



Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Uratować prezydenta. Reperformowanie archiwum

autorka:

Izabela Zawadzka

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2022 nr 34

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/34-ekonomie-obrazow/uratowac-prezydenta>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2022.34.2606>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

reperformans; archiwum; Public Movement; Gabriel Narutowicz

streszczenie:

Artykuł jest analizą performansu grupy Public Movement 86. rocznica zamordowania prezydenta Gabriela Narutowicza przez malarza Eligiusza Niewiadomskiego zrealizowanego w 2008 roku w Zachęcie. Autorka opisuje w jaki sposób akcja artystyczna odtwarza energię i afekty zdarzenia odległego w czasie, przy jednoczesnym dokonaniu istotnego przesunięcia akcentów przez autorów i świadomej rezygnacji z pełnego reenactmentu. Performans bazując na archiwum, nawiązuje do aktualnych zdarzeń społeczno-politycznych. Autorka wykorzystując koncepcję historii potencjalnej Arieli Aïshy Azoulay oraz historii-snu Waltera Benjamina, wskazuje na specyficzną konstrukcję podwójności czasu (historycznego i terażniejszego), która kumuluje się w ciałach pojedynczych uczestników performansu.

Izabela Zawadzka – Teatrolóżka i menedżerka kultury. Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obszarem jej badań są performanse chodzone oraz działania performatywne w instytucjach wystawienniczych.

Uratować prezydenta. Reperformowanie archiwum

Przed obrazem Kopczyńskiego, przedstawiającym fronton gmachu Zachęty, prezydent powiedział, że jest na nim taki ruch, jak w dniu dzisiejszym, przy dzisiejszej uroczystości. Wtedy właśnie podszedł do prezydenta ambasador angielski Max Mueller z żoną.

– Permettez-moi Monsieur le Président – rzekła pani Max Mueller – se Vous féliciter... Pozwoli pan sobie pogratulować, panie prezydencie...

– Oh, plutôt faire les condoléances. Raczej złożyć kondolencje – odparł z ujmującym uśmiechem Narutowicz¹.

W 2022 roku minęło 100 lat od zamachu na pierwszego polskiego prezydenta – Gabriela Narutowicza. Piszę ten tekst jako osoba, która o wydarzeniach z grudnia 1922 roku nie była uczona w szkole. Historię zabójstwa prezydenta poznałam dzięki pracy kolektywu Public Movement zrealizowanej w 86. rocznicę śmierci Narutowicza. Nie widziałam tej akcji na żywo; zrekonstruowałam ją z zachowanych archiwów i wspomnień osób zaangażowanych w jej tworzenie. Piszę ten tekst 14 lat po performansie, którego nie widziałam, i 100 lat po wydarzeniu, o którym dowiedziałam się niedawno. Przeskoki czasowe (lata 1922, 2008, 2022) i poszukiwanie śladów dopiero odkrywanej przeszłości będą osiami dla mojego tekstu.

16 grudnia 2008 roku w pustej sali Zachęty wyeksponowano tylko jeden obraz – *Pałac Sztuki, Zachęta* Bronisława Kopczyńskiego. Oprócz tej niedużej akwareli na papierze (80×100 cm) ściany są puste, pokryte jedynie czarnymi elementami muralu, który wyróżnia się w pomieszczeniu – nie jest częścią zdarzenia, ale pozostałością po zdemontowanej wystawie lub częścią przygotowań do nowej ekspozycji. 86 lat wcześniej, 16 grudnia 1922 roku, obraz Kopczyńskiego wisiał w tym samym lub bardzo zbliżonym miejscu. Został zaprezentowany na otwarciu

Salonu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, podczas którego Eligiusz Niewiadomski zamordował Gabriela Narutowicza.

Pałac Sztuki, Zachęta został pokazany w Sali Narutowicza w 2008 roku w ramach jednodniowej akcji Public Movement zatytułowanej *86. rocznica zamordowania prezydenta Gabriela Narutowicza przez malarza Eligiusza Niewiadomskiego*. Była ona efektem rezydencji artystyczno-badawczej organizowanej przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, w której udział wzięli Dana Yahalomi i Omer Krieger, liderzy grupy. Jak pisali, wydarzenie

jest oficjalną propozycją dnia pamięci, który miałby przypominać o polityce w ścianach galerii i żywionym przez artystów pragnieniu politycznych przemian. [...] Ma przypominać o pewnym wydarzeniu i jego okolicznościach, w tym o tak ważnym jego aspekcie: prezydent został zdyskredytowany i odmówiono mu legitymizacji ze względu na elekcję wspartą głosami mniejszości narodowych. [...] W czasie naszego pobytu w Warszawie nie uszło naszej uwadze, że kruchość polskiej niepodległości i Republiki Polskiej jest wciąż żywą sprawą dla polskiej tożsamości i czynnym składnikiem poczucia przynależności Polaków, ich narodowości. Sądzymy, że sztuka „dzieje się” i generuje znaczenia w pewnej społeczności. Kontekstem naszej akcji jest dzisiejsza Polska .

Akcja Public Movement nie została dokładnie udokumentowana. Przygotowując ten tekst, rozmawiałam i wymieniałam maile z Omerem Kriegerem, Daną Yahalomi, współkuratorką projektu Marianną Dobkowską i Iwoną Kurz, która prowadziła serię seminariów dla artystów³. Ich wspomnienia stały się istotnym materiałem pozwalającym zrekonstruować proces przygotowań oraz przebieg wydarzenia. Poza tym performans zachował się w dokumentacji fotograficznej, dostępnej w archiwum CSW. Znajduje się tam również nieopublikowany tekst Wojtka Ziemińskiego, który opisał

swoje doświadczenie udziału w akcji z perspektywy uczestnika⁴, zachowana korespondencja artystów z kuratorkami, informacja prasowa oraz zaproszenie na performans dla prezydenta Lecha Kaczyńskiego (który na nie nie odpowiedział i nie pojawił się tego dnia w Zachęcie). W prasie ukazało się kilka tekstów⁵ zapowiadających lub komentujących to wydarzenie, a materiały prasowe można znaleźć w archiwum Zachęty. Marianna Dobkowska w rozmowie przyznała, że *86. rocznica* była działaniem spontanicznym i nikt nie spodziewał się szerokiego odbioru. Część uczestników przyszła zaproszona na to wydarzenie, ale przeważającą większość stanowiły osoby, które udział w akcji wzięły przypadkowo, będąc akurat w Zachęcie. Dobkowska podkreśliła, że performans miał być doświadczeniem indywidualnym dla wąskiej grupy uczestników, którzy pojawią się w galerii. Od razu był pomyślany jako akcja efemeryczna, krótkotrwała, która będzie funkcjonować w formie rozproszonego archiwum.

Śmierć prezydenta

Nie wiem, do których materiałów dotyczących zamachu na Narutowicza sięgnęła grupa Public Movement, kiedy w 2008 roku pracowała nad swoim performansem. Zbyt dużo czasu minęło od akcji, artyści i osoby zaangażowane w projekt nie pamiętają szczegółów. Wydarzenia z grudnia 1922 roku musiały jednak pojawić się podczas spotkań-seminariów będących częścią rezydencji.

