

**UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO
W WARSZAWIE**

SZKOŁA DOKTORSKA UKSW

Aleksandra Piętka

Numer albumu: 4140

POETYKA POMNIKÓW NIEWOLNICTWA W USA

Praca doktorska napisana
w dyscyplinie nauki o kulturze i religii

Promotor:

Dr hab. Piotr Weiser, prof. ucz.

WARSZAWA 2026

Spis treści

Wprowadzenie.....	s. 1
Rozdział I	
Figuracja nieobecności i braku jako chwyt intensyfikacji znaczenia. Slavery Memorial Martina Puryeara w kontekście Butów na Brzegu Dunaju Gyuly Pauera.....	s. 21
Rozdział II	
W stronę sacrum. Upamiętnienia ofiar transatlantyckiego handlu zniewolonymi Afrykanami.....	s. 69
Rozdział III	
Pomnik-palimpsest. From Absence to Presence: Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland.....	s. 138
Rozdział IV	
Pomnik somaestetyczny jako drzwi do doświadczenia historyczno-estetycznego: The National Memorial for Peace and Justice.....	s. 190
Zakończenie.....	s. 236
Bibliografia.....	s. 246
Źródła ilustracji.....	s. 272

Wprowadzenie

Cel pracy, metodologia i kontekst teoretyczny

Celem niniejszej rozprawy jest określenie poetyki wybranych pomników niewolnictwa w USA w relacji z miejscem, w którym je ustanowiono, i opracowanie nowych interdyscyplinarnych kategorii i pojęć, które będzie można zastosować w innych dyscyplinach humanistycznych do badania tekstów kultury tworzonych w różnych dziedzinach sztuki i o zróżnicowanym stopniu skomplikowania pod względem semiotycznym. Poprzez analizę struktury pomników w kontekście wydarzeń historycznych związanych z jego lokalizacją scharakteryzuję środki artystyczne wykorzystane w celu przekazania pamięci o niewolnictwie oraz zbadam retorykę percepcji tych dzieł, by określić projektowaną przez ich kompozycję relację między odbiorcą a historią¹.

Praca ta stanowi zbiór tzw. *case studies* – studiów konkretnych przypadków dzieł sztuki starających się nadać formę cierpieniu, poniżeniu, ale i wytrwałości i sile ludzi, którym próbowano odebrać człowieczeństwo – dzieł poszukujących sposobów przedstawiania nieobecności tych ludzi i ich doświadczenia. Wybór takiej formy pracy podyktowany jest specyfiką dyscypliny, w której powstaje – nauk o kulturze i religii, będących w samej swej istocie dyscypliną interdyscyplinarną, charakteryzującą się eklektyzmem metodologicznym. Sposób, w jaki przeprowadzam swoje badania, wpisuje się w to, co Mieke Bal nazywała interdyscyplinarną analizą kulturową², która kładzie nacisk na istnienie danego tekst/przedmiotu kultury w teraźniejszości i pozwala zbadać, jak wytwarza on znaczenie w toku analizy, co otwiera pole do ponownego namysłu nad poszczególnymi pojęciami teoretycznymi stosowanymi w trakcie analizy. Konsekwencją tego „wzmocnienia przedmiotu” jest powrót do tzw. *close reading*³, czyli tego, co strukturaliści zwali „trzymaniem się blisko tekstu” w trakcie

¹ Na temat studiów nad retoryką dzieł sztuki publicznej i miejscami pamięci zob. m.in.: P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux Mémoire*, „Representations”, Spring 1989, No. 26, s. 7–24; idem, *Preface to English Language Edition: From Lieux de mémoire to Realms of Memory*, w: *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, ed. by P. Nora, transl. A. Goldhammer, New York 1996, s. XV–XXIV; *Monuments and Memory, Made and Unmade*, ed. R.S. Nelson, M. Olin, Chicago–London 2003; G. Dickinson, C. Blair, B.L. Ott, *Places of Public Memory: The Rhetoric of Museums and Memorials*, Tuscaloosa 2010; L.A. Costello, *Performative Memory: Form and Content in The Jewish Museum Berlin*, „A Journal of Performance Studies” 2013, Vol. 9, No. 4, s. 1–23.

² Warto w tym miejscu dodać, że kwalifikator „kulturowa” w określeniu „analiza kulturowa” nie oznacza, że kultura jest przedmiotem jej badań. „Kulturowa” wskazuje na „odróżnienie od tradycyjnej praktyki w naukach humanistycznych, a dokładnie na to, że różne przedmioty, zaczerpnięte ze świata kultury, by przyjrzeć się im bliżej, są analizowane w świetle tego, jak istnieją w kulturze. [...] To oznacza także, że »analiza« bierze pod uwagę kwestie znaczenia kulturowego i jej celem jest pokazanie, jaki jest wkład danego przedmiotu w debatę kulturową. Stąd nacisk na istnienie przedmiotu w teraźniejszości”. M. Bal, *Introduction*, w: eadem, *Travelling Concepts in the Humanities*, Toronto–Buffalo–London 2012, s. 9.

³ Ibidem, s. 10.

jego analizy i czego przykładem jest niniejsza praca. Granice dziedziny związanej z analizą kulturową nie są wyraźnie wyodrębnione, ponieważ, wybierając przedmiot analizy, jednocześnie kwestionujemy jego dziedzinę, w związku z czym tradycyjne podziały oraz metodologia siedząca w jej „skrzynce z narzędziami”⁴ zostają zawieszone. Co więcej, metodologia – i taka również idea przyświeca niniejszej pracy – sama staje się częścią tego, co jest badane i odkrywane w trakcie analizy:

Nie stosujesz jednej metody badawczej – pisze Mieke Bal – a prowadzisz spotkanie między różnymi. Spotkanie, w którym uczestniczy obiekt tak, że w konsekwencji razem – obiekt i metody – mogą stać się nowym, wyraźnie wyodrębnionym polem. [...] Analiza kulturowa, jak antropologia, konstruuje przedmiot, acz w nieco innym rozumieniu tego, czym ten przedmiot jest. Na pierwszy rzut oka jest on mniej złożony niż przedmiot antropologii: tekst, utwór muzyczny, film, obraz. Lecz po powrocie z podróży⁵, okazuje się, że skonstruowany przedmiot analizy kulturowej nie jest już „rzeczą”, która nas tak na początku fascynowała, gdy go wybieraliśmy. Stał się żywą istotą, osadzoną we wszystkich pytaniach i rozważaniach, które zostały na nią naniesione przez błoto tych podróży i które otaczają je jak „pole”⁶.

Podążając za myślą Mieke Bal wyrażoną w *Travelling Concepts in the Humanities*, do analizy poszczególnych pomników niewolnictwa nie podchodziłam z gotową metodologią zaadaptowaną z dyscyplin pokrewnych wyznaczających ścisłe definicje proponowanych przez nie pojęć (choć, o czym niżej, moim metodologicznym punktem wyjścia jest teoria literatury) – niejako kształtowała się ona w trakcie analizy; wykorzystywane przeze mnie pojęcia-narzędzia determinował sam przedmiot badań, redefiniując je i/lub poszerzając ich zakres znaczeniowy. Dzięki temu mogłam przyjrzeć się mechanizmom powstawania znaczeń właściwym konkretnemu typowi dzieł, starających się przekazać to samo traumatyczne doświadczenie historyczne, a także podjąć próbę wyprowadzanie wspólnej płaszczyzny metodologicznej dla różnych pokrewnych dyscyplin zajmujących się badaniem przedmiotów artystycznych. Takie podejście wpisuje się w nurt badań prowadzonych w Katedrze Poetyki Intersemiotycznej i Komparatystyki Mediów Instytutu Nauk o Kulturze i Religii UKSW⁷, których niniejsza praca jest kontynuacją.

⁴ Nawiązanie do tytułu książki Marty Miłoszewskiej *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami. Podręcznik dramaturgiczny* (Warszawa 2017).

⁵ Chodzi o „podróż” między dyscyplinami, metodami badawczymi, pojęciami, ich definicjami, które zastosowaliśmy w analizie i interpretacji przedmiotu.

⁶ M. Bal, op. cit., s. 4. Wszystkie fragmenty ze źródeł anglojęzycznych zostały przytoczone w tłumaczeniu autorki niniejszej pracy, chyba że zaznaczono inaczej.

⁷ Zob. m.in. serie wydawnicze Wydawnictwa Naukowego UKSW: Biblioteka „Załącznika Kulturoznawczego” i Prace Katedry Poetyki Intersemiotycznej i Komparatystyki Mediów oraz cykle „Interdyscyplinarne Kategorie

Jak wyżej wspomniałam, moja metodologia zakorzeniona jest w teorii literatury. Czerpię zarówno z dorobku strukturalistów, formalistów, jak i semiotyków, których metody analityczne oraz wykute pojęcia zawierają w sobie potencjał analityczny umożliwiający ich intersemiotyczne przełożenie na medium znajdujące się na przecięciu rzeźby i architektury – czyli pomników, materialnych tekstów kultury będących w dialogicznej (formalnej i znaczeniowej) relacji ze swoim otoczeniem. W pracy stosuję również niektóre koncepcje z obszaru sztuk performatywnych związane z technikami aktorskimi i reżyserskimi⁸, aby zbadać, jak pomniki angażują odbiorcę w odtwarzanie historii jego miejsca. Zainspirowana metodami analizy tekstów kultury dokonanymi przez Brygidę Pawłowską-Jądrzyk⁹ oraz Ewę Szczęśną¹⁰ do zbadania struktury poszczególnych dzieł stosuję narzędzia wypracowane na gruncie poetyki literackiej, poszerzając oraz przekształcając zakres pojęciowy terminów ukształtowanych w jej obrębie, co umożliwi wypracowanie nowych narzędzi analitycznych do badania nowych zjawisk artystycznych w kulturze.

Punkt wyjścia analizy stanowią: opis danego dzieła zawierający podstawowe dane, jak tytuł pomnika, autor, rok, materiał, wymiary etc., geneza i okoliczności powstania pomnika oraz historia związana z jego lokalizacją. Następnie badam kompozycję danego tekstu architektoniczno-rzeźbiarskiego, relacje między poszczególnymi jego elementami oraz retorykę percepcji narzucaną przez jego strukturę odbiorcy. Ten etap analizy formalnej wskazuje na odpowiedni kontekst filozoficzny, estetyczny (np. relacje intertekstualne z innymi dziełami o podobnej budowie i wymowie) czy psychologiczny, który się nad nim – jak to określa Janusz Sławiński – „nadbudowuje” i w świetle którego dalej interpretuję dany pomnik¹¹. Innymi słowy, filologiczną metodę Sławińskiego, zakorzenioną w lingwistyce

Kulturoznawstwa” i „Ikony Wyobraźni Zbiorowej”, w obrębie których pod redakcją Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk powstały takie książki, jak: *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia* (2016), *Rzecz w kulturze* (2016), *Możliwość i konieczność w kulturze. Idee, narracje, interpretacje* (2017), *Powiększenie i intensyfikacja w kulturze* (2022), *Enklawy wpływu pośredniego. O perswazji niewerbalnej w przekazach artystycznych* (2023), *Wertykalizm w kulturze* (2026), jak i *Kontrast i analogia w kulturze* (red. A. Smaga, 2025).

⁸ K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*, w: idem, *Pisma*, t. 2, red. E. Csátó, Warszawa 1953.

⁹ Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Uczta pod Wiszącą Skalą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Warszawa 2011; eadem, *Kilka uwag o istocie i znaczeniu artystycznym sprzeczności afektywnej*, w: *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2016, s. 105–115; oraz: eadem, *Zarys poetyki uwodzenia. O strategiach perswazyjnych w reklamie wizualnej*, Warszawa 2021.

¹⁰ Zob. E. Szczęśna, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007; eadem, *Transdziedzinowość – retoryczność – cyfryzacja. W stronę tekstów transdziedzinowych i eksplozji strukturalnej*, „Przestrzenie Teorii” 2020, nr 34, DOI:10.14746/pt.2020.34.10, s. 223–244; eadem, *Twórcza zmiana. Medialne przetworzenia sztuki, w: Rejony twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Gołos-Dąbrowska, Warszawa 2019, s. 13–31. oraz: eadem, *Uniwersum poetyki. Prolegomena*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2021/8, DOI:10.21697/zk.2021.8.02, s. 29–50.

¹¹ J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 114. Sławiński pisze:

strukturalnej, oraz Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego¹² stosuję do badania nieliterackich tekstów kultury, tj. pomników, jednocześnie sprawdzając przydatność użycia narzędzi teorii literatury do analizy zjawisk z obszaru architektury i rzeźby. Taka metoda badawcza jest najbardziej obiektywna, gdyż znaczenia tekstu kultury poszukuje w jego strukturze, a nie poza nią, w z góry narzuconych kontekstach teoretycznych. Aprioryczne założenie, że dany tekst będzie się rozpatrywać w wybranym przed strukturalną fazą analizy kontekście filozoficznym lub teoretycznym stwarza niebezpieczeństwo nadużyć interpretacyjnych, ponieważ badacz, aby osiągnąć określony, oczekiwany rezultat, który „pasuje” do wybranej filozofii/teorii, może próbować dopasować do niej swoją interpretację, manipulując wynikami analizy.

Książka ta jest pierwszym – zarówno w Polsce, jak i na świecie – opracowaniem dotyczącym poetyki pomników niewolnictwa w USA. W Stanach Zjednoczonych głównie rozpatrywano niewolnictwo jako zjawisko historyczne z perspektywy społeczno-ekonomicznej, społeczno-psychologicznej, oraz państwowo-politycznej¹³, a nie same dzieła sztuki, które je upamiętniają. Warto jednak wspomnieć poniższe opracowania dotyczące samej pamięci o niewolnictwie w USA i opowiadania o nim w sferze publicznej, które stanowią ciekawy kontekst dla analizy tekstów artystycznych mierzących się z niewolnictwem i jego dziedzictwem w Ameryce: *The Site of Memory* Toni Morrison¹⁴; *Framing Public Memory*

„Określając, »jak jest zrobiony utwór« na różnych poziomach złożoności, podprowadzamy go zarazem do tego lub innego kontekstu: systemu metrycznego, gatunku, osobowości twórcy, ideologii etc. Analiza ogranicza się do takiego podprowadzenia, nie wnika natomiast ani w owe konteksty, ani w to, jak utwór jest w nich osadzony. Dociera tylko do możliwości kontekstowych relatywizacji dzieła – nic więcej. Same zaś relatywizacje znajdują się już poza granicami jej kompetencji. Należą do sfery działań interpretacyjnych” (ibidem, s. 115). Interpretacja dzieła sztuki zaś znajduje się na przecięciu kontekstów ewokowanych przez jego kompozycję i relacje między jego elementami, przy czym – co ważne u Sławińskiego – sens dzieła nie będzie się sprowadzał do jego przyporządkowań kontekstowych, gdyż kwestionowałoby to jego zdolność „do istnienia i działania na własny rachunek”; rolą interpretacji jest właśnie dotarcie również do tego „nierelacyjnego i niepodzielnego”, własnego sensu utworu (por. ibidem, s. 120).

¹² Ibidem, s. 109.

¹³ Zob. m.in.: E. Williams, *Capitalism and Slavery*, Chapel Hill 1994; R.D. Brown, S.G. Rabe, *Slavery in American Society*, Lexington, MA 1976; S.M. Elkins, *Slavery: A Problem in American Institutional and Intellectual Life*, Chicago–London 1976; J.E. Inkori, *Measuring the Atlantic Slave Trade: An Assessment of Curtin and Anstey*, „The Journal of African History” 1976, Vol. 17, No. 2; P. Kolchin, *American Slavery: 1619–1877*, New York 2003; C.A. Wilson, *Racism: From Slavery to Advanced Capitalism*, London 1996; R. Gooding-Williams, *Look, A Negro: Philosophical Essays on Race, Culture and Politics*, Routledge, New York 2006; S. Massey, *A Forgotten History: The Slave Trade and Slavery in New England*, ed. A. Blackdar, Providence, RH 2008; A. Bogues, *Empire of Liberty: Power, Desire, & Freedom*, Hanover, NH–London 2010; J. DeGruy, *Post Traumatic Slave Syndrome: America’s Legacy of Enduring Injury*, Portland 2017; J.R. Feagin, *How Blacks Build America: Labor, Culture, Freedom, and Democracy*, New York 2016; I.X. Kendi, *Stamped from the Beginning: The Definitive History of Racist Ideas in America*, New York 2017; L.M. Harris, J.T. Campbell, A.L. Brophy, *Slavery and University: Histories and Legacies*, Athens, GA 2019; 2nd Edition of the Brown University Steering Committee Report on Slavery and Justice, ed. A. Bogues, C. Cliatt, A. Levy, Providence, RH 2021; *The 1619 Project: A New Origin Story*, ed. N. Hannah-Jones, C. Roper, I. Silverman, J. Silverman, New York 2021; E.A. Owens, *Consent in Presence of Force: Sexual Violence and Black Women’s Survival in Antebellum New Orleans*, Chapel Hill 2023.

¹⁴ T. Morrison, *The Site of Memory*, w: *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, ed. W. Zinsser, Boston–New York 1995, s. 83–102.

Kendalla Phillips¹⁵; *Slavery and Public History: The Tough Stuff of American Memory* Jamesa Oliviera Hortona i Lois Horton¹⁶; *Making Slavery History: Abolitionism and the Politics of Memory in Massachusetts* Margot Mindari¹⁷; *The Challenge of Memorializing Slavery in North Carolina* oraz *Tactility, Memory Work, and Martin Puryear's Slavery Memorial* Renée Atera¹⁸, *Generations and Collective Memory* Amy Corning i Howarda Schumana¹⁹; *Dark Tourism and Memories of Slavery from the Civil War Era* Tiyi Miles²⁰; *Slavery, Memory, Citizenship* Paula Lovejoy i Vanessy Oliveiry²¹; *Slavery in the North: Forgetting History and Recovering Memory* Marca Howarda Rossa²²; *Reclaiming the Past as a Matter of Social Justice* Erin Linn-Tynen²³; *How the Word is Passed: A Reckoning with the History of Slavery Across America* Clint Smitha²⁴; *American Slavery in History and Memory and the Search for Social Justice* Iry Berlina²⁵. Na uwagę zasługują również opracowania dotyczące pamięci handlu niewolnikami m.in. w krajach Afryki, Ameryki Południowej i Europy, takie jak: *Public Art, Memorials, and Atlantic Slavery* Celeste-Marie Bernier i Judie Newman²⁶, opracowanie dotyczące reprezentacji niewolnictwa w brytyjskich sztukach wizualnych i muzeach oraz irlandzkim teatrze; książkę Any Araujo *Public Memory of Slavery: Victims and Perpetrators in South Atlantic*²⁷, podejmującą temat przywracania w miejscach publicznych pamięci o handlu niewolnikami między Afryką a Brazylią; oraz *Politics of Memory*²⁸, monografię

¹⁵ *Framing Public Memory*, ed. K.R. Phillips, Tuscaloosa, AL 2004. Ta monografia zbiorowa zawiera artykuł Iry Berlina *Coming to Terms with Slavery in Twenty-First-Century America* oraz *"A Cosmic Threat: The National Park Service Addresses the Causes of the American Civil War"* Dwighta T. Pitcaithleya.

¹⁶ *Slavery and Public History: The Tough Stuff of American Memory*, ed. J.O. Horton, L. Horton, New York–London 2006.

¹⁷ M. Mindari, *Making Slavery History: Abolitionism and the Politics of Memory in Massachusetts*, Oxford–New York 2010.

¹⁸ R. Ater, *The Challenge of Memorializing Slavery in North Carolina: The Unsung Founders Memorial and the North Carolina Freedom Monument Project*, w: *Politics of Memory: Making Slavery Visible in the Public Space*, ed. A.L. Araujo, Abingdon-on-Thames 2012, s. 141–156; idem, *Tactility, Memory Work, and Martin Puryear's Slavery Memorial*, w: *2nd edition of the Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and Justice*, Providence, RH 2021, s. 23–32.

¹⁹ A. Corning, H. Schuman, *Generations and Collective Memory*, Chicago–London 2015 [e-book, brak numeracji stron].

²⁰ T. Miles, *Dark Tourism and Memories of Slavery from the Civil War Era*, Chapel Hill 2015.

²¹ *Slavery, Memory, Citizenship*, ed. P. Lovejoy, V. Oliveira, Trenton 2016.

²² M.H. Ross, *Slavery in the North: Forgetting History and Recovering Memory*, Philadelphia 2018. Zob. zvl. rozdział trzeci: *Slavery and Collective Forgetting* oraz siódmy: *Burial Grounds as Sites of Memory Recovery*.

²³ E. Linn-Tynen, *Reclaiming the Past as a Matter of Social Justice: African American Heritage, Representation, and Identity in the United States*, w: *Critical Perspectives on Cultural Memory and Heritage: Construction, Transformation, and Destruction*, ed. V. Apaydin, London 2020 [e-book, brak numeracji stron].

²⁴ C. Smith, *How the Word is Passed: A Reckoning with the History of Slavery Across America*, New York–London–Boston 2021.

²⁵ I. Berlin, *American Slavery in History and Memory and the Search for Social Justice*, „The Journal of American History” 2004, Vol. 90, No. 4, s. 1251–1268.

²⁶ *Public Art, Memorials and Atlantic Slavery*, ed. C.-M. Bernier, J. Newman, New York 2009.

²⁷ A. L. Araujo, *Public Memory of Slavery: Victims and Perpetrators in South Atlantic*, New York 2010.

²⁸ *Politics of Memory: Making Slavery Visible in the Public Space*, ed. A.L. Araujo, Abingdon-on-Thames 2012.

zbiorową dotyczącą tego, jak pamięć o niewolnictwie jest kształtowana w przestrzeni publicznej i muzeach.

W kontekście upamiętniania amerykańskich zbrodni przeciwko ludzkości w miejscach publicznych szczególnie interesujące wydaje się opracowanie *Remembering Histories of Trauma* Gideona Mailera²⁹. Autor rozpatruje pamięć o ludobójstwie dokonanym na Rdzennych Amerykanach w kontekście Holocaustu i porównawczych studiów ludobójczych (*comparative genocide studies*) i zauważa, że adaptowanie aparatu pojęciowego wypracowanego na gruncie studiów nad Holocaustem może prowadzić do nadużyć powstałych w ich obrębie terminów i koncepcji. Mailer zastanawia się, czy „nakładanie jednej historii traumy na inną” nie wiedzie do problematycznej relatywizacji i uniwersalizacji pamięci, czy też może „takie porównania są konieczne, aby dokonać krytyki tego rodzaju podejść”³⁰. Owszem, rozpatrywanie pomników niewolnictwa w kontekście np. postpamięci Marianne Hirsch można by uznać za pewne nadużycie teoretyczne, gdyż wiązałoby się z odgórnym założeniem o transmisyjności traumy w obrębie wielu pokoleń, podczas gdy Hirsch wypracowała swoją koncepcję, badając relacje pomiędzy dwoma pokoleniami: ocalałych z Holocaustu i ich dzieci. Choć analiza dzieł upamiętniających niewolnictwo w USA raczej skłaniałaby po sięgnięciu do pojęcia pourazowego syndromu niewolniczego (*post-traumatic slave syndrome*) Joy DeGruy³¹, to z racji tego, że mamy do czynienia ze sztuką przekazującą traumatyczne doświadczenie historyczne narodu, nie sposób zignorować bogatych i prekursorskich badań nad traumą i artystycznymi praktykami komemoratywnymi usiłujących ją przekazać, które powstały na gruncie badań nad Holocaustem i sztuką Holocaustu, jak i samej sztuki Holocaustu stanowiącej istotny estetyczny punkt odniesienia dla poetyki pomników niewolnictwa w USA.

W niniejszej pracy głównym teoretycznym punktem wyjścia do badania poetyki pomników niewolnictwa był znamienny tekst z 1995 roku Doriego Lauba i Daniela Podella pt. *Art and Trauma (Sztuka i trauma)*³². Laub i Podell stwierdzają, że u podstaw wszelkiej traumy leży zerwanie pierwotnej, zewnętrznej więzi empatii z drugim człowiekiem³³ (np. w relacji ofiara – kat, który jest głuchy na jej błagania o litość, czy syn – matka, która zmarła, gdy był małym chłopcem), w wyniku czego osoba straumatyzowana traci kontakt nie tylko ze światem zewnętrznym, ale i ze swoim „ja” wewnętrznym. Dlatego rezultatem doświadczenia

²⁹ G. Mailer, *Remembering Histories of Trauma: North American Genocide and the Holocaust in Public Memory*, London–New York 2022.

³⁰ Ibidem, s. XII.

³¹ J. DeGruy, *Post Traumatic Slave Syndrome: America's Legacy of Enduring Injury and Healing*, Portland 2017. Na temat pourazowego syndromu niewolniczego zob. rozdz. czwarty niniejszej pracy, s. 224.

³² D. Laub, D. Podell, *Art and Trauma*, „International Journal of Psycho-Analysis” 1995, nr 76, s. 991–1005.

