w terminach działań i politycznych ruchów, lecz „jak sądzę, musimy nie tylko tego wyglądać, lecz starać się także dosłyszeć w innych, mniej prawdopodobnych miejscach [...] w najmniej uznanych, często

jedynie tymczasowych archiwach”³¹. Marginalizowanie eurocentrycznej logiki nie stanowi jedynie teoretycznego ćwiczenia się w dekolonizacji, lecz oznacza nowe ustanowienie sensu za sprawą afektywnych infrastruktur, wzmocnienia roli afektu w dyskursie materialności i jej światów. Dlatego Campt pisze:

Dla mnie przyszłość nie jest kwestią „nadziei”, choć z pewnością nierozzerwalnie wiąże się z ideą dążenia do jakiegoś celu. Za najważniejsze uważam więc to, żeby myśleć o przyszłości, korzystając z pojęcia „czasu”. Jaki jest „czas” czarnej feministycznej przyszłości? To czas zaprzeszyły, czas relacji z ideą możliwości, ani niewinny, ani naiwny. Ten czas nie musi być heroiczny ani zamierzony. Zwykle cechuje go skromność, duża doza strategii, subtelność i wyrafinowanie. Bywa podstępny i rygorystyczny. Nie zawsze jest gwarny i wymagający. Najczęściej czeka po cichu, by wykorzystać nadarzącą się okazję, wytrwały i zakłócający³².

Nowe konstelacje znaczeń sytuują się w kontrze wobec nurtu odczytań, który wyznaczają intelektualne normy zachodniego liberalizmu. Campt widzi w nich aksjologiczne przekierowanie sensu ku nowym możliwościom teoretycznym (możliwościom afektywnym raczej w ciasnych przestrzeniach codzienności niż poza nimi). Powtarzając wezwanie Wynter do tego, by uznać zmysły za teoretyków, pokazuje również, jak nowe konstelacje podważają przyjęte znaczenia, zmieniają je w nieznane dotąd formacje o ładunku politycznym, ponieważ właśnie w nich rodzi się podziemna siła, która przenika przez kolonialne technologie czasu i przestrzeni. Subtelny kunszt grafika na tym polega, żeby tej kobiecie wywodzącej się z kobiet nie poddać działaniu pola grawitacji, by dać jej – czy raczej pozwolić zażądać – odmiennej geofizyki bycia, która nie podda jej sile „nieuchronnej” geo-logiki wyznaczonej dla niej pozycji materialnej i symbolicznej (pozycji, której domagała się już w chwili skoku). Biała Geologia proponuje geofizykę anty-Czerni, lecz zatrzymana w polu przeciwgrawitacji

czarna kobieta poszerza zasięg siły geologicznej, wchodząc w inny czas możliwości i relacji z ziemią. Nie dając się zamknąć w ramach „kłopotliwej genealogii wolności”, która ukształtowała wyobraźnię liberalną poprzez „splątania niewoli i wolności”³³, bierze udział w innym grawitacyjnym otwarciu; otwarciu „skrojonym na miarę tego świata”³⁴, jak ujmuje to Aimé Césaire.

W leksykonie geologii, która bierze w posiadanie ludzi i miejsca, ograniczając ich życiowe praktyki i narzucając wykluczającą innych uniwersalność humanistycznego podmiotu, odmowa takiej niewoli ustanawia wspólnoty dostrojone do taktu i tonu świata. Myślę o tym wymuszonym skamienieniu³⁵, o którym niedawno czytałam w pracach o niewolnictwie i jego życiu po życiu, o wymuszonych zderzeniach ułamków skał i kruchych kości w kopalniach oraz na plantacjach trzciny cukrowej, o skamienieniu ciał przeciwstawianych wyobrażeniu czarnego życia jako pustego znaku własności, które podporządkowywało te ciała logice białego pragnienia i przemocy (według Hartman). Myślę o kamiennej cierpliwości, która nie zapomina o miłości. Wręcz przeciwnie. Poezja skał odkrywa miłość w oceaniczności ziemi. Tak oto Brand wyobraża sobie niewolników na statkach przetwórczych, kiedy skręt szyi i dziobu łodzi na moment odsłania horyzont, „oni dążący ku własnej kości [...] «dzięki bogu za ocean i niebo, tak uwikłane, tak obojętne», musieli mówić, «inaczej nic nie byłoby warte miłości»”³⁶. Nucąc, w gównie ładowni i na grzbietach fal, „obnażeni w swoim życiu, nadzy jak wodorosty, mieli siedzieć i tonąć, lecz nie, niebo było im drzwiami, głodem i okryciem”³⁷. Odmowa zgody na ograniczenie tkwi w materii tego świata, a dom w jego czerni; „wędrują jakby poza czasem, jakby potrafili go zatrzymać, [...] z kompasami, których igły się odchylają, wskazując drogę poza mapę”³⁸.