Pod koniec 1922 roku po raz pierwszy w Polsce zostały zorganizowane wybory prezydenckie. Według obowiązującej w tym czasie procedury spośród zgłoszonych przez kluby kandydatur wyboru dokonywało Zgromadzenie Narodowe, po raz pierwszy powołane w listopadzie tego samego roku. W pierwszych wyborach prezydenckich nie kandydowały najważniejsze postacie sceny politycznej, czyli marszałek Józef Piłsudski, Roman Dmowski i Wincenty Witos⁶. Spowodowało to,

że każde z ugrupowań musiało wytypować mniej znanych polityków, którzy zdobędą liczbę głosów wystarczającą do zwycięstwa. Do wyborów stanęła piątka kandydatów: Maurycy Zamoyski (z prawicowego obozu Narodowej Demokracji), Jan Baudouin de Courtenay (z ramienia mniejszości narodowych), Stanisław Wojciechowski (Polskie Stronnictwo Ludowe „Piast”, ze wsparciem Józefa Piłsudskiego), Ignacy Daszyński (Polska Partia Socjalistyczna) i Gabriel Narutowicz (z ramienia Polskiego Stronnictwa Ludowego „Wyzwolenie”). Narutowicz był w tym czasie ministrem spraw zagranicznych, wcześniej pełnił funkcję ministra robót publicznych, a mimo to, jak wspomina Rafał Habielski, był mało rozpoznawalny w środowisku politycznym⁷. Od czasów studiów mieszkał w Zurychu, gdzie był nagradzonym inżynierem i konstruktorem oraz akademikiem związanym z tamtejszą politechniką. W 1895 roku otrzymał obywatelstwo szwajcarskie⁸. Do Polski wrócił w 1919 roku i zaangażował się w odbudowę kraju. O jego niskiej popularności świadczy wynik pierwszego głosowania Zgromadzenia Narodowego, w którym otrzymał nieco ponad 11 procent głosów. Głosowanie było powtarzane pięciokrotnie, a w każdej kolejnej turze odrzucano z puli kandydata o najmniejszej liczbie uzyskanych głosów. W ostatniej rundzie głosowania został Maurycy Zamoyski i Gabriel Narutowicz. „Zamoyski otrzymał 227 głosów, Narutowicz 289, kartek białych i nieważnych oddano 29. Narutowicz był wybrany”⁹.

Wybór ten szybko spotkał się z ostrym sprzeciwem prawicy i jej zwolenników, twierdzących, że Narutowicz jest obcym, niepolskim kandydatem, który zdobył najważniejszy urząd w państwie przy pomocy „tajemniczych mocy – masonów i Żydów całego świata”¹⁰, to znaczy dzięki głosom ugrupowań lewicowych ze wsparciem Bloku Mniejszości Narodowych.

Jak tłumaczy Paweł Brykczyński,

cała narracja spiskowa trzymała się tej jednej kwestii – wyboru „żydowskiego prezydenta”. Linii frontu nie dałoby się wytyczyć jaśniej. Po jednej stronie stali Żydzi i ich „poplecznicy”, którzy wybrali Narutowicza, po drugiej zaś „prawdziwi” Polacy, próbujący stawić opór żydowskiemu spiskowi ¹¹.

Brykczyński w *Gotowych na przemoc* pokazuje, w jaki sposób ugrupowania narodowe konsekwentnie budowały narrację o „żydowskim spisku”, wykorzystując antysemityczne nastroje do osiągnięcia konkretnych celów politycznych. Endecja, wiedząc, że nie ma większości parlamentarnej, używała postaci „złego Żyda”, by przekonać „Piasta” do koalicji rządowej. Witos i politycy „Piasta”, którzy do koalicji nie przystąpili, byli przez endeków nazywani prożydowskimi, antypolskimi marionetkami. W ten sposób endecja wykształciła hasło „doktryny polskiej większości”, które przyczyniło się do grudniowej mobilizacji jej zwolenników. Jak wskazuje Brykczyński, ewoluowało ono z niedookreślonego sloganu „jedności narodowej” i pozwalało endekom tworzyć podziały społeczne oraz oddzielać Polaków od nie-Polaków, którzy nie powinni mieć prawa do decydowania o kształcie państwa ¹². Doktryna polskiej większości była związana z wynikami głosowania, które – jak wskazywała prawica – mogłoby zostać rozstrzygnięte inaczej, gdyby oparto się jedynie na głosach „czysto polskich” ¹³. Prasa prawicowa nawoływała do obalenia prezydentury, a więc do zablokowania prawomocnej procedury zaprzysiężenia głowy państwa ¹⁴.

Protesty rozpoczęły się już po ogłoszeniu wyniku wyborów 9 grudnia i trwały przez kolejnych kilka dni. Po zamieszkach ulicznych 11 grudnia (które doprowadziły do śmierci jednego z protestujących) „Rzeczpospolita” opublikowała dwa głośne artykuły Stanisława Strońskiego (*Zawada i Obłuda*), po raz kolejny nawołujące do zbojkotowania prezydentury Narutowicza, którego wybór rzekomo zagrażał niezależności i autonomii nowo

odbudowanego kraju.

16 grudnia 1922 roku Narutowicz został zaproszony na otwarcie Salonu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Prezydent przyjechał na miejsce kilka minut po 12 i udał się do sali na pierwszym piętrze, gdzie w otoczeniu ministrów i dyplomatów zwiedził wystawę oprowadzany przez wiceprezesa towarzystwa Edwarda Okunia. Tutaj, przed obrazem Kopczyńskiego przedstawiającym fronton Zachęty, miała miejsce wymiana zdań z posłem angielskim Maxem Müllerem. W tej samej sali, nieopodal, stojąc przed obrazem Szron Teodora Ziomka, Gabriel Narutowicz został postrzelony przez Eligiusza Niewiadomskiego i chwilę później umarł. Zamachowiec spokojnie oddał pistolet i czekał na przyjazd policji. Jan Skotnicki relacjonował:

Niewiadomski cały [...] czas siedział na krześle pośrodku sali [...]. Raz tylko [...] parę słów przemówił, a mianowicie, kiedy zbliżył się do niego wzburzony staruszek Witkiewicz, brat rodzony znanego artysty-malarza Stanisława, a znajomy Niewiadomskiego, ze słowami:

- Jak mogłeś podnieść rękę na pierwszego obywatela Polski?
- Niewiadomski wykrzyknął wtedy:
- Za pieniądze żydowskie wybranego!¹⁵

Podczas procesu Eligiusz Niewiadomski przyznał, że celem jego ataku był pierwotnie Józef Piłsudski, którego obwinił za doprowadzenie kraju do ruiny, budowanie „Judeo-Polski”¹⁶ oraz forsowanie „wyniszczającego socjalizmu”¹⁷. Kiedy Piłsudski wycofał się z kandydowania na urząd prezydenta, uwaga Niewiadomskiego przeniosła się na Narutowicza, który stał się dla niego symbolem zepsucia kraju. Podczas procesu Niewiadomski wyznał: „Narutowicz jako człowiek dla mnie nie istniał. [...] Był dla mnie symbolem sytuacji politycznej, symbolem hańby. Tę hańbę moje strzały starty z czoła żywej Polski”¹⁸. W jego zeznaniu wyraźnie wybrzmiewały argumenty z prawicowych artykułów, które pojawiały się od momentu

wyboru Narutowicza. Wsparcie Klubu Mniejszości Narodowych i szwajcarskie obywatelstwo wystarczyły do zbudowania wyobrażenia obcego polityka, symbolu zniszczenia Polski. Kluczową rolę odegrały silne nastroje antyżydowskie, które można było rozpoznać również w zeznaniach Niewiadomskiego.

