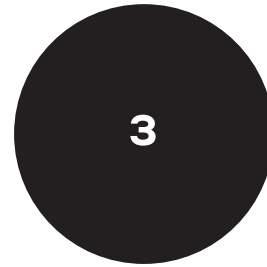




INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## **Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.**

---

**tytuł:**

*Archiwum Wielkiej Wojny. Strategie montażu a praktyki  
rekonstrukcyjne medialnych obrazów przemocy*

**autor / autorzy:**

Dorota Sajewska

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 3 (2013)

**odsyłacz:**

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/79/160/>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW

Dorota Sajewska

## **Archiwum Wielkiej Wojny. Strategie montażu a praktyki rekonstrukcyjne medialnych obrazów przemocy**

Życie jest jedynie  
Przelotnym cieniem; żalonym aktorem,  
Co przez godzinę puszy się i miota  
Na scenie, po czym znika; opowieścią  
Idioty, pełną wrzasku i wściekłości,  
A nie znaczącą nic<sup>1</sup>  
William Szekspir, *Makbet*, akt V, sc. 5

Ciągle słyszę tamten huk wystrzałów, szatkujących pole bitewne. Wciąż mam w pamięci tamto piekło. Wojna eksploduje w mojej głowie, wulkan kolorów, zapachów i dźwięków. Widzę, jak z wnętrza ziemi wylaniają się katastrofy XX wieku. Wszystkie zrodzone z tej samej tragedii: wojny 1914–1918

– to dramatyczne wyznanie żołnierza francuskiej piechoty, który przeżył zwycięską dla jego ojczyzny wojnę, otwiera film dokumentalny Jeana-François Delassusa *14–18. Wściekłość i wrzask* (2008). Szeregowy *poilu*<sup>2</sup> jako narrator tego filmu staje się niejako koronnym świadkiem tamtych wypadków, ma gwarantować autentyczność i wiarygodność faktów, a przede wszystkim ukazać Wielką Wojnę jako wydarzenie fundacyjne dla europejskiej tożsamości. Również, ze względu na wytworzenie swoistej kultury wojny opierającej się na akceptacji i przyswojeniu przemocy, w jej wymiarze negatywnym – jako wydarzenie paradygmatyczne dla kolejnych katastrof światowych XX wieku<sup>3</sup>. Film Delassusa bardzo wyraźnie pokazuje ten aspekt wojny, a także poprzedzający ów proces akulturacji gwałtu i bezprawia afirmatywny stosunek Europejczyków do rozpoczynającego się konfliktu zbrojnego, czego świadectwem stały się masy ochotników, wstępujących w szeregi narodowych armii w imię głównej wartości patriotycznej – nienawiści. „Chcieliśmy tej wojny. W 1914 roku to była nasza racja stanu” – potwierdza ten bezwzględny paradoks bohater *Wściekłości i wrzasku*.

Kluczowym słowem pojawiającym się w tej opowieści zwykłego żołnierza Wielkiej Wojny jest „doświadczenie” – i przez jego pryzmat relacjonowane są globalne wydarzenia. Tak jakby reżyser filmu dzielił przekonanie Franka Ankersmita o tym, że „najwyższy stan świadomości historycznej” tkwi właśnie „w nastrojach, uczuciach oraz doświadczaniu przeszłości”, zaś główne zadanie historiografii – w uwrażliwianiu na tajemnice przeszłości, „nie zaś w uleganiu intelektualnym modom, które wykluczyły ze swoich zainteresowań rzeczywistość przeszłości, z jej nadziejami, klęskami, radością i cierpieniem”<sup>4</sup>. W filmie Delassusa doświadczenie własne podlega jednocześnie uwspólnieniu, „ja” zostaje przekształcone w „my”: „Chcę Wam przybliżyć horror, którego przyszło nam doświadczyć”. Pozycja świadka-uczestnika wzmacnia afektywny odbiór tego, co pozornie obiektywne: wstrząsających obrazów wojny, wszelkich danych i statystyk. Nawet kiedy narrator filmu podaje liczby: „10 milionów zabitych. 23 miliony rannych. Połowa 70 milionów wszystkich wcielonych do wojska. Taka jest naga prawda o tej wojnie”, ich oddziaływanie nie ogranicza się do poinformowania widza. Abstrakcyjny wymiar tej „prawdy” znajduje swoją konkretyzację w ciele mówiącego. Wybór sposobu opowieści okazuje się zatem w filmie Delassusa kluczowy.

Niemniej ten właśnie zabieg narracyjny jest tu zastosowany niezwykle przewrotnie. Reżyser *Wściekłości i wrzasku* daleki jest bowiem od rozumienia doświadczenia tego, co minione jako epifanii objawiającej przeszłość „jaką rzeczywiście była” w sposób niepowtarzalny i nieprzewidywalny. W istocie realizacja filmu raczej sprzyjała rewaloryzacji doświadczenia historycznego, wiele miała bowiem wspólnego z obecnością dokumentalisty (jako podmiotu poznającego) w archiwum, a w szczególności z bezpośrednim, cielesnym kontaktem z materialnymi śladami przeszłości. Zrealizowany w dziewięćdziesiątą rocznicę zakończenia I wojny światowej film Delassusa stanowi atrakcyjny montaż materiałów wizualnych zgromadzonych i odnalezionych w archiwach wojennych, medycznych i filmowych. Należą do nich fotografie, filmy dokumentalne i propagandowe, zapisy ze szpitali wojskowych, filmy fabularne z czasów wojny, z okresu międzywojennego, wreszcie obrazy z drugiej połowy XX wieku oraz najnowsze produkcje filmowe i telewizyjne<sup>5</sup>. Dokumenty z czasów Wielkiej Wojny zostały poddane różnym procedurom rekonstrukcyjnym, takim jak rewitalizowanie dźwięku, nakładanie koloru, łączenie materiałów pochodzących z różnych czasów i mediów, a nawet generowanie

nieistniejących archiwaliów. Praca dokumentalisty ma zatem w tym przypadku charakter bardzo performatywny – źródła i dokumenty traktowane są tu jako materiały zarówno posiadające własną dynamikę, jak i służące do konstruowania i kreowania opowieści o wojnie. Z jednej strony mamy tu do czynienia z wytwarzaniem wiarygodności za pomocą pierwszoosobowej narracji prowadzonej przez całkowicie fikcyjnego protagonistę, który zdaje relację z pola bitwy, z drugiej zaś strony – z generowaniem poczucia autentyczności poprzez lokowanie tej fikcyjnej postaci w dokumentach pozostawionych przez historię („To jedyne moje zachowane zdjęcie. Zrobione w Artois, w przeddzień tamtej okropnej nocy. Jestem czwarty od lewej w trzecim rzędzie”). Dzięki tej podstawowej obosiecznej strategii reżysera dochodzi w efekcie do zakwestionowania kategorii doświadczenia, a zarazem podważenia samej logiki i prawdy archiwów.