³³ Ibidem, s. 991–992.

traumatycznego jest silne i nieustające uczucie pustki – tzw. „pusty okrąg” (*empty circle*), który zasłania pierwotną przyczynę traumy. Próby przedstawienia traumatycznego doświadczenia (jednostki czy narodu) nieuchronnie będą więc wiązały się z konfrontacją z traumatyzującym wydarzeniem przy jednoczesnym opieraniu się pamięci o nim, chowaniem go głęboko w umyśle/świadomości (jednostkowej czy zbiorowej). Badacze jako przykład limitu możliwości reprezentacji doświadczenia traumatycznego podają opór kambodżańskiego chłopca, ofiary wojny domowej, który poszedł do psychoanalityka, by pomógł mu w spisaniu swoich wspomnień. Nie pamiętał ani własnego imienia, ani imion członków rodziny, ani nawet nazwy miasta, z którego pochodził. Jedyne, co mógł sobie przypomnieć, to scena zbiorowej egzekucji, w której zginęli jego rodzice (jednak ich śmierci „nie widział” we wspomnieniu, choć był jej świadkiem). Po pierwszej wizycie chłopiec nie powrócił już do psychoanalityka, co zostało zinterpretowane jako akt oporu wobec traumatycznej wiedzy³⁴.

Jak można więc „wiedzieć” traumę (*knowing trauma*)³⁵, skoro rdzeniem doświadczenia traumatycznego jest nieobecność³⁶, w związku z czym przychodzi nam mierzyć się z przedmiotem badań, którego istotę stanowi to, że go nie ma? Implicite: jak upamiętnić – posługując się sformułowaniem Ryszarda Nycza – „doświadczenie, którego nie ma”³⁷? Podejście ograniczające się do nauk opartych na empirii siłą rzeczy musi zawodzić, gdyż wiąże się ono z przedstawianiem zjawiska, które de facto nie ma swojego konkretnego desygnatu w rzeczywistości³⁸. Dlatego analizy traumatycznych wydarzeń historycznych oparte na socjologii, psychologii, naukach politycznych i historycznych są niewystarczające, ponieważ ze swej natury wydarzenia te nie podlegają procesom, których celem jest nadanie im obiektywnego sensu dziejowego. Fakty historyczne ulegają zmianie (czasem wymazaniu), w zależności od tego, jaki np. jest oficjalny dyskurs narzucany przez władzę. Ale cierpienie pozostaje niezmiennie – istnieją różne wersje historii, nie ma różnych wersji cierpienia. Można manipulować faktami, nie można manipulować cierpieniem. Bowiem cierpienie zapamiętuje się inaczej niż fakty, wymyka się ono obiektywizującemu spojrzeniu nauki; a jest to „tak samo

³⁴ Ibidem.

³⁵ „»[...] ofiary często nie są w stanie znaleźć kategorii dla myśli czy słów, za pomocą których mogłyby wyrazić swoje doświadczenie«; nie są w stanie go wyartykułować nawet do siebie samych. »Wiedzieć – w znaczeniu artykulacji, analizy, omówienia i przeformułowania – wymaga aktu zachowania i utrwalenia« lub odbudowy/odzyskania »ja« wewnętrznego, które zostało unicestwione w sytuacji zagrożenia”. Ibidem, s. 992. Wyróżnienie w cytacie – A.P.

³⁶ „Rdzeniem ogromnej psychicznej traumy jest nieobecność” („The core of massive psychic trauma is an absence”). Ibidem.

³⁷ Zob. R. Nycz, *Jak opisać doświadczenie, którego nie ma?*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 4–8.

³⁸ Ocaleni z Holocaustu, pisze Laub i Podell, w swoich zeznaniach mają tendencję do obsesyjnego układania w porządku chronologicznym wydarzeń z przeszłości, co tylko „zakrywa bolesną prawdę”. Jest to przykład tzw. „pamięci kompulsywnej”. D. Laub, D. Podell, op. cit., s. 996–997.

fundamentalna forma życia jak czyny i powinna zostać odpowiednio uwypuklona”³⁹. Sztuka – jako medium wiedzy o człowieku, prezentowanej z perspektywy wewnętrznej wobec przedmiotu badań – pozwala przeciwstawić się niekomunikatywności traumy dzięki temu, że stwarza możliwość „wskrzeszenia pokawałkowanej przeszłości poprzez dialog w teraźniejszości”⁴⁰ – pozwala przybliżyć się do owego *empty circle* traumy.

Kolektywna pamięć narodu podlega nieustannym zmianom i rewizjom, a wraz z nią kolektywne, narodowe doświadczenie historyczne, mediowane m.in. poprzez jego symboliczne reprezentacje w przestrzeni publicznej⁴¹. Pomniki to wyjątkowe medium artystyczne, które może nam powiedzieć, w jakiej fazie procesu historycznego znajduje się naród, oraz jak postrzega siebie i swoją historię dotyczącą tego, kim jest – jak pisze Andrew Shanken: „wybór formy pomnika jest równoznaczny z wyborem formy społeczeństwa”⁴². Artystyczne chwytły zastosowane przez autora pomnika są zdeterminowane przez upamiętniane wydarzenie historyczne – tzn. doświadczenie ofiar determinuje strukturę pomnika i jego cel kompozycyjny. W tym przypadku relacja między poetyką a etyką jest bardzo ścisła, ponieważ pomnik to medium bólu ofiar i symboliczna repetycja bolesnych wydarzeń z przeszłości. Pomniki ewokują kategorie uniwersalne, jak wolność, pamięć czy cierpienie – pokazują uwikłanie człowieka w mechanizmy dziejowe. Tak jak i utwory literackie czy filmowe, stawiają pytania o „filozofię człowieka, koncepcję społeczeństwa, o miejsce w nim kultury i o sens historycznych doświadczeń XX wieku dla wiedzy o tym, kim jest człowiek”⁴³. Poetykę traktuję więc jako swego rodzaju antropologiczną „skrzynkę z narzędziami”, która pozwala odkryć struktury artystyczne ewokujące doświadczenie historyczne narodu amerykańskiego.

Historia jako proces

Punktem wyjścia niniejszej pracy są dwa założenia: 1) historia to proces obejmujący przeszłość, teraźniejszość oraz przyszłość: przeszłość kształtuje teraźniejszość; sposób, w jaki postrzegamy

³⁹ J. Rüsen, *Czy można uhistorycznić Holocaust? – o sensie i bezsensie doświadczenia historycznego*, przeł. A. Milewska, w: *Psychoanaliza w cieniu wojny i Zagłady*, red. E. Kobylińska-Dehe, Kraków 2020, s. 40.

⁴⁰ D. Laub, D. Podell, op. cit., s. 996. Sztuka nie jest jednak w stanie poradzić sobie z traumą z „normalnej” czy konwencjonalnej perspektywy konkretnego społeczeństwa czy kultury, gdyż z góry odrzuca istnienie „fundamentalnego rozłamu między traumą a kulturą”, który uniemożliwia ofiarom znalezienia kategorii wyrażających ich doświadczenie. Ibidem, s. 992.

⁴¹ Zob. P. Doolan, *Collective Memory and Unremembering*, w: idem, *Collective Memory and the Dutch East Indies: Unremembering Decolonization*, Amsterdam 2021, s. 15–26, https://www.jstor.org/stable/j.ctv209xng5.6?seq=12#metadata_info_tab_contents (dostęp: 3.11.2022).

⁴² A.M. Shanken, *Planning Memory: Living Memorials in the United States During World War II*, „The Art Bulletin” 2002, Vol. 84, No. 1, s. 130.

⁴³ Zob. M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Kraków 2004, s. 17.

i interpretujemy przeszłość, kształtuje dzień dzisiejszy; natomiast to, jaki sens nadajemy przeszłym zdarzeniom, kształtuje przyszłość (dziś może wydarzyć się coś, co całkowicie zreinterpretuje jakieś zdarzenie z przeszłości)⁴⁴, 2) kultura odzwierciedla dynamikę społeczeństw i aby zrozumieć świat, w którym żyjemy, powinniśmy podjąć wysiłek usystematyzowania go poprzez „wykrycie systemu zawartego w przedmiocie [kultury]”⁴⁵.

W świetle powyższego historia jawi się nie jako zamknięty zbiór faktów dawno minionych, lecz coś, co dzieje się tu i teraz, cały czas. Nie jest jedynie repozytorium wiedzy na temat zdarzeń z przeszłości, lecz procesem: zapamiętywania, pamiętania, krytycznej refleksji oraz działania, które pozwoli zadośćuczynić przeszłej krzywdzie i wymierzy sprawiedliwość w przyszłości. Pamięć zaś to „życie, które niosą żyjące społeczeństwa, utworzone w jej imię”⁴⁶; jest ona czymś, co znajduje się w stanie „nieustającej ewolucji, jest otwarta na dialektykę pamiętania i zapomniania, nieświadoma postępującej deformacji; jest podatna na manipulacje i zawłaszczenie, bywa uśpiona przez długi czas i okresowo rewidowana”⁴⁷, przejawia się w tym, co konkretne: miejscach, gestach, obrazach, przedmiotach⁴⁸. Implicite: prawda historyczna tkwi w zwyczajach danych społeczności, obrzędach i sztuce, przy czym nie chodzi o konkretną treść dzieła, o to, co przekazuje, ale o to, jak coś przekazuje. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że prawda historyczna znajduje się na przecięciu przyjętych punktów widzenia uczestniczących w niej aktorów (sprawców, ofiar czy postronnych obserwatorów), przy czym wzajemnie się one nie wykluczają, a uzupełniają, ukazując wieloaspektowość i złożoność jakiegoś zjawiska/wydarzenia. To wyrastające z Bachtinowskiej koncepcji dialogiczności⁴⁹ podejście pozwala traktować historię jako tekst, nieustający akt komunikacji, wiecznie toczącą się rozmowę między wczoraj a dziś. Absolutystyczne sformułowanie „prawda historyczna” należałoby więc raczej zastąpić „sensem historii” – niejednoznacznym, zmieniającym się częstokroć w zależności właśnie od punktu widzenia, nie

⁴⁴ B. Uspienski, *Historia i semiotyka. Percepcja czasu jako problem semiotyczny*, w: idem, *Historia i semiotyka*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 1998, s. 19–21.

⁴⁵ J. Łotman, B. Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 162. „Takie »niedobudowanie« – piszą autorzy – »niecałkowite uporządkowanie« kultury jako swoistego systemu semiotycznego nie jest jej wadą, lecz warunkiem normalnego funkcjonowania”. Dalej czytamy: „dynamika nie jest cechą zewnętrzną kultury, tj. wynikającą z jej zależności od jakichś przyczyn obcych jej strukturze wewnętrznej, lecz stanowi tej kultury nieodłączną właściwość”. Ibidem, s. 162–163.

⁴⁶ P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux Mémoire*, „Representations” 1989, No. 26, s. 8. Oryginalne brzmienie cytatu: „Memory is life, borne by living societies founded in its name”.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Por. ibidem, s. 9.

⁴⁹ Zob. M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, red. E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 348–402. „Wypowiedź – pisze Bachtin – to ogniwo w łańcuchu obcowania językowego. Nie wolno go odrywać od ogniw poprzedzających, które z zewnątrz i od wewnątrz je formują, wywołując w nim bezpośrednie reakcje współodpowiadające oraz dialogowe pogłosy. Wypowiedź styka się nie tylko z poprzednimi, ale i następnymi ogniwami językowego obcowania”. Ibidem, s. 395.

zawsze uchwytym, jak w przypadku zbrodni przeciwko ludzkości, które Jörn Rüsen nazywa „wydarzeniami niszczącymi wszelki sens”⁵⁰.

Takie traktowanie historii jako swego rodzaju tekst narracyjny proponuje Boris Uspienski⁵¹. Proponowany przez badacza sposób wyjaśniania zdarzeń historycznych zakłada „zwrócenie się ku wewnętrznemu punktowi widzenia samych uczestników procesu historycznego: za znaczące uznaje się to, co jest znaczące z ich punktu widzenia”⁵². Za owych uczestników należy uznać ofiary, katów, jak i obserwatorów biorących udział w zdarzeniach historycznych. W tym kulturowo-semiotycznym ujęciu pomnik zaś to medium, które czyni z nas wirtualnych odbiorców⁵³ owego tekstu-sekwencji zdarzeń. W świadomości społecznej zmienia on wydarzenie, pozawala współczesnym je „zauważyć”, uznać za historię, poprzez umożliwienie czytania zdarzeń z przeszłości w miejscu, w którym do nich doszło. Pomnik jest elementem pośredniczącym w przekształcaniu zwykłych zdarzeń w zdarzenia historyczne; proces upamiętniania stanowi tu część samej historii⁵⁴ oraz tego, co Lisa Blee i Jean M. O’Brien nazywają pracą pamięci. Badaczki terminem tym określają „niezliczone sposoby, w jakie pomniki, osadzone w społecznej materii, pełnią rolę w tworzeniu przez jednostki i zbiorowości sensu przeszłości wyodrębnionej z konkretnej materii tego, co się naprawdę wydarzyło”⁵⁵.
Pomniki:

⁵⁰ Za przykład takiego wydarzenia Rüsen podaje Holocaust – jest to wydarzenie, którego sensu „w historycznej sekwencji pomiędzy tym, co przedtem, i tym, co potem, a szczególnie w stosunku do teraźniejszości do owej przeszłości i tego, co było przed nią”, nie da się określić. J. Rüsen, *Czy można uhistorycznić Holocaust? – o sensie i bezsensie doświadczenia historycznego*, przeł. A. Milewska, w: *Psychoanaliza w cieniu wojny i Zagłady*, red. E. Kobylińska-Dehe, Kraków 2020, s. 38.

⁵¹ Boris Uspienski mówi o historii jako *historia rerum gestarum* – czyli „opowiadanie o tym, co się wydarzyło, jako swego rodzaju tekst narracyjny”. *Historia rerum gestarum* „jest przede wszystkim wysiłkiem zrozumienia przeszłości”. Zob. B. Uspienski, *Historia i semiotyka*, op. cit., s. 20, 23.

⁵² Ibidem, s. 21.

⁵³ W teorii literatury wirtualny odbiorca to odbiorca projektowany danego tekstu artystycznego. Ten potencjalny odbiorca jest wpisany w strukturę tekstu, zdeterminowaną przez gatunek literacki. Dzieło sztuki, mówi Michał Głowiński, projektuje na odbiorcę określony rodzaj reakcji, który umożliwia jego zrozumienie. M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, w: idem, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 76.

⁵⁴ Jeśli – jak proponuje Boris Uspienski – potraktować historię jako tekst narracyjny, wówczas jest to tekst, który zakłada semiotyzację rzeczywistości, czyli „przemianę nie-znak w znak, nie-historii w historię”. Żeby mogło dojść do semiozy historii, muszą być spełnione dwa warunki: 1) chronologizacja zdarzeń, czyli „ulożenie poszczególnych zdarzeń (odnoszących się do przeszłości w czasowej następczości, czyli wprowadzenie czynnika czasu)”; 2) ustanowienie relacji przyczynowo-skutkowej między zdarzeniami. Zob. B. Uspienski, op. cit., s. 24.

⁵⁵ Oryginal cytatu: „»memory work« is the myriad ways in which monuments imbedded in a social fabric play a role in how individuals and collectivities make meaning of the past as distinct from the concrete matter of what actually happened”. L. Blee, M. O’Brien Jean, *Introduction*, w: idem, *Monumental Mobility: The Memory Work of Massasoit*, Chapel Hill 2019, [e-book, brak numeracji stron]. W przypisie do definicji czytamy, że socjolożka Iwona Irwin-Zarecka, „która dowodzi, że kolektywne ramy odniesienia kształtują nasze interpretacje przeszłych zdarzeń, używa terminu »praca pamięci«, aby opisać, jak jednostki angażują się w wspólny wysiłek, by uczynić przeszłość użyteczną”.

zachęcają patrzącego do tego, by pomyślał, jak przeszłość ukształtowała teraźniejszość, a jednocześnie kreują osobistą więź z postacią historyczną lub wydarzeniem. W przeciwieństwie do czytania książki lub oglądania filmu pewne patrzenie na pomnik osadza opowieść w [konkretnym] miejscu i fizycznie wiąże jednostkę z większą zbiorowością⁵⁶.

Patrząc na historię z perspektywy pomnika, przestaje być ona zamkniętym zbiorem zdarzeń minionych, skatalogowanych przez członków danego narodu w archiwach i podręcznikach, lecz staje się procesem historycznym, w którym my, współcześni, niemający bezpośredniego kontaktu z odległymi czasowo zdarzeniami, również uczestniczymy. Z perspektywy semiotyki ów proces historyczny to uczestnictwo w procesie komunikacyjnym, w owym Bachtinowskim „żywole wiecznie toczącej się rozmowy”⁵⁷ między wczoraj, dziś a jutro. Boris Uspienski stwierdza, że takie kulturowo-semiotyczne podejście zakłada:

rekonstrukcję systemu wyobrażeń, warunkujących zarówno odbiór, jak i reakcję na rozmaite zdarzenia. W perspektywie semiotycznej proces historyczny może być przedstawiony jako proces komunikacji, w którym stale napływająca nowa informacja warunkuje określoną zwrotną reakcję społecznego adresata (zbiorowości). W danym wypadku nie ma znaczenia, kto jest adresatem, nadawcą komunikatu. Może nim być dowolna osoba, należąca do danej zbiorowości (działacz historyczny) – wówczas proces historyczny jawi się jako proces komunikacji pomiędzy zbiorowością a jednostką [...]. Proces historyczny zatem może się jawić jako komunikacja pomiędzy zbiorowością i jednostką, zbiorowością i Bogiem, zbiorowością i losem i tak dalej. We wszystkich tych wypadkach ważne jest, w jaki sposób pojmuje się odpowiednie zdarzenia, jakie przypisuje się im znaczenie w systemie świadomości społecznej⁵⁸.

W świetle rozważań Uspienskiego pomniki historyczne stanowią ogniwo w procesie komunikacyjnym między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością, ponieważ artystyczny gest upamiętnienia jest również częścią historii odnoszącej się do upamiętnianego zdarzenia. To znaczy: wzniesienie pomnika pamięci ofiar niewolnictwa należy do tego samego – podążając za Uspienskim – rozdziału historii, co późniejsze go zbezczeszczenie (casus *Unsung Founders Memorial*⁵⁹), które pokazuje, jak bardzo ta historia jest wciąż żywa i jak bardzo należy do dnia dzisiejszego. Z tej perspektywy każda historia – zwłaszcza ta dotycząca zdarzeń

⁵⁶ Ibidem. Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P.

⁵⁷ Zob. M. Bachtin, op. cit., s. 395.

⁵⁸ B. Uspienski, op. cit., s. 21.

⁵⁹ *Unsung Founders Memorial* (2005), ustanowiony na kampusie Uniwersytetu Karoliny Północnej w Chapel Hill, w 2019 stał się obiektem aktu wandalizmu, dokonanego przez dwie osoby związane z grupą Heirs to Confederacy, które wypisały na pomniku obraźliwe, rasistowskie hasła i zbezczeszczyły go, oddając nań moc. Więcej na ten temat zob. M. Zaveri, *University of North Carolina Memorial to Slaves Is Defaced With Urine and Racial Slurs*, New York Times, 1.04.2019, <https://www.nytimes.com/2019/04/01/us/unc-unsung-founders-memorial.html> (dostęp: 30.06.2023).

mających charakter zbrodni przeciwko ludzkości – ma też swoją przyszłość, którą kształtuje to, jak dziś widzimy przeszłość, jak ją interpretujemy (np. w artystycznym upamiętnieniu takim jak pomnik) i jaki sens nadajemy przeszłym zdarzeniom (semioza historii). Historia jest więc ruchem, ciągłą zmianą⁶⁰, a pamięć zbiorowa to filtr przeszłych zdarzeń, elastyczny, bo kształtowany przez obecne zdarzenia, które mogą zmienić nasze doświadczenie historyczne. Dlatego w niniejszej pracy pamięć o niewolnictwie w USA, tę zbrodnię przeciwko ludzkości⁶¹, analizuję z perspektywy dzieła sztuki publicznej – pomnika immamentnie wpisanego w historyczne miejsce zbrodni, do którego się odnosi, i stanowiącego pewną formę zadośćuczynienia za przeszłe krzywdy.

Materiał badawczy

Do podjęcia własnych badań nad pomnikami niewolnictwa w USA i sposobami przekazywania traumatycznych wydarzeń historycznych zainspirowały mnie koncepcje kontrpomnika⁶² Jamesa E. Younga oraz żyjących pomników (*living memorials*)⁶³ Andrew M. Shankena. Analizowane w niniejszej pracy pomniki traktuję jako rodzaj „tekstów performatywnych”⁶⁴, czyli tekstów kultury, które „»robią coś« nie poprzez ledwie prezentowanie materiału, by go biernie percypować, lecz wyjątkową, namacalną, czasem fizyczną, dialogiczną komunikację z widzami”⁶⁵; są to dzieła sztuki, które aktywnie angażują odbiorcę w dialogiczną interakcję z ich lokalizacją i – co za tym idzie – z ich historią. Pomniki niewolnictwa oraz ich otoczenie tworzą „żywe miejsce pamięci” (*living site of memory*)⁶⁶, które należałoby wiązać z tym, co

⁶⁰ „Z każdym nowym krokiem w postępującym ruchu historii zmienia się zatem zarówno teraźniejszość, jak i przeszłość, a jednocześnie zostają określone dalsze drogi rozwoju historycznego. Proces historyczny w swej elementarnej fazie jawi się wówczas jako następcość rekursywnych ruchów: od teraźniejszości ku przeszłości i od przeszłości ku przyszłości, i tak dalej”. B. Uspienski, op. cit., s. 21.

⁶¹ Zob. United Nations, *Recognition of Slavery and the Slave Trade as a Crime Against Humanity*, 1998, <https://digitallibrary.un.org/record/252415#record-files-collapse-header> (dostęp: 1.05.2023).

⁶² Kontrapomniki to „dosadne, boleśnie samoświadome przestrzenie pamięci, zaprojektowane tak, aby kwestionować same założenia ich istnienia” (oryginał cytatu: „brazen, painfully self-conscious memorial spaces conceived to challenge the very premises of their being”). Przykładem kontrapomnika jest m.in. Pomnik Przeciwko Faszyzmowi w Hamburgu (znany jako Znikający Pomnik) autorstwa Jochena Gerza i Esther Shalev-Gertz. Zob. J.E. Young, *The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today*, „Critical Inquiry” 1992, Vol. 18, No. 2, s. 271.

⁶³ Żyjące pomniki (zwane również „użytecznymi pomnikami”) to pomniki mające formę budynków użyteczności publicznej, które są „pracą pamięci dla żyjących”, takie jak: muzeum, biblioteka czy stadion. Zob. A.M. Shanken, *Planning Memory: Living Memorials in the United States During World War II*, „The Art Bulletin” 2002, Vol. 84, No. 1, s. 132–133.

⁶⁴ Lisa Costello używa tego terminu w odniesieniu do Muzeum Żydowskiego w Berlinie, które poddała analizie w swoim opracowaniu dotyczącym działania pamięci w miejscach publicznych. Zob. L.A. Costello, *Performative Memory: Form and Content in The Jewish Museum Berlin*, „A Journal of Performance Studies” 2013, Vol. 9, No. 4, s. 1–23.

⁶⁵ Ibidem, s. 1–2.

⁶⁶ Brown University, *Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and Justice*, Providence, RH 2006, s. 249.

Pierre Nora rozumiał pod pojęciem *lieux de memoire*, czyli z miejscem, „w którym pewne społeczności, jakie by one nie były – naród, grupa etniczna, partia – składają swoje wspomnienia lub uważają je za nieodłączną część swojej osobowości”⁶⁷.

W niniejszej pracy wybrane pomniki niewolnictwa poddaje analizie jako przykład artystycznych praktyk komemoratywnych, które konfrontują zbiorową niepamięć⁶⁸ Amerykanów z „przestrzenią dotkniętą historyczną traumą”⁶⁹. Kryterium wyboru pomników stanowi miejsce reprezentujące – na zasadzie synekdochy, części za całość (w domyśle: historii całych Stanów Zjednoczonych) – los zniewolonych Afroamerykanów, którzy w nim żyli. Do wybranych lokalizacji należą: dawna plantacja Hicks-Mackall-Brome w południowym Maryland, gdzie dziś mieści się St. Mary’s College; Montgomery w Alabamie – od lat czterdziestych XIX wieku największy ośrodek wewnętrznego handlu niewolnikami w USA, miasto będące najważniejszym punktem tranzytowym, pełne magazynów do przetrzymywania niewolników i miejsc ich aukcji; Nowy Jork, niegdyś kluczowy port dla transatlantyckiego handlu niewolnikami⁷⁰, gdzie na Dolnym Manhattanie znajduje się dawny cmentarz afrykański wybudowany przez pierwsze pokolenie Czarnych Amerykanów, zwanych pokoleniem czarterowym (*Charter Generation*)⁷¹; miasto Africatown (Plateau) w Alabamie, wybudowane przez byłych niewolników – Afrykanów, którzy przybyli do USA w 1860 roku na pokładzie Clotildy, ostatniego znanego statku niewolniczego; kampus Uniwersytetu Browna w Providence w Rhode Island, ufundowany przez handlarzy niewolnikami i wybudowany przez zniewolonych Czarnych Amerykanów. Analizie zostaną poddane następujące pomniki: *From Absence to Presence: Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland* (2020) w St. Mary’s City w Maryland; pomnik Cudjo Kossoli Lewisa (2017) w Africatown w Alabamie; *African Burial Ground National Monument* (2006)⁷² oraz *The Ark of No Return: The*

⁶⁷ P. Nora, *Mémoire collective*, w: *Faire de l’histoire*, sous la dir. de J. Le Goff, P. Nora, Gallimard, Paris 1974, s. 401. Cyt. za: A. Szpociński, *Miejsca pamięci: lieux de mémoire*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 12.