Obok wspomnianej doktryny polskiej większości istotnym elementem wzmacniającym falę niechęci do szeroko rozumianej obcości była promowana przez endecję koncepcja budowania tożsamości narodowej opartej na pochodzeniu. Upraszczając analizę Brykczyńskiego, spór między piłsudczykami a endekami można sprowadzić właśnie do sposobu definiowania narodu. Oba ugrupowania można określić jako nacjonalistyczne, o ile jednak piłsudczycy widzą naród jako wspólnotę ludzi, którzy czują się jego częścią, choć mogą wywodzić się z różnych kultur i tradycji (nacjonalizm obywatelski), endecy podkreślają konieczność asymilacji, wykluczenia obcości i ograniczenia narodu do wspólnoty etnicznej (nacjonalizm etniczny)¹⁹. Powyższe uproszczenie, choć niepełne i jedynie szkicowe, pozwala lepiej zrozumieć, dlaczego wybór Narutowicza stał się punktem zapalnym, który zmotywował obywateli do wyjścia na ulice. To również z tego powodu Niewiadomski zdecydował się na zamach – w pierwszej kolejności na Piłsudskiego, wokół którego gromadzili się zwolennicy państwa inkluzywnego, a ostatecznie na Narutowicza, który stał się symbolem realizacji postulatów piłsudczyków.

Obcy w domu

Zamordowanie prezydenta przez artystę w narodowej galerii było tematem wyjątkowo interesującym dla Public Movement, którzy w swojej praktyce poruszają się wokół wątków polityczno-społecznych, zwracając szczególną uwagę na wydarzenia łączące ze sobą politykę i sztukę. Izraelska grupa została założona w 2006 roku przez Danę Yahalomi i Omera Kriegera jako ciało badawcze, które tworzy choreografie publiczne będące formą

rytuałów (lub, jak sami je określają, ceremonii). Performanse Public Movement czerpią z codziennych gestów i działań zarówno indywidualnych, jak i kolektywnych, rozgrywających się w przestrzeni publicznej. Jak sami podkreślają, dla ich akcji charakterystyczne jest badanie sił politycznych i militarnych oraz kształtowanie się tożsamości i systemów zachowań w życiu publicznym²⁰.

Tematy podejmowane przez nich w performansach dotyczą poczucia przynależności do wspólnoty i identyfikacji z nią w kontekście konkretnych sytuacji politycznych. Celem grupy jest ingerowanie w rzeczywistość społeczno-polityczną, zadawanie pytań o funkcjonowanie państwa i jego obywateli. Żeby to zrobić, artyści badają, jak kształtowana jest tożsamość społeczności, w której pracują. Zwracają szczególną uwagę na ustanawianie się wspólnoty wobec obcego, którego obecność (lub wręcz perspektywa) staje się częstym tematem ich performansów, zarówno przed *86. Rocznicą*, jak i po niej. Budowanie dialogu między przedstawicielami opozycyjnych idei i kreowanie forum wymiany myśli to narzędzia wykorzystywane w wielu działaniach kolektywu skoncentrowanych na kwestiach tożsamości i przynależności do wspólnoty.

Public Movement po raz pierwszy zaprezentowali się w Polsce w 2008 roku w Łodzi, gdzie zostali zaproszeni przez kuratorów Festiwalu Dialogu Czterech Kultur – Agatę Siwiak i Grzegorza Niziołka. Wśród serii akcji znalazł się między innymi *Wolny rynek / Free Market*, w ramach którego grupa udostępniła stoiska organizacjom reprezentującym sprzeczne i skonfliktowane przekonania polityczne, pozwalając na przekazanie swoich punktów widzenia w formie jarmarku²¹. W innym działaniu artyści chcieli zwrócić uwagę na mowę nienawiści oraz antysemickie symbole i hasła w przestrzeni publicznej – wyposażeni w szablony i czarne spraye wyszli na łódzkie ulice, szukali na murach przekreślonych gwiazd Dawida i malowali je na nowo, nadając im idealny kształt. Celem akcji było przywrócenie pierwotnego

znaczenia symbolu, odzyskanie jego pozytywnego wydźwięku. Gest był podkreśleniem ich obecności w mieście, którego dziejów nie sposób opowiedzieć bez historii Żydów.

Niecały miesiąc później Dana Yahalomi i Omer Krieger wzięli udział w rezydencji twórczej A-I-R w Centrum Sztuki Współczesnej, realizowanej przez kuratorki Mariannę Dobkowską i Ikę Sienkiewicz-Nowacką. Od października do grudnia 2008 roku badali interesujące ich wątki historyczno-społeczne, sprawdzając kolejne tropy i tematy. W efekcie przeprowadzonego researchu w kwietniu 2009 roku zrealizowali głośną akcję *Wiosna w Warszawie* (kuratorowaną przez Joannę Warszawę i wyprodukowaną przez Nowy Teatr). Przejście przez Muranów miało miejsce w przeddzień 66. rocznicy powstania w getcie warszawskim. Public Movement w swojej akcji stworzyło w przestrzeni publicznej serię działań, które pozwalały na wytworzenie efemerycznej wspólnoty uczestników przejścia (w wydarzeniu wzięło udział prawie półtora tysiąca osób), opartej na różnorodności i inkluzywności.

86. rocznica

Przejście przez teren warszawskiego getta poprzedzone było skromnym jednodniowym wydarzeniem w Zachęcie. Akcja została zrealizowana spontanicznie z inicjatywy Kriegera i Yahalomi, która wspomina:

Byliśmy zaskoczeni, jak zapomniane było to morderstwo, zarówno przez środowisko artystyczne, jak i społeczeństwo. Mieliśmy poczucie, że nasza pozycja gości, którzy nie mają polskiej tożsamości, daje nam wolność i upoważnia nas do stworzenia eksperymentu, który zaznaczy ten dzień i tę historię w Zachęcie. [...] Wszystko zostało zorganizowane szybko, w bardzo eksperymentalnym duchu .