Francuski *poilu* funkcjonuje w filmie Delassusa przede wszystkim jako nośnik jednego z medialnych obrazów Wielkiej Wojny, utrwalonego w listach, dziennikach i pamiętnikach. Albowiem to właśnie literatura dokumentu osobistego – pisana zarówno w trakcie, jak i masowo po wojnie – pozostawiła bodaj najbardziej utożsamiany z granicznym doświadczeniem ludzkim

wizerunek I wojny światowej: wstrząsające życie w okopach – w błocie, szlamie, deszczu, zimnie, smrodzie, we „wspólnej” egzystencji z wszami i szczurami, wśród rozkładających się zwłok innych żołnierzy. Próbując oddać najbardziej bezpośrednio i niezmediatyzowane zmysłowe postrzeżenie rzeczywistości, operowała przy tym zabiegami dążącymi do maksymalnie wiernego opisu przefiltrowanego przez skrajnie subiektywne doświadczenie z jednej strony, z drugiej zaś chętnie dokumentowała procesy synestezyjne zachodzące w doświadczającym podmiocie – poczucie wielowymiarowości przestrzeni, inną świadomość kolorów, tendencję do przenikania się zmysłów. Za sprawą tych formalnych eksperymentów dochodziło do zniknięcia rozgraniczenia między „ja” a rzeczywistością, lecz nie tyle w postaci zapanowania „ja” nad światem, ile raczej w odczuciu przezeń cierpienia, w bierności i uległości wobec warunków zewnętrznych<sup>6</sup>.



14–18. *Wściekłość i wrzask*, reż. Jean-François Delassus (2008)

Tę bardzo specyficzną relację między podmiotem a doświadczeniem, już w kilkanaście lat po zakończeniu wojny, opisał Walter Benjamin w eseju *Der Erzähler* (Narrator, 1936):

Przyczyna tego zjawiska leży jak na dłoni: spadła cena doświadczenia. I wygląda na to, że będzie spadała bez końca. Każdy rzut oka na gazetę przekonuje, że osiągnęło ono nowe dno, że przez noc ucierpiał obraz nie tylko zewnętrznego, ale i moralnego świata, że nastąpiły zmiany, których nikt nie uważałby za możliwe. Wybuch wojny światowej oznaczał początek procesu, który od tamtej pory nieprzerwanie się toczy. Czy w końcu Wojny nie zauważono, że ludzie z pól bitewnych wrócili jak oniemiała; nie bogatsi, lecz wręcz ubożsi w bezpośrednie doświadczenia. To, co dziesięć lat później rozlało się w postaci powodzi książek o wojnie, było wszystkim innym, tylko nie doświadczeniem, przekazywanym z ust do ust. I nie było to dziwne. Nigdy bowiem niczemu nie zadano kłamu bardziej gruntownie, niż doświadczeniom strategicznym zadała kłam wojna pozycyjna, gospodarczym – inflacja, fizycznym – wygrana w bitwie, o której decydowała przewaga techniki, moralnym – dysponenci władzy. Pokolenie, które do szkoły jeździło jeszcze tramwajem konnym, znalazło się pod gołym niebem pośród krajobrazu, w którym nie pozostało nic bez zmiany, oprócz chmur, a pod nimi w polu zniszczenia i śladów eksplozji małe, kruche ciało człowieka (podkr. – D.S.)<sup>7</sup>.

I wojna światowa w oczach Benjamina to niewątpliwie wydarzenie paradygmatyczne, którego konsekwencją stała się konieczność przeformułowania dotychczasowej narracji o człowieku. Albowiem ci, którzy przeżyli tę wojnę, wracali z niej niemi: nie byli w stanie ani podzielić się swym doświadczeniem, ani opowiadać historii. Kres doświadczenia oznaczał dla Benjamina jednocześnie koniec tradycyjnej narracji w sztuce, dotychczasowego sposobu zapisu i opisu

rzeczywistości, jako że dla autora *Pasaży* przemiany produkcji artystycznej nieodłącznie wiązały się z fundamentalnymi przekształceniami indywidualnej i zbiorowej percepcji (*aisthesis*). Wojna przyniosła zatem totalny kryzys reprezentacji. Jego źródła Benjamin upatrywał w fundamentalnym zaburzeniu jednostkowego sposobu doświadczania rzeczywistości: w czasowej i przestrzennej dezorientacji wynikającej z sytuacji walki bądź niekończącego się czekania w okopach, w rozbitej pod wpływem fizycznych uszkodzeń integralności ciała (bomby, granaty, eksplozje, amputacje kończyn, gaz jako broń nieuznająca granic)



14–18. *Wściekłość i wrzask*, reż. Jean-François Delassus (2008)

oraz w cierpieniu psychicznym, spowodowanym przez ekstremalne obciążenia akustyczne. Rezultatem tej bardzo konkretnej sytuacji indywidualnego w strefie wojny stały się społeczne, kulturowe i artystyczne procesy postępującej fragmentaryzacji oraz sekularyzacji.

Dla Benjamina dawne pojęcie doświadczenia (*Erfahrung*), związane z linearnie rozumianą czasowością i tradycyjnie pojętą wspólnotą (przekazywanie historii z pokolenia na pokolenie, czas organiczny, zgodny z rytmem przyrody, nauka wsparta na autorytecie), pod wpływem wojennego szoku zastąpione zostało pojęciem przeżycia (*Erlebnis*), które odsyła wyłącznie do samego podmiotu, rozumianego jednak specyficznie – jako kruche życie – w jego niepowtarzalnej wyjątkowości, a zarazem całkowitej alienacji i podatności na zranienie. Przeżycie bowiem, jako zdarzenie punktowe, jako przejaw rozumianego dosłownie i w przenośni bombardowania jednostki wrażeniami, dociera do świadomości podmiotu wyłącznie fragmentarycznie. Tak oto podmiot nie jest w stanie zintegrować nadmiaru bodźców, co z kolei prowadzi go do utraty związku z innymi zjawiskami – w tym z poczuciem osadzenia w czasie i przestrzeni<sup>8</sup>. Autor *Narratora* rozwija ten problem w tekście o kilka lat wcześniejszym, *Erfahrung und Armut* (Doświadczenie i ubóstwo, 1932):

Ubóstwo doświadczenia: nie trzeba tego rozumieć w ten sposób, że ludzie nagle zaczęli pragnąć nowych doświadczeń – pisał w swoim eseju Benjamin – Nie, oni właśnie pragną uwolnić się od doświadczeń, pragną rzeczywistości, w której będą mogli nadać znaczenie własnej nędzy, tej zewnętrznej, a także tej wewnętrznej, tak czysto i wyraźnie, aż wreszcie wyjdzie z tego coś przyzwoitego. Oni nie są ani nieświadomieni, ani niedoświadczeni. Wręcz przeciwnie: oni to wszystko już dawno „strawili” – i „tę kulturę”, i „tego człowieka”, i czują się teraz przesyleni i zmęczeni.