⁶⁸ Zbiorowa niepamięć to „społecznie znacząca luka w pamięci zbiorowej, dotycząca postaci i faktów o istotnym znaczeniu dla zbiorowości», której skrajną postacią jest zapomnienie”. Zbiorowa niepamięć obejmuje „to, co z pamięci danej grupy zostało wymazane i wyparte, tzn. wydarzenia istotne w sensie historycznym dla dziejów wspólnoty, które z różnych względów są pomijane, przemilczane lub marginalizowane w oficjalnych narracjach historycznych”. M. Kubiszyn, *Niepamięć – postpamięć – wspólnopamięć. Zagłada lubelskich Żydów jako przedmiot kultury pamięci*, Lublin 2019, s. 41. Allegra di Bonaventura we wstępie do swojej książki *For Adam’s Sake* w odniesieniu do zapomnianej historii niewolnictwa w Nowej Anglii używa sformułowania „kulturowa amnezja” (*cultural amnesia*) i stwierdza, że ma ona swój początek w XIX wieku. Zob. M.H. Ross, *Slavery in the North: Forgetting History and Recovering Memory*, Philadelphia 2018 [e-book, brak numeracji stron].

⁶⁹ M. Kubiszyn, op. cit. s. 108.

⁷⁰ Equal Justice Initiative, *Chapter 4. New York, New York*, w: *The Transatlantic Slave Trade* [raport], <https://eji.org/report/transatlantic-slave-trade/new-york/> (dostęp: 22.08.2025).

⁷¹ I. Berlin, *Generations of Captivity: A History of African-American Slaves*, Cambridge, MA–London 2003, s. 21–49.

⁷² Pomnik wybudowano w 2006 roku, a uroczystość jego odsłonięcia miała miejsce w roku 2007.

Permanent Memorial at the United Nations in Honour of the Victims of Slavery and the Transatlantic Slave Trade w Nowym Jorku; Slavery Memorial (2014) na kampusie Uniwersytetu Browna w Providence w Rhode Island⁷³; The National Memorial for Peace and Justice (2018) w Montgomery w Alabamie⁷⁴.

Fakt, iż wybrany materiał badawczy ogranicza się do konkretnego okresu w historii sztuki (XXI wiek) wiąże się z tym, że przed rokiem 2000 rokiem w USA wznoszono głównie pomniki – jak można je określić – „chwały”, czyli upamiętniające konkretne, prominentne postaci historyczne związane z ruchem abolicjonistycznym i walką o wolność (jak Harriet Tubman, Frederick Douglass czy Sojourner Truth), ruch na rzecz praw obywatelskich oraz osoby z nim związane czy pomniki upamiętniające żołnierzy afroamerykańskich, bardzo rzadko zaś pomniki wprost oddające cześć wszystkim ofiarom niewolnictwa i próbującym przekazać historię tragicznego losu Czarnych Amerykanów, których należy uznać za przemilczanych ojców założycieli Stanów Zjednoczonych⁷⁵. Zdecydowana większość pomników niewolnictwa powstała po roku 2015 – roku śmiertelnego ataku na Kościół Metodystów⁷⁶ w Charleston dokonanego przez suprematystę Dylana Roofa, który zastrzelił senatora stanowego Clementa C. Pickneya⁷⁷. W 2003 roku na posiedzeniu Kongresu USA zaproponowano, co prawda, budowę w Waszyngtonie Narodowego Pomnika Niewolnictwa (The National Slavery Memorial), jednak ostatecznie nigdy nie powstał – propozycji ustawy dalej nie procedowano⁷⁸. Poparto natomiast decyzję o utworzeniu w stolicy Narodowego Muzeum Historii i Kultury Afroamerykańskiej (National Museum of African American History

⁷³ Wśród innych pomników ustanowionych na kampusach uczelni wyższych należy wymienić także: Memorial to Enslaved Laborers (2020) na kampusie Uniwersytetu Wirginii w Charlottesville; Unsung Founders Memorial (2005) na kampusie Uniwersytetu Karoliny Północnej w Chapel Hill; Hearth: Memorial to the Enslaved (2022) na kampusie College of William & Mary w Williamsburgu w Wirginii, Baldwin Hall Memorial na kampusie Uniwersytetu Georgii w Atenach oraz znajdujący się w fazie budowy pomnik With These Hands na kampusie Davidson College w Karolinie Północnej.

⁷⁴ Pomnik ustanowiony w innym ważnym ośrodku handlu niewolnikami i miejscu ich aukcji to *The Reconciliation Statue* (2007) w Richmond w Wirginii, mieście portowym i ważnym punkcie tranzytowym w handlu niewolnikami.

⁷⁵ Wśród wyjątków warto wspomnieć Amistad Memorial (1992) w New Haven w Connecticut zaprojektowany przez Eda Hamiltona, którego rzeźba odnosi się do losu zniewolonych Afrykanów z pokładu kupieckiego statku La Amistad oraz The Slave Memorial (1983) w Mount Vernon w stanie Waszyngton zaprojektowany przez studentów Uniwersytetu Howarda.

⁷⁶ Emanuel African Methodist Episcopal Church.

⁷⁷ Zob. R. Costa, L. Bever, J.F. du Lac, S. Horwitz, *Church Shooting Suspect Dylann Roof Captured Amid Hate Crime Investigation*, „The Washington Post”, 18.06.2015, <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2015/06/17/white-gunman-sought-in-shooting-at-historic-charleston-african-ame-church/> (dostęp: 9.04.2022); oraz: N. Stewart, R. Pérez-Peña, *In Charleston, Raw Emotion at Hearing for Suspect in Church Shooting*, „The New York Times”, 19.06.2015, <https://www.nytimes.com/2015/06/20/us/charleston-shooting-dylann-storm-roof.html>. (dostęp: 9.04.2015).

⁷⁸ GovTracks.us, *H.R. 198 (108th): National Slave Memorial Act*, <https://www.govtrack.us/congress/bills/108/hr196> (dostęp: 10.04.2023).

and Culture), którego gmach zaprojektowali Phil Freelon, David Adjaye i amerykańska firma Davis Brody Bond⁷⁹. Wcześniej, w 2001 roku, major Richmond w stanie Wirginia, Douglas Wilder, zgłosił propozycję ufundowania Narodowego Muzeum Niewolnictwa (U.S. National Slavery Museum) w Fredericksburgu, ale do realizacji tego projektu również nigdy nie doszło. Powodem był brak wystarczających funduszy oraz utrata statusu instytucji objętej ulgą podatkową, co ostatecznie doprowadziło do bankructwa muzeum, które nie było w stanie zapłacić kilkuset tysięcy dolarów urzędowi podatkowemu, gdy „niektórzy darczyńcy prosili o zwrot rzadkich artefaktów, takich jak kajdany na nogi i rachunki za sprzedaż niewolników”⁸⁰. Innym pomnikiem niewolnictwa, który jeszcze nie został wzniesiony, jest Florida Slavery Memorial w Tallahassee, stolicy stanu. Choć w 2018 roku Izba Reprezentantów Florydy jednogłośnie przegłosowała propozycję ustawy dotyczącej tego pomnika, rok wcześniej senator Dennis Baxley, potomek żołnierza Konfederacji, ją zablokował⁸¹. Wziąwszy pod uwagę fakt, że od 2020 roku, czyli od śmierci George’a Floyda, usunięto z przestrzeni publicznej w USA ponad 110 pomników upamiętniających ważne dla konfederatów postaci i wydarzenia historyczne⁸², należałoby stwierdzić, że w obecnym momencie dziejowym Amerykanie znajdują się raczej na etapie burzenia pomników niż ich budowania.

Pomniki niewolnictwa, które analizuję w niniejszej pracy, współtworzą architekturę historycznego doświadczenia Afroamerykanów i ewokują „rzeczywistość minionego istnienia”⁸³ w dialogu z miejscem, w którym je ustanowiono, umożliwiając wgląd w proces społecznego zapamiętywania, będącego częścią szerszego procesu historycznego⁸⁴. Te XXI-wieczne dzieła sztuki publicznej stanowią odpowiedź na historyczną niesprawiedliwość i próbę wywiedzenia sensu z wydarzeń, które przez sam fakt zaistnienia poddają w wątpliwość człowieczeństwo człowieka. Wszak, jak pisze Peter Zumthor, architektura mierzy się

⁷⁹ Za „łagodniejszy” ekwiwalent upamiętnienia ofiar zbrodni niewolnictwa w przestrzeni publicznej stolicy USA można uznać mieszczącą się w tym muzeum wystawę stałą *Slavery and Freedom*. Zob. NMAAHC | Smithsonian Institute, *The Building*, <https://nmaahc.si.edu/about/building> (dostęp: 28.04.2023).

⁸⁰ Zob. S. Svrluga, *U.S. National Slavery Museum Loses Its Tax-Exempt Status*, „The Washington Post”, 22.02.2012, https://www.washingtonpost.com/local/us-national-slavery-museum-loses-its-tax-exempt-status/2012/02/22/gIQA05OQTR_story.html (dostęp: 11.02.2023).

⁸¹ Zob. Florida Department of Services, *Slavery Memorial. Background*, https://www.dms.myflorida.com/business_operations/real_estate_development_and_management/helpful_links2/capitol_memorials/slavery_memorial (dostęp: 29.04.2023); oraz: K.M. Clark, *Meet the Descendant of a Confederate Soldier Who is Blocking Florida's First Slavery Memorial*, „Tampa Bay Times”, 30.04.2017, <https://www.tampabay.com/news/politics/stateroundup/meet-the-descendant-of-a-confederate-soldier-who-is-blocking-floridas/2322083/> (dostęp: 29.04.2023).

⁸² Dla porównania w latach 2018–2019 liczba ta wyniosła 12, w 2017, w roku ataku w Charlottesville – 36. Wikipedia, *Removal of Confederate Monuments and Memorials*, https://en.wikipedia.org/wiki/Removal_of_Confederate_monuments_and_memorials (dostęp: 2.02.2025).

⁸³ P. Zumthor, *Spojrzenie na rzeczy*, w: idem, *Myślenie architektury*, przeł. A. Koźuch, Kraków 2010, s. 26.

⁸⁴ Por. B. Uspienski, *Historia i semiotyka. Percepcja czasu jako problem semiotyczny*, w: idem, op. cit., s. 21.

z pytaniami epoki. I dodaje: „W chwili powstawania architektura łączy się w szczególny sposób z teraźniejszością. Odzwierciedla ducha swoich wynalazców, ale też udziela własnych odpowiedzi na aktualne pytania za pomocą swej funkcjonalnej formy i wyglądu, swego związku z innymi dziełami architektury oraz relacji z miejscem, w którym stoi”⁸⁵.

Układ pracy

W kolejnych rozdziałach książki badam budowę wybranych pomników oraz użyte w nich środki artystyczne, by przekazać doświadczenie zniewolonych Afroamerykanów oraz przedstawić ich nieobecność – zarówno w oficjalnym dyskursie historycznym, jak i tę dosłowną, wynikającą z niemożności poznania (i pokazania) tożsamości ofiar. Aby lepiej zrozumieć, co oznaczało bycie niewolnikiem, w fazie wstępnej przygotowania rozprawy studiowałam pamiętniki, autobiografie i biografie dawnych niewolników (m.in.: Olaudah Equiano⁸⁶, Harriet Jacobs⁸⁷, Annie Burton⁸⁸, Fredericka Douglassa⁸⁹, Solomona Northupa⁹⁰, Charlesa Balla⁹¹, Josiaha Hensona⁹², Sojourner Truth⁹³), opowieści byłych niewolników, zebrane w latach trzydziestych w ramach Federal Writers’ Project Library of Congress w Waszyngtonie (Projektu Pisarzy Federalnych Biblioteki Kongresu)⁹⁴, wywiady z byłymi niewolnikami⁹⁵ oraz wspomnienia Cudjo „Kossoli” Lewisa, spisane przez Zorę Neale Hurston

⁸⁵ P. Zumthor, op. cit., s. 23–24.

⁸⁶ O. Equiano, *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself*, Mineola, NY 1999.

⁸⁷ H. Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl. Written by Herself*, ed. L. Maria Child, Boston 1861.

⁸⁸ A.L. Burton, *Memories of Childhood’s Slavery Days*, Boston 1909, Internet Archive, <https://archive.org/details/memoriesofchildh00burtiala/page/n5/mode/2up?ref=ol> (dostęp: 10.10.2022).

⁸⁹ F. Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave. Written by Himself*, Oxford–New York 2009.

⁹⁰ S. Northup, *Twelve Years a Slave: Narrative of Solomon Northup, a Citizen of New-York, Kidnapped in Washington City in 1841, and Rescued in 1853, From a Cotton Plantation Near the Red River in Louisiana*, ed. by D. Wilson, Lexington, KY 2013.

⁹¹ Ch. Ball, *Fifty Years in Chains; Or, the Life of an American Slave*, New York 1860, Internet Archive, <https://archive.org/details/fiftyyearsinchains00ball/mode/2up?ref=ol&view=theater> (dostęp: 10.10.2022).

⁹² J. Henson, *Life of Josiah Henson, Formerly a Slave, Now an Inhabitant of Canada, as Narrated by Himself*, Boston 1849, Internet Archive, <https://archive.org/details/lifejosiahhenson00hensrich/mode/2up?ref=ol&view=theater> (dostęp: 4.08.2022).

⁹³ S. Truth, *The Narrative of Sojourner Truth*, New York 2005, Internet Archive, <https://archive.org/details/narrativeofsojou0000trut/page/n3/mode/2up> (dostęp: 4.08.2022).

⁹⁴ Library of Congress, *Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writers’ Project, 1936 to 1938*, <https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/> (dostęp: 30.10.2021). Na temat krytycznej oceny opowieści byłych niewolników zebranych w ramach Federal Writer’s Project zob. Library of Congress, *The Limitations of the Slave Narrative Collection*, <https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/articles-and-essays/introduction-to-the-wpa-slave-narratives/limitations-of-the-slave-narrative-collection#note32> (dostęp: 1.11.2021).

⁹⁵ Zob. PBS, *The Slave Experience: Education, Arts, & Culture*. Bob Ledbetter, 2004 <https://www.thirteen.org/wnet/slavery/experience/education/narratives3.html> (dostęp: 30.10.2022); PBS, *The Slave Experience: Education, Arts, & Culture*. Harriet Smith, 2004, <https://www.thirteen.org/wnet/slavery/experience/education/narratives.html> (dostęp: 30.10.2022); PBS, *The Slave*

w *Barracoon. The Story of the Last "Black Cargo"*⁹⁶. Dodatkowym źródłem wiedzy o życiu niewolników i ich statusie prawnym w czasach Ameryki sprzed wojny secesyjnej były tzw. *slave codes* – akty prawne regulujące życie codzienne, rodzinne, prawa majątkowe, pracę, kary, którym podlegali zniewoleni ludzie, czy możliwość wyzwolenia⁹⁷, oraz dokumentacja fotograficzna życia niewolników oraz artefaktów związanych z niewolnictwem. Wszystkie powyższe materiały pozwoliły mi zrozumieć „od wewnątrz” istotę doświadczenia zniewolonego człowieka, pozbawionego statusu podmiotowego i zdolności do samostanowienia – doświadczenia i cierpienia z nim związanego, dla których rozpatrywane przez mnie dzieła poszukują artystycznych środków wyrazu.

Rozdział pierwszy, *Figuracja nieobecności i braku jako chwyt intensyfikacji znaczenia. Slavery Memorial Martina Puryeara w kontekście Butów na Brzegu Dunaju Gyuly Pauera*, stanowi rodzaj teoretycznego wprowadzenia w zagadnienie mierzenia się sztuki z cierpieniem ofiar zbrodni przeciwko ludzkości (tu Holocaustu i niewolnictwa) oraz poszukiwania przez twórców artystycznej reprezentacji wydarzeń historycznych o charakterze traumatycznym, które przekraczają wszelkie ludzkie pojmowanie, podważając możliwość jakiegokolwiek świadczenia o historii. W części wstępnej rozważam w kontekście poetyki negatywnej różne sposoby figuracji braku i nieobecności jako chwytu nasilenia znaczenia tego, co niewidoczne. Ukute przez Stefanię Skwarczyńską na gruncie literaturoznawstwa pojęcie przemilczenia adaptuję na grunt sztuk wizualnych i, prezentując różne przykłady z malarstwa, filmu, teatru i architektury, pokazuję, jak w tych mediach stosuje się hiperbolizację, by podkreślić znaczenie tego, co jest niewidoczne w formalnej warstwie dzieła. W dalszej części rozdziału omawiam Slavery Memorial w Providence, w Rhode Island, oraz budapesztański Pomnik Pamięci Ofiar Holocaustu na Węgrzech, który stanowi jego kontekst analityczny, jeśli chodzi o poetykę dzieł przekazujących pamięć zdarzeń, które w świadomości narodu „nigdy nie miały miejsca”, i reprezentacji ofiar, których tożsamości nigdy nie poznamy. W rozdziale tym pokazuję, jak poszczególne elementy kompozycyjne pomnika Martina Puryeara oraz ich organizacja czynią z kampusu Uniwersytetu Browna miejsce funkcjonujące podobnie do *lieux de memoire* Pierre’a

Experience: Responses to Enslavement. George Johnson, 2004, <https://www.thirteen.org/wnet/slavery/experience/responses/narratives2.html> (dostęp: 30.10.2022); PBS, *The Slave Experience: Responses to Enslavement.* Laura Smalley, 2004, <https://www.thirteen.org/wnet/slavery/experience/responses/narratives.html> (dostęp: 30.10.2022).

⁹⁶ Z.N. Hurston, *Barracoon. The Story of the Last "Black Cargo"*, ed. D.G. Plant, New York 2019.

⁹⁷ Zob. Library of Congress, *Slave Code of the District of Columbia*, 1860, <https://www.loc.gov/resource/llsc.001/?sp=2> (dostęp: 1.09.2022); PFASS [Philadelphia Female Anti-Slavery Society], *Extracts From the American Slave Code*, 1820, Library of Congress, <https://www.loc.gov/resource/gdcmassbookdig.extractsfromamer00phil/?st=gallery> (dostęp: 10.10.2022). W. Goodell, *The American Slave Code in Theory and Practice: Its Distinctive Features shown by Statutes, Judicial Decisions, and Illustrative Facts*, New York 1853.

Nory i wymuszają na odbiorcy niemal fizyczny kontakt z dziedzictwem historycznym uczelni. W trzeciej części rozdziału w odniesieniu do Slavery Memorial omawiam strukturę budapesztańskiego pomnika Buty na Brzegu Dunaju, by pokazać, jak sztuka niewolnictwa czerpie ze sztuki Holocaustu, jeśli chodzi o artystyczne sposoby przekazywania wiedzy na temat traumatycznych wydarzeń, uobecniania przeszłości w teraźniejszości oraz ewokowania przez dzieło nieobecności ofiar. Zestawienie ze sobą wykorzystania konkretnych narzędzi poetyki teoretycznej w pomniku niewolnictwa i pomniku Holocaustu ma na celu również zbadanie podobieństwa filozoficzno-antropologicznego wymiaru używanych przez twórców chwytów artystycznych w mówieniu o traumie. Co więcej, pozwala to na wypracowanie pojęcia-narzędzia, którym można objąć reprezentowany przez wyżej wymienione dzieła typ pomników.

Drugi rozdział *W stronę sacrum. Upamiętnienia transatlantyckiego handlu zniewolonymi Afrykanami* to analiza trzech pomników: Cudjo Kossoli Lewisa w Africatown w Alabamie autorstwa April Livingston oraz dwóch zaprojektowanych przez Rodneya Leona w Nowym Jorku: The Ark of No Return: The Permanent Memorial at the United Nations in Honour of the Victims of Slavery and the Transatlantic Slave Trade przy siedzibie ONZ i African Burial Ground National Monument na terenie dawnego cmentarza afroamerykańskiego na Dolnym Manhattanie. W rozdziale tym skupiam się na perswazyjnych strategiach narracyjnych i chwytach kompozycyjnych zastosowanych w celu uwznioślenia ofiar i ich cierpienia. Badam, jak autorzy pomników poprzez organizację ich przestrzeni i wybór konkretnych materiałów i barw projektują spotkanie zwiedzających z implikowaną w nim historią, jak również to, w jaki sposób w procesie konkretyzacji zmienia się (czy raczej rozszczepia) rola odbiorcy wkraczającego w te precyzyjnie zaaranżowane *mise-en-scène*. Punktem wyjścia w tym rozdziale jest historia wspomnianego Cudjo Kossoli Lewisa, spisana przez Zorę Neale Hurston w *Barracoon: The Story of the Last "Black Cargo"*. Jego jednostkową biografię rozpatruję w kontekście książki Stephanie Smallwood *Saltwater Slavery*, aby pokazać, czym było doświadczenie milionów porwanych i zniewolonych Afrykanów, poddanych brutalnemu procesowi komodyfikacji, których życie upamiętniają wyżej wspomniane dzieła. W następnej części, po opisanu genezy powstania popiersia Cudjo Lewisa, Ark of Return i African Burial Ground National Monument i ich związku ze swoimi lokalizacjami, analizuję, w jaki sposób każde z tych dzieł realizuje koncepcję pomnika narracyjnego. Ponadto wyjaśniam także koncepcję krajobrazów kulturowo kontekstowych Rodneya Leona oraz przyglądam się zagadnieniu ramy i temu, jak funkcjonuje w jego nowojorskich pomnikach.

Rozdział trzeci poświęcony jest pomnikowi Shane Allbritton i Normana Lee From Absence to Presence: Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland znajdującego się na kampusie St. Mary's College of Maryland – terenie dawnej plantacji Hicks-Mackall-Brome. Na początku, aby lepiej zrozumieć doświadczenie i sytuację niewolnika w południowym Maryland oraz symbolikę wykorzystanej przez artystów formy, uważnie przyglądam się dziejom tej plantacji oraz kontekstowi historyczno-ekonomicznemu, na tle którego rozgrywał się dramat zniewolonych Czarnych Marylandczyków. Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland omawiam jako przykład typu pomnika, który określiłam jako pomnik-palimpsest. W tym przypadku zaadaptowałam koncepcję Gérarda Genette'a na grunt sztuk wizualnych i zestawiałam ją z teorią widzenia Władysława Strzemińskiego. Analizując poszczególne elementy składowe pomnika (powstałe z wycinków z dawnych gazet wiersze Quentona Bakera, przypominającą chatę niewolniczą budowlę, materiały, z której ją wykonano) i to, jak jego forma rezonuje z otaczającym krajobrazem, badam artystyczne sposoby ewokowania nieobecności zniewolonych Czarnych Amerykanów, których strzępy tożsamości znamy jedynie ze spisy inwentarzy ich właścicieli czy gazetowych ogłoszeń dotyczących niewolników zbiegłych z plantacji. Przyglądam się temu, jak proces rekonstrukcji tożsamości tych ludzi wpisuje się w los współczesnych Amerykanów i jakie znaczenie ma wykorzystanie w pomniku symboli związanych z przedmiotami codziennego użytku, znalezionymi na terenie wykopalisk na kampusie St. Mary's College, które rozpatruję w kontekście teologii afrykańskiej i ekonomicznej „filozofii”, która stała się podstawą tzw. amerykańskiego snu – w ten sposób pokazuję, jak Czarni Amerykanie stawiali opór plantatorom i budowali swoją tożsamość kulturową.