Na akcję składały się trzy elementy. Pierwszy był skierowany do uczestnika zaproszonego do Sali Narutowicza – miejsca, w którym Niewiadomski zastrzelił prezydenta. Przed wejściem

stał ochroniarz. Do środka wchodziło się pojedynczo. Za drzwiami rozciągała się pusta sala, w której poza obrazem Kopczyńskiego przedstawiającym fronton Zachęty i resztkami niezwiązanego z performansem muralu było jedynie dwóch ochroniarzy. Uczestnik mógł zobaczyć wyeksponowany obraz, przed którym 86 lat wcześniej Narutowicz rozmawiał z ambasadorem Müllerem i jego żoną. Od momentu przekroczenia progu sali uczestnik był zabezpieczany przez dwóch agentów, którzy śledzili jego każdy krok i gest. Obserwowali jego ruchy aż do momentu, kiedy opuszczał salę. Odprowadzali go do drzwi prowadzących na kolejne wystawy Zachęty, w które już w żaden sposób nie ingerowano.

W tekście poświęconym uczestnictwu w *86. rocznicy* Wojtek Ziemiński nazwał ochroniarzy swoimi skrzydłowymi, „którym się nie śpieszy, choć ich ciągle zwracanie na mnie uwagi krępuje, więzi, osacza, irytuje. Chcę już wyjść, a jeszcze nie zobaczyłem obrazu”²³. W niektórych

przebiegach akcji, kiedy osoba uczestnicząca stawała przed obrazem Kopczyńskiego, ochroniarze doskakiwali do niej, pochylali jej ciało i wybiegali razem z nią z sali. Tym samym powtarzali sekwencję działań podejmowanych w przypadku strzelaniny lub w sytuacji zagrożenia w celu zapewnienia bezpiecznej ewakuacji chronionej osobie.



86 rocznica, Public Movement, 2008, fot. Maciej Landsberg, © Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

Drugim elementem performansu, powtarzanym cyklicznie w ciągu dnia, była choreografia grupowa, w której ochroniarze wybiegali przed budynek Zachęty, gdzie ustawieni w szeregu oczekiwali na przyjazd eleganckiego samochodu. Szybki, gwałtowny bieg przez budynek, w którym zwiedzający zazwyczaj zwalniają krok, po raz kolejny wywoływał atmosferę zagrożenia. Kiedy w końcu przyjeżdża elegancki samochód,



86 rocznica, Public Movement, 2008, fot. Maciej Landsberg, © Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

wychodzi z niego Bardzo Ważna Osoba. Jednak okazuje się, że Bardzo Ważna Osoba nie jest tą Bardzo Ważną Osobą, o którą chodzi. Wektory władzy skierowane są gdzie indziej. Bardzo Ważna Osoba przyłącza się do gapiów i razem wypatrują Prawdziwie Ważnej Osoby. Nagle ochrona ²⁴ zwija się w nowy szyk i wchodzi za anonimowym odwiedzającym .

Oczekiwanie, które się nie skończy (nikt nie przyjedzie), wywołuje w uczestnikach napięcie. Obecność sześciu ochroniarzy i podejmowane przez nich działania – choreografia zabezpieczająca – wzbudzają niepokój i poczucie zagrożenia. Każdy może stać się celem i obiektem chronionym. Każdy może stać się zamachowcem.

Ostatnią składową akcji Public Movement było graffiti stworzone we współpracy ze Stanisławem Welbelem i umieszczone na murze Zachęty. Po prawej stronie od głównego wejścia znalazł się odręcznie napisany tekst: „Za pieniądze żydowskie wybranego”, odwołujący się do relacji Jana Skotnickiego z wydarzeń z 1922 roku. Marianna Dobkowska wspominała, że pojawienie się antysemickiego hasła na murze narodowej galerii miało zwrócić uwagę na pełne nienawiści napisy i przekreślone gwiazdy Dawida, które w 2008 roku były

widocznym elementem krajobrazu polskich miast. Po łódzkim „nadpisywaniu” przekreślonych gwiazd Public Movement po raz kolejny weszło w dialog z uliczną mową nienawiści.

Przechwycenie hasła z 1922 roku i włączenie go do przestrzeni publicznej 86 lat później, z jednoczesnym zwróceniem uwagi na jego aktualność – i aktualność samej przemocy z nim związanej – można odczytywać jako działanie spójne z opisywaną przez Ariellę Aïshę Azoulay historią potencjalną.



86 rocznica, Public Movement, 2008, fot. Maciej Landsberg, © Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

Badaczka określa ją jako narzędzie, które pozwala oddać prawo do różnorodności narracji historycznych. Wskazuje, że archiwum tworzone jest z silnej pozycji władzy, która decyduje, co powinno pozostać nieujawnione (*imperial shutter*). Historia potencjalna pozwala wprowadzić różnorodność w pozornie jednorodnej narracji. O ile historia alternatywna zastępuje dominującą narrację, przez którą niesprawiedliwość staje się niezauważalna, o tyle historia potencjalna dodatkowo zrywa ze spójnością opowieści i rezygnuje z uogólnień. „Nie chodzi o to, by dać głos uciszanej przeszłości i uczynić niewidzialne widzialnym, ale by uwolnić przeszłość od «bycia przeszłą» i pozwolić, by nabrała mocy, która zawsze w niej tkwi”²⁵.

Azoulay podkreśla aktualność historii potencjalnej – nowo rozpoznane narracje historyczne dają możliwość zrozumienia otaczającej sytuacji społeczno-politycznej. Jak dowodzi,

przemoc wobec ludzi i ich światów nie jest historią i praca historii potencjalnej polega na przekonywaniu, że przemoc tę można odwrócić i zakończyć, a jej skutki naprawić. Historia potencjalna próbuje uniemożliwić przemianę przemocy w historię²⁶.

Ta aktualność historii w terażniejszości była widoczna w akcji

Public Movement choćby przez graffiti na ścianie Zachęty. Grupa zwróciła tym napisem uwagę na obecność podziałów społecznych, które tak samo jak w 1922 roku, były obecne również 86 lat później. Przechwycenie antysemickich haseł z ulicy (w obu planach czasowych) i umieszczenie ich na murze galerii narodowej miało być demaskacją przemocy, która choć odnosi się do wydarzeń historycznych (przez formę cytatu z wypowiedzi jednego ze świadków), jest wciąż obecna i żywa.

„Za pieniądze żydowskie wybranego” zwraca uwagę na antysemicki wątek w historii Narutowicza, jego niepolskość i obcość, która doprowadziła do zamachu. Dla Azoulay kwestia tworzenia alternatywnych wspólnot i przekształcania wytworzonych historycznie grup społecznych (a co za tym idzie także podziałów na obcych i swoich) jest kluczowa dla koncepcji historii potencjalnej. Píše:

Współobywatelstwo jest częścią ontologicznego założenia tej książki, co pozwala odrzucić faktyczność takich postaci politycznych jak „uchodźca”, „szpieg” i „kolaborant” i odmówić odnoszenia się do nich jako przedmiotów badań, potencjalne odkrycia „nowej” nauki. Nalegam na ontologię polityczną, która pozwala im na obecność na tym samym gruncie, jako współobywatele. Wspólnie mogliśmy przyjrzeć się początkom ich przemiany w obcokrajowców (a innych w obywateli) i oduczyć się mechanizmów, które pozbawiły ich praw, z których mieli korzystać inni. Głównym wątkiem tego procesu oduczania się z towarzyszami jest nieodkrywanie – jak nie odkrywać trudnej sytuacji innych, nawet jeśli zrobiono wiele, aby utrzymać ją z dala od radaru hegemonicznych potęg. [...] Trzeba więc najpierw oduczyć się skłonności badawczej do patrzenia na takie momenty z ekspertyzą historyka, który chce odkryć zapomniane fragmenty historii, tak jakby te działania i twierdzenia przestały konkurować z innymi, a zamiast tego utrzymać przy życiu potencjał do odwrócenia historii²⁷.