To kruche życie doświadczane wojną miało w oczach Benjamina związek z procesem społecznej destabilizacji i niepewnością kulturowej egzystencji. W prekarnych warunkach wojny pojawiła się jednak również specyficzna witalność życia – bo przecież nawet w okopach istniało życie codzienne, zamieszkały świat, próba organizacji własnego istnienia; wynikający z pędu do życia przymus, by dać sobie radę w istniejącej sytuacji. Dlatego też Benjamin interpretował tę nową formę ubóstwa kulturowego, ubóstwa w doświadczenie właśnie, jako warunek nowego

początku, jakiejś nowej konstrukcji, choćby miała ona być efektem kulturowego barbarzyństwa – wojny.

Barbarzyństwa? W rzeczy samej. Mówimy tak, by wprowadzić nowe pozytywne pojęcie barbarzyństwa. Gdyż dokąd prowadzi barbarzyńcę brak doświadczenia? Prowadzi go do miejsca, w którym ma rozpocząć wszystko od nowa; zadowolić się czymś nieznacznym; z drobiny stworzyć konstrukcję, bez oglądania się ani na prawo, ani na lewo. Wśród wielkich twórców zawsze znajdowali się ci nieustępliwi, którzy najpierw robili porządek na stole. Chcieli bowiem mieć przed sobą stół kreślarski, oni byli konstruktorami<sup>9</sup>.

Wielka Wojna zaowocowała zatem nie tylko ludzkim rozczarowaniem, ale również szczególnym rodzajem relacji między estetyką i polityką. Ta otwierająca XX wiek katastrofa, przez jednych nazywana eksplozją nowoczesności, przez innych uznawana za przejaw kryzysu klasycznego modernizmu<sup>10</sup>, okazała się pionierska nie tylko ze względu na sposób jej prowadzenia, niszczący



14-18. *Wściekłość i wrzask*, reż. Jean-François Delassus (2008)

wszelkie tradycyjne wyobrażenia o działaniach wojennych, szczególnie od momentu, gdy do kontynuowanej z premedytacją wojny na wykrwawienie zmobilizowano cały przemysł, całą gospodarkę, wszystkie finanse, a nawet system podatkowy<sup>11</sup>.

Konfrontacja z realnością wojny – z jej bezprecedensową brutalnością, dehumanizacją człowieka, cielesnym i psychicznym upokorzeniem – wytworzyła również pierwszą w historii na taką skalę mediatyzację. O nowatorstwie Wielkiej Wojny można mówić zatem także z powodu towarzyszącego jej nieustannie, rejestrującego niemal wszystko ruchu kamery.

Kiedy wprowadzono nowoczesne technologie zabijania, by położyć kres ciągnącemu się w nieskończoność, nie zmierzającemu do żadnego celu trwaniu w okopach, kiedy – jak mówiono – „niemiecka fabryka pochłonęła stary świat” i kiedy za sprawą tej zmiany przeszłość stała się fikcją, słowo ustąpiło miejsca obrazowi. Tradycyjna, dająca się jeszcze opisać wojna skończyła się raz na zawsze, kiedy w 1915 roku pod Ypres Niemcy po raz pierwszy użyli gazu bojowego, a co za tym idzie – wprowadzili maski gazowe, chroniące twarz człowieka, a zarazem bezlitośnie ją odkształcające: „Gdy ludzie wkładali maski, tracili ludzki kształt i z długimi ryjami, wielkimi szklanymi

oczami, powolnymi ruchami, stawali się postaciami z fantazji [...]”<sup>12</sup>. Wraz z postępem nauki i techniki w coraz większym stopniu sięgano po kolejne przedłużenia własnego ciała – karabiny maszynowe, wszelkiego rodzaju broń dalekiego zasięgu, a także aparaty i kamery, pozwalające łatwiej, bo nie w bezpośredniej relacji, zabijać odpostaciowanego wroga.

Niewątpliwie film okazał się medium „nieocenionym” w rejestrowaniu ofiar użycia nowoczesnych pocisków, broni chemicznej i maszynowej, czołgów, miotaczy ognia i moździerzy okopowych. Z jednej strony był w stanie nadążyć za dynamiką wojny, z drugiej zaś – operując zbliżeniami – odstąpić najbardziej makabryczne uszkodzenia ciał na skutek użycia nowoczesnej broni: wyciekający z ust śluz, łzawiące oczy, przestrzelone i spalone twarze, oderwane kończyny, wreszcie góry zwłok – rozerwane na strzępy, niedające się zidentyfikować ciała, grzebane na miejscu przez żywych jeszcze, żołnierzy. „Tamci ludzie – pisał już po wojnie jeden z jej ocalałych uczestników – byli jak postacie na ekranie kinematografu – na starej, migającej szybko taśmie – wszyscy w desperackim popłochu”<sup>13</sup>.

W trakcie I wojny światowej nie wymyślono wprawdzie nowych form ekspresji, ale to, co niewątpliwie okazało się nowe, to masowość i siła oddziaływania istniejących narzędzi informacji i perswazji, a zatem uczynienie – zarówno ze starych mediów (fotografia, gazeta, plakat, ulotki), jak i nowych (film) – przekazników nastawionych głównie na skuteczność, działanie, a nie na sens i znaczenie. Ernst Jünger w eseju *Wojna i fotografia* (1930) porównywał nawet aparaty fotograficzne do używanej wówczas broni:

obok wylotów luf karabinów i dział na pole bitwy skierowane były każdego dnia soczewki optyczne [...] Tak, posiadamy obrazy, które powstały w chwilach bezpośredniego starcia, szczęśliwe, przypadkowe trafienia z aparatu fotograficznego, wykonane dłońmi, które na sekundę zrezygnowały z użycia karabinu lub granatu ręcznego, aby przycisnąć spust migawki<sup>14</sup>.

W rozpoznaniu masowości i skuteczności użycia mediów wizualnych nie chodzi zatem wyłącznie o propagandę wojenną, jaką uprawiono właśnie za pomocą obrazów. Ani również o to, że – jak z wyraźnym brakiem akceptacji pisał Benjamin – tłum stał się podmiotem nowej sztuki, jej „zleceńdawcą”<sup>15</sup>. Rzecz ma podłoże o wiele bardziej złożone – chodzi o masowe zarządzanie wyobraźnią żołnierzy



poprzez zakreślanie i reglamentowanie pola wizualnego. Judith Butler w swojej książce *Ramy wojny* przekonuje nawet, że obraz jako taki w ogóle stanowi element prowadzenia nowoczesnej wojny<sup>16</sup>. I to w bardzo szczególny sposób:

Choć przyznajemy pewną dozę materialności obrazom, zazwyczaj koncentrujemy się na materialności, którą da się przypisać broni, bombom i wojennym narzędziom bezpośredniej destrukcji, nie dostrzegając, że żadna z tych rzeczy nie mogłaby funkcjonować, nie opierając się na obrazach<sup>17</sup>.