W czwartym, ostatnim rozdziale pracy rozpatruję The National Memorial for Peace and Justice (in. The National Lynching Memorial) w Montgomery w Alabamie jako przykład pomnika somaestetycznego (termin własny), pokazując, jak poprzez ciało i ruch w przestrzeni doświadczenie historyczne aktualizuje się w naszym, estetycznym. Na początku, aby zrozumieć rolę, jaką odgrywa percepcja indywidualnego podmiotu w kontakcie z przeszłością, do której dostęp może dać przedmiot historyczny, jak i estetyczny, przyglądam się bliżej koncepcji doświadczania historii proponowanej przez Franka Ankersmita. Podążając za myślą Jonathana Clarka, który przedstawił ontologiczne implikacje teorii Ankersmita, śledzę związki między doświadczeniem estetycznym a historycznym, by potem pokazać, jak w The National Memorial for Peace and Justice doświadcza się przeszłości za pośrednictwem doświadczenia autora – tj. gdy jego doświadczenie historyczne obecne jest w naszym, estetycznym – i jaka jest rola „świadomego ciała” w procesie konkretyzacji dzieła i formowania symbolicznych znaczeń

konotowanych przez jego formę. Strukturę The National Lynching Memorial analizuję w kontekście somaestetyki Richarda Shustermana i jakościowej struktury ruchu proponowanej przez Maxime Sheets-Johnstone, zaznaczając również analogie formalne do Pomnika Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie. Co więcej, aby pokazać, jak w indywidualnym doświadczeniu twórcy i inicjatora The National Memorial for Peace and Justice rezonuje wielopokoleniowa trauma Czarnych Amerykanów, wnikliwie omawiam jego los oraz tło historyczne i genezę powstania pomnika, zwracając szczególną uwagę na dziedzictwo niewolnictwa w przyszłości, po jego zniesieniu, i w teraźniejszości.

W zakończeniu pracy podsumowuję wyniki badań z poszczególnych rozdziałów i przeprowadzam ogólną charakterystykę sposobów ewokowania doświadczenia traumatycznego narodu poprzez strukturę pomnika. Omawiam również rolę poetyki oraz postulowanej przez Hansa Blumenberga metaforologii⁹⁸ w badaniach narracji kulturowych i historii, w tym obiektów wywołujących doświadczenie historyczno-estetyczne, które umożliwia nam obcowanie z przeszłością. Na koniec stawiam pytania o metodologię w eklektycznej dyscyplinie nauk o kulturze i religii oraz perspektywy wypracowania uniwersalnych narzędzi analitycznych dla różnych pokrewnych dyscyplin humanistycznych, zajmujących się badaniem przedmiotów artystycznych.

⁹⁸ Zob. H. Blumenberg, *Paradigms for Metaphorology*, transl. R. Savage, Ithaca, NY 2010.

Rozdział I

Figuracja nieobecności i braku jako chwyt intensyfikacji znaczenia.

Slavery Memorial Martina Puryeara w kontekście

Butów na Brzegu Dunaju Gyuly Pauera

Kto utonął
kogo tu nie ma
Kto tak strasznie krzyczy
kto milczy
Kto nie ma ust
Tadeusz Różewicz, *Kogo tu nie ma*

Hiberbolizacja przez brak

Wiązanie pojęcia hiperboli z kategoriami braku i nieobecności jest pomysłem tyleż pociągającym, co ryzykownym. Wszak hiperbolizacja zwłaszcza w sztukach wizualnych nieodłącznie kojarzy nam się z przesadnią, nadmiarem, dosadną naocznością, przeskalowaniem, gigantyzmem, wyjaskrawieniem – krótko mówiąc, z tym wszystkim, co narzuca się oku i emocjom. Czy brak może być tak samo dotkliwy percepcyjnie i emocjonalnie jak nadmiar obecności? Czy (i jak) nieobecność może narzucać się spojrzeniu?

Jean-Paul Sartre, rozważając pochodzenie negacji w *Byciu i nicości*, podaje przykład hipotetycznego spotkania w kawiarni, na które na ogół punktualny Piotr nie przychodzi. Powoduje to, że „wskutek zawiedzionego oczekiwania moja uwaga jest pochłonięta przez ową nieobecność”¹, a otoczenie gwarnej, tłocznej kawiarni „fenomenologicznie znika, jakby zarażone nieobecnością nieobecnego”². O tym „nicościowaniu” kawiarnianego tła Sartre pisze:

W istocie nie ma Piotra w c a ł e j kawiarni. Jego nieobecność utrwała niejako kawiarnię w tym stanie zamazania czy rozmycia: kawiarnia pozostaje tłem, nadal narzuca się jedynie mojej marginalnej uwadze jako nieodróżniona całość, wycofuje się i wciąż dokonuje nicościowania. Tyle tylko, że staje się przy tym tłem dla określonej formy, wciąż niejako wysuwa się przed siebie, wszędzie mi ją okazuje, zaś tą formą, która stale wślizguje się między moje spojrzenie a rzeczywiste i solidne przedmioty znajdujące się w kawiarni, jest właśnie u s t a w i c z n e w y m y k a n i e

¹ Zob. E. Suszek, *Wprowadzenie*, w: eadem, *Figuracje braku i nieobecności*. Miłobędzka, Białoszewski, Koziol, Kraków 2020, s. 12.

² Ibidem, s. 13.

się, czyli Piotr jako nicość wyodrębniająca się na tle nicościowania kawiarni³.

Brak Piotra w kawiarni sprawił, że – paradoksalnie – psychologicznie i epistemologicznie jego obecność jest wyraźniejsza i – właśnie przez jego nieobecność – silniej odczuwana. „Nicość” Piotra dopomina się formy: ukierunkowuje percepcję (szukanie Piotra w twarzach gości, między stolikami) i bieg myśli. Taki rodzaj nieobecności, która „dopomina się” obecności Patrick Fuery nazywa *secondary absence*, która oznacza, że „nieobecność może być określana jedynie przez odniesienie do obecności, z którą jest zawsze związana”⁴. Jak pisze Ewelina Suszek, „łączy się ona więc na przykład ze stanami odejścia konkretnej osoby” i „poprzez kontrast z dawną obecnością, choć doświadczana w teraźniejszości, odsyła do przeszłości”⁵. Dziełami, w których dominuje wyżej opisany rodzaj nieobecności, zajmuje się poetyka negatywna. Erazm Kuźma dzieli ją na trzy typy, oparte na trzech różnych opozycjach: ontologicznej (byt – niebyt), aksjologicznej (dobro – zło / piękno – brzydota) oraz gnozeologicznej (prawda – fałsz / rozum – nierozum)⁶. Tak pojmowana poetyka jest de facto poetologią⁷: nie zajmuje się jedynie budową i kompozycją utworu, jak tradycyjne poetyki, lecz także (o ile nie przede wszystkim) ontologią świata przedstawionego i stylem myślenia autora – to poetyka wychylona w stronę krytyki, filozofii i – nierzadko – etyki.

Jaka jest jednak różnica między brakiem a nieobecnością? Zarówno w ujęciu psychoanalitycznym, jak i filozoficznym brak to deficyt czegoś rozpatrywany wobec oczekiwanej całości, pełni lub tego, co za całość jest przyjęte – to wyrwa w kompletnej jedności, często traktowana jako defekt, skaza. Natomiast pojęcie nieobecności bywa bardziej neutralne niż brak, ma też w sobie pewien aspekt pozytywności; także granica między nieobecnością a obecnością jest nieostra:

nieobecność w swojej negatywności może być przybliżona, dotknięta za pośrednictwem czegoś pozytywnego, na przykład pamięci dawnej obecności, obecności podmiotu, obecności słowa. Zatem w pewnym sensie nieobecność bywa doświadczana przez obecność i w jej obliczu⁸.

³ Zob. J-P. Sartre, *Część pierwsza. Problem nicości*, w: idem, *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kielbasa, P. Mróz, R. Abramciów i in., Kraków 2007, s. 41. Wyróżnienia w cytacie – A.P.

⁴ Zob. E. Suszek, op. cit., s. 23.

⁵ Ibidem, s. 24.

⁶ Zob. E. Kuźma, *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 42.

⁷ Ibidem, s. 41–42.

⁸ Zob. E. Suszek, op. cit., s. 26. Wyróżnienia w cytacie – A.P.

Nieobecność jest więc „podszewką obecności”⁹: implikuje jakąś uprzednią obecność tego, czego już nie ma, lub przyszłe pojawienie się tego, co oczekiwane i/lub nieuchronne.

Negatywność dotyczy nie tylko treści dzieła, lecz także jego formy: kompozycji i budowy, doboru środków stylistycznych, poprzez które manifestuje się świadomość autora, jego sposób widzenia świata i myślenia o nim. W dziele sztuki brak i nieobecność uruchamiają proces „deszyfracji”, pobudzają do kreatywnej interpretacji, formułującej to, co niewypowiedziane, nieustannie podążającej za nieuchwytnym sensem tekstu. W poetyce brak sytuowałby się po stronie struktury dzieła, nieobecność zaś po stronie jego ontologii. Z ontologiczną poetyką negatywną związane więc będą tropy oparte na braku, takie jak elipsa lub metafora *in absentia*, w której nieobecnego tematu głównego należy domyślić się na podstawie samego nośnika semantycznego¹⁰, co, notabene, zbliża ten typ metafory do elipsy właśnie. Jeśli przyjąć, że brak i nieobecność są stopniowalne¹¹, to z perspektywy strukturalistycznej za figury oparte na braku można również uznać metonimię (pozostającą w związku logicznym i/lub czasowo-przestrzennym z tym, do czego odsyła) oraz synekdochę (operującą fragmentem jakiejś całości), stanowiących zamiennik i część przedmiotu/zjawiska, o które chodzi w wypowiedzi. Każda z tych figur jest w jakimś sensie eliptyczna poprzez swoje „dopominanie się” o uzupełnienie istniejącego braku i operowanie – tak jak elipsa – „nieobecnością zamierzoną”. Próba uzupełnienia tego braku, „wyrwy” w dziele, to realizacja zasady eliptyczności:

Dopowiadając niewypowiedziane, odbiorca miałby przy tym poczucie, że dokonane przez niego uzupełnienie ma walor intersubiektywny. Nieobecność w samym tekście wyrazistego, jednoznacznego uzupełnienia braku, nieobecność w tekście sformułowanej jednoznacznie odpowiedzi na pytanie, które ów brak stawia, pozwalałaby na objęcie takiej struktury pojęciem eliptyczności. Podjęte przez odbiorcę działanie intelektualne zmierzające do uzupełnienia braku byłoby realizacją zasady eliptyczności¹².

⁹ Władysław Stróżewski w *Ontologii* pisze: „Jeśli przeniknie nas na chwilę trwoga nieistnienia, zaczynamy nie tyle rozumieć, ile odczuwać, co znaczy b y ć”. Cyt. za: E. Suszek, op. cit., s. 26.

¹⁰ Zob. T. Dobryńska, *Interpretacja wypowiedzi metaforycznych*, w: eadem, *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*, Warszawa 1994, s. 17–20.

¹¹ E. Suszek, op. cit., s. 20.

¹² E. Szczęsna, *Uniwersum poetyki. Prolegomena*, w: „Załącznik Kulturoznawczy” 2021, nr 8, s. 38. Wyróżnienia w cytacie – A.P.

Eliptyczność może być więc cechą różnych figur stylistycznych, modelowanych przez medium i rodzaj tekstu, w jakim się pojawiają¹³, oraz zamierzoną strategią tekstową, która poprzez operowanie brakiem pozwala prowadzić grę z odbiorcą, kieruje jego uwagę na to, co nieobecne i domaga się aktualizacji w procesie interpretacji (choć istniejący brak nie zawsze da się uzupełnić). Formalny brak jakiegoś elementu w przedstawieniu implikuje jego nieobecność ontyczną, zarówno w obrębie świata przedstawionego, jak i w wymiarze realnym: fikcja i rzeczywistość „rozszerzają” się, prawdziwe, faktyczne miesza się z artystycznym. W poetyce negatywnej zresztą wszystkie trzy jej typy – ontologiczny, aksjologiczny i gnozeologiczny – częstokroć krzyżują się ze sobą, przenikają się lub o siebie ocierają, w zależności od tego, z jakim autorem i tekstem mamy do czynienia¹⁴.

Badanie różnoartystycznych realizacji elementarnych figur tekstowych¹⁵ dowodzi, że zmiana kontekstu semiotycznego i medium oraz współwystępowanie w dziele różnych dyskursów na raz powodują, że figury te, wchodząc w relacje z innymi, z pozoru przeciwnymi sobie tropami, poszerzają zakres swoich funkcji i ulegają modyfikacji strukturalnej. Przemilczenia wizualne, obecne m.in. w typie dzieł architektoniczno-rzeźbiarskich, jakim jest pomnik¹⁶, stają się – jak postaram się udowodnić – realizacją hiperbol, nieograniczających się jedynie do funkcji informacyjnej i retorycznej (upamiętnienie, podkreślenie wagi jakiegoś zdarzenia/postaci). Zastosowana w nich hiperbola wizualna interferuje z elipsą i tworzy eklektyczną figurę tekstową kreującą nieoczywiste, migotliwe sensory naddane, dalece wykraczające poza jednoznaczność przekazu społecznego rzeźby-pomnika czy budowli.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Np. W tekstach Tadeusza Różewicza mamy do czynienia ze wszystkimi trzema typami poetyki negatywnej, u Leśmiana – z typami ontologicznym i aksjologicznym, a u Stéphane’a Mallarmégo i Paula Valérego – tylko z ontologicznym. Por. ibidem, s. 44.

¹⁵ Ewa Szczęsna w swoim artykule *Uniwersum poetyki. Prolegomena*, badając tekstowe realizacje elipsy, dowodzi, że: „ta sama struktura może mieć różne reprezentacje w różnych dyskursach”, „dana kategoria może znaczyć coś innego w odmiennych dyskursach”, a „struktura ujmująca takie samo lub analogiczne zjawisko tekstowe w różnych formach dyskursów może występować pod różnymi nazwami [...], a formy jej reprezentacji uwarunkowane są panującą modą, obowiązującą estetyką, filozofią czy teorią”. Por. E. Szczęsna, op. cit.

¹⁶ Pomnik traktuję jako formę z pogranicza rzeźby i architektury, gdyż nigdy nie jest to dzieło (np. posąg czy statua) projektowane w oderwaniu od przestrzeni (miejskiej, jak rynek, most, ulica, lub wewnętrznej, jak foyer w teatrze czy muzeum), w której ma się zostać umiejscowiony – jest to rzeźba zaprojektowana jako część architektury, której ma stać się częścią.

Przemilczenia wizualne

W utworze literackim przemilczeniem Stefania Skwarczyńska nazywa „»miejsce niedookreślenia« o wadze czynnika strukturalnego”¹⁷. Badaczka, przytaczając znany aforyzm z Woltera – „Sekret bycia nudnym polega na tym, by powiedzieć wszystko” – podkreśla jego retoryczny walor, wynikający m.in. z siły oddziaływania nieobecnego elementu na intelekt i emocje odbiorcy, co wynika ze swoistej „dynamiki” przemilczeń realizującej się w dziele w konfrontacji z elementami pełnymi. W układzie dzieła przemilczane mogą być elementy dotyczące fabuły, przestrzeni czy postaci. Zwłaszcza w odniesieniu do utworów scenicznych oraz dzieł filmowych „przemilczenie” bohatera dobrze odzwierciedla reżyserska zasada: „im później wpuścisz kogoś na scenę, tym ważniejszą czynisz go postacią”, czego skrajnym przykładem jest dramat Becketta *Czekając na Godota*, w którym tytułowy Godot – kimkolwiek jest – do końca trwania utworu nie pojawia się na scenie. Nieobecność Godota, niekończące się oczekiwanie Vladimira i Estragona, wzmocnione powtarzanymi na koniec każdego aktu zadaniami „To co, idziemy?” – „Chodźmy”, nie tylko intensyfikuje znaczenie i uwypukla rolę tej tajemniczej postaci w całości utworu, lecz także generuje atmosferę męczącego suspense i napięcia niemal nie do wytrzymania dla widzów, którzy zostali w niej zawieszeni wraz z bohaterami.

Za przykład podkreślenia znaczenia postaci przez jej nieobecność w narracji filmowej posłużyć może choćby *Kill Bill: Volume 1* (2003) Quentina Tarantino, w którym tytułowy Bill „w pełni” pojawia się dopiero w kontynuacji filmu – *Kill Bill: Volume 2* (2004). W pierwszej części słyszymy jego głos, a widzimy go jedynie dwa razy na zasadzie synekdochy: w początkowej czarno-białej scenie oglądamy jego dłoń ocierającą z krwi twarz Czarnej Mamby¹⁸, drugi raz widzimy jego rękę spoczywającą na katanie podczas rozmowy telefonicznej z Elle tuż przed tym, jak miała podać śmiertelny zastrzyk głównej bohaterce, która znajduje się w stanie śpiączki. Bill jest najważniejszym elementem konstrukcyjnym dla całego dzieła, zarówno w planie psychologii postaci, jak i logiki rozwoju fabuły: to on stanowi źródło motywacji działań Czarnej Mamby, która żyje po to, aby się na nim zemścić, i cała akcja ciąży ku konfrontacji tych dwóch bohaterów w ostatnich scenach drugiej części filmu.

¹⁷ S. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, w: tejże, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 12. Elementy określone w dziele literackim, przeciwstawne przemilczeniom autorka nazywa „elementami pełnymi” (ibidem, s. 13) – tak też będę określać elementy mające swoją wizualną reprezentację w tekstach nieliterackich, należących do architektury, rzeźby oraz malarstwa.

¹⁸ Ukazana w zbliżeniu, zmasakrowana twarz Czarnej Mamby (Uma Thurman) wypełnia niemal cały kadr, co w zestawieniu z czułym głazieniem jej przez Billa (David Carradine), który czyni to – jak z dalszej części filmu wynika – zaraz przed tym, jak strzeli byleję kochance w głowę, intensyfikuje napięcie emocjonalne w tej scenie, ale i – w dalszym planie akcji – między postaciami, przez co maksymalnemu wyolbrzymieniu ulega sam motyw zemsty.

W malarstwie przykład intensyfikacji znaczenia przez eliptyczne usunięcie wizerunku postaci dostarcza René Magritte w *La belle société* (1966) (il. 1). Obraz ten powiela stale, niemal obsesyjnie powracający motyw malarski twórczości artysty: figurę mężczyzny w meloniku, ciemnym płaszczu, o zasłoniętej lub wyciętej twarzy¹⁹. Postać w meloniku – na początku XX wieku będącego symbolem londyńskiego City – kojarzy się zarówno z Ulrichem, głównym bohaterem *Człowieka bez właściwości* Musila, jak i Chaplinowskim Włóczęgą, traktowanym jako satyra na burżuazyjne społeczeństwo i wszystko, z czym się kojarzy „prawdziwy” dżentelmen: od laseczki i kapelusza począwszy po wyznaczony i krępowany przez normy społeczne styl życia.



Il. 1. René Magritte, *La belle société*, 1966, olej na płótnie, 81 x 64,8 cm

W *La belle société*²⁰ Magritte podejmuje ciekawą grę ze swoim ikonicznym motywem malarskim: przedstawia jedynie obrys sylwetki mężczyzny w meloniku, wypełniony widokiem morskiego krajobrazu, który częściowo nakłada się na jego duplikat – kontur wypełniony fragmentem ogrodu. Mamy tutaj do czynienia z nieobecnością podwojoną i zachwianiem statusu ontycznego postaci – jej rozszczepieniem – zarówno w odniesieniu do tego konkretnego dzieła, jak i całej twórczości malarza, do której odsyła nas usunięty wizerunek autotematycznego motywu – na obrazie widzimy jedynie podwojony ślad jego obecności. Patrzący jest jednocześnie obserwatorem, jest wewnątrz i na zewnątrz siebie, malarz jest jednocześnie swoim obrazem, a obraz malarzem, który jednocześnie stoi wewnątrz i na

¹⁹ Jak np. w *Synu człowieczym*, na którym twarz przesłonięta jest jabłkiem, lub w *Pielgrzymie*, gdzie lewituje ona obok pustego garnituru.

²⁰ Tytuł jest ironiczną grą językową, w której *haute* w *haute société*, oznaczającym klasę społeczną – ‘wyższe sfery’ – zastąpione zostało przez *belle*, dając *belle société* – czyli ‘piękne sfery’.

zewnątrz niego. Fakt, że obraz ten powstał na rok przed śmiercią Magritte'a, uzyskuje nowy wymiar znaczeniowy: znikająca z obrazów postać utożsamiana z malarzem (na co niejednokrotnie sam wskazywał) przenika w inny wymiar rzeczywistości, stopniowo wyzwala się ze sztywnego gorsetu krawata i garnitur, by wreszcie stać się prawdziwie wolną²¹.

W architekturze natomiast o podkreśleniu znaczenia przez nieobecność przedstawienia można oczywiście mówić w odniesieniu do obiektów sakralnych, takich jak meczety i synagogi, co oczywiście ma swoje uzasadnienie w doktrynie religijnej zabraniającej tworzenia wizerunków Boga²². Jednak, jak pisze Jean-Luc Nancy, zakaz ten nie dotyczy samego reprezentowania Boga, lecz tworzenia takich Jego przedstawień, które są raz na zawsze ograniczoną w miejscu i czasie, skończoną figurą. Reprezentacja poprzez rzeźbę czy statwę to bóg sfabrykowany, fałszywy, zamknięty w swojej teraźniejszości. Jest masywną, dosadną obecnością tu i teraz, podczas gdy prawdziwy Bóg to słowo, ruch i trwanie; Jego Boskość to bycie wszędzie i zawsze, wczoraj, dziś i jutro²³. Nie da się namalować lub wyrzeźbić wszechobecności, czegoś, co jest i czego nie ma jednocześnie, bowiem obecność Boga najgłębiej odczuwalna jest w Jego nieobecności – to „obecność, której sens tkwi w nieobecności” („a presence whose sense is an absense”²⁴). Paradoksalnie, reprezentacja obrazowa, figuralna, podkreśla jedynie realną nieobecność tego, co zostało zaprezentowane przed naszymi oczami – tj. podkreśla fakt, że patrzymy jedynie na kopię przedmiotu, a nie na jej realny pierwowzór²⁵. Jedyną więc możliwą reprezentacją Boga jest Jego niereprezentacja – obrazowanie poprzez nieobrazowanie – tylko takie przedstawienie najsilniej pozwala nam odczuć Jego boskość i wyrazić niepojętą istotę i wszechmoc.

²¹ Jak zauważa Brygida Pawłowska-Jądrzyk, „hiperbole w malarstwie Magritte'a raczej rzeczywistość kwestionują, podważając utrwalone nawyki pojmowania świata, częstokroć kierując też uwagę ku nierozpoznanym i niewyraźnym wymiarom istnienia”. Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Perswazja jako sztuka uwodzicielskiej przesady. Próba typologii hiperbol wizualnych*, w: eadem, *Zarys poetyki uwodzenia. O strategiach perswazyjnych w reklamie wizualnej*, Warszawa 2021, s. 94.

²² W Księdze Wyjścia czytamy: „Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią! Nie będziesz oddawał im pokłonu i nie będziesz im służył, ponieważ Ja Pan, twój Bóg, jestem Bogiem zazdrosnym, który karze występki ojców na synach do trzeciego i czwartego pokolenia względem tych, którzy Mnie nienawidzą.” (Wj 20, 4–5). Przekład wg. *Biblii tysiąclecia*, wyd. 3 popr., Poznań–Warszawa 1991.

²³ Zob. J.-L. Nancy, *Forbidden Representation*, w: idem, *The Ground of the Image*, New York 2005, s. 30–31. O dosadnej, nasyconej obecności właściwej fałszywym bożkom, autor mówi również w odniesieniu do sztuki hitlerowskich Niemiec, w kontekście której używa terminu super-reprezentacji – czyli reprezentacji totalnej, która jest demonstracją, gigantomachią, przerostem skali i proporcji (ibidem, s. 39).

²⁴ Ibidem, s. 32.

²⁵ Dlatego obraz (posąg) bożka jest potępiany jako „wtórny, jako imitacja [prawdziwego Boga i boskości – przyp. A.P.], a co za tym idzie – jako nieesencjalny [dosł. tłum. 'nieistotny'], pochodny i pozbawiony życia, kłamliwy i słaby”. Cytat oryginalny: „degraded as secondary, as imitative, and therefore as inessential, as derivative and lifeless, deceitful and weak”. Zob. ibidem, s. 31.

Ciekawym przykładem podkreślenia obecności Najwyższego jest utrzymany w duchu minimalizmu japońskiego protestancki Kościół Światła Tadao Andō²⁶ (zob. il. 2), w którego wnętrzu de facto nawet nie został umieszczony krzyż. Surowe, ascetyczne wnętrze wymusza skupienie uwagi na kazaniu i Ewangelii – na słowie Bożym, *implicite*: na Nim samym²⁷. Ta (wszech)obecność Boga uzyskuje swoją pełnię w rozproszeniu światła wpadającego przez szczeliny między sufitem a ścianami oraz przez wycięty w ścianie wąski otwór w kształcie krzyża – duchowy symbol Chrystusa stworzony nie przez jego powieszenie, a usunięcie. „Nie ma Go, ale jest wszędzie” – takie wrażenie odnosi się, przebywając w Kościele Światła.