Public Movement, wychodząc z pozycji zaproszonych gości

(osób z zewnątrz) i artystów (nie badaczy, historyków czy analityków), zwraca uwagę na ugruntowane w myśleniu i języku podziały społeczne w Polsce. Podkreśla znaczenie historii przemocy wobec Żydów, która była główną przyczyną eskalacji napięć i doprowadziła do zamachu na Narutowicza. Zauważa jej nieustanną aktualność, ale też cichą akceptację jej obecności w przestrzeni publicznej (widoczną w antysemickich napisach na murach kamienic). To, że nasilenie antysemickich nastrojów nastąpiło bezpośrednio po wyborze Narutowicza, a także zbudowana wówczas narracja o niepolskich, żydowskich obywatelach, którzy nie powinni decydować o losie państwa, oraz wskazanie na te wydarzenia w trakcie performansu w Zachęcie są zbieżne z postulatami historii potencjalnej, która dąży do zburzenia utrwalonych podziałów (Polacy – Żydzi; nie-Polacy – obywatele; lewica – prawica). Wskazuje jednocześnie, jak groźne są one dla funkcjonowania państwa. Artyści, tak samo jak Azoulay, rozpatrują kwestię obywatelstwa i prawa do bycia obywatelem, biorąc na warsztat specyficzny moment w historii, kiedy obie te kategorie były negowane i podważane przez protestujących zwolenników prawicy.

W performansie Public Movement wydarzenia historyczne są przedstawiane uczestnikom za pomocą pojedynczych symboli. Hasło na budynku Zachęty stanowi jedną z takich wskazówek. Powtórzone jest miejsce i czas akcji. Obraz, który wisi w Sali Narutowicza, był pokazywany na wystawie w 1922 roku. Poza tymi elementami główną osią akcji jest choreografia pracowników firmy ochroniarskiej. Sześciu wyszkolonych mężczyzn powtarza sekwencję ruchów, którą znają ze swojej codziennej pracy. Ich działanie, z jednej strony zapewniające bezpieczeństwo, z drugiej generujące poczucie niepewności i lęku, stymuluje emocje uczestników. Jest też największą zmianą w stosunku do wydarzeń historycznych – to właśnie przez brak ochrony prezydenta doszło do zamachu w Zachęcie. Brykczyński zwraca uwagę na bierność policji wobec wydarzeń z grudnia

1922 roku. Wskazuje, że protesty na ulicach przebiegały bez skutecznych interwencji funkcjonariuszy, co z jednej strony przyczyniło się do zwiększenia zagrożenia, a jednocześnie zmniejszyło ryzyko zamachu stanu – żaden z przedstawicieli sił politycznych (na przykład Haller czy Piłsudski) nie wykorzystał nastrojów społecznych po wyborach (i po zamachu) do przejęcia władzy w sposób niedemokratyczny²⁸. Public Movement wprowadza do swojej akcji pracowników ochrony w analogiczny sposób. Z jednej strony ich pojawienie się miało być gwarantem bezpieczeństwa dla uczestników oglądających *Zachętę* w 2008 roku; z drugiej strony ich obecność wskazywała na niezapewnienie bezpieczeństwa prezydentowi w tym samym miejscu w 1922 roku. Sytuacja, która polegała na zapewnieniu ochrony, jednocześnie generowała poczucie zagrożenia.

86. rocznica pozwala nałożyć na siebie dwa plany czasowe. Uczestnicy akcji w 2008 roku współtworzą wydarzenie, stając na miejscu Narutowicza. Nie odtwarzają jego historii, ale przez współdzielenie miejsca i czasu wydarzeń z 1922 roku na moment zostają z nimi połączeni. Public Movement wytwarza atmosferę niepokoju i zagrożenia, jaka towarzyszyła Narutowiczowi od momentu wyboru na prezydenta i była obecna na polskich ulicach w grudniu 1922 roku. Można to wyczytać zarówno z relacji Wojtka Ziemilskiego, jak i z komentarza jednego z dziennikarzy, który uczestnicząc w performansie, poczuł się „jak jakiś antysemita, niczym sam Niewiadomski, który pilnowany jest przez ochroniarzy, aby nie doszło do ewentualnego zamachu”²⁹.

Szczególnie interesujący jest drugi z tych głosów, należący do dziennikarza relacjonującego przebieg akcji. *86. rocznica* zmuszała uczestników do negocjowania własnej pozycji i samodzielnego określenia swojej roli w wydarzeniu. To, że osoby biorące udział w akcji poruszały się pod eskortą ochrony, stwarzało warunki do przyjęcia jednej z dwóch możliwych postaw – ofiary lub sprawcy. W strukturze performansu nie ma miejsca na pozostanie świadkiem zdarzenia (świadkowie nie są chronieni,

obserwowani ani pilnowani). Krieger przyznał, że nie spodziewał się, iż sytuacja, do której wraz z Yahałomi zapraszali publiczność, mogła być niejednoznaczna. Przygotowując akcję, artyści zakładali, że uczestnicy postawią się na miejscu Narutowicza, obecność ochrony wytworzyła jednak atmosferę niepokoju i niedopowiedzenia. Jak się okazało, każdy z uczestników mógł samodzielnie zdecydować, czy to on jest chroniony, czy inni są ochraniający przed nim. W ten sposób akcja przeznaczona dla pojedynczego widza wprowadzała sugestię wielości aktorów uczestniczących w wydarzeniach z 1922 roku. Skoro jest się chronionym przed zagrożeniem – musi istnieć inny, który to zagrożenie stwarza; gdy samemu stanowi się zagrożenie – istnieje inny, któremu zagrażamy. Tym samym, pomimo minimalistycznej formy performansu, publiczność dostawała sygnał obecności innych osób (bez względu na to, czy byłiby oni potencjalnymi ofiarami, czy też oprawcami).