Nic zatem dziwnego, że jednym z konstytutywnych elementów nowej estetyki stał się montaż, rozrywający – na podobieństwo eksplozywności wojny – wszelką ciągłość; zderzający ze sobą fragmentaryczne, przeżyte i zapamiętane obrazy okrucieństwa, jednakże bez zamiaru uspoźniania, ujednociania, racjonalizowania rzeczywistości, lecz przeciwnie w celu wydobywania jej konfliktów oraz sprzeczności i złożoności doświadczeń. Pod wpływem I wojny światowej załamała się więc nie tylko geopolityczna i społeczna podstawa Europy, lecz również wypracowywana przez tę kulturę estetyka nowożytna, opierająca się na takich kategoriach, jak: linearność, kompozycja, fabuła, akcja, iluzja, synteza. Trafnie ujął to Georges Didi-Huberman w *Strategiach obrazów. Oku historii I*:

Wygląda na to, że – historycznie rzecz ujmując – okopy wytyczone w całej Europie okresu wojny światowej sprowokowały w dziedzinie estetyki, podobnie jak w dziedzinie humanistyki [...] decyzję, że metodą pokazywania będzie montaż, to znaczy przemieszczenie, rekonponowanie wszystkiego. Montaż byłby więc metodą poznania oraz chwytem formalnym zrodzonym z wojny, uznającym »nieład świata«. Sygnował on naszą percepcję świata od pierwszych dwudziestowiecznych konfliktów: stał się metodą w całym tego słowa znaczeniu nowoczesną<sup>18</sup>.

Tę na nowo ustanowioną relację między estetyką a polityką Didi-Huberman bada w swojej książce, przyglądając się poetyce Bertolta Brechta, którego twórczość stanowi dlań sztukę montażu opartą na „układaniu różnic”, „rozmieszczaniu rzeczy”, „dezorganizacji porządku pojawiania się”. Co ciekawe, francuski filozof szuka egzemplifikacji strategii zderzania elementów heterogenicznych, form złożenia tego, co pierwotnie zostało rozłożone, nie w dramaturgii Brechta, lecz w idei Teatru Epickiego, „przechowanej” – wobec niemożności pracy na scenie na emigracji –

w obrazach wojny w mniej znanych dziełach niemieckiego dramaturga:

*Arbeitsjournal* (Dzienniku pracy, 1938–1955) oraz *Kriegsfibel* (Elementarzu wojny, 1944). Szczególnie ta druga pozycja, nazywana w *Strategiach obrazów* najbardziej benjaminowską książką Brechta<sup>19</sup>, dobrze ilustruje postawioną przez Didi-Hubermana tezę, że sam montaż heterogenicznych elementów oznacza kluczowe w perspektywie politycznej – „zajęcie stanowiska”. Nie polega ono bynajmniej na opowiedzeniu się po jakiejś stronie, lecz na konfrontacji „każdego obrazu z wszystkimi pozostałymi, wszystkich obrazów z historią, która z kolei umieszcza samą kolekcję ikonograficzną w perspektywie niesłychanej pracy politycznej”<sup>20</sup>. *Kriegsfibel* stanowi taki właśnie montaż tekstu i obrazu, dokumentu i poezji, polityki i estetyki. Dzięki formalnemu zabiegowi zestawienia zdjęć dokumentalnych oraz epigramów Brechtowi – zdaniem autora *Strategii obrazów* – udało się zdemaskować zarówno okrucieństwo wojny, jak i cynizm polityki prowadzącej do niej, bez tworzenia jednak przy tym rozprawy o historii.

Co charakterystyczne, w swojej refleksji Didi-Huberman z jednej strony odwołuje się do okopów Wielkiej Wojny, z drugiej zaś przedmiotem badania ustanawia dzieła dokumentujące II wojnę światową. Czyni tak, choć właściwie w zasięgu ręki ma atlas fotograficzny krytycznie komentujący wojnę poprzednią, na którym niewątpliwie wzorował się sam Bertolt Brecht – *Krieg dem Kriege!* (Wojna wojnie, 1924) Ernsta Friedricha, niemieckiego pacyfisty, a następnie założyciela muzeum antywojennego Anti-Kriegs-Museum w Berlinie (1925). Pierwotnie opublikowany w czterech językach (niemieckim, angielskim, francuskim, holenderskim), a następnie przełożony na ponad pięćdziesiąt języków album miał ukazać „prawdziwe oblicze wojny”, demonstrując na kolejnych stronach fotografie pochodzące z archiwów medycznych i wojskowych. Znalazły się wśród nich zarówno obrazy z pola bitwy, przedstawiające góry zwłok, masowe groby, rozbite samoloty, powieszonych żołnierzy, a także makabryczne zbliżenia wojennych kalek. Wszystkim fotografiom – zwykle układanym we wzajemnie komentujące się ironicznie i krytycznie pary, towarzyszył opis, czasem oddający w słowie to, co widać na obrazie, czasem wyjaśniający powód oraz konsekwencje przedstawianej katastrofy. Niektóre ze zdjęć opatrzone podtytułem, hasłem zaczerpniętym z języka wroga – propagandy wojennej. Słynna stała się fotografia żołnierza, którego wybuch granatu pozbawił pół twarzy, z podpisem-cytatem pochodzącym z wypowiedzi marszałka generalnego Paula von Hindenburga: *Der Krieg bekommt mir, wie eine Badekur!* (Wojna działa na mnie

niczym uzdrowisko!). Zdanie to szczególnie mocno zabrzmiało wobec ukazanych na sąsiadujących stronach zdeformowanych ciał żołnierzy, które mimo poddania wielu zabiegom chirurgii rekonstrukcyjnej nie odzyskały ani dawnego wyglądu, ani dawnej sprawności.