Il. 2. Kościół Światła Tadao Andō w Ibaraki (Osaka) w Japonii

W każdym z powyższych przykładów usunięcie – tudzież zredukowanie – wizerunku postaci wzmacnia ją (nieobecność wzmacnia obecność). Zabieg ten, niezależnie od stopnia skomplikowania przekazu pod względem semiotycznym oraz dziedziny sztuki, w której został użyty, jest semantyczną intensyfikacją realizującą zasadę estetycznego i psychologicznego minimalizmu: *less is more*²⁸ – „mniej znaczy więcej”. W tekstach nieliterackich, w odniesieniu do postaci jako składnika budowy dzieła, konstrukcje eliptyczne służą więc zwróceniu uwagi

²⁶ Powstały w 1989 roku Kościół Światła znajduje się w Ibaraki w Osace i przynależy do kongregacji Zjednoczonego Kościoła Chrystusa w Japonii. Tadao Andō przy niskich nakładach finansowych, dzięki oszczędnym środkom wyrazu, stworzył szlachetną budowlę, która wpisała się kanon współczesnej architektury sakralnej.

²⁷ „»Prawdziwy Bóg« jest, krótko mówiąc, tylko słowem (skierowanym do swojego ludu), wizją (serca człowieka) i ruchem (towarzyszącym Jego ludowi)”. W oryginale: „»real God« is, in short, only word (addressed to his people), vision (of the heart of man), and movement (in order to accompany his people)”. Zob. J-L. Nancy, *op. cit.*, s. 31.

²⁸ Zasadę tę spopularyzował Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) – ojciec architektury modernistycznej, jeden z ostatnich dyrektorów Bauhausu, przedstawiciel tzw. stylu międzynarodowego, uważany za jednego z pionierów minimalizmu i brutalizmu w architekturze. Innym aforyzmem, z którego słynie, jest również często powtarzane przez niego „Bóg kryje się w szczegółach”.

na samą postać, która została usunięta/zakryta, podkreśleniu jej znaczenia²⁹ i/lub wywarcu silniejszego wpływu na odbiorcę, np. gdy chce nim wstrząsnąć, zmusić go do myślenia czy wprowadzić w stan medytacji. Apelatywna struktura takich figur polega na tym, że to, co zostało pominięte, domaga się zauważenia i aktualizacji – „brakujący fragment domaga się interpretacji”, a „zauważone opuszczenie generuje sensy naddane”³⁰. Tego typu opuszczenia Stefania Skwarczyńska – w odniesieniu do budowy świata utworu i konkretyzacji, na jaką budowa ta ukierunkowuje odbiór – nazwałaby przemilczeniami postulującymi. Ta nadbudowana przemilczeniem warstwa utworu uzyskuje swoją pełnię, „gdy odbiorca przeżywa ważność jej treści jako wartość dla całego utworu suwerenną”³¹ i/lub potrafi ją zrekonstruować w oparciu o znajomość kodu kulturowego, którym posługuje się autor (tzw. wspólną wiedzę o świecie³², jak ujęłaby to Teresa Dobrzyńska).

Poczucie braku, które wywołuje figura eliptyczna, silniej oddziałuje na intelekt i wymusza określoną retorykę percepcji, poniekąd manipulując uwagą oraz emocjami patrzącego, który dzięki temu mocniej angażuje się w proces aktualizacji nieobecnego elementu. Za skrajny przykład tego typu manipulacji odbiorcą należy uznać reklamę, która – jak zauważa Brygida Pawłowska-Jądrzyk – „ze swej istoty jest konstrukcją eliptyczną”³³. Komentując słowa Ewy Szczęsnej o nieustannym oscylowaniu reklam „między naddaniem a eliptycznością”³⁴, badaczka stwierdza, że „eliptyczność przekazu byłaby przede wszystkim »technicznym wykładnikiem« cudownej łatwości reklamowej i narzędziem hiperbolizacji pożądanych właściwości reklamowanego produktu”³⁵.

Jak wynika z powyższych słów, elipsa może też być atrakcyjną pod względem estetycznym i perswazyjnym formą hiperboli. Skądinąd Aleksandra Okopień-Sławińska wskazuje na to, że hiperbola nie jest „wyspecjalizowanym chwytem stylistycznym, lecz raczej

²⁹ Brygida Pawłowska-Jądrzyk zauważa, że: „zasadność pojmowania elipsy nie tylko jako środka kondensacji przekazu, ale i jako swoistej formy waloryzacji określonych treści [...] nie ogranicza się do kontekstu sztuki słowa. Idea ta znajduje niekiedy interesującego odniesienia także do pozajęzykowych form aktywności kulturowej”. Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Elipsa w narracji literackiej i filmowej („Piknik pod Wiszącą Skalą” według Joan Lindsay i Petera Weira)*, w: eadem, *Uczta pod Wiszącą Skalą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Warszawa 2011, s. 66.

³⁰ A. Stankowska, *Elipsa: byt możliwy do zaktualizowania*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 130.

³¹ S. Skwarczyńska, op. cit., s. 33.

³² Pod pojęciem wspólnej wiedzy o świecie Teresa Dobrzyńska rozumie bliskość nadawcy i odbiorcy warunkujące skuteczne porozumienie metaforyczne; ta bliskość to: „zbieżność doświadczeń życiowych oraz podobne uposażenie kulturowe: znajomość tych samych pojęć i podobne (tożsame) ich wartościowanie, co pociąga za sobą zbliżony stosunek emocjonalny do tych pojęć. Zob. T. Dobrzyńska, *Uwarunkowania kulturowe metafory*, w: eadem, *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*, Warszawa 1994, s. 80.

³³ B. Pawłowska-Jądrzyk, op. cit., s. 67.

³⁴ E. Szczęsna, *Figury polisemiotyczne i multimedialne*, w: eadem, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007, s. 119.

³⁵ B. Pawłowska-Jądrzyk, op. cit.

efektem współdziałania rozmaitych tropów i figur”³⁶. Może być więc wyrażona: epitetem, porównaniem, powtórzeniem, metaforą, poprzez wyliczenie oraz duże nagromadzenie i/lub nasilenie cechy danej rzeczy lub zjawiska, które w literaturze mogą przybrać postać samodzielnego obrazu poetyckiego. W sztukach wizualnych hiperbola może akcentować i wartościować to, co jest jej przedmiotem³⁷, przez multiplikację i wyolbrzymienie proporcji³⁸ lub opuszczenie jakiegoś elementu przedstawienia. Kontekst, w jakim pojawia się hiperbola, wpływa na dobór figury najodpowiedniejszej dla wyrażenia treści właściwych dla danego typu przekazu.

Hiperbolę wyrażoną elipsą będę nazywać hiperbolą eliptyczną; jej (językoznawczym) odpowiednikiem u Jerzego Ziomek byłaby elipsa retoryczna³⁹. Natomiast według Stefanii Skwarczyńskiej odpowiadałoby jej przemilczenie rozwiązane, charakteryzujące się tym, że „linia całości dzieła domaga się jego jednoznacznego wypełnienia, względnie budzi świadomość koniecznego jednoznacznego wypełnienia”⁴⁰. Niniejsze definicje, jak można sądzić, wyczerpywałyby problem hiperboli wyrażonej przez elipsę w tekstach o charakterze retorycznym, obecnych np. w reklamie czy w niektórych gatunkach tekstów wysokoartystycznych, jak satyra, hymn lub oda (por. np. utylitaryzm w literaturze oświecenia). Rzecz się jednak nieco komplikuje, gdy pojęcie to odniesiemy do tych form tekstowych, które współtworzą obecną w przestrzeni publicznej narrację historyczną, a których funkcja nie ogranicza się jedynie do upamiętniania, oddawania hołdu i realizacji szeroko pojętych celów dydaktycznych (choć niewątpliwie każdy pomnik historyczny – bo o nim tutaj mowa – w mniejszym lub większym stopniu takie cele realizuje, co należy uznać za jedną z cech gatunkowych tego typu tekstów rzeźbiarsko-architektonicznych). Chodzi mi o pomniki, które tworzą wizualne narracje o bolesnych wydarzeniach historycznych i które dotyczą problemu ich artystycznej (nie)reprezentacji, jak i samego zagadnienia możliwości świadczenia o historii, nierzadko podważając status świadka i pamięci lub poszerzając ich zakresy pojęciowe (np.

³⁶ A. Okopień-Sławińska, hasło ‘hiperbola’, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 2, Wrocław 1988, s. 182.

³⁷ „Hiperbola akcentuje i wartościuje to, co jest jej przedmiotem. [...] Element hiperbolizowany skupia na sobie uwagę odbiorcy, organizuje porządek i sposób odbioru całego przekazu. Zyskuje wartość motywu pierwszoplanowego, dominującego, który nie tylko steruje postrzeganiem pozostałych elementów, ale także sprowadza je do roli kontekstu czy tła”. Zob. E. Szczęsna, op. cit., s. 115. Wyróżnienia w cytacie oryginalne.

³⁸ W typologii Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk będą to multihyperbola i gigahyperbola. Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Perswazja jako sztuka uwodzieleństwa przesady...*, s. 85–97, 108.

³⁹ Zob. J. Ziomek, *Retoryka elokucyjna. Figury słów*, w: idem, *Retoryka opisowa*, red. J. Sławiński, Wrocław 1990, s. 218. Autor pisze m.in., że: „elipsa retoryczna tym się różni od gramatycznej, że opuszczenie słowa jest podyktowane nie naturalnym dążeniem do oszczędzenia wysiłku, lecz chęcią zwrócenia uwagi na to, co zostało opuszczone”. Ibidem.

⁴⁰ S. Skwarczyńska, op. cit., s. 24.

świadek – postświadek, pamięć – postpamięć). Mam tu oczywiście na myśli sztukę starającą się opowiedzieć zbrodnie przeciwko ludzkości⁴¹. W tym kontekście hiperbola eliptyczna w sztukach wizualnych byłaby figurą tekstową, w której nieobecność skupia uwagę i wyznacza szlak percepcji odbiorcy⁴², intensyfikując znaczenie opuszczonego elementu, który pozostaje w metonimicznej zależności z tym, co obecne w przedstawieniu, oraz nadbudowując nad owym wizualnym przemilczeniem nowe sensy wykraczające poza fakty historyczne i poza to, co postrzegalne zmysłowo. Takie rozumienie hiperboli eliptycznej czyni z niej figurę zbliżoną do przemilczenia postulującego, wychyloną ku temu, co Brygida Pawłowska-Jądrzyk nazywa wielką elipsą, która służy wyrażaniu kategorii metafizycznych i jest charakterystyczna dla dzieł otwartych, „ożywiających umysł i wyobraźnię potencjałem myśli nieokreślonej”⁴³. Autorka rozumie przez nią:

przemilczenie nierozwiązalne, które polega na utajeniu – determinujących egzystencję danego utworu – przyczynowych wiązań motywacyjnych między przedstawionymi zdarzeniami (i prowadzi nieuchronnie do przemilczeń dotyczących innych aspektów dzieła, takich zwłaszcza jak konstrukcja fabuły czy konstrukcja postaci)⁴⁴.

W odniesieniu do konstrukcji pomnika upamiętniającego wydarzenie o charakterze traumatycznym dla danego narodu nieobecność takiego elementu przedstawienia, jak postać związana z tymże wydarzeniem, nie tylko zwraca na nią uwagę i podkreśla jej znaczenie (jak w elipsie retorycznej), lecz także implikuje nieobecność (przemilczenia) o charakterze psychologicznym i/lub społecznym, a przywoływanym zdarzeniom nadaje inny, ponadhistoryczny wymiar znaczeniowy, daleko wykraczający poza suche fakty traktowane jako „przestroga” dla ludzkości, która miałaby z nich płynąć – takie przemilczenia wizualne otwierają historię na metafizykę.

*

Pamięć zdarzeń, które „nigdy nie miały miejsca”

Na zbiegu ulic Branch Avenue i Charles Street w Providence w stanie Rhode Island w USA znajduje się pomnik Eseka Hopkinsa – jego postać dumnie spogląda w dal w mundurze

⁴¹ Tak naprawdę do kategorii tej należałoby zaliczyć każdą formę artystyczną podejmującą temat doświadczeń granicznych i traumy, zarówno w wymiarze losu jednostki, jak i ogólnospołecznym i ponadnarodowym.

⁴² Retoryka percepcji jest taka, że najważniejsze staje się to, czego nie ma.

⁴³ Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, op. cit., s. 70.

⁴⁴ Ibidem, s. 69.

piechoty morskiej, lewą rękę zaciskając na rękojmi szabli, a w prawej dzierżąc lunetę żeglarską, którą wskazuje kierunek wyprawy (il. 3). Imię Eseka Hopkinsa, brata Stephena Hopkinsa, sygnatariusza Deklaracji Niepodległości, nosi również plac, przy którym pomnik ów się znajduje, gimnazjum przy Charles Street oraz las w sąsiednim stanie, w Massachusetts. Co więcej, rodzinny dom Hopkinsów przy Admiral Street w Providence w 1973 roku został wpisany przez rząd amerykański na Narodową Listę Miejsc Historycznych (National Register of Historic Places) – oficjalny rejestr obiektów i obszarów w USA o szczególnym znaczeniu historycznym.



Il. 3. Pomnik Eseka Hopkinsa w Providence w stanie Rhode Island, USA

Czym zasłużył sobie ów Esek Hopkins na takie uhonorowanie pamięci o nim w Rhode Island? Otóż zapisał się na kartach historii jako pierwszy dowódca marynarki wojennej Stanów Zjednoczonych w czasach rewolucji amerykańskiej 1775–1783. Rozgłos zyskał zwłaszcza zwycięskim atakiem na brytyjski port w Nassau na Bahamach, dzięki czemu zdobył duże zapasy broni i prochu, przejął dwa brytyjskie statki oraz pojmał gubernatora kolonii i porucznika angielskiego⁴⁵. Coś, o czym jednak nie przeczytamy na tablicach znajdujących się przy poświęconych Esekowi Hopkinsowi obiektach, to jakiegokolwiek wzmianka o Sally. Co prawda, na stronie Naval History and Heritage Command (Komenda Historii Marynarki Wojennej i jej Dziedzictwa) wskazuje się na kupiecką przeszłość Eseka, ale o „towarze”,

⁴⁵ Naval History and Heritage Command, *Esek Hopkins*, <https://www.history.navy.mil/browse-by-topic/people/historical-figures/esek-hopkins.html> (dostęp 2.01.2023).

którym handlował, nie mówi się nic (choć – co warto uwagi – na stronie organizacji czytamy, że jej misją jest m.in. „wierne przedstawianie historii amerykańskiej marynarki wojennej”⁴⁶).

A kim, tudzież czym była Sally? Taką nazwę nosił stutonowy, kupiecki statek, który w 1764 – roku założenia College of Rhode Island⁴⁷ – wypłynął z Providence do Zachodniej Afryki, by przywiezione tam dobra, wyprodukowane w kolonii (takie jak świece spermacetowe, tytoń, cebule oraz nowoangielski rum), wymienić na porwanych przez handlarzy ludźmi⁴⁸ Afrykanów i następnie sprzedać ich jako niewolników w koloniach w Zachodnich Indiach i Ameryce Północnej. Kapitanem żaglowca był wyżej wspomniany Esek Hopkins, natomiast właścicielem – spółka Nicholas Brown and Company, założona przez braci Brown: Nicholasa, Johna, Josepha i Mosesa. Byli oni wielce zasłużonymi dla stolicy Rhode Island kupcami oraz hojnymi darczyńcami Uniwersytetu Browna (noszącego z tego powodu ich nazwisko), dzięki którym w 1770 roku jego lokalizacja została przeniesiona z Warren do ich rodzinnego miasta Providence⁴⁹. Jak czytamy w opublikowanym w 2006 roku przez Uniwersytet Browna raporcie *Slavery and Justice*:

W tym, że z Rhode Island wypływał statek korporacji handlującej niewolnikami, nie było nic nadzwyczajnego. Ze wszystkich północnoamerykańskich kolonii Rhode Island miało największe udziały w afrykańskim handlu niewolnikami – w XVII wieku z kolonii tej do Afryki wypłynęło ponad 1000 statków (nie włączając w to licznych nielegalnych wypraw, które miały miejsce po abolicji

⁴⁶ Naval History and Heritage Command, *Who We Are*, <https://www.history.navy.mil/about-us/organization/who-we-are.html> (dostęp 2.01.2023).

⁴⁷ College in the English Colony of Rhode Island and Providence Plantations (pol. Koledż w Angielskiej Kolonii Rhode Island i Plantacji w Providence) to pierwotna nazwa Uniwersytetu Browna, który jest siódmą najstarszą uczelnią w USA, należąca do Ligi Bluszczowej (ang. Ivy League, inna nazwa: The Ancient Eight) – elitarnej grupy ośmiu uniwersytetów, utworzonych na terenie Nowej Anglii, w skład której wchodzi m.in.: Harvard, Yale, Princeton czy Columbia University.

⁴⁸ W handlu ludźmi pośredniczyli sami Afrykanie, którzy pozostawali w bliskich relacjach z kolonistami zamieszkującymi nadmorskie forty, pełniące funkcje posterunków, w których składowano przywiezione z Europy dobra, wymieniane na porwanych Afrykanów, oczekujących tam potem, czasem długie tygodnie, na wypłynięcie do Ameryk. „Typowa procedura wyglądała w następujący sposób: najpierw handlarz udawał się do wodza plemienia, by omówić z nim szczegóły transakcji i zagwarantować sobie »pozwolenie« na handel na jego terytorium. Następnie wódz – przekonany podarunkami do udzielenia zgody – wyznaczał na asystentów handlarza członków plemienia, którzy byli potem do jego dyspozycji. Najważniejszym spośród wyznaczonych był kaboszer [*caboceer*], odpowiedzialny za zgromadzenie ludzi, którzy mieli zostać sprzedani po cenach wcześniej ustalonych pomiędzy handlarzem a wodzem. Gdy pojmani Afrykanie zostali już przyprowadzeni do handlarza w celu dokonania inspekcji, sprzedaż przebiegała szybko. [...] Konieczna była konsultacja handlarza z jego doradcami i doktorem, dotycząca stanu zakupionego towaru. Często zdarzało się, że przyszli niewolnicy byli tak schludnie ogoleni i tak bardzo wysmarowani olejem palmowym, że trudno było orzec, jaki jest ich wiek czy stan fizyczny”. Zob. J.H. Franklin, A.A. Moss, Jr., *The Slave Trade and the New World*, w: tychże, *From Slavery to Freedom. A History of African Americans*, Seventh Edition, New York 1994, s. 35–36.

⁴⁹ Brown University, *Introduction*, w: *Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and Justice*, Providence, RI 2006, s. 3. Wersja online: <https://slaveryandjustice.brown.edu/sites/default/files/reports/SlaveryAndJustice2006.pdf> (dostęp 2.01.2023). W 1804 roku, w akcie uznania Nicholasa Jr., syna Nicholasa Browna, College of Rhode Island zmienił nazwę na Uniwersytet Browna.

transatlantyckiego handlu niewolnikami w roku 1807). Jednak wyprawa Sally była bardziej śmiertelna niż którakolwiek wcześniej. Co najmniej 109 z 196 Afrykanów, których Hopkins zakupił w imieniu Brownów, zginęło; niektórzy ponieśli śmierć w nieudanym powstaniu, inni zmarli w wyniku chorób i głodu lub popełnili samobójstwo. [...] Do momentu, gdy Sally w ogóle wyruszyła do Zachodnich Indii, zmarło 19 Afrykanów, w tym wiele dzieci i kobieta, która „powiesiła się pomiędzy pokładami”⁵⁰.

Historia Sally została wnikliwie opisana na podstawie zbiorów biblioteki Uniwersytetu Browna, w której znajduje się dokumentacja dotycząca m.in.: wyposażenia statku, liczby porwanych Afrykanów, losów tzw. „ładunku” podczas *Middle Passage*⁵¹ czy sprzedaży ocalałych w Zachodnich Indiach. Co ciekawe, w najstarszej części Uniwersytetu, na drugim piętrze podziwiać można pięknie zdobiony XVIII-wieczny rodzinny zegar kapitana Sally – dar dla uczelni od wnuczki admirała Eseka. Ta rodzinna pamiątka Hopkinsów znajduje się w sali, w której członkowie rady naukowej opracowujący wyżej wspomniany raport Uniwersytetu Browna, odbywali swoje posiedzenia. Dopiero po wielu miesiącach prac zwrócili uwagę na zegar i zdali sobie sprawę z jego szczególnego znaczenia. „Jak pogodzić te chwalebne i pełne uznania elementy naszej przeszłości z tymi, które wywołują głęboki smutek i budzą przerażenie? Jaka odpowiedzialność (jeśli jakakolwiek) spoczywa dziś na nas jako spadkobiercach tego poplątanego dziedzictwa?”⁵² – takie pytania we wstępie postawili autorzy raportu. Jego tytuł – *Slavery and Justice* („Niewolnictwo i sprawiedliwość”) – nie bez kozery wychylony jest w przyszłość, prowokując dyskusję i działania, których celem jest skłonienie do refleksji nad „znaczeniem historii w teraźniejszości oraz złożonymi pytaniami natury historycznej, politycznej, prawnej i moralnej, które wywołuje dzisiejsza konfrontacja z niesprawiedliwością z przeszłości”⁵³.

Ruth Simmons po podjęciu w 2001 roku funkcji rektora Uniwersytetu Browna niejednokrotnie zetknęła się z pytaniem o związek uczelni z niewolnictwem. Usiłowała na nie

⁵⁰ Ibidem, s. 3, 16.

⁵¹ *Middle Passage* (pol. Przeprawa Środkowa lub Środkowe Przejście) nazywa się transatlantycką przeprawę statków z Afryki do Ameryk, na pokładzie których znajdowali się porwani Afrykanie, sprzedawani potem do kolonii brytyjskich, holenderskich, portugalskich czy hiszpańskich jako niewolnicy. Podróż przez Atlantyk trwała od dwóch do trzech miesięcy, w zależności od warunków na morzu, ostatecznej destynacji oraz tego, czy na pokładzie miał miejsce bunt (porwanych Afrykanów bądź załogi). Mianem *Middle Passage* określa się również „środkową nogę” tzw. handlu trójkątnego, który swą nazwę otrzymał od przebiegającego po linii trójkąta ruchu statków pomiędzy wybrzeżami Europy, Zachodniej Afryki i Ameryk. Statki wypływające z Anglii i Europy kontynentalnej żeglowały do Afryki, gdzie dobra wytworzone w swoich krajach (m.in. naczynia z miedzi, cyny i żelaza, rum, whiskey, brandy, broń, amunicję, tekstylia, żywność) wymieniano na porwanych Afrykanów, których następnie przewożono do Ameryk, gdzie ich sprzedawano lub wymieniano na bawełnę, cukier, melasę, kawę czy tytoń. Zob. Deborah G. Plant, *Glossary*, w: Zora Nale Hurston, *Barracoon. The Story of the Last “Black Cargo”*, ed. Deborah G. Plant, New York, 2019, s. 150; oraz: J.H. Franklin, A.A. Moss, Jr., *From Slavery to Freedom. A History of African Americans*, 7th edition, New York 1994, s. 37–42.

⁵² Brown University, *Introduction*, op. cit., s. 4.

⁵³ Ibidem.

znaleźć odpowiedź, ale w źródłach dotyczących historii Uniwersytetu nigdzie nawet nie wspomniano o tej kwestii. „Gdy poprosiłam dział PR o wystosowanie oficjalnego stanowiska w sprawie związku Uniwersytetu Browna z handlem niewolnikami, powiedziano mi, że taki związek nigdy nie istniał”⁵⁴ – wspomina Simmons. Pytanie to budziło na uczelni duży dyskomfort; zdawało się, że związek Browna z niewolnictwem nie tyle był faktem wypieranym ze świadomości członków społeczności akademickiej, ile nie był on w niej nigdy obecny. Dlatego w 2003 roku ówczesna rektor zdecydowała się zainicjować powstanie raportu *Slavery and Justice* i powołała do prac nad nim komisję złożoną z kadry naukowej, studentów oraz pracowników administracji. Przez trzy lata badali oni związki Uniwersytetu Browna z transatlantyckim handlem ludźmi, przewożonymi do Ameryk w barbarzyńskich warunkach na pokładzie statków noszących wdzięcznie brzmiące dziewczęce imiona lub nazwy wzniosłych pojęć, takich jak Nadzieja czy Opatrzność.

W trakcie powstawania raportu, jak i po jego publikacji w 2006 roku, podjęto wiele działań mających na celu skłonienie lokalnej społeczności uniwersyteckiej, ale i całego Providence, do refleksji nad historią i znaczeniem niewolnictwa w Rhode Island. Między innymi stworzono wystawę *Navigating the Past: The Voyage of the Slave Ship Sally, 1764–1765*, opracowano podstawę programową dla szkół średnich dotyczącą nauczania historii niewolnictwa w Nowej Anglii⁵⁵, a w roku akademickim 2012/2013 powołano przy Uniwersytecie Browna Center for the Study of Slavery and Justice, (Centrum Badań nad Niewolnictwem i Sprawiedliwością). Autorzy raportu postulowali również o to, aby upamiętnienie powiązań Uniwersytetu Browna z transatlantyckim handlem Afrykanami przybrało konkretną formę materialną.