Emocje i napięcia, które zostały odtworzone w ramach akcji Public Movement, mogą być próbą odczytania minionych wydarzeń w terażniejszości. To nałożenie się dwóch planów czasowych (1922 i 2008 rok) w akcji, która ukazuje wydarzenie historyczne, zwracając uwagę na jego przyczyny i przebieg, może być odczytane w benjaminowskim duchu. Jak pisze Walter Benjamin, obraz przeszłości może zniknąć bezpowrotnie – „groźbę zniknięcia niesie każda terażniejszość, która nie rozpoznała się w nim jako ta, o którą mu chodziło”³⁰. W koncepcji Benjamina historia jest snem odbieranym w terażniejszości (na jawie)³¹. Można do niej – i do skrywanej za nią prawdy – dotrzeć jedynie w krótkich momentach przebudzenia. Dopiero z perspektywy terażniejszości możliwe jest zrozumienie prawdy o przeszłości. O tym benjaminowskim zderzeniu dwóch czasów pisze Adam Lipszyc:

Prawda historyczna ukazuje się tylko wówczas, gdy nasza wyosobniona terażniejszość zderza się, wchodzi w konstelację

z tym, co było, z pewną równie wyosobnioną, wyrwaną z kontekstu, monadycznie wyodrębnioną epoką, która w naszym „teraz” osiąga próg wyższej czytelności. Dzięki tej kolizji, temu zderzeniu rozbłyskuje obraz dialektyczny, który – choć tożsamy z przedmiotem poznania historycznego – lokuje się tyleż w tym, co minione, co i w chwili jego wyższej aktualności lub czytelności, czyli w naszym „teraz”, najlepiej zaś chyba przyjąć, że jako konstelacja jest on czymś, co pojawia się tylko pomiędzy tymi dwoma momentami czasowymi³² .

W tak rozpisanej konstelacji między tym, co kiedyś i teraz, Lipszyc – idąc za Benjaminem – sytuuje historyka, określonego jako figura działania mesjańskiego. To historyk, doświadczając przebudzenia, może zrekonstruować i naprawić niepełną historię, uaktualnić ją i odczytać jej prawdę, co przyczyni się „do zaprowadzenia utopii, czyli do zbawienia”³³ . Zapraszając uczestników w 2008 roku do współtworzenia akcji generującej emocje porównywalne (przynajmniej w obszarze wyobrażeń) do tych z 1922 roku, Public Movement stawia ich w pozycji historyków odtwarzających fragmenty niespisanej historii afektywnej. Przeszłość, która aktualizuje się w nowej rzeczywistości (teraźniejszości), staje się zrozumiała. „Mówiąc inaczej, podpala [...] ładunek wybuchowy leżący w byłości [...]. Tak też trzeba podchodzić do byłości, tj. traktować ją nie jak dotychczas, na sposób historyczny, lecz polityczny, w kategoriach politycznych”³⁴ . Tym samym można powrócić do najważniejszego założenia Public Movement, czyli do próby odpowiedzi na sytuację społeczno-polityczną językiem sztuki w celu kreowania (lub próby kreowania) realnej zmiany. Polityczność sztuki w performansach Kriegera i Yahalomi polega na świadomym wykorzystywaniu narzędzi władzy lub przemocy oraz opracowywaniu archiwum w celu komentowania aktualnych sytuacji i budowania narracji grup wykluczonych. Public Movement buduje sytuacje performatywne, w których

publiczność może stać się ciałem politycznym, rozmawiającym o trudnych historiach a przede wszystkim ucieleśniającym konflikty społeczne przez indywidualne doświadczenia³⁵. W *86. Rocznicę* to pojedynczy uczestnicy stawali się podmiotami działającymi (i tymi, wobec których się działa). Ich emocje i napięcia były sednem performansu, który zadaje szereg pytań o problem polskiego antysemityzmu oraz pracę historii.

Praca z archiwum

Akcja Public Movement była jednorazowym eksperymentalnym działaniem przeznaczonym dla pojedynczych uczestników. Yahalomi i Krieger sięgnęli do historii, żeby zrealizować efemeryczny performans, który – w założeniu twórców – miał stać się bodźcem do regularnego, corocznego upamiętniania wydarzeń z 1922 roku.

W tym kontekście czytam *86. rocznicę* jako przykład opisanego przez Dianę Taylor repertuaru praktyk ucieleśnionych, działań, które są nośnikiem wiedzy i kultury, ale które nie zostały zapisane i utrwalone w postaci materialnego archiwum będącego trwałym i udokumentowanym źródłem informacji³⁶. „Repertuar domaga się obecności: ludzie biorą aktywny udział w produkcji i reprodukcji wiedzy «tu i teraz»”³⁷. Ucieleśnienie archiwum pozwala na przekazanie wiedzy, która nie mieści się w archiwum, wychodzi poza uniwersyteckie źródła informacji. W rozumieniu Taylor repertuar kształtuje tożsamość grupy – może być narodowym tańcem czy pieśnią, które są działaniem, a nie jego zapisem. Realizując *86. rocznicę*, Public Movement chciało poszerzyć repertuar o nową ceremonię upamiętniającą zamach na pierwszego prezydenta. Czerpiąc z historii, artyści stwarzają możliwość uruchomienia emocji i napięć będących elementem wydarzeń z 1922 roku. Przez oparcie działań o choreografię ochroniarzy wskazują na zaniedbania w zakresie zabezpieczenia prezydenta i proponują ceremonię sięgającą do potencjalności historii. Jednocześnie, wykorzystując graffiti na murze galerii,

podkreślają nie tylko rolę antysemickiej nagonki sprzed 86 lat, ale także aktualność promowanych wtedy haseł.

Jednocześnie *86. rocznica* to swego rodzaju niepełny *re-enactment*, rozumiany jako rekonstrukcja zdarzeń historycznych przeniesiona w teraźniejszość przez ciała uczestników zdarzenia. Minimalistyczna akcja była pozbawiona historycznego kostiumu i pełnej scenografii. Operowała pojedynczymi elementami sygnalizującymi kontekst historyczny. Z wielowątkowości zdarzeń z grudnia 1922 roku Yahalomi i Krieger wybrali tylko jedno (choć najbardziej spektakularne i kulminacyjne) – moment zabójstwa prezydenta. Krieger opisuje operowanie materiałem historycznym w *86. rocznicy*, używając metafory korytarza z luster. W akcji pojawiają się elementy wydarzeń z 1922 roku, a ich odbicie wykrzywione przez korytarz luster sprawia, że trudno określić, gdzie dokładnie znajduje się pierwotny przedmiot oraz pod jakim kątem patrzą na niego uczestnicy. Odwołania do historii są przez Public Movement przekształcane. Przykładem jest użycie obrazu *Zachęta* Kopczyńskiego. Krieger podkreśla, że chociaż wiedzieli, iż Narutowicz został zastrzelony, gdy stał przed *Szronem* Teodora Ziomka, artyści chcieli wykorzystać inny obiekt w ramach performansu. Obraz Kopczyńskiego był idealny, by zwrócić uwagę na lustrzane odbicie historii w akcji. Wizerunek *Zachęty* powstał w 1922 roku, był pokazywany kilka miesięcy później na wystawie, w czasie której zginął Narutowicz, i został zaprezentowany 86 lat później w ramach performansu upamiętniającego to wydarzenie. Budynek galerii jest nie tylko miejscem akcji, lecz także świadkiem wydarzeń albo – jak określił go Krieger – ich protagonistą.