Album Ernsta Friedricha dobrze zdaje sprawę z podejmowanych już w trakcie Wielkiej Wojny sposobów obchodzenia się z dokumentami wizualnymi, a przede wszystkim z politycznym wymiarem montażu obrazów oraz z towarzyszącymi im praktykami rekonstrukcyjnymi i inscenizacyjnymi. Znakomicie ten aspekt demonstrują „dokumenty” medyczne kręcone w czasie wojny, jak choćby *War Neuroses* z 1917 roku, zrealizowany



*War Neuroses*, reż. Arthur Hurst (1917)

w Nethley Hospital w Anglii ze środków Medical Research Committee przez lekarza majora Arthura Hursta<sup>21</sup>. Jak podaje Edgar Jones, ten dwudziestosiedmiominutowy obraz nie był przeznaczony do powszechnej dystrybucji, lecz pomyślany jako film instruktażowy dla wojskowej kadry medycznej i miał na celu przekonać lekarzy o możliwości wyleczenia szoku pourazowego<sup>22</sup>. Ukazane w tym filmie kolejne przypadki „męskiej hysterii”, będące właśnie odmianą szoku artyleryjskiego (*shell shock*), charakteryzują się silnymi psychosomatycznymi symptomami, takimi jak drgawki, skurcze, konwulsje, zeszywnienie mięśni, afazja czy paraliż. Co jednak charakterystyczne, za każdym razem objawy te stosunkowo szybko – w ciągu kilku dni lub tygodni – podlegają wyleczeniu, dzięki któremu możliwy staje się powrót żołnierza do „normalności” i „codzienności”. Widzimy więc te same ciała przedstawiane w konwencji Przedtem/Potem. Najpierw kognitywnie i afektywnie zdeintegrowane, a następnie swobodnie spacerujące, uprawiające pole, zbierające owoce, wyplatające wiklinowe koszyki, wreszcie – już w pełnym uniformie i gotowości – uczestniczące w kolejnej wojennej bitwie. Taką historię opowiada w tym filmie specyficzny, powtarzalny w swej dramaturgii montaż poszczególnych – jak się wydaje – często inscenizowanych sekwencji: każdą z nich otwiera plansza z danymi personalnymi żołnierza, jego wiekiem i pozycją w wojsku, klasyfikacją jednostki chorobowej, opisem objawów, po czym następuje krótka wizualizacja wyrazistych cieleśnie symptomów; po tej części pojawia się plansza: kilka dni/tygodni później – i wówczas widzimy zdrowego mężczyznę, gotowego do powrotu do domu lub na front. Taki montaż oczywiście nie daje możliwości

odpowiedzi na szereg pytań, choć można powiedzieć, że sam je prowokuje: o rzeczywisty czas rekonwalescencji żołnierzy, o metody lecznicze, jakim poddawane były chore ciała, o artystyczno-teatralne skłonności reżysera tego filmu medycznego, wreszcie o status grających w naukowym dokumencie aktorów. Film Hursta nie pozostawia również wątpliwości, że ujęcie w ramy (w kadry) życia, które podlega zranieniu, staje się tu działaniem *stricte* politycznym.

[...] ramy – pisze w swojej książce *Ramy wojny* Judith Butler – zawsze coś odrzucają, stale coś zatrzymują na zewnątrz, zawsze odrealniają alternatywne wersje rzeczywistości, odbierając prawomocność odrzuconym negatywom wersji oficjalnych<sup>23</sup>.

Idąc za logiką Butler, warto się zastanowić, czy rzeczywiście – jak chce tego Didi-Huberman – montaż okazał się kluczowym chwytem formalnym zrodzonym z doświadczeń Wielkiej Wojny. Być może bowiem to nie w montażu, ale w rekonstrukcjach, zdefiniowanych przez oficjalny dyskurs sztuki jako naiwne mimetyczne, szukać należy nowoczesnej strategii politycznej i artystycznej. Wszelkie praktyki rekonstrukcyjne – *reenactments* – rozpoznają w ciele swoiste archiwum wydarzeń oraz medium „żywej historii”, a zarazem czynią tematem medialną dokumentację wydarzenia, a ich immanentną cechą stanowi „problematyzacja własnej medialnej struktury”<sup>24</sup>. Jak przekonują współcześni badacze teatru i performansu, praktyki odtworzeniowe manifestują również specyficzny stosunek do przeszłości: „odtworzają historię zamiast ją przedstawiać, i to możliwe tu i teraz, z historyczną zgodnością i wiernością szczegółom. Chodzi w nich zarazem o historyczne, jak i animistyczne podejście do historii, w którym zachodzi pasożytniczy stosunek do obrazów i które praktykuje przedstawienie jako przeżycie uczestniczące”<sup>25</sup>.

Zarówno montaż, jak i praktyki rekonstrukcyjne ustanawiają również krytyczny stosunek do archiwum. Czynią to jednak w odmienny sposób. W swojej refleksji na temat znaczenia montażu w atlasach obrazów Warburga i Brechta Georges Didi-Huberman sam wyraźnie zdaje się „zajmować stanowisko” w sprawie archiwalności, kiedy przekonuje, że atlas obrazów zasadniczo różni się od ekonomii archiwum rozumianego jako nieskończony zbiór



14–18. *Wściekłość i wrzask*, reż. Jean-François Delassus (2008)

dokumentów. „Atlas dokonuje wyboru w tym momencie, w którym archiwum na długo swojego wyboru odmawia. Atlas celuje w argument i posługuje się metodą brutalnych cięć tam, gdzie archiwum odsuwa argument i zarzuca masą nie do ogarnięcia”<sup>26</sup>. Z montażu obrazów wyłania się wprowadzie w formie wizualnej, ale w geście performatywnym wiedza oparta na argumentach, nastawiona na skuteczność, pobudzanie i działanie:

Atlas przedstawia nam tablice z oznaczeniem kierunków, podczas gdy archiwum zmusza nas przede wszystkim do błędzenia wśród swoich pudełek. [...] Oczywiście nie byłoby atlasu bez archiwum, które go poprzedza, w tym sensie atlas daje możliwość „stania-się-widzialnym” i „stania-się-wiadomym” archiwum. Wyciąga z niego to, co pod kątem antropologicznym rzuca się w oczy, aż do ustanowienia wprzód patosu, który Foucault w przywołanym wyżej fragmencie odnosi do koniecznego udramatyzowania wiedzy i w związku z tym do zajęcia określonej pozycji w kwestii pamięci, genealogii i archeologii<sup>27</sup>.

Z kolei praktyki odtworzeniowe, jak zauważa Rebecca Schneider, o wiele radykalniej podważają logikę archiwów, która opiera się na opozycji między zatrzymywaniem, zachowywaniem, dokumentowaniem wydarzenia z jednej strony a ulotnością, efemerycznością i niepowtarzalnością z drugiej<sup>28</sup>. Zamiast binarności *reenactments* proponują przyjęcie alternatywnej logiki, wedle której wydarzenia same stanowią formy przechowywania, natomiast samo archiwizowanie może być traktowane jako wydarzenie. Każde powtórzenie wydarzenia – czy to jako ponowne odegranie, czy to jako pisemna lub ustna opowieść o nim, czy też jako dokumentacja fotograficzna lub filmowa – samo podlega prawom efemeryczności. Wprowadzie nie pokrywa się ono z ulotnością wydarzenia, które jest przez nie powtarzane, za to rozwija własną energię, będącą w stanie całkowicie zatrzeć różnicę wobec pierwowzoru.