Odmowę można rozumieć w powiązaniu z „Nie”, w którym Maurice Blanchot dostrzega sprzeciw wobec tortur czy opresji (zapewne pod wpływem własnego doświadczenia, kiedy stanął oko w oko z plutonem egzekucyjnym). To odmowa, która

potwierdza wyjście lub zerwanie z niemożliwą do przyjęcia logiką i rozumowaniem:

To, czego odmawiamy, nie musi być pozbawione wartości czy znaczenia. Dlatego właśnie odmowa jest konieczna. Istnieje taki rodzaj rozumowania, którego nie da się dłużej akceptować. Chodzi o pozór mądrości, który wywołuje w nas przerażenie; o propozycję porozumienia i kompromisu, której nie chcemy poznać. Doszło do zerwania. Chcieliśmy szczerości, która nie toleruje już współudziału. Kiedy odmawiamy, czynimy gest wolny od potępienia i wywyższania się; gest najbardziej jak to możliwe anonimowy. Siła odmowy nie działa przeciw ani za naszą sprawą, ani w naszym imieniu. Od chwili swego bardzo słabego początku należy przede wszystkim do tych, którzy nie mają głosu [...] odmowa nigdy nie jest łatwa, musimy się zatem nauczyć, jak odmawiać i zachować całą siłę tego aktu dzięki rygorowi myśli i skromności wyrazu, ³⁹ których każde z naszych zapewnień musi odtąd dowodzić .

Kiedy to, co nieludzkie, zmienia kierunek zaangażowania optyki i intymności w geologii, można w nim dostrzec inny rodzaju zasobu, niż gdy przybiera formę kolonialnej własności –siłę przyciągania tak potężną, że opiera się ziemskiej grawitacji.

Wykuwanie nowego języka geologii musi objąć przygotowanie zarówno słownika, który pomoże rozebrać na części antropocen, jak i poezji, by nadała kształt nowej epoce. Tak powstaje nowa geologia, która pokazuje urasowienie materii ⁴⁰ . Zwrot ku krytycznej czarnej estetyce nie jest próbą przeformułowania antropocenu w jakąś inną scenę za sprawą czarnych ontologii, ontologii bez terytoriów. Chodzi raczej o bardziej precyzyjne usytuowanie tych praktyk estetycznych, które wykształciły się w kontekście nieludzkich intymności i z natury mają antyczarny charakter (ustanowiony przez materialne geografie kolonializmu, niewolnictwo i diasporę); chodzi o usytuowanie zbuntowanej geologii. Początki antropocenu nadal wymazują i maskują pełne przemoc historycznego pierwszego kontaktu, wywłaszczenia i śmierci

w ramach wyobraźni geograficznej. Tak rozumiana prehistoria geologii ma wiele wspólnego z antropoceniem jako uwarunkowaniem terażniejszości. To materialna historia, która ustanawia terażniejszość wraz z jej wszystkimi geotraumami. Powinna zatem zostać w całości przyjęta, przepracowana i ponownie ustanowiona jako sprawczość dla terażniejszości, na rzecz końca tego świata i możliwości powstania innych światów, ponieważ ten już staje twarzą w twarz z nawałnicą, kolejny raz pisząc swoją pogodę dla geologii. W końcu wszyscy jesteśmy uwikłani w geologię, poczynając od kosmicznych minerałów wchodzących w skład naszych ciał, a skończywszy na praktykach i estetykach, które napędzają masową konsumpcję i wciąż trwającą eksploatację. Nasze pragnienia powstają w podziemiu, nabierają kształtów w kopalni i ciemnych spoinach zapomnianych formacji, którymi pewnego dnia się staniemy; którymi już się stajemy. Lecz nasza relacja z podziemiem wygląda inaczej.

Wewnątrz języka nieludzkich bliskości powstają duchy geologii, zmieniając burze, tornada, liście i rzeki w doświadczenie. Aimé Césaire pisze:

Powinienem raz jeszcze odkryć tajemnicę wielkiego
Porozumiewania się i wielkiego spalania...