Rok po publikacji raportu *Slavery and Justice* Ruth Simmons powołała Komitet ds. Pomników, w skład którego wchodził: kadra akademicka, pracownicy administracyjni, absolwenci, studenci, jak i przedstawiciele lokalnych władz Providence. Komitet ów zarekomendował rozpisanie konkursu, mającego wyłonić twórcę pomnika i w 2012 roku ogłoszono, że spośród ponad 65 zgłoszonych artystów wybrano Martina Puryeara (ur. 1941), uznanego amerykańskiego rzeźbiarza, który słynie z wykorzystywania w swoich minimalistycznych pracach tradycyjnych technik rękodzielniczych oraz naturalnych materiałów – drewna i metali. Komitet konkursu wyróżnił Puryeara za przemyślaną dyskusję

⁵⁴ A. Bagues, “A Simple Question Needed To Be Bet With a Straightforward Question”: An Interview With Brown University President Emerita Dr. Ruth J. Simmons, w: *2nd Edition of the Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and Justice*, ed. by A. Bagues, C. Cliatt, A. Levy, Providence, RI, 2021, s. 1. Wersja online: <https://slaveryandjusticereport.brown.edu/> (dostęp 2.01.2023).

⁵⁵ Brown University, *Introduction*, op. cit., s. 5.

wokół znaczenia pomnika oraz zaangażowanie w ideę przyświecającą jego powstaniu⁵⁶. Sam artysta, jak stwierdził, odczuwał wielką odpowiedzialność związaną z „upamiętnieniem czegoś tak haniebnego jak kupowanie i sprzedawanie ludzi, co tak długo miało miejsce w USA”⁵⁷. „Jak użyć swojej sztuki, by jakkolwiek oddać sprawiedliwość prawdzie historycznej?”⁵⁸ – takie pytanie postawił sobie Puryear, przystępując do realizacji projektu. Dwa lata później, 27 września 2014 roku, na Uniwersytecie Browna odbyło się uroczyste odsłonięcie jego Slavery Memorial (Pomnik Niewolnictwa), obok którego ustawiono kamienny cokół z inskrypcją, zaświadczącą o uwikłaniu uczelni w dziedzictwo niewolnictwa oraz wskazującą na kontekst i okoliczności powstania rzeźby Puryeara⁵⁹. Warto dodać, że Slavery Memorial należy do nielicznej grupy pomników niewolnictwa w Stanach Zjednoczonych, które mają słowo „niewolnictwo” (lub derywat) w nazwie⁶⁰.

Heban i bluszcz

Craig Steven Wilder w swojej znakomitej książce *Ebony & Ivy: Race, Slavery, and the Troubled History of America's Universities*⁶¹ (2013) wnikliwie omawia rolę niewolnictwa w rozwoju amerykańskich uczelni, które – jak pisze autor – nie były tylko „niewinnymi, pasywnymi beneficjentami” podbojów kolonialnych i handlu ludźmi, lecz „stanowiły, obok Kościoła i państwa, trzeci filar cywilizacji zbudowanej na niewoli”⁶². „Europejskie potęgi

⁵⁶ R. Ater, *Tactility, Memory Work, and Martin Puryear's Slavery Memorial*, w: *2nd edition of the Report of the Brown...*, op. cit., s. 26.

⁵⁷ Brown University, *Something in the Nature of an Industrial Artifact*, 3.10.2014, <https://news.brown.edu/articles/2014/10/puryear> (dostęp 2.10.2023).

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Pelen, oryginalny tekst inskrypcji brzmi następująco: „This memorial recognizes Brown University's connection to the trans-Atlantic slave trade and the work of Africans and African Americans, enslaved and free, who helped build our university, Rhode Island, and the nation. In 2003, Brown President Ruth J. Simmons initiated a study of this aspect of the university's history. In the eighteenth century, slavery permeated every aspect of social and economic life in Rhode Island. Rhode Islanders dominated the North American share of the African slave trade, launching over a thousand slaving voyages in the century before the abolition of the trade in 1808, and scores of illegal voyages thereafter. Brown University was a beneficiary of this trade”. R. Ater, *Tactility...*, op. cit., s. 29.

⁶⁰ Obok takich pomników, jak: The Slave Memorial (1983) w Mount Vernon w stanie Washington, The Ark of Return: The Permanent Memorial at the United Nations in Honour of the Victims of Slavery and the Transatlantic Slave Trade (2015) w Nowym Jorku, Slavery Memorial (2017) w Cambridge w Massachusetts, Lake Cumberland Slaves Memorial Somerset w Kentucky (2019), Memorial to Enslaved Laborers (2020) na kampusie Uniwersytetu Wirginii w Charlottesville, Hearth: Memorial to the Enslaved (2022) na kampusie College of William & Mary w Williamsburgu w Wirginii, From Absence to Presence: Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland (2020) na kampusie St. Mary's College of Maryland w St. Mary's City.

⁶¹ Publikacja ta, owoc 11-letnich badań Wildera, to pierwsze tak szerokie ujęcie problemu dotyczącego związku amerykańskich uczelni wyższych z niewolnictwem. Zob. J. Schuessler, *Dirty Antebellum Secrets in Ivory Towers*, New York Times, 18.10.2013, <https://www.nytimes.com/2013/10/19/books/ebony-and-ivy-about-how-slavery-helped-universities-grow.html> (2.02.2023). W 2014 roku Fundacja Hurston/Wright przyznała *Ebony & Ivy* Legacy Award.

⁶² C.S. Wilder, *Prologue: A Connecticut Yankee at an Ancient Indian Mound*, w: idem, *Ebony & Ivy: Race, Slavery, and the Troubled History of America's Universities*, New York 2013, s. 11. Warto tu dodać, że ciała zmarłych niewolników nierzadko wykorzystywane były jako materiał badawczy na wydziałach medycznych.

kolonialne – pisze Wilder – by utwierdzić swoją władzę na podbitych terenach, rozmieszczały na nich swoje uniwersytety”⁶³; główne źródło funduszy na ten cel stanowiło niewolnictwo. Autor w rozdziale *Bonfires of the Negros* omawia czynniki socjoekonomiczne, które sprawiły, że handlarze niewolnikami zostali fundatorami uczelni i członkami rad uniwersyteckich (a niekiedy i rektorami), oraz ukazuje, jak władze koledży i uniwersytetów zabiegały o względy bogatych rodzin kupieckich i plantatorskich, od których często zależało ich przetrwanie. W efekcie „pieniądze plantatorów i handlarzy niewolnikami zamieniały amerykańskie uczelnie w place zabaw dla bogatych chłopców i pogłębiały zależność tych instytucji od kolonialnych elit”⁶⁴.

Amerykańskie Południe sprzed wojny secesyjnej było ucieleśnieniem możliwości rozwoju zawodowego. Absolwenci uczelni Ligi Bluszczowej odbywali praktyki u handlarzy niewolnikami, potem wyjeżdżali na Południe lub do Wschodnich Indii, by poznać tajniki uprawy tytoniu, bawełny czy trzciny cukrowej i robić karierę jako plantatorzy, nauczyciele, lekarze, prawnicy czy kupcy. I choć połowa absolwentów pierwszych koledży w Nowej Anglii została pastorami, nie wpływało to na ich stosunek do niewolnictwa – w byciu właścicielem innego człowieka bynajmniej nie widziano sprzeczności z zasadami etyki chrześcijańskiej.

Północno-wschodnie plebanie regularnie ofiarowywały pastorom Afrykanów, których duchowni kupowali i sprzedawali, zapisywali potomkom w swoich testamentach, sprzedawali na aukcjach i rozpowszechniali listy gończe za uciekinierami. W 1698 roku wielbny Thomas Symmers odnotował narodziny w swoim domu czterech zniewolonych osób. W pierwszej dekadzie XVIII wieku Harvard ukończyło przynajmniej dwudziestu młodych mężczyzn, którzy później zostali pastorami i panami⁶⁵; większość z nich przejęła ambony w Nowej Anglii. Posiadający niewolników duchowni pełnili posługę w najbardziej wpływowych kościołach kolonijnych, obejmujących liczne parafie w Bostonie, Charlestown i Cambridge.

Niewolników wykorzystywali również naukowcy do przeprowadzania nieraz okrutnych badań, czego przykładem jest los trzech zniewolonych kobiet: Anarchy Westcott, Lucy i Betsey – ofiar doktora Jamesa Mariona Simsa, znanego jako „ojciec ginekologii” oraz „dawny Mengele”, który większość życia spędził w Nowym Jorku, gdzie przeprowadzał swoje eksperymenty na kobietach. W 2018 roku Rada Miasta Nowy Jork podjęła decyzję o usunięciu statuy Jamesa Mariona Simsa z Central Parku, a w 2021 roku w Montgomery w Alabamie powstał The Mothers of Gynecology Monument (Pomnik Matek Ginekologii) upamiętniający jego ofiary. Jednak najważniejsze, o czym należy wspomnieć, to fakt, że amerykańskie uczelnie wyższe stały się depozytariuszami rasistowskiej ideologii, która przetrwała na nich długo po tym, jak zniesiono niewolnictwo. M.H. Ross, *Slavery in the North: Forgetting History and Recovering Memory*; M.L. Harris, J.T. Campbell, A.L. Brophy, *Slavery and University: Histories and Legacies*, Athens, GA 2019; W. Neuman, *City Orders Sims Statue Removed from Central Park*, „The New York Times” 16.04.2018, <https://www.nytimes.com/2018/04/16/nyregion/nyc-sims-statue-central-park-monument.html> (dostęp: 20.04.2023).

⁶³ C.S. Wilder, op. cit., s. 11.

⁶⁴ Ibidem, s. 10.

⁶⁵ Czyli właścicielami zniewolonych ludzi. Osoby te lubiły, gdy nazywano je „panami” (ang. *masters*) dla podkreślenia ich absolutnej, niemal boskiej władzy, jaką dysponowali nad życiem zniewolonych mężczyzn, kobiet i ich dzieci.

Wyszkoleni na Harvardzie duchowni parali się rolą pana. „Jego dobroć przejawiała się m.in. w tym, że godzinami nauczał swoich czarnych niewolników, niektórych tak nieokrzesanych, prosto z Nowej Gwineji” – zanotował biograf Benjamin Colmana. Jednak ta życzliwość „nie powstrzymała go przed sprzedażą ich »na uczciwych warunkach«”⁶⁶.

Niewolników wykorzystywano do wznoszenia budynków, dbania o kampusy oraz usługiwania wykładowcom, rektorom czy studentom, ale – jak dowodzi Wilder – wpływ niewolnictwa na rozwój uczelni nie ograniczał się tylko do wymiaru materialnego. Przez wieki niewolnictwo formowało też kulturę intelektualną Amerykanów, którzy kształcili się (i de facto do dziś kształcą), opierając się na podstawie programowej (tzw. *core*) współtworzonej przez kadrę akademicką o określonych – „białych” – poglądach na świat⁶⁷. Na amerykańskich uniwersytetach „kultywowano idee, które przyspieszały i legitymizowały wywłaszczanie rdzennych Amerykanów i zniewolenie Afrykanów”⁶⁸. Rasistowskie, unaukowane przez kadrę akademicką poglądy, stawiające to, co białe i europejskie, na szczycie drabiny cywilizacyjnej, przez wieki przesiąkały przez mury uniwersyteckie do społeczeństwa, które w końcu kształtowali absolwenci Harvardu, Yale, Princeton, Uniwersytetu Columbii czy Browna. Warto w tym miejscu przytoczyć fragment przemówienia Jamesa Kenta (1763–1847), uznanego profesora prawa, absolwenta Yale i wykładowcy Columbia University. W 1831 roku, w pięćdziesiątą rocznicę utworzenia bractwa Phi Beta Kappa, wygłosił osobliwy wykład, w którym sięgał do nauk ścisłych, teologii oraz historii, by dowieść wyższości cywilizacyjnej Europejczyków. Między innymi stwierdził w nim, że:

Na pewno nie należy żywić żalu z tego powodu, że czerwonoskórzy ludzie lasów zostali wyparci – w myśl Boskiej Opatrzności – przez znacznie szlachetniejszą rasę europejskiej krwi. Raptowna przemiana rozległych lasów tego kontynentu w pola uprawne, w potęgę imperialną, cywilizowany kraj, pelen ludzi i dobrobytu, praw i nauk, wolności i religii, jest najwspanialszym i najbardziej chwalebnym wydarzeniem w kronikach ludzkości. Terytorium, które dziś tworzy owe Zjednoczone Stany, zawdzięcza białej rasie

⁶⁶ C.S. Wilder, *The Very Name of West Indian*, w: idem: *Ebony & Ivy...*, op. cit., s. 85–86.

⁶⁷ Podczas spotkania z Craigm Wilderem dotyczącego jego książki, które odbyło się na Columbia University w Nowym Jorku, jeden z uczestników siedzących na widowni zadał pytanie o to, czy również podstawy programowej Uniwersytetu Kolumbii nie należałoby traktować jako uformowanej przez spuściznę niewolnictwa, na co profesor Eric Foner stwierdził, że jest bardzo przywiązany do tzw. *core*, nie udzielając poza tym konkretnej odpowiedzi, a jedynie stwierdzając, że zawsze jakieś zmiany można w podstawie wprowadzić. Zob. Columbia University, *Ebony & Ivy: Race, Slavery and the Troubled History of America's Universities*, Youtube, 7.04.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=SqH1XzBHUc4&t=948s> (dostęp 28.02.2023).

⁶⁸ C.S. Wilder, op. cit.

wszystkie swoje uprawy, wszystkie intelektualne, moralne oraz materialne osiągnięcia, które miały miejsce na powierzchni tej ziemi⁶⁹.

Takie osoby jak Kent nie zmieniły swoich poglądów z dnia na dzień, wraz z wejściem w życie znoszącej niewolnictwo Proklamacji Emancypacji czy wprowadzeniem 14. Poprawki do Konstytucji, nadającej wszystkim urodzonym w USA status obywatela, czy nawet 15. Poprawki, która ostatecznie przyznała Afroamerykanom prawo wyborcze. W historii amerykańskiego szkolnictwa wyższego Kentów było wielu, w ciągu swojego życia uczyli setki studentów, a ci – o ile wybrali karierę naukową – kształcili potem kolejne pokolenia, współtworzyli prawo stanowe i/lub federalne, zasiadali w ławach sędziowskich, spółkach największych korporacji handlowych czy zarządach banków USA. Dość wspomnieć, że większość sygnatariuszy Deklaracji Niepodległości posiadała niewolników, w tym Benjamin Franklin oraz Thomas Jefferson, trzeci prezydent USA, właściciel słynnej plantacji Monticello i kilkuset ludzkich istnień. Warto dodać, że pierwszy prezydent USA, George Washington, którego podobizna zdobi najbardziej rozpoznawalny banknot na świecie, również był właścicielem przeszło kilkuset ludzi⁷⁰.

Autorzy raportu *Slavery and Justice w Rekomendacjach* wezwali władze Uniwersytetu Browna wezwały do „stworzenia miejsca żywej pamięci [*living site of memory*], które zachęcałoby do refleksji i nowego odkrycia [historii – dop. A.P.], nie wywołując przy tym paraliżu lub poczucia wstydu”⁷¹. Z owym „miejscem żywej pamięci” należało by wiązać to, co Pierre Nora rozumiał pod pojęciem *lieux de mémoire*, czyli miejsce „w którym pewne społeczności, jakie by one nie były – naród, grupa etniczna, partia – składają swoje wspomnienia lub uważają je za nieodłączną część swojej osobowości”⁷². Francuski badacz pojęcie to pojmował bardzo szeroko, obejmując nim zarówno bardzo „konkretnie doświadczalne *lieux de mémoire*, jak cmentarze, muzea i rocznice”, pomniki, biblioteki czy narodowe archiwa, oraz te „najbardziej wyszukane pod względem intelektualnym”, niematerialne i abstrakcyjne, takie jak pokolenie, linia rodowa czy pamięć lokalna⁷³. Jednak ustanowionego na kampusie Browna Slavery Memorial nie da się jednoznacznie określić

⁶⁹ J. Kent, *An Address Delivered at New Haven, Before the Phi Beta Kappa Society, September 13, 1831*, New Heaven 1831, s. 15. Dostępny online: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t39z9297q&view=1up&seq=4> (dostęp: 9.02.2023).

⁷⁰ Zob. N. Hannah-Jones, *Chapter One: Democracy*, w: *The 1619 Project, The 1619 Project*, ed. N. Hannah-Jones, C. Roper, I. Silverman, J. Silverman, New York 2021, s. 8–36.

⁷¹ Brown University, *Recommendations*, w: *Report of the Brown University Steering Committee...*, s. 84.

⁷² P. Nora, *Mémoire collective*, w: *Faire de l'histoire*, sous la dir. de J. Le Goff, P. Nora, Gallimard, Paris 1974, s. 401, cyt. za: A. Szpociński, *Miejsca pamięci: lieux de mémoire*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 12.

⁷³ P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, „Representations” 1989, No. 26, s. 22.

mianem *lieux de mémoire*. W tym przypadku należałoby raczej mówić o fuzji miejsca pamięci, za które można uznać pomnik Puryeara, oraz miejsca historii – tj. miejsca, w którym wydarzyła się historia (w domyśle: niewolnictwa) – czyli kampusu Uniwersytetu Browna czy też całego Providence i – szerzej – Rhode Island, którego przecież jest częścią. Niewątpliwie akt ustanowienia pomnika to akt woli przypomnienia i początek cyklu pamięci, w którym *lieux de mémoire* „wyślizgują się z pamięci zbiorowej”⁷⁴, a potem do niej powracają, choć w toku dziejów pamięć danego społeczeństwa uległa przekształceniom, a wraz z nią – tożsamość tegoż społeczeństwa.

Istotą *lieux de memoire* jest bowiem to – pisze Nora – że powracają w cyklach pamięci⁷⁵. Jako przykład badacz podaje *Tour de la France par deux enfants* (1877) Augustine Fouillée, powieści podróżniczej, z której szeroko korzystano w szkołach Trzeciej Republiki Francuskiej. Książka ta miała ogromny wpływ na kształtowanie się pamięci i narodowego patriotyzmu milionów francuskich dzieci, które dzięki niej wyrastały w poczuciu jedności narodowej. Jak się potem okazało, *Tour* wiele zawdzięczał pamięci dorosłych o zmitologizowanej przeszłości Francji, która de facto już nie istniała, gdy powieść wydawano po raz pierwszy. Po 1914 roku po książkę tę rzadziej sięgano, głównie na obszarach wiejskich. Powróciła do łask dopiero w 1977 roku, gdy dotknięta kryzysem ekonomicznym zindustrializowana Francja zwróciła się ku swoim wiejskim korzeniom: „Wznowiono wydanie *Tour* i ponownie powieść ta weszła do pamięci zbiorowej, tym razem innej, lecz wciąż poddanej [dialektyce] bycia zapomnianą i przypominaną w przyszłości”⁷⁶.

Powyższy przykład wyraźnie pokazuje, że „wszystkie *lieux de mémoire* to też obiekty *mise en abyme*”⁷⁷, które pojawiają się na początku opowieści-historii – podążając za semiotycznym ujęciem Uspińskiego – znikają i powracają na jej końcu jako nowy początek tej samej opowieści-historii. Za tego typu obiekt w tekście narracyjnym dotyczącym dziejów USA można uznać kulę z łańcuchem, która dała początek narodowi amerykańskiemu⁷⁸ (a więc jest obiektem z początku opowieści), by zostać pogrzebaną na lata w wykopaliskach archeologicznych i muzealnych magazynach i powrócić (m.in. jako pomnik⁷⁹) na końcu tej opowieści, jeśli by uznać za niego współczesne dzieje narodu.

⁷⁴ Ibidem, s. 20.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem. Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Na temat niewolnictwa jako prawdziwej przyczyny wybuchu rewolucji amerykańskiej zob. A.W. Blumrosen, R.G. Blumrosen, *Slave Nation: How Slavery United the Colonies & Sparked the American Revolution*, Naperville 2006.

⁷⁹ Warto zauważyć, że ustanowienie Commemorative to the Enslaved Peoples of Southern Maryland (2020) na kampusie St. Mary's College of Maryland również miało swój początek w kuli i łańcuchu. „Pewnego dnia

W tym sensie Martin Puryear, umieszczając osobliwy, niby-archeologiczny obiekt na kampusie Browna, tym samym przekształcił go w miejsce, w którym może zakotwiczyć się pamięć o prawdzie. Slavery Memorial staje się materialnym znacznikiem ogólnonarodowej dyskusji na temat prawdy dziejowej czy też – biorąc pod uwagę sensy ewokowane przez strukturę pomnika – historycznej fikcji. Pomnik ten rewiduje historię USA, tworzy metahistorię, tj. historię historii niewolnictwa w USA, i jest jej krytycznym ujęciem, które daje nowy początek tej samej opowieści. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na tytuł rzeźby Puryeara i różnicę między angielskimi *memorial* (pol. ‘pomnik’) a *monument* (pol. ‘monument’)⁸⁰. *Memorial* odnosi się do komemoratywnych praktyk, zarówno artystycznych, jak i – nazwijmy je – obyczajowych czy administracyjnych, które obejmują zarówno ustanowienie jakiegoś obiektu (np. statuy, fontanny, instytutu, biblioteki lub stadionu)⁸¹, jak i uroczystości i święta państwowe, obrzędy związane z pochówkiem, miejsca (np. parki, place), wystawy, koncerty czy nadawanie ulicom, szkołom oraz szpitalom nazw ważnych wydarzeń historycznych i postaci. Jest to więc pojęcie szersze, które obejmuje również *monument* – ten należałoby traktować jako jeden z wariantów *memorial*⁸², ograniczającego się do statui i budynków wzniesionych ku pamięci kogoś lub jakiegoś wydarzenia⁸³. Wybór słowa *memorial* w nazwie pomnika jest więc w przypadku Slavery Memorial znaczący – przybliża go do *lieux memoire*, ale i w pewnym sensie go „odbrązawia”, sprawiając, że nie jest to „pomnik ku czci ofiar” (kiedyś skrzywdzonych), lecz „pomnik pamięci” nawet nie samych ofiar, a szerzej – niewolnictwa, implicite: całego okresu w historii i wszystkiego, co się z nim wiązało i z czym przychodzi nam się mierzyć teraz. Już sama nazwa pomnika Puryeara ma więc charakter aktywizujący pracę pamięci we współczesnych odbiorcach.

archiwista i jeden z pracowników naukowych weszli do mojego biura z kajdanami. To był prezent. Przynieśli je, mieli na sobie rękawice i mówili o tym, jak je odkryli. Ich widok nie był dobry dla mojej duszy. Wówczas nie zastanawialiśmy się nad historią tego miejsca, choć zdawaliśmy sobie sprawę, że istniało tu niewolnictwo; dało mi to do myślenia. Kajdany sprawiły, że weszliśmy drogę, która umożliwia nam zrozumienie naszej historii i udziela głosu ludzi, którzy byli tu przed nami” – wypowiedź Dr Tuajuandy C. Jordan, Rektor St. Mary’s College of Maryland, podczas uroczystości odsłonięcia pomnika, która ze względu na pandemię Covid-19 miała formę online. Zob. St. Mary’s College of Maryland, *From Absence to Presence: Commemorative to the Enslaved Peoples of Southern Maryland*, <https://upgrade.smc.edu/commemorative/> (dostęp 3.04.2023).

⁸⁰ W języku polskim „pomnik” (ang. *memorial*) często stosuje się wymiennie z „monument” (ang. *monument*) i utożsamia się ich znaczenie, ograniczające się do rzeźby, statuy czy obelisku wzniesionego ku pamięci znanej postaci czy wydarzenia historycznego. Za sprawą m.in. Jamesa E. Younga i badań nad sztuką Holocaustu termin „pomnik” poszerzył swoje znaczenie, stając się bliższym temu, co Pierre Nora pojmował jako *lieux de memoire*.

⁸¹ Andrew M. Shanken pomniki w formie budynków użyteczności publicznej nazywa żyjącymi pomnikami (*living memorials*). Zob. A.M. Shanken, *Planning Memory: Living Memorials in the United States During World War II*, „The Art Bulletin” 2002, Vol. 84, No. 1., s. 133, 132.

⁸² Zob. The Britannica Dictionary, hasło ‘memorial’, <https://www.britannica.com/dictionary/memorial> (dostęp 30.06.2023).

⁸³ Zob. The Britannica Dictionary, hasło ‘monument’, <https://www.britannica.com/dictionary/monument> (dostęp 30.06.2023).