W kontekście refleksji nad archiwum Wielkiej Wojny warto podkreślić, że *reenactment* stanowił ważną strategię artystyczno-polityczną w filmach dokumentalnych, kręconych jeszcze w trakcie wojny. W przywoływanym tu obrazie Jeana-François Delassusa *14-18. Wściekłość i wrzask* wprost mówi się o praktyce inscenizowania wygranych bitew pod kamerę tuż po ich zakończeniu, by móc produkować sekwencje idealnie nadające się do kronik filmowych:

Rok 1914 to początki kina. My, *les poilus*, byliśmy zadziwieni, że po każdej

większej bitwie i zaraz po wojnie władze kazały kręcić inscenizowane rekonstrukcje. Trzeba też pamiętać, że kamery nie filmowały gdzie popadnie, pojawiały się dokładnie tam, gdzie im kazano. Mimo to, właśnie za pomocą filmów opowiem wam o wojnie. Zapraszam, wejdźcie w skórę żołnierza. Zobaczcie dekoracje, w których żył, o ile można to nazwać dekoracjami.

To wyznaczenie żołnierza mówiące *de facto* o przymusie ponownego odegrania zachowanych przez ciało zachowań<sup>29</sup> zaraz po wyczerpującej fizycznie i psychicznie bitwie wskazuje nie tylko na bezpośrednią przemoc stosowaną wobec żołnierzy przez ich narodowe armie, ale również na reiterację owej przemocy w przymusie odtworzenia przebiegu bitwy dla kamery. Choć to właśnie ciało stanowi w rekonstrukcji bezpośrednie miejsce pamięci, a zarazem reprezentacji minionego wydarzenia, to jednak znakomicie odnotowany przez Delassusa przykład inscenizowania bitwy pod kamerę, funkcjonującego tu niczym dokamerowy performans, potwierdza tylko dominujący w kulturze Zachodu wzorzec archiwum, który uprzywilejowuje trwałe ślady wizualne, deprecjonuje natomiast zagrożone zniszczeniem (zniknięciem) ciało<sup>30</sup>. W końcu ciała żołnierzy ponownie wykonują już wykonane gesty właśnie dlatego, że mają one zostać zarejestrowane na taśmie światłoczułej, a wykonują je ponownie, ponieważ owe gesty mają na filmie odpowiednio wyglądać (przekonująco, wstrząsająco, wciągająco etc.). Tym samym powstaje sytuacja paradoksalna – wyświetlany w kółko film powtarza traumatyczną strukturę literalnego powrotu byłych wydarzeń, podczas gdy wydarzenia te są już z góry performansem: ich „źródłowy” zapis jest przecież już powtórzeniem. Z tej dostrzeżonej w mediatyzacji praktyk rekonstrukcyjnych kulturowej opozycji między ciałem a archiwum Jean-François Delassus czyni ważny temat swojego filmu. *14-18. Wściekłość i wrzask* stanowi bowiem chronologiczną rekonstrukcję kolejnych bitew Wielkiej Wojny, stworzoną na podstawie nieprzypadkowo dobranych dokumentów, które weszły na stałe do kanonu archiwaliów wizualnych z czasów I wojny światowej i w których pojawiają się właśnie inscenizowane rekonstrukcje.

Wśród nich ważne miejsce zajmuje zrealizowana przez Geoffreya Malinsa i Johna McDowella *Bitwa nad Sommą* z 1916 roku. Ten pierwszy brytyjski reportaż o wojnie,



*Bitwa nad Sommą*, reż. Geoffrey Malins, John McDowell (1916)

masowo rozpowszechniany – począwszy od Scala Theatre w Londynie, gdzie miał premierę 10 sierpnia 1916 roku przez prowincjonalne sale kinowe po kino frontowe – odniósł gigantyczny sukces: zaledwie w pierwszych sześciu tygodniach obejrzało go dwadzieścia milionów ludzi. Choć pokazywał w maksymalnie realistyczny sposób brutalność i okrucieństwo wojny, to widok tysięcy rannych i zabitych żołnierzy paradoksalnie powodował po projekcjach szturm brytyjskich ochotników na punkty rekrutacyjne. Angażująca skuteczność tego filmu była jednym z powodów, dla których *Bitwę nad Sommą* uznaje się za jeden z pierwszych filmów stanowiących znakomity materiał do badania relacji pomiędzy dokumentacją a propagandą. Inny – nie mniej istotny powód – stanowi fakt, że przedstawiony na ekranie pierwszy atak podczas bitwy został na potrzeby filmu zrekonstruowany, co oczywiście kazało postawić pytanie o to, jak dalece film dokumentalny, wobec braku lub utraty archiwaliów, może inscenizować prawdę. Ponadto *Bitwa pod Sommą* niewątpliwie wpłynęła na sposób postrzegania I wojny światowej zarówno wśród ówczesnej publiczności, jak i przez kolejne stulecie. Po dzień dzisiejszy film stanowi źródło wielu ikonicznych obrazów walk na froncie zachodnim, które wciąż przedrukowuje i reprodukuje się w książkach i gazetach, a także w telewizyjnych filmach dokumentalnych o I wojnie światowej<sup>31</sup>, a zatem zawsze, „kiedy tylko chce się przywołać doświadczenie okopów, heroizm i cierpienie zwyczajnych żołnierzy”<sup>32</sup>. Podobnie w wojennym niemy filmie propagandowym *Hearts of the World* (1918) w reżyserii D.W. Griffitha część scen stanowi rejestrację rzeczywistych bitew, a część wyłącznie odtwarza teatr działań wojennych. Plansza na początku filmu informuje nas wprawdzie, że „Dr Griffith postawił swoją kamerę w linii okopów brytyjskiego frontu Cambryn, 15 jardów od linii wroga”, niemniej nie do końca wiadomo, co dokładnie nagrywa kamera znajdująca się na otwartym terenie – czy tylko wydarzenia dziejące się na żywo, czy także i te inscenizowane, konieczne przecież, by z tego filmu dokumentalnego, realizowanego na zamówienie rządu brytyjskiego, uczynić materiał mający zmienić dotąd neutralne nastawienie do wojny wśród amerykańskiego społeczeństwa.