Mam słowa na tyle pojemne, że
Obejmą ciebie i ciebie, ziemię, napiętą pijaną ziemię...

Kathryn Yusoff, *Insurgent Geology: A Billion Black Anthropocenes Now*, w: eadem, *A Billion Black Anthropocenes or None*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018, s. 87–101. Niniejszy przekład powstał w ramach projektu *Po kryzysie klimatycznym. Nieskalowane strategie fabulacji spekulatywnych ostatnich dwóch dekad (UMO-2021/43/B/HS2/01580)*, realizowanego ze środków programu **OPUS NCN.**

- 1 Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, Oxford University Press, Oxford 1997.
- 2 Tina Campt, *Listening to Images*, Duke University Press, Durham, NC 2017, s. 17.
- 3 Sylvia Wynter, *Black Metamorphosis: New Natives in a New World*, Institute of the Black World Records, MG 502, Box 1. Schomburg Center for Research in Black Culture. Źródło niedatowane.
- 4 Ibidem, s. 109.
- 5 Ibidem, s. 218.
- 6 Ibidem, s. 141.
- 7 Ibidem, s. 245. Wyróżnienie oryginalne.
- 8 Oba filmy Steve'a McQueena można było oglądać w opuszczonym podziemnym kinie Lumiere w Londynie przy St. Martin's Lane w listopadzie 2002 roku.
- 9 Manthia Diawara, Eduard Glissant, *Conversation with Eduard Glissant Aboard the Queen Mary II (August 2009)*, „NKA: Journal of Contemporary African Art” 2011, nr 28, s. 4–19, s. 2, dostęp 18 stycznia 2025.
- 10 Terri L. Snyder, *The Power to Die: Slavery and Suicide in British North America*, University of Chicago Press, Chicago 2015.
- 11 Tiffany L. King, *The Labor of (Re)reading Plantation Landscapes Fungibile(ly)*, „Antipode” 2016, nr 2, s. 1022–1039, tu: 1023.
- 12 Ibidem.
- 13 Ibidem, s. 1024.
- 14 Dionne Brand, *At the Full and Change of the Moon*, Grove Press, New York 1999, s. 2.
- 15 Ibidem.
- 16 Ibidem, s. 24.
- 17 Ibidem, s. 51.
- 18 Ibidem.

- 19 Ibidem, s. 20.
- 20 Ibidem, s. 40.
- 21 Dionne Brand, *Love Enough*, Random House, Vancouver 2014, s. 157.
- 22 Tina Campt, *Listening to Images*, s. 5.
- 23 Dionne Brand, *In Another Place, Not Here*, Vintage Canada, Toronto 1996, s. 241–242, 246–247.
- 24 Tina Campt, *Listening to Images...*, s. 17. Wyróżnienie oryginalne.
- 25 Ibidem. Wyróżnienie oryginalne.
- 26 Sformułowanie na czwartej stronie okładki. Por. Saidiya Hartman, *Scenes of Subjections* ...
- 27 Tina Campt, *Listening to Images...*, s. 59.
- 28 Dionne Brand, *Land to Light On*, McClelland and Stewart, Toronto 1997, s. 77.
- 29 Ibidem, s. 73.
- 30 Tina Campt, *Listening to Images...*, s. 16.
- 31 Ibidem.
- 32 Ibidem, s. 17.
- 33 Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection...*, s. 115.
- 34 Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism*, Monthly Review Press, New York 2000 [1972], s. 42.
- 35 Wynter pisze o tym, że sporządzając relacje z krzyżowania niewolników, kolonizatorzy zwracali uwagę na widoczny brak reakcji ze strony poddawanych tej sadystycznej torturze, którzy „cały czas zachowywali wysoki stopień jawnej bezczelności i brutalnej niewrażliwości”. Pokazuje to niezdolność kolonizatorów do dostrzegania przejawów czarnego bólu czy do zrozumienia tego, ile odwagi wymagało, by go nie okazywać. Zob. Sylvia Wynter, *Black Metamorphosis...*, s. 128.
- 36 Dionne Brand, *Land to Light On...*, s. 46.
- 37 Ibidem.

- 38 Ibidem.
- 39 Maurice Blanchot, *Friendship*, Stanford University Press, Stanford, California 1997 [1971], s. 111–112.
- 40 Zob. Denise F. Silva, $-1 (life) \div 0 (blackness) = \infty - \infty$ lub ∞ / ∞ : *On Matter beyond the Equation of Value*, „e-flux” 2017, nr 79, dostęp 18 stycznia 2025.