Niepełny charakter powtórzenia historii oraz przywiązywanie wagi do warstwy afektywnej wydarzeń, a nie do ich faktycznego przebiegu, prowadzi do istoty działania grupy, dla której najistotniejsze jest tworzenie nowych możliwości upamiętniania, proponowanie alternatywnych rytuałów i rozmowa o historii

potencjalnej. Dana Yahalomi określiła prace grupy jako *pre-enactment*, model działań pamięciowych w przyszłości (albo inaczej: budowania repertuaru). Prace Public Movement nie powtarzają wydarzeń z historii, ale paradoksalnie proponują akcje odgrywające zdarzenia, które nigdy nie miały miejsca, jak rytuał państwowy czy rytuał pamięci – to protorytuały, które dopiero mają stać się częścią celebrowania historii³⁸. Działanie w Zachęcie było propozycją ustanowienia nowego święta państwowego, które czciłoby pamięć o zamachu na Narutowicza i ostrzegało przed zagrożeniami związanymi z wykorzystywaniem figury obcego. Wpisuje się to w pytania Public Movement o to, kto zarządza pamięcią zbiorową oraz kto i jak może wprowadzać nowe modele upamiętniania.

Praktykę Public Movement można określić jako reperformowanie archiwum i budowanie nowych repertuarów cielesnych, oraz – za Dorotą Sajewską – jako nekroperformans badający ciało-archiwum³⁹. Sięgając po wydarzenia historyczne, artyści proponują nowe ceremonie, które są nie tyle odtworzeniem przeszłości czy zainscenizowaniem archiwum, ile jego twórczym przetworzeniem z uwzględnieniem znaczeń istotnych z perspektywy terażniejszości. Ciała uczestników-badaczy materializują znalezione (w dużej mierze przypadkowo) pozostałości historii⁴⁰ i poszukują ich potencjalności poza odnalezionymi dokumentami. 68. *Rocznica ożywia* ciało-archiwum, które

Podkreśla zarówno szczątkowość pamięci, jak i nieciągłość historii, odsłania brak źródłowego doświadczenia, pokazuje, w jaki sposób źródło jest performatywnie ustanawiane i mediowane, wreszcie przywraca ciało (lub jego⁴¹ dokumentalnej resztkę) wymiar historyczny i polityczny.

Sięgając do szczątków, tropów i potencjalności, Public Movement w swoim performansie łączy dwie odległe strefy czasowe, wychytując momenty, w których przeszłość może być

rozpoznana w teraźniejszości. Nie przez powtórzenie (niemożliwe w pełni, kiedy materiał wyjściowy funkcjonuje jedynie w wyobrażeniu i potencjalności), ale przez kreowanie napięć i emocji rozumiane jako budowanie sytuacji wpływającej w określony sposób na uczestników i umożliwiającej ucieleśnienie archiwalnych resztek.

Twórcy Public Movement jako przybysze z zewnątrz zyskują łatwość w krytycznym spojrzeniu na pamięć zbudowaną przez archiwum narodowe, a jednocześnie dają narzędzia do zreinterpretowania i ucieleśnienia zaczerpniętych z niego wątków. Jak twierdzi Yahalomi, ich działania są jedynie narzędziami do tworzenia nowych społecznych rytuałów i ceremonii, które mogą podtrzymywać pamięć i dbać o to, by historia się nie powtórzyła.

- 1 Danuta Pacyńska, *Śmierć prezydenta*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1965, s. 111.
- 2 Fragment korespondencji między Daną Yahalomi i Omerem Kriegerem a Marianną Dobkowską i Iką Sienkiewicz-Nowacką, 5 grudnia 2008. Źródło: archiwum Centrum Sztuki Współczesnej Zamek U-Jazdowski.
- 3 Wszystkie nieoznaczone inaczej fragmenty ich wypowiedzi pochodzą z naszych rozmów.
- 4 Wojtek Ziemilski, *Widok stąd. 86. ROCZNICA ZAMORDOWANIA PREZYDENTA NARUTOWICZA PRZEZ MALARZA ELIGIUSZA NIEWIADOMSKIEGO*, tekst nieopublikowany, dostępny w archiwum Centrum Sztuki Współczesnej Zamek U-Jazdowski.
- 5 Izabela Szymańska, *Wymiana myśli o Narutowiczu*, „Gazeta Wyborcza” z 15 grudnia 2008; *Śmierć prezydenta jako dzieło sztuki*, „Życie Warszawy” z 16 grudnia 2008; *Happening artystów w rocznicę zamachu na Narutowicza*, „Wirtualna Polska” z 16 grudnia 2008, <https://wiadomosci.wp.pl/happening-artystow-w-rocznicze-zamachu-na-narutowicza-6032056382927489a>, dostęp 1 czerwca 2021.

- 6 Rafał Habielski, *Śmierć prezydenta. O zabójstwie Gabriela Narutowicza*, wykład online, 13 września 2019; www.youtube.com/watch?v=aJLrSSZb2Kw&ab_channel=WszechnicaFWW, dostęp 5 lutego 2021.
- 7 Ibidem.
- 8 Maciej J. Nowak, *Narutowicz – Niewiadomski. Biografie równoległe*, Iskry, Warszawa 2019, s. 30.
- 9 Adam Próchnik, *Pierwsze piętnastolecie Polski niepodległej (1918–1933)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 124–130, za: idem, „Walka o prezydenturę” , w: *Gabriel Narutowicz. Prezydent RP we wspomnieniach, relacjach i dokumentach*, red. M.M. Drozdowski, Rytm, Warszawa 2004, s. 67.
- 10 Jan Skotnicki, *Przy sztalugach i przy biurku. Wspomnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957, s. 205–211, [za:] idem, *Zabójstwo Narutowicza...*, s. 174.
- 11 Paweł Brykczyński, *Gotowi na przemoc. Mord, antysemityzm i demokracja w międzywojennej Polsce*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 52.
- 12 Ibidem, s. 154.
- 13 Jak pisał Władysław Pobóg-Malinowski: „Większość polska (227 głosów za Zamoyskim) była i jest przeciwko Narutowiczowi, który skupił tylko 186 głosów polskich i wybór swój zawdzięcza tylko mniejszościom, Żydom w pierwszym rządzie”. Władysław Pobóg-Malinowski, *Najnowsza historia polityczna Polski*, t. 2: 1864–1945, Graf, Gdańsk 1990, s. 598.
- 14 Por. Adam Próchnik, *Pierwsze piętnastolecie Polski niepodległej...*, s. 68.
- 15 Jan Skotnicki, *Przy sztalugach i przy biurku...*, s. 180–181.