Również powojenny przemysł filmowy przejął wypracowaną podczas Wielkiej Wojny strategię rekonstrukcyjną. Kręcone w epoce kina niemego dokumenty podlegały już w latach dwudziestych kolejnym procesom „urealniania”, kiedy wreszcie można było dzięki dźwiękowi odtworzyć ogłuszający huk i zgiełk pola bitwy. Na tym tle prawdziwy wyjątek stanowi, również przywołany we *Wściekłości i wrzasku*, niemy

film Léona Poiriera *Verdun, visions d'histoire*, zrealizowany w dziesiątą rocznicę zakończenia wojny. Film ukazujący okiem pacyfisty bezsens jednej z największych i najkrwawszych bitew I wojny światowej opiera się zarówno na nagraniach archiwalnych, jak i rekonstruuje szereg scen z pola bitwy, wykorzystując do tego celu autentyczne lokalizacje oraz weteranów wojennych. Nieco inaczej funkcjonowała realizowana w latach 1919–1927 w Wielkiej Brytanii przez wytwórnię Harry'ego Bruce'a Woolfe'a, we współpracy z Ministerstwem Wojny i Admiralicji, „seria obrazów o charakterze niemal dokumentalnym, anonsowanych wtedy jako »rekonstrukcje«”<sup>33</sup>. Funkcjonujące pod nazwą British Instructional Films obrazy miały jednak na celu nie tyle ukazywanie brutalnych działań i makabrycznych konsekwencji wojny, lecz tworzenie pod pozorem dokumentu heroicznego wizerunku żołnierzy poprzez uwznioślanie doświadczeń wojennych.

Jeszcze w trakcie wojny, kiedy wygasł początkowy entuzjazm, a następnie niemal całkowicie opadła wiara w sens wojny, na specjalne zamówienie Brytyjczyków Charlie Chaplin wyreżyserował film *Shoulder Arms* (Charlot żołnierzem, 1918), w którym wcielił się w rolę szeregowca Charlot, mającego zamiar zamordować cesarza niemieckiego. Film ukazuje wiernie rekonstruowane sceny i sytuacje z życia w okopach – błoto i zimno, które obezwładnia system nerwowy, niszczy członki i odbiera czucie – ale w sposób całkowicie groteskowy. Ten efekt obcości zastosowany w rekonstrukcji ma pełnić funkcję terapeutyczną dla tych, których warunki życia odtwarza. Potwierdza to bohater filmu Delasussa, kiedy mówi: „Rzeczywiście żyjemy, jak szczury, lecz gdy widzimy to na ekranie, nabieramy z Leonem trochę dystansu, widzimy, jakie to śmieszne. To nas zmienia i przynosi ulgę”. Rekonstrukcje dokumentów – głównie za sprawą autorów scenariuszy – pojawiały się także w powojennych filmach fabularnych, takich jak hollywoodzkie produkcje *What Price Glory* (1926) czy *The Big Parade* (1925) – pierwszym filmie, w którym podjęto próbę realistycznego odtworzenia wojny pozycyjnej. Nie bez znaczenia był tu wreszcie kinematograficzny sukces roku 1930 – *Na Zachodzie bez zmian*, który obejrzało około 100 mln ludzi. Niewątpliwie za tak entuzjastyczne przyjęcie odpowiadał fakt, że film Milestone'a w dużej mierze opierał się na „ugruntowanym już micie pierwszej wojny światowej i oferował gotowe obrazy, nieustannie odtąd przetwarzane”<sup>34</sup>.

Jednym z takich gotowych obrazów, powtarzanych i rekonstruowanych w XX-wiecznej filmowej opowieści o Wielkiej Wojnie, była słynna scena zbliżenia między



żołnierzami niemieckimi i brytyjskimi, do jakiego doszło na Boże Narodzenie 1914 roku. Ten znamienny i wyjątkowy epizod z życia w okopach wrył się w pamięć wielu żołnierzy, ponieważ to świąteczne zawieszenie broni stanowiło radykalne zaprzeczenie stale obecnych – czy to w bezpośrednim doświadczeniu, czy to w medialnym przekazie – obrazów przemocy. Jednocześnie widok bratających się ze sobą wrogów, (który zresztą w późniejszym czasie już nigdy więcej się nie powtórzył), był na tyle niewiarygodny, że nawet uczestnicy tego wydarzenia uważali je za zainscenizowane. Jeden z nich stwierdził nawet, że „gdybym to zobaczył w kinematografie, przysięgłbym, że są sfingowane!”. Inny zaś miał powiedzieć: „Musiałem przyjrzeć się kolejny raz, aby, pamiętając o tym, co się tu rozgrywało wcześniej, uwierzyć w to, co tu się dzieje”<sup>35</sup>.

To ostatnie zdanie wydaje się znamienne w kontekście praktyk rekonstrukcyjnych, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę powojenne strategie artystyczne. Trwale obecne po Wielkiej Wojnie obrazy tej wojny, przez przywołanie doświadczenia ludzkiego zezwierzęcenia, bólu i strachu, prowadziły nie do ich zapomnienia, lecz do kompulsywnej niemal konieczności odtwarzania traumatycznych zdarzeń.

Szczególnie charakterystyczna po wojnie stała się zatem repetytywność procesu twórczego, wynikająca z fiksacji artystów na tematyce wojennej, z nieustannego powracania do tych samych obrazów czy motywów. Fakt ten świadczył z jednej strony o niemożności przezwyciężenia traumy, z drugiej zaś formułował nowe performatywne rozumienie sztuki, dla którego to powtórzenie i media, ujawniające się w rozmaitych praktykach rekonstrukcyjnych Wielkiej Wojny, stały się kluczowymi kategoriami. Te umożliwiające ciągły dostęp do historii „performanse-jako-resztki” (*performances-as-remains*), wpisujące się w „psychoanalityczną analizę traumatycznych powtórzeń, Althusseriańską analizę rytualnych cech ideologii i w Austinowską analizę aktów mowy lub cytowalności: powtarzalnego *aktu*”<sup>36</sup>, definiowały odtąd charakter nowoczesnego dzieła sztuki, które na skutek tych przemian traciło „aureę”, swą wyjątkowość, odrębność i poszczególność, a zdecydowanie silniej zakorzeniło się w procesach kreowania, używania, a także krytyki medialnych obrazów przemocy.

W tej perspektywie wciąż na nowo odgrywana jako dokamerowy performans scena spotkania wrogów – zawieszająca wojenną przemoc, rozbijająca logikę wojny – wydaje się nieść dodatkowe znaczenia. To wydarzenie – nigdy nie zarejestrowane w swojej pojedynczości i „autentyczności”, a zarazem stanowiące „źródłowy” obraz

dla kolejnych powtórzeń – zdaje się bowiem podważać silnie związane z logiką archiwum kulturowe uprzedzenie, definiujące performans jako obecność, jako wydarzenie, które nie pozostawia śladów, które – nie mogąc przybrać materialnej postaci – znika. Rebecca Schneider świetnie przekonuje o możliwości odwrócenia tego punktu widzenia, pisząc, że:

to nie *obecność* pojawia się w performansie, lecz, dokładnie rzecz ujmując, zapomniane spotkanie – rezonans tego, co przeoczone, stracone, stłumione, najwyraźniej zapoznane. Z tej perspektywy performans nie znika, chociaż to, co po nim pozostaje, jest niematerialne – to zbiór działań i widmowych znaczeń, które prześladowają materialne resztki historii w nieustannej wspólnotowej interakcji [...] <sup>37</sup>.

Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Wytwarzanie i analiza źródeł w sztukach wykonawczych” w latach 2012–2016.

## Przypisy

- 1 William Szekspir, *Makbet*, przeł. S. Barańczak, Znak, Kraków 2000, s. 143.
- 2 *Poilu* to określenie prostych żołnierzy piechoty francuskiej, wywodzących się zwykle z wiejskich środowisk. Początkowo funkcjonujące jako obelga, z czasem zmieniło swoje negatywne zabarwienie. Jak przekonuje Modris Eksteins, „Słowa *poilu* czy *Frontschwein*, kudłacz i frontowa świnią, dla określenia brudnych, zabłoconych, zarośniętych żołnierzy francuskich i ich niemieckich odpowiedników, stały się w 1916 roku w obu krajach słowami pieścizłowymi, a nie obraźliwymi [...]”. Modris Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rybińska, PIW, Warszawa 1996, s. 169.
- 3 Na uwypuklenie tego aspektu Wielkiej Wojny film Jeana-François Delassusa wiele zawdzięcza konsultacjom historyczki francuskiej specjalizującej się w badaniach I wojny światowej, Annette Becker. Jej książka *14–18. Retrouver la guerre* (« Bibliothèque des Histoires », Gallimard, 2000), napisana wspólnie ze Stéphanem Audoin-Rouzeau, stała się głównym źródłem inspiracji dla reżysera.

4 Frank Ankersmit, *Gadamer i doświadczenie historyczne*, przeł. P. Ambrozy, w: idem, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiozofii*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2004, s. 304.

5 Są to m.in.: *The Battle of the Somme*, reż. Geoffrey Malins, John McDowell, 1916; *Hearts of the World*, reż. D. W. Griffith, 1918; *Shoulder Arms*, reż. Charlie Chaplin, 1918; *The Big Parade*, reż. King Vidor, 1925; *What Price Glory*, reż. Raoul Walsh, 1926; *Verdun, visions d'histoire*, reż. Léon Poirier, 1928; *Na Zachodzie bez zmian* (tyt. oryg. *All Quiet on the Western Front*), reż. Lewis Milestone, 1930; *Uomini contro*, reż. Francesco Rosi, 1970; *Le pantalon*, reż. Yves Boisset, 1997; *Les fragments d'Antonin*, reż. Gabriel Le Bomin, 2006.

6 Zob. uwagi Franka Ankersmita dotyczące relacji między językiem a doświadczeniem w tekście *Język a doświadczenie historyczne*, przeł. S. Sikora, w: Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie...*, s. 228–229.

7 Walter Benjamin, *Narrator*, przeł. K. Krzemieniowa, w: idem, *Anioł historii*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 241–242.

8 Szczegółowo o koncepcji przeżycia i doświadczenia u Benjamina pisze Karol Sauerland w tekście *Przeżycie i doświadczenie, czyli jeszcze raz o Walterze Benjaminie*, w: idem, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, PIW, Warszawa 1986, s. 149–166.

9 Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, w: idem, *Gesammelte Schriften: Aufsätze, Essays, Vorträge*, Bd. II/1, red. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, s. 218 i 215.

10 Por. Modris Eksteins, *Święto wiosny...*; Detlev J.K. Peukert, *Republika Weimarska. Lata kryzysu klasycznego modernizmu w Niemczech*, przeł. B. Ostrowska, Wiedza Powszechna, Warszawa 2005.

11 Zob. Modris Eksteins, *Święto wiosny...*, s. 167.

12 Ibidem, s. 187.

13 Ibidem, s. 252.

14 Ernst Jünger, *Wojna i fotografia*, przeł. T. Dominiak, w: idem, *Publicystyka*

*polityczna 1919–1936*, Arcana, Warszawa 2007, s. 387–388.

15 Por. Walter Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 76.

16 Judith Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Książka i Prasa, Warszawa 2011, s. 13.

17 Ibidem, s. 12.

18 Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Ha!art, Warszawa–Kraków 2011, s. 91.

19 Ibidem, s. 127.

20 Ibidem.

21 Zob. *War Neuroses: Netley Hospital*, <http://catalogue.wellcome.ac.uk/record=b1667864~S8>, dostęp 4 lutego 2013.

22 Zob. Edgar Jones, *War Neuroses and Arthur Hurst*, „Journal of the History of Medicine and Allied Sciences” (online) 2011, s. 2, <http://jhmas.oxfordjournals.org/content/early/2011/05/19/jhmas.jrr015>, dostęp 1 września 2013 (ostatnia publikacja w „Journal of the History of Medicine and Allied Sciences” 2012, t. 67, nr 3, s. 345–373).

23 Judith Butler, *Ramy wojny...*, s. 17.

24 Jens Roselt, Ulf Otto, *Einleitung*, w: *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektive*, red. J. Roselt, Ulf Otto, Transcript Verlag, Bielefeld 2012, s. 10.

25 Ibidem, s. 11.

26 Georges Didi-Huberman, *Mnemosyne albo niewyczerpane*, przeł. A. Turczyn, niepublikowany tekst wykładu wygłoszonego 20 czerwca 2011 roku w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie. Cyt. za: Andrzej Leśniak, *Gorączka archiwum w sztuce współczesnej*, „Kultura Współczesna” 2001, nr 4, s. 104.

27 Ibidem, s. 105.

28 Zob. Rebecca Schneider, *Archives. Performance Remains*, w: „Performance Research” 2001, t. 6, nr 2, *On Maps and Mapping*.

29 Por. uwagi Richarda Schechnera dotyczące definicji performansu właśnie jako „zachowanego zachowania” (*preserved behavior*). Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.

30 Zob. uwagi Rebecki Schneider w *Archives. Performance Remains...*

31 Film ten funkcjonuje jako swoiste archiwum dla telewizyjnych filmów dokumentalnych, takich jak *The Great War* (1984, BBC), *The Great War and the Shaping of the 20th Century* (1996, PBS) czy *The First World War* (2003, Channel 4).

32 Roger Smither, *Memory of the World Register: The Battle of the Somme*, s. 4, <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-8/the-battle-of-the-somme/>, dostęp 10 października 2013.

33 Ian F. W. Beckett, *Pierwsza wojna światowa 1914–1918*, przeł. R. Dymek, Książka i Wiedza, Warszawa 2009, s. 616.

34 Ibidem, s. 619.

35 Modris Eksteins, *Święto wiosny...*, s. 114.

36 Rebecca Schneider, *Archives. Performance Remains...*, s. 104.

37 Ibidem.