Il. 4. Martin Puryear, Slavery Memorial, 2014, żeliwo sferoidalne, stal nierdzewna, granit, średnica kopuły: 244 cm, łańcuch: 140 m (wys.) x 18 cm (średnica ogniwa), element z granitu: 123 x 102 x 79 cm, Uniwersytet Browna, Providence, Rhode Island, USA

Pamięć i lustro

Zaprojektowany przez Martina Puryeara Slavery Memorial przedstawia wystającą z ziemi żeliwną kulę o średnicy 244 cm oraz unoszący około metra nad ziemią łańcuch (il. 4–5). Trzecie ogniwo łańcucha jest zerwane, a jego powierzchnia jest pokryta wypolerowaną stalą nierdzewną, co wygląda jakby poszarpana końcówka pokryta była kilkoma małymi lustrami (il. 6–7). Pomnik ten, prosty w swojej formie, lecz bardzo mocny – jeśli nie dosadny – w swym przekazie, wręcz narzuca się oku, zmusza do niemal fizycznego kontaktu z dziedzictwem, w które uwikłany jest Uniwersytet Browna, i doprasza się poznania i interpretacji. Rzeźba Puryeara nie pozostawia wyboru odbiorcy, który nie może jej nie zauważyć i nie skojarzyć od razu, przez dosłowność formy, z niewolnictwem – oczywistym faktem historycznym, jednak niedostrzeganym (można odnieść wrażenie, że celowo), choć wszystkim dobrze znany. W tym sensie Slavery Memorial mówi o czymś, co można określić jako *an elephant in the room*⁸⁴ – czyli o „problematycznej” części historii Stanów Zjednoczonych, której po prostu nie można dłużej nie zauważać.

⁸⁴ Dosłowne tłumaczenie: słon w pokoju. Idiom ten oznacza oczywisty problem, o którym się nie mówi.

Mam nadzieję – mówi Puryear – że udało mi się stworzyć artefakt przemysłowy, częściowo pochowany – w większości pochowany – który jednak nigdy, ale to nigdy nie zniknie z naszej pamięci. Dlatego postanowiłem pracować w żelazie, [konkretnie] żeliwie sferoidalnym – materiale przemysłowym, a nie w brązie, zarezerwowanym dla monumentów heroicznych, oddającym cześć temu, co [powszechnie] szanowane. To pomnik industrialny. Dlatego został wykonany w przemysłowej odlewni, w procesie przemysłowym, z ponad czterech ton żeliwa sferoidalnego, które nie jest tak kruche jak szare żeliwo. To materiał zdecydowanie bardziej odporny i solidny. Przetrwa tak długo jak budynki na tym kampusie⁸⁵.

Ten niby-archeologiczny przedmiot, kula z łańcuchem, który umieścił na kampusie Puryear, oddaje rzeczywistość „przemysłową” niewolnictwa – głównej siły napędowej gospodarki, rozwoju technologicznego oraz naukowego w USA do roku 1865. „Nie możesz mnie nie zauważyć, masz mnie pamiętać, ja nigdy stąd nie zniknę” – zdaje się mówić Slavery Memorial, uruchamiając tym samym nie tyle proces przypominania tego, o czym nie chce się pamiętać, co proces zapamiętywania czegoś, co w tej pamięci jest po prostu nieobecne lub głęboko w niej pochowane (niczym żeliwna kula Puryeara, ledwie wystająca z ziemi).



Il. 5. Slavery Memorial Martina Puryeara. W tle, po lewej wejście do Manning Hall

Sama lokalizacja pomnika również jest bardzo znacząca: rzeźbę umieszczono przy wejściu głównym na tzw. Frontowej Zieleni (ang. Front Green), nazywanej też Cichą Zielonią (ang. Quiet Green), przy której mieści się budynek z główną aulą wykładową (University Hall), wybudowany przez niewolników w 1770 roku i zaliczany do najstarszych na kampusie. Taka

⁸⁵ Brown University, *Something in the Nature...*, op. cit. Dopiski w nawiasach kwadratowych – A.P.

lokalizacja jest historycznie umotywowana i podkreśla wagę, jaką władze uczelni przywiązują do architektonicznego gestu Puryeara, przypominającego o tym, komu i czemu Uniwersytet Browna tak naprawdę zawdzięcza swoje powstanie i rozwój. Jednak umieszczenie rzeźby przedstawiającej zerwane okowy i zardzewiałą kulę wizualnie nie przystaje do malowniczej przestrzeni Cichej Zieleni oraz pięknej, zabytkowej architektury kampusu, stanowiącej antytezę tego, do czego odsyła nas pomnik. Nieopodal znajduje się elegancka Carrie Tower – 29-metrowa wieża z zegarem wzniesiona w 1904 roku ku pamięci Caroline Mathilde Brown, wnuczki Nicholasa Browna, przez jej męża Paula Bajnottiego, który zamieścił przy tej budowlu romantyczną inskrypcję: „Miłość jest tak Silna jak Śmierć”⁸⁶. Tuż obok Slavery Memorial podziwiać można utrzymany w stylu klasycystycznym Manning Hall (1834; zob. il. 3), z doryckimi kolumnami nawiązującymi do świątyni Diany w Eleusis⁸⁷. Obecnie w tym imponującym gmachu, dedykowanym wielbnemu Jamesowi Manningowi, pierwszemu rektorowi uczelni (który przywiózł ze sobą niewolnika, gdy podjął się tej funkcji)⁸⁸, mieści się kaplica oraz Muzeum Antropologii. W stosunku do tych okazałych budowli wyłaniająca się z ziemi niespełna dwuipółmetrowa kula wydaje się całkiem niewielka i w pewnym sensie bardzo nie na miejscu. Jednocześnie rdzawa barwa kuli i łańcucha koresponduje z czerwienią cegieł, z których wzniesiono uniwersyteckie budynki, co podkreśla ich metonimiczny, przyczynowo-skutkowy związek.



Il. 6–7. Slavery Memorial z Carrie Tower w tle oraz w odbiciu wypolerowanej powierzchni łańcucha

⁸⁶ Brown University, *Timeline*. 1904. *Carrie Tower Erected*, <https://www.brown.edu/about/history/timeline/carrie-tower-erected> (dostęp 10.02.2023).

⁸⁷ W zamyśle architektów budynek Manning Hall miał stanowić „świątynię wiedzy”. Zob. Brown University, *Manning Hall*, <https://250.brown.edu/manning-hall.html> (dostęp 10.02.2023).

⁸⁸ Zob. J.T. Campbell, *Slavery and Justice at Brown – A Personal Reflection*, w: *2nd Edition of the Report...*, s. 18.

University Hall, Carrie Tower, Manning Hall – te symbole nauki i postępu cywilizacyjnego są nierozzerwalnie sprzęgnięte z ledwie wyłaniającym się z ziemi niby-artefaktem niewolnictwa. Podkreśla to również retoryka percepcji narzucana przez pomnik: gdy przyjrzymy odpowiedni punkt widzenia, może wydać się, że gmach Uniwersytetu jest przytwierdzony do „lewitującego” łańcucha i kuli (por. il. 2). Ponadto, patrząc na lustrzaną powierzchnię zerwanego ogniwa pod odpowiednim kątem, zobaczymy, jak odbijają się w nim wyżej wymienione budynki (il. 5), co implikuje ich znaczeniową ambiwalencję: to symbole wiedzy i niewoli, tego, co piękne, wzniosłe oraz szlachetne, ale i podłe, niegodne człowieka światłego. „Sam charakter lustra – czytamy w *Słowniku symboli* Juana Eduarda Cirlota – zmienność jego funkcji w aspekcie czasowym i egzystencjalnym, wyjaśniają jego podstawowy sens, a także znaczeniową różnorodność przedmiotów (przezeń odbijanych)”⁸⁹. Lustro, które odbija przedmiot, projektuje również jego negatywny sens⁹⁰, jego drugą stronę/naturę, ale i jest rodzajem okna, tudzież pomostu między zaświatami a światem realnym, przeszłością a chwilą obecną – to metafizyczne miejsce załamania osi czasu. Podobnie jak w rzeźbie *Faux Vitrine* (2014), Puryear wykorzystuje lustro, by stworzyć iluzję, że istnieją niejako dwa rodzaje rzeczywistości: ta, która odnosi się do otaczającego świata, i ta „kryjąca się poza tym, co widzimy we własnym odbiciu”⁹¹.



Il. 8–9. Martin Puryear, *Faux Vitrine* (Fałszywa witryna), 2014, polerowana stal nierdzewna (lustro), drewno (klon kędzierzawy, czarny orzech), sklejka, 187 x 118 x 104 cm, Matthew Marks Gallery.

Z lewej – „lustrzany” przód rzeźby, z prawej – tył

⁸⁹ J.E. Cirlot, hasło ‘lustro’, w: idem, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012, s. 237.

⁹⁰ „W istocie świat, nieciągłość poddana prawu zmiany i substytucji, projektuje częściowo – na sposób kalejdoskopu, w którym coś już to się pojawia, już to znika – ten negatywny sens, odbijany przez lustro”. Ibidem.

⁹¹ Słowa Martina Puryeara wypowiedziane w kontekście rzeźby *Faux Vitrine* w rozmowie z Billie Tsien, prezeską The Architectural League. Zob. The Architectural League, *A Conversation with Martin Puryear*, Youtube, 16.07.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=111mui3iE5s> (dostęp 28.02.2023).

W Slavery Memorial lustro można interpretować jako wiecznie otwarte pęknięcie w teraźniejszości, wiecznie otwartą ranę, z której spoglądają na nas „duchy przeszłości”, „duchy Nowej Anglii” czy po prostu: oczy tych, których zniewolono. Jeśli zaś sami pochylimy się nad lustrzaną powierzchnią, ujrzymy w niej siebie, a więc znajdziemy się w miejscu interferencji płaszczyzn czasowych – Browna z „wtedy” i z „dziś” – które mienia się w lustrzanej powierzchni niczym powracające i odchodzące pory roku⁹². Historia odbita w poszarpanym ogniwie łańcucha, stanowiącego wielokrotnie załamane lustro, jest opowieścią o strukturze w pewnym sensie opartej na *mise en abyme*, określanej jako „odbicie lustrzane” właśnie. To „kompozycja zawierająca w swoim obrębie mniejszą wersję samej siebie”⁹³, taka, której koniec stanowi też jej początek, a początek koniec. Pomnik opowiada historię będącą nie tyle linearnym ciągiem zdarzeń bądź ich cyklicznym powrotem, lecz domagającym się zadośćuczynienia wiecznym teraz – zbrodnie przeciwko ludzkości się nie przedawniają, a dziedzictwo niewolnictwa stanowi integralną część amerykańskiej historii i wciąż jest aktualne, determinuje tożsamość narodu i jego współczesną rzeczywistość społeczną. Puryear pokazuje nam niewolnictwo jako moment w dziejach, który nie ma ściśle określonych ram czasowych; nie jest to rozdział raz na zawsze zamknięty. Umieszczenie wielkiej kuli z łańcuchem na kampusie Browna ma charakter postulatywny: to dopominanie się o uznanie (*acknowledgement*) tej historii i cierpień ludzi oraz wymierzenie sprawiedliwości, ponieważ niewolnictwo to nie była tylko bezosobowa instytucja, system ekonomiczny, etap „dziejów słusznie minionych”, lecz konkretni ludzie, o konkretnych imionach, których ponizano, gwałcono i bito, nadawszy im status majątku ruchomego – taki sam, jaki miała np. trzoda chlewna.

Jeśli spojrzymy na Slavery Memorial z perspektyw prymarnej funkcji dydaktyczno-informacyjnej, jaką pełnią pomniki w przestrzeni publicznej, jego przesłanie ma charakter perswazyjny: „Studencie/wykładowco jesteś członkiem Uniwersytetu Browna, a jego historia to też twoja historia; poznając ją, poznajesz siebie” – zdaje się mówić Puryear, który wymusza na odbiorcy postrzeganie tej historii jako własnej, m.in. poprzez wpisanie patrzącego w skrawek przedstawienia, którą stanowi lustrzana powierzchnia. Członkowie społeczności

⁹² Por. R. Ater, *Tactility...*, s. 29.

⁹³ „Powstaje przy tym efekt podobny do skierowania na siebie dwóch zwierciadeł: przedstawienie (teoretycznie) odbija się w nieskończoność. [...] Konstrukcję ową opisał francuski pisarz André Gide, podkreślając, że wywołuje ona wrażenie oddalania się »w otchłań«”. M. Karkiewicz, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych. Analiza zjawiska na wybranych przykładach*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2/2015, DOI:10.21697/zk.2015.2.23, s. 399.

akademickiej Browna zostają zmuszeni do konfrontacji z prawdą, nieprzyjemną, czasem budzącą dyskomfort oraz złość, co podkreśla „rama” tego lustra – łańcuch, a właściwie cała kula i łańcuch – stanowiące wizualny ekwiwalent prawdy o uczelni, o który nie można się nie potknąć, przemierzając kampus. (Można też powiedzieć, że to duchy zniewolonych przechodzą się po dziedzińcu ze zwierciadłem w rękach.)

Nie każdy jednak – jak to bywa w przypadku konfrontacji z prawdą historyczną – chce w to lustro spojrzeć. Zaświadcza o tym fakt, że powołanie komitetu ds. opracowania raportu *Slavery and Justice* spotkało się z bardzo skrajnymi reakcjami, zarówno w mediach, jaki i wśród studentów i absolwentów Uniwersytetu Browna, którzy wysłali dziesiątki e-maili na skrzynkę komitetu. W niektórych wiadomościach wspierano i chwalono działania rektor Ruth Simmons, ale niektóre wyrażały głębokie oburzenie, takie jak ta: „Niewolnictwo było złe, ale wówczas było to legalne przedsięwzięcie. Skończyło się – koniec dyskusji. Podajecie konsekwencje niewolnictwa jako powód, dla którego Czarni są tak daleko w tyle, ale to tylko pokazuje waszą ignorancję. Czarni, tu i teraz, są w tyle, bo niektórzy z nich nie potrafią trzymać się z dala od narkotyków i broni lub nie potrafią iść do przodu, rozwijać się, odciąć się od świadczeń socjalnych i zrobić czegokolwiek, co pozwoliłoby im poprawić jakość ich życia... Nie zasługują na pieniądze; zasługują na to, by dawać im kopa w tyłek tak długo, aż się nie ogarną. Tak samo jak wasze ignoranckie badania i Ruth Simmons”⁹⁴. Warto dodać, że tym, co budziło najwięcej kontrowersji (i nadal budzi), jest kwestia reparacji dla potomków niewolników, którą poruszyła Ruth Simmons i raport Browa. W świetle powyższych faktów, być może, należało by zadać pytanie, czy pomnik Puryeara nie powinien nazywać się „Slavery and Justice Memorial”.

Ciało, którego nie ma

Wśród studentów Uniwersytetu Browna również recepcja Slavery Memorial nie była jednoznacznie pozytywna i entuzjastyczna. W 2014 roku dwie studentki, Malana Krongelb i Justice Gaines (Afroamerykanki, co znaczące), w artykule dla „Bluestockings Magazine” stwierdziły, że pomnik przede wszystkim przedstawia perspektywę białych beneficjentów transatlantyckiego handlu ludźmi, co wypacza sens narracji dotyczącej życia zniewolonych, istotnej tu tylko z tego powodu, że przedstawia historię źródła finansowania uczelni.

⁹⁴ Zob. J.T. Campbell, *Slavery and Justice at Brown...*, op. cit., s. 19.

Tym samym Slavery Memorial spuszcza zasłonę milczenia na człowieczeństwo, kulturę i opór społeczności Czarnych w epoce niewolniczej w Rhode Island. Ignoruje obecność czarnych członków społeczności Browna dziś, utrwalając jedynie to, jak ta w przeważającej części biała instytucja stworzyła wieki milczenia⁹⁵.

Podczas gdy w oczach autorek artykułu rzeźba Puryeara ma przede wszystkim kość białe sumienia, inni studenci dostrzegli ironiczny wydźwięk projektu, który podkreśla, „jak wiele z dziedzictwa niewolnictwa jest jeszcze pogrzebane i ukryte przez uniwersytet, mimo podjęcia przezeń decyzji o ustanowieniu pomnika”⁹⁶. Pojawiły się też osoby, które zarzucały projektowi, że w ogóle nie odnosi się do późniejszej historii Uniwersytetu Browna i jego przemocowych działań na tle rasistowskim⁹⁷. Czytając powyższe opinie, można odnieść wrażenie, że Slavery Memorial jest zbyt „łagodny” czy też zbyt oszczędny w wymowie. Wszak pomnik przedstawia jedynie kulę i łańcuch, niejako stawiając na pierwszym planie Uniwersytet, a nie ofiary niewolnictwa, które reprezentuje jedynie ich atrybut. Jednak lewitujący nad ziemią łańcuch przekierowuje uwagę patrzącego na to, co powinno być do niego przytwierdzone i co de facto jest najważniejsze w przedstawieniu – czyli to, czego nie ma. Puryear zwraca naszą uwagę na ten brak poprzez zastosowanie hiperboli eliptycznej – którą można nazywać również negatywną – czyli, przypomnijmy, figury tekstowej, w której nieobecność wyznacza szlak percepcji odbiorcy, intensyfikując znaczenie opuszczonego elementu będącego w metonimicznej relacji z tym, co obecne w przedstawieniu⁹⁸.

Na czym więc skupia się pomnik Martina Puryeara? Na ludzkim ciele, którego nie ma. Nieobecne ciało nie tyle pełni tutaj „funkcję ducha miejsca”⁹⁹ – ono dosłownie jest duchem: nieobecnością, brakiem, zapomnieniem. Rzeźba Puryeara każe nam oglądać cierpienie zniewolonego człowieka, nie pokazując go wprost, co budzi „niejasne poczucie”, że na kampusie Browna wydarzyły się „rzeczy potworne”¹⁰⁰. Zdaje się, że studenci krytykujący pomnik domagali się jednak bardziej namacalnej, wyraźnej reprezentacji Afroamerykanów, gdyż „pokazywanie [nawet] od najgorszej strony – pisze Susan Sontag – jest bardziej

⁹⁵ M. Krongelb, J. Gaines, *Minimizing Memory: Brown's Slavery Memorial*, „Bluestockings Magazine”, October 10, 2014, <https://perma.cc/K49R-PXJX> (dostęp 28.02.2023). Cyt. za: R. Ater, *Tactility...*, op. cit., s. 31.

⁹⁶ K. Hill, *New Black Museology: Symbolic Reparations, Narrative Justice, and New Memorial Forms* [praca licencyjowa], Brown University, April 2018, s. 29. Cyt. za: R. Ater, op. cit., s. 31. Autorka pracy przeprowadziła ankietę wśród studentów Uniwersytetu Browna dotyczącą ich recepcji Slavery Memorial.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Na temat przemilczeń wizualnych zob. s. 25, 29–31 w niniejszym rozdziale.

⁹⁹ W.J.T. Mitchell, *Czego chce rzeźba. Miejsce Antony'ego Gormleya*, w: idem, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 279.

¹⁰⁰ S. Sontag *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magła, Kraków 2010, s. 20.

współczesnym zabiegiem – dydaktycznym, domagającym się czynnej reakcji”¹⁰¹. Puryear zrobił jednak coś całkiem odwrotnego, ponieważ – zwłaszcza w XXI wieku, gdy widok ludzkiego cierpienia jest wszechobecny w mediach, a dostęp do jego obrazów szybszy i łatwiejszy niż kiedykolwiek – pokazanie „osłabia moralną relację na to, co jest ukazywane”¹⁰².

Z perspektywy teorii rzeźby usunięcie wizerunku ciała nabiera szczególnego znaczenia, ponieważ nieobecne materialne staje się metafizyczne właśnie poprzez umiejscowienie go poza zasięgiem wzroku, w sferze abstrakcyjnej. Tę wyjątkową rolę ciała w rzeźbie podkreślił William John Thomas Mitchell w eseju *Czego chce rzeźba*:

Jak pisze Heidegger, „rzeczy same w sobie są miejscami, a nie przynależą jedynie do pewnego miejsca”. Twierdzenie to jest prawdziwe zwłaszcza wówczas, gdy rzeczą, o której mowa, jest ciało ludzkie lub jego rzeźbiarska reprezentacja. Ciało ludzkie jest najmocniej obciążonym znaczeniem miejscem w naszym doświadczeniu. Jest zarazem więzieniem, z którego nie ma ucieczki, i bramą ku wszelkim możliwym do wyobrażenia uniesieniom wyobraźni¹⁰³.

W Slavery Memorial nieobecne, czarne ciało samo staje się więc miejscem – miejscem cierpienia, wyzysku, ale i walki oraz oporu zniewolonego człowieka. Postać, która zerwała łańcuch, jest niewidzialna – nie wiemy, jak wygląda, jak się nazywa, kim jest, skąd pochodzi, tak jak nie wiemy, kim byli ci, którzy swoimi rękoma wznosili mury uniwersytetu. Czy nieobecna w rzeźbie Puryeara postać to należący do Henry’ego Pageta Pero, 62-latek pracującego przy budowie University Hall? Lub Abraham, którego właścicielką była Martha Smith¹⁰⁴? A może to 10-letnia Priscilla, która przetrwała Middle Passage na kupieckim statku z Rhode Island¹⁰⁵? Nieobecność wizerunku ciała w Slavery Memorial oznacza symboliczną nieobecność losów Afroamerykanów w głównym nurcie historii USA – zarówno tych, których

¹⁰¹ Ibidem, s. 98. Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ W.J.T. Mitchell, op. cit., s. 278. Wyróżnienie w cytacie – A.P.

¹⁰⁴ Brown University, *Slavery, the Slave Trade, and Brown University*, w: *Report of the Brown University Steering Committee...*, s. 13. „Kopia dokumentów budowy, zawierających odniesienia do zniewolonych robotników, na którą mniej lub bardziej nie zwracano uwagi, przez lata wisiała na pierwszym piętrze University Hall. To trafna metafora historii kryjącej się w zasięgu wzroku”. Ibidem.

¹⁰⁵ W 1756 roku Priscilla wraz z trójką innych dzieci została sprzedana w Charlestone w Południowej Karolinie Eliasowi Ballowi, bogatemu plantatorowi ryżu. Priscilla spędziła na jego plantacji całe życie. Urodziła dziesięcioro dzieci i zmarła w niewoli w 1811 roku w wieku 65 lat. Zob. *Finding Priscilla’s Children: The Roots and Branches of Slavery*, „African Diaspora Archeology Newsletter” 2005, Vol. 8, Issue 5, Article 10, https://scholarworks.umass.edu/adan/vol8/iss5/10/?utm_source=scholarworks.umass.edu%2Fvol8%2Fiss5%2F10&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages (dostęp 4.03.2023). Jamesowi T. Campbellowi udało się zidentyfikować potomkinię Priscilli, jej pra-, pra-, pra-, pra-, pra-, prawnuczkę, z którą w 2004 roku udał się do Sierra Leone, by odnaleźć jej krewnych. Zob. Brown University, *Reflecting on Slavery and Justice at Brown*, Youtube, 12.11.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=YU7NFxhdZRs&t=1961s> (dostęp 4.03.2023).

tożsamości nie da się ustalić, jak i tych, których ledwie się wspomina (lub całkiem pomija) w szkolnych podręcznikach do historii¹⁰⁶.

Puryear podjął dialog nie tylko z przestrzenią kampusu, ale i z własnymi dziełami, których rozwinięciem jest Slavery Memorial. Pomnik ten można traktować jako bardziej skonkretyzowaną, dobitnie figuratywną wersję rzeźb *Lever No. 3* (pol. *Dźwignia nr 3*) z 1989 roku (il. 10) oraz *Le Prix* (pol. *Cena* lub *Nagroda*, 2005; il. 11), mieszczącej się w Galerii Sztuki Uniwersytetu Yale. *Lever* to jakby początkowe, bardziej abstrakcyjne stadium motywu lewitującego łańcucha i kuli; rzeźbę tę można interpretować jako ironiczną metaforę „dźwigni” gospodarki amerykańskiej czy też amerykańskiego imperium w ogóle. Jej kształt przypomina ostrze gilotyny czy topora, co kryje w sobie również coś złowieszczonego, zapowiedź przelewu krwi, ukrytą zbrodnię, z którą ta „dźwignia” się wiąże. Przyjrzyjmy się bliżej *Le Prix*, rzeźbie będącej reifikacją człowieka zredukowanego do ceny, do kwoty, która wyznacza wartość jego ciała, życia, osoby, ale i los (zob. il. 12–13). Należy tu dodać, że wysoka wartość rynkowa danego człowieka nie zawsze oznaczała dla niego łaskawszy los i to, że będzie lepiej traktowany; tyczyło się to zwłaszcza tzw. *field hands* – osób, najczęściej mężczyzn, dobrze zbudowanych, silnych, którzy byli przeznaczani do pracy w polu, najbardziej wyczerpującej i wyniszczającej ze wszystkich.