- 16 Stanisław Kijeński, *Proces Eligjusza Niewiadomskiego o zamach na życie Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Gabryela Narutowicza w dniu 16 grudnia 1922 r. odbyty w Sądzie Okręgowym w Warszawie dnia 30 grudnia 1922 roku. Specjalne sprawozdanie stenograficzne, mieszczące całkowity przewód sądowy, z podaniem dokumentów śledztwa wstępnego, przemówień stron, życiorysu i podobizny oskarżonego. Wyd. 2 poprawione i znacznie uzupełnione szczegółami dotyczącymi wykonania wyroku i pogrzebu Niewiadomskiego, kilkoma urywkami ostatnich myśli Niewiadomskiego i głosami dwóch znakomitych pisarzy*, Księgarnia i Skład Nut Perzyński, Niklewicz i S-ka, Warszawa 1923;
www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=16930, dostęp 14 marca 202, s. 12.
- 17 Ibidem, s. 12–23. Por. także Marcin Szymaniak, *Polskie zamachy*, Znak Horyzont, Kraków 2019, s. 313; Maciej J. Nowak, *Narutowicz – Niewiadomski...*, s. 174–175.
- 18 Stanisław Kijeński, *Proces Eligjusza Niewiadomskiego...*, s. 54–55.
- 19 Paweł Brykczyński, *Gotowi na przemoc...*, s. 21–31.
- 20 Zob. www.publicmovement.org.
- 21 Do udziału zostały zaproszone: Amnesty International, Białe Gawrony, Food Not Bombs – Federacja Anarchistyczna, Forum Młodych PiS, Fundacja Azyl, Grupa Pewnych Osób, The Jewish Community, Krytyka Polityczna, Łódź Gender, Młodzi Demokraci, Młodzi Socjaliści, Narodowe Odrodzenie Polski, Ośrodek Działań Ekologicznych „Źródła”, Viva Łódź i Wege Łódź; za: www.publicmovement.org/old/the-lodz-actions, dostęp 29 września 2022.
- 22 Fragment maila Dany Yahalomi do autorki.
- 23 Wojtek Ziemilski, *Widok stąd...*
- 24 Ibidem.
- 25 Ariella Aïsha Azoulay, *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle*, przeł. A. Szczepan, „Teksty Drugie” 2021, nr 5, s. 284.
- 26 Ibidem, s. 268–269.
- 27 Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History*, Verso, London 2019; fragment rozdziału 4: www.perlego.com/book/1257457/potential-history-pdf, dostęp 12 czerwca 2021.
- 28 Por. Paweł Brykczyński, *Gotowi na przemoc...*

- 29 *Happening artystów...*
- 30 Walter Benjamin, *Anioł historii*, wyb. H. Orłowski, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1966, s. 415.
- 31 Walter Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 435.
- 32 Adam Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Universitas, Kraków 2012, s. 515.
- 33 *Ibidem*, s. 14.
- 34 Walter Benjamin, *Pasaże...*, s. 435–436.
- 35 E.C. Feiss, *Artists at work: Public Movement*, „Afterall” z 11 kwietnia 2013; www.afterall.org/article/artists-at-work-public-movement, dostęp 20 lutego 2021.
- 36 Diana Taylor, *Archiwum i repertuar: performance i performatywność. PerFORwhat studies?*, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 30.
- 37 *Ibidem*.
- 38 Oliver Marchart, *Public Movement: The Art of Pre-Enactment*, w: *Not just a mirror. Looking for the Political Theatre of Today*, red. F. Malzacher, Alexander Verlag, Berlin 2015, s. 149.
- 39 Dorota Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.
- 40 *Ibidem*, s. 71.
- 41 Dorota Sajewska, *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, „Didaskalia” 2015, nr 127–128, s. 51.

Bibliografia

Azoulay, Ariela Aïsha. *Potential History*, Londyn: Verso, 2019. Perlego.

<https://www.perlego.com/book/1257457/potential-history-pdf>.

Benjamin, Walter. *Anioł historii*, wyb. H. Orłowski, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1966.

Benjamin, Walter. *Pasaże*. red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005.

Brykczyński, Paweł. *Gotowi na przemoc. Mord, antysemityzm i demokracja w międzywojennej Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017.

Drozdowski, Marian, Marek, oprac. Gabriel Narutowicz. *Prezydent RP we wspomnieniach, relacjach i dokumentach*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm, 2004.

Feiss, E. C. "Artists at work: Public Movement", Afterall, 11 kwietnia 2013, 

<https://www.afterall.org/article/artists-at-work-public-movement>.

Habielski, Rafał. *Śmierć prezydenta. O zabójstwie Gabriela Narutowicza*, 13 września 2019.

https://www.youtube.com/watch?v=aJLrSSZb2Kw&ab_channel=WszechnicaFWW

.

Kijeński, Stanisław. *Proces Eligjusza Niewiadomskiego o zamach na życie Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Gabryela Narutowicza w dniu 16 grudnia 1922 r. odbyty w Sądzie Okręgowym w Warszawie dnia 30 grudnia 1922 roku. Specjalne sprawozdanie stenograficzne, mieszczące całkowity przewód sądowy, z podaniem dokumentów śledztwa wstępnego, przemówień stron, życiorysu i podobizny oskarżonego. – Wyd. 2 poprawione i znacznie uzupełnione szczegółami dotyczącymi wykonania wyroku i pogrzebu Niewiadomskiego, kilkoma urywkami ostatnich myśli Niewiadomskiego i głosami dwóch znakomitych pisarzy*, Warszawa: skł. gł. w Księgarni i Składzie Nut Perzyński, Niklewicz i S-ka, 1923,

<https://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=16930>

Lipszyc, Adam. Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina, Kraków: Universitas, 2012.

Marchart, Oliver. "Public Movement: The Art of Pre-Enactment". W Not just a mirror. Looking for the Political Theatre of Today, red. Florian Malzaher, 146-150. Berlin: Alexander Verlag, 2015.

Nowak, Maciej J., Narutowicz – Niewiadomski. Biografie równoległe. Warszawa: wydawnictwo Iskry, 2019.

Pacyńska, Danuta. Śmierć prezydenta. Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1965.

Pobóg-Malinowski, Władysław. Najnowsza historia polityczna Polski. Tom 2 1864-1945. Gdańsk: Oficyna Wydawnicza Graf, 1990.

Sajewska, Dorota, Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego 2016.

Szymaniak, Marcin. Polskie zamachy. Kraków: Znak Horyzont, 2019.

Szymańska, Izabela. „Wymiana myśli o Narutowiczu”, Gazeta Wyborcza, 15 grudnia 2008. „Śmierć prezydenta jako dzieło sztuki”, Życie Warszawy, 16 grudnia 2008.

Taylor, Diana. "Archiwum i repertuar: performance I performatywność. PerFORwhat studies?", Didaskalia nr 120/2014, s. 22-38.

Wirtualna Polska. „Happening artystów w rocznicę zamachu na Narutowicza”, 16 grudnia 2008. <https://wiadomosci.wp.pl/happening-artystow-w-rocznicze-zamachu-na-narutowicza-6032056382927489a> .

Ziemilski, Wojtek. Widok stąd. 86. ROCZNICA ZAMORDOWANIA PREZYDENTA NARUTOWICZA PRZEZ MALARZA ELIGIUSZA NIEWIADOMSKIEGO, tekst nieopublikowany, dostępny w archiwum Centrum Sztuki Współczesnej Zamek U-Jazdowski.