W swojej rzeźbie *Le Prix* Puryear przedstawił przytwierdzony do wystającej znad ziemi kuli łańcuch, który sprawia wrażenie lewitującego nad ziemią. Postać, która została weń zakuta, jest niewidzialna – nie wiemy, kim jest, skąd jest ani jak się nazywa, tak jak nie wiemy, kim byli ci wszyscy, których sprzedano na targach w Nowym Orleanie, Charlestone czy Baltimore. „Rachunek [na 600 dolarów] za sprzedaż Jane, lat 18, oraz jej syna, lat 1, oraz jej wszystkie przyszłe dzieci. 20 grudnia 1849”; „Rachunek na 250 dolarów zapłaconych za Cate, zniewoloną kobietę. 7 listopada 1834(?)”; „Rachunek na 500 dolarów za czarnego mężczyznę. 20 stycznia 1840”; „Rachunek za Alpheusa Bakera z Eufauli w Alabamie. Maj 1863”¹⁰⁷ – tych i wielu innych ludzi reprezentuje niewidzialna postać w *Le Prix*. Jej niereprezentacja jest więc symboliczną nieobecnością losów Czarnych Amerykanów w głównym nurcie historii USA – zarówno tych,

¹⁰⁶ W 2018 roku Southern Poverty Law Center w USA opublikowało raport *Teaching Hard History*, który wykazał, że w 2017 roku jedynie 8% amerykańskich licealistów z klas maturalnych wymieniło niewolnictwo jako jedną z przyczyn wybuchu wojny secesyjnej, a mniej niż jedna trzecia wiedziała o tym, że wprowadzono poprawkę do konstytucji, by je znieść. W 2019 roku „The Washington Post” przeprowadził ankietę, z której wynikało, że tylko połowa dorosłych Amerykanów zdaje sobie sprawę z tego, że wszystkie trzynaście kolonii było związanych z niewolnictwem, jednak nie są w stanie powiedzieć, jakie są dziś jego konsekwencje. Zob. N. Hannah-Jones, *Preface: Origins*, w: *The 1619 Project*, op. cit., s. XX–XXI.

¹⁰⁷ Są to tytuły rachunków za sprzedanych niewolników, które znajdują się w zbiorze waszyngtońskiej Biblioteki Kongresu, powstałego w ramach projektu *Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writers' Project, 1936 to 1938*. Zob. <https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/> (dostęp: 30.05.2021).

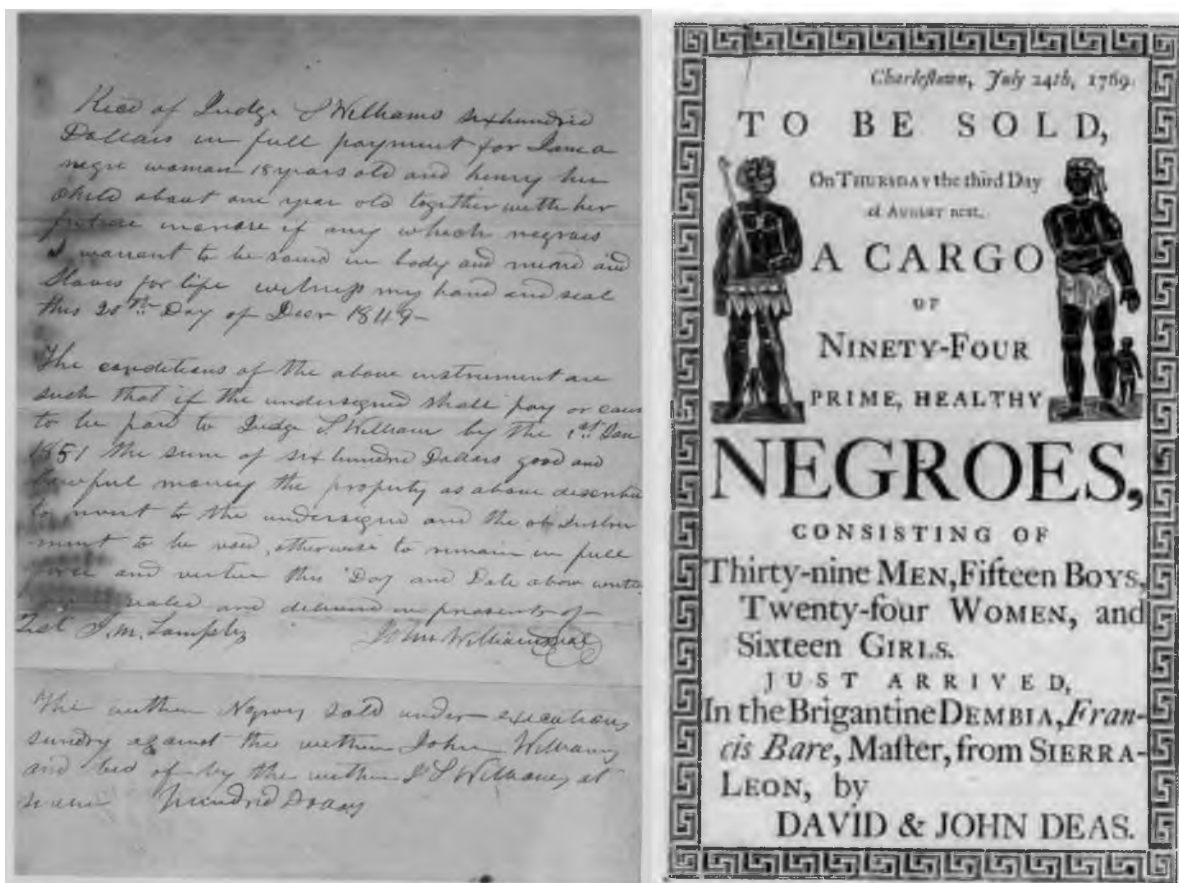
których tożsamości nie da się ustalić, jak i tych, których ledwie się wspomina (lub całkiem pomija) w szkolnych podręcznikach do historii. Puryear zwraca również uwagę na tematy tabu: rolę handlu niewolnikami w budowaniu państwowości Stanów Zjednoczonych oraz fakt, że potęga gospodarcza tego kraju została zbudowana na niewolnictwie właśnie (*implicite*: wielopokoleniowej systemowej dyskryminacji rasowej i ludobójstwie). To przemilczenia, za które Amerykanie płacą wysoką cenę.

Nieobecność losów mniejszości w większościowym, oficjalnym dyskursie oznacza „symboliczną anihilację”, o której pisali już w latach siedemdziesiątych George Gerbner i Larry Gross¹⁰⁸. Historia, odczytana przez pryzmat tego, co w jej oficjalnym dyskursie nieobecne (wyparte, a więc najbardziej bolesne i najważniejsze), bo najtrudniejsze do wyartykułowania, pozwala rozpocząć spójną narrację o dziejach narodu.



**Il. 10–11. Z lewej: Martin Puryear, *Lever No. 3*, 1989, malowane drewno (sosna żółta), 215 x 412 x 33 cm.
Z prawej: Martin Puryear, *Le Prix*, 2005, brąz, 256,5 x 223,5 x 33 cm, Yale University Art Gallery**

¹⁰⁸ Zob. G. Gerbner, L. Gross, *Living with Television. The Violence Profile*, „Journal of Communication” 1976, No. 26, s. 182–183. W tej obszernej analizie społecznych efektów oglądania telewizji m.in. czytamy, że: „Reprezentacja w świecie fikcyjnym oznacza istnienie w świecie społecznym; nieobecność oznacza symboliczną anihilację. [...] Symboliczna niezależność wymaga wolności i niezależności od ograniczeń i restrykcji narzucanych przez realne życie. Nie w pełni reprezentowani są zawsze ci, którzy znajdują się niżej w hierarchii władzy społecznej i światowej”. Ibidem.



II. 12–13. Od lewej: rachunek z 20 grudnia 1849 roku na 600 dolarów za sprzedaż Jane, lat 18, jej syna, lat 1, oraz wszystkich jej przyszłych dzieci (zgodnie z amerykańskim prawem status niewolnika dziedziczyło się po kądzieli, więc wszystkie dzieci urodzone przez zniewoloną kobietę automatycznie stawały się własnością tego, do którego należała). Od prawej: Ogłoszenie reklamujące sprzedaż nowo przybyłego „towaru” z Sierra Leone – 39 mężczyzn, 15 chłopców, 24 kobiety i 16 dziewczynek; Charlestown, 24 lipiec 1769 roku

Podobnie jak w Slavery Memorial, w *Le Prix* jedynie część kuli wynurza się z ziemniczym historyczną prawdą o związkach Uniwersytetu Yale z niewolnictwem, która długo pozostawała w ukryciu, poza naszym wzrokiem – zostaje tu więc wykorzystany podobny chwyt zmienności punktów widzenia, który sugerowałby, że to mury uczelni są przytwierdzone do atrybutu niewolnika, implicite: do dziedzictwa niewolnictwa. Można odnieść wrażenie, że niewidoczna postać na tyle wysoko unosi się do góry, że aż zostały ściśnięte ogniwa łańcucha. Zostaje on zerwany dopiero w – najbardziej realistycznym w formie – Slavery Memorial, w którym pęknięty łańcuch symbolizuje wyzwolenie, ale i konotuje siłę oraz determinację tego, który ten łańcuch zerwał. Kula w *Le Prix* swoim kształtem przypomina muszlę ślimaka – symbol związany z bóstwami morza, życia i śmierci, ognia i wody, który według Władysława Kopalińskiego może oznaczać „osobowość, która człowieka nigdy i nigdzie nie opuszcza”,

nieśmiertelność, ale i powolność oraz przemieszczanie się z domem (nomadyczne życie)¹⁰⁹, co niemal wprost kojarzy się z dziejami Czarnych Amerykanów i powolnym odzyskiwaniem przez nich wolności. Warto zauważyć, że w *Le Prix* położenie górnego pierścienia łańcucha sugeruje, że przytwierdzona doń niewidzialna postać znajduje się w bardzo nietypowym ułożeniu¹¹⁰, jakby jej ciało unosiło się równolegle do podłoża, co można interpretować tak, że jest niejako oderwana, niezależna od swojego losu, symbolizowanego przez kulę. Łańcuch nie wyznacza tu zakresu wolności niewidzialnego (a może nieobecnego?) człowieka, bowiem, tak jak godność, jest ona wartością niezbywalną – jest bardziej stanem ducha i umysłu niż stanem prawnym.

Slavery Memorial można uznać za dosłowną wizualizację tego, o czym były wcześniejsze, mniej lub bardziej abstrakcyjne w formie rzeźby Martina Puryeara, poczynawszy od *Bearing Witness* (1997) i *That Profile* (1999), poprzez wspomniane wyżej *Lever* i *Le Prix*, na *Vessel* (2002) skończywszy. Pierwsza z nich, *Bearing Witness*, która na polski tłumaczy się jako „Dawać świadectwo”, powstała na zlecenie rządu USA i znajduje się przy Woodrow Wilson Plaza w Waszyngtonie, przy Międzynarodowym Centrum Handlu i Budynku Ronalda Regana. Ta ogromna, ważąca ponad 9 ton, 12-metrowa rzeźba wykonana jest z zespawanych ze sobą płyt z brązu, nabitych na szkielet ze stali nierdzewnej (il. 14–15). Projektując rzeźbę, artysta kierował się wyglądem maski Ngil (il. 16), używanej przez afrykański lud Fang, zamieszkujący m.in. tereny Gabonu¹¹¹. Jednak w zależności od tego, z której strony spojrzymy na *Bearing Witness*, dostrzeżemy głowę, wielką pinezkę wbity w ziemię lub też kadłub statku. Co ciekawe i warte uwagi, monument wykonano w stoczni w Rhode Island. Szereg skojarzeń, które ta rzeźba budzi (afrykański lud, statek, morze), oraz jej znacząca lokalizacja (Międzynarodowe Centrum Handlu w stolicy USA), pozwala nam traktować ją jak świadka zdarzeń, których „nie widać”, lecz które niewzruszenie tkwią w pamięci niczym bolesna zadra. W tym kontekście *Bearing Witness* niejako przyszpila Woodrow Wilson Plaza (ale i być może całą stolicę USA) do tego, co było dźwignią handlu amerykańskiego – *Middle Passage*. W powstałej parę lat później rzeźbie o dwuznacznym tytule *Vessel* (pol. *Statek* lub *Naczynie*, 2002) Puryear nie pozostawia już wątpliwości, o jaki statek może chodzić – w środku drewnianego szkieletu znajduje się skulona czarna postać ze związanymi rękoma, nawiązująca do stłoczonych pod pokładem porwanych Afrykanów (il. 17).

¹⁰⁹ W. Kopaliński, hasło ‘muszla’, w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 2015, s. 239.

¹¹⁰ Zob. The Museum of Modern Art, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_387130.pdf (dostęp 4.03.2023), s. 4.

¹¹¹ U.S. General Services Administration, *Bearing Witness*, <https://www.gsa.gov/blog/2021/02/26/bearing-witness> (6.03.2023).



Il. 14–16. Od lewej, środek: Martin Puryear, *Bearing Witness*, 1998, brąz, wys. 12,2 m, Federal Triangle Plaza, Washington, DC. Od prawej: Maska Ngil, XIX w., drewno, glina biała, 75 x 29 x 19 cm, Muzeum Etnologiczne w Berlinie



Il. 17. Martin Puryear, *Vessel*, 2002, biała sosna, 213,4 x 461 x 172,7 cm, Smithsonian American Art Museum

Slavery Memorial Martina Puryeara czytane przez pryzmat intertekstualnych nawiązań do jego wcześniejszych rzeźb, stanowi kontynuację jego wizualnego dyskursu na temat tego, co kryje się pod powierzchnią „Imperium Wolności”¹¹², poza sferą widzialnego. Puryear

¹¹² Jest to rozwinięta przez Thomasa Jeffersona idea, według której Stany Zjednoczone są krajem mającym szczególną misję rozpowszechniania wolności na całym świecie, głównie poprzez stanowienie przykładu do naśladowania. Zgodnie z tą koncepcją państwo „podbijało bez wojny”, bowiem toczyło inny rodzaj walki, nie militarnej, lecz w umysłach ludzi – dzięki temu, pisał Jefferson, ludzkość miała ujrzeć Amerykę jako „jedynego

pokazuje, że w USA pojęcia takie jak wolność, odbite w krzywym zwierciadle (w domyśle: historycznym), ujawniają ukryty wymiar znaczeniowy. Nic nie jest zawsze w stu procentach takie jak nam się wydaje. Amerykanin może żyć w demokratycznym kraju, nie zdając sobie sprawy, że spuścizna niewolnictwa przetrwała nie tylko jako fundament gospodarki wolnorynkowej czy szkolnictwa wyższego, lecz także tego, co stanowi jego dziedzictwo intelektualne – w formie np. rasizmu¹¹³, którego istotnymi depozytariuszami stały się uczelnie wyższe w Nowej Anglii.

Slavery Memorial jako negatywna hiperbola performatywna

W świetle powyższych rozważań Slavery Memorial należałoby określić jako negatywną hiperbolę performatywną – figurę, która narzuca się odbiorcy wizualnie, ale i somatycznie, aby podkreślić znaczenie usuniętego w przedstawieniu elementu. Odbiorca zostaje zaangażowany w aktywny udział w rzeźbie, nieograniczający się jedynie do zaangażowania intelektualnego, związanego z funkcją perswazyjno-dydaktyczną pomnika, która ma na celu przekazanie wiedzy o historii Browna. Parafrazując słynną sentencję Barnetta Newmana, rzeźba Puryeara to coś, na co wpadamy, gdy się cofamy, żeby obejrzeć gmach uniwersytetu¹¹⁴. Sam akt ustanowienia jakiegoś monumentu w przestrzeni czy to galerii, czy miasta lub kampusu, uruchamia potencjał performatywny tej rzeźby¹¹⁵. Widok wielkiej kuli i lewitującego łańcucha na kampusie uniwersyteckim zaskakuje, ale i intryguje, co wytwarza sytuację, w której chcemy bliżej poznać i zbadać nasze osobliwe „odkrycie”. Nawet jeśli to tylko nasz wzrok „wpada” na Slavery Memorial, jest to początek spotkania z rzeźbą, który wymusza na nas kolejne działania – od podejścia do pomnika, przez odczytanie inskrypcji na cokole czy przejrzenie się w lustrzanej powierzchni zerwanego ogniwa, po odwrócenie wzroku i odejście w przeciwną stronę jako wyraz niechęci zapoznania się z tajemniczym obiektem. Slavery Memorial jest więc rzeźbą, która jest „bardziej wytwarzaniem sytuacji w polu sztuki niż trójwymiarowym artefaktem; to bardziej miejsce niż bryła; projektowanie warunków potencjalnego spotkania niż określony

depozytariusza świętego ognia wolności i samorządu [*self-government*]”. A. Bogue, *Empire of Liberty: Desire, Power, and the States of Exception*, w: idem, *Empire of Liberty: Power, Desire, & Freedom*, Hanover, NH–London 2010, s. 13–14.

¹¹³ „Zinstytucjonalizowane niewolnictwo nie było warunkowe, lecz rasowe. Było dziedziczne i trwałe, nie czasowe, co oznacza, że pokolenia Czarnych urodziło się ze statusem niewolnika, który potem przekazało swoim dzieciom”. N. Hannah-Jones, *Chapter One: Democracy*, w: *The 1619 Project*, op. cit., s. 12.

¹¹⁴ Ironiczna definicja rzeźby Newmana powstała w latach pięćdziesiątych i brzmi następująco: „Rzeźba to coś, na co wpadasz, kiedy się cofasz, aby obejrzeć obraz”. Zob. W. Szymański, *Rzeźba, czyli to, co wydarza się, kiedy cofasz się, by obejrzeć obraz*, „Szum” 2016, nr 15, s. 50.

¹¹⁵ Ibidem.

kształt obiektu w przestrzeni; bardziej wydarzenie psychiczne i somatyczne niż fakt empiryczny, bardziej afekt niż zmysłowe spostrzeżenie”¹¹⁶.

Rzeźba Puryeara zmienia kampus Uniwersytetu Browna w wykopalisko archeologiczne, a z przechodniów czyni nie tyle postronnych obserwatorów, ile aktywnych archeologów. Przechodząc przez bramę uniwersytecką, wkraczamy w przestrzeń wykopaliska i nawiązujemy osobistą relację z miejscem (w domyśle zbrodni, ale i walki) oraz tym quasi-archeologicznym przedmiotem, który Puryear umieścił na kampusie. Spotkanie z Slavery Memorial zmusza do rekonstrukcji prawdy i tego, by z otaczającej rzeczywistości materialnej wykuć (prawdziwą) historię Browna, a nie kolejny fantazmat na temat dziejów USA. Puryear daje nam klucz, by rozszyfrować otaczającą przestrzeń: kampusu Uniwersytetu Browna, Providence, Rhode Island, ale i – na zasadzie synekdochy – całych Stanów Zjednoczonych. Slavery Memorial jest więc materialną praktyką pamięci, która nie tylko wydobywa na światło dzienne to, co zapomniane przez mieszkańców Providence czy też w ich pamięci po prostu nieobecne – to też wyraźny, artystyczny gest wpisywania niewolnictwa w pamięć zbiorową wszystkich Amerykanów.

*

Eliptyczne mówienie o historii

To, w jaki sposób Martin Puryear w swoim dziele ewokuje brak i nieobecność (dosłowną i symboliczną) ofiar nie jest przypadkiem odosobnionym w dziejach sztuki XXI-wiecznej. Sztuka niewolnictwa w kwestii przekazywania traumatycznego doświadczenia zniewolonych Czarnych Amerykanów i uobecniania ich w oficjalnym dyskursie historycznym niewątpliwie czerpie z rozwiązań estetycznych sztuki Holocaustu, która dekady przed tym, jak zaczęły powstawać pomniki niewolnictwa w USA, mierzyła się z przywracaniem pamięci w miejscach publicznych o pomordowanych żydowskich mieszkańcach europejskich miast. Aby przyjrzeć się narzędziom i kategoriom z zakresu poetyki teoretycznej, które pozwalają podjąć wizualną narrację na temat, który wymyka się wszelkim kryteriom estetycznym, w dalszej części niniejszego rozdziału przyjrze się wykorzystaniu omówionej wyżej hiperboli eliptycznej w Pomniku Pamięci Ofiar Holocaustu w Budapeszcie, znanym jako Buty na Brzegu Dunaju (zob. il. 18–19), który upamiętnia śmierć Żydów zamordowanych przez strzałokrzyżowców (tzw. nilaszowców) – członków ugrupowania faszystowskiego, kolaborującego podczas drugiej

¹¹⁶ Ibidem, s. 50–51.

wojny światowej z nazistami¹¹⁷. Znajduje się on na lewym brzegu Dunaju (Peszt) między mostem Łańcuchowym a budynkiem parlamentu. Jego pomysłodawcą był reżyser János Csányi, a autorem projektu węgierski rzeźbiarz i scenograf Gyula Pauera. Pomnik przedstawia sześćdziesiąt par butów: damskich i męskich, mniej lub bardziej zużytych, ale i całkiem nowych, większych i mniejszych, a niektórych całkiem małych, jakby należących do dzieci. Odlane z brązu i przytwierdzone do chodnika promenady, stoją tuż nad brzegiem Dunaju, zwrócone noskami w stronę rzeki¹¹⁸. Niektóre ustawiono równo obok siebie, większość stoi krzywo, porozsuwana na nierówne odległości, wszystkie są rozsznurowane, porozpinane, niektóre poprzewracane – wszystkie sprawiają wrażenie, jakby były ściągane w pośpiechu tuż przed tym, jak ich właściciele wskoczyli do rzeki.



¹¹⁷ Swoją flagę – przecinające się strzały w formie krzyża – strzałokrzyżowcy wzorowali na fladze NSDAP. W październiku 1944 roku, gdy wojska radzieckie znalazły się na terytorium Węgier, Niemcy przekazali władzę strzałokrzyżowcom, odsuwając od niej Miklósa Horthyego, który utrzymywał w kraju politykę rozróżnienia na Żydów wschodnich (*Ostjuden*) i na Żydów „zmadziaryzowanych” (miejscowych, węgierskich), których nie deportowano do obozów zagłady. Ferenc Szálasi, przywódca ugrupowania, został wówczas faktycznym premierem państwa, rozpoczynając bezwzględną realizację planu całkowitej eksterminacji wszystkich Żydów na terenie Węgier.

¹¹⁸ Na tabliczkach przy pomniku widnieją napisy po węgiersku, hebrajsku i angielsku: „Pamięci ofiar rozstrzelanych nad brzegiem Dunaju przez strzałokrzyżowców w latach 1944–45. Odsłonięto 16 kwietnia 2005 roku”.



Il. 18–19. Buty na Brzegu Dunaju – Pomnik Pamięci Ofiar Holocaustu w Budapeszcie

Od przejścia władzy na Węgrzech przez strzałokrzyżowców w październiku 1944 roku do czasu zdobycia Budapesztu przez wojska radzieckie 13 lutego 1945 roku

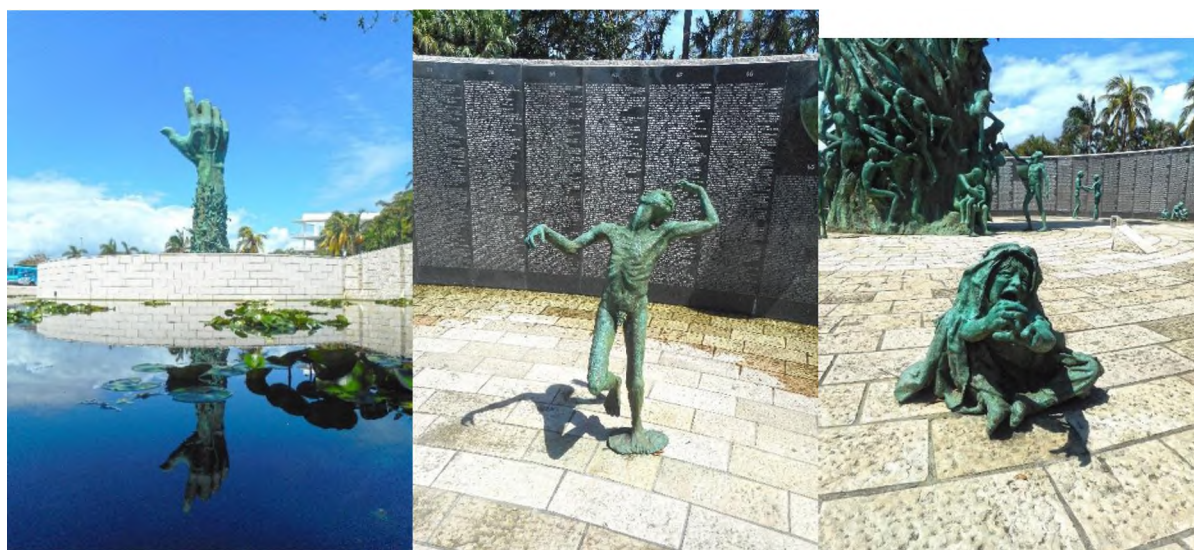
prawie 100 tysięcy budapesztańskich Żydów straciło życie w wyniku pogromów, deportacji, marszów śmierci lub w inny sposób. Kiedy Sowieci zdobyli stolicę, prawie połowa budapesztańskich Żydów wciąż żyła, podczas gdy Żydzi z prowincji ulegli prawie całkowitej anihilacji. Do końca okupacji niemieckiej zginęło prawie siedemdziesiąt procent węgierskich Żydów – w sumie zamordowano 600 tysięcy osób¹¹⁹.

Podczas samego oblężenia Budapesztu przez Armię Czerwoną, między grudniem 1944 a styczniem 1945 roku, węgierskie szwadrony śmierci Hitlera – bo tak zwano strzałokrzyżowców – dokonały w stolicy Węgier egzekucji dziesiątek tysięcy Żydów. Tropili ich w mieście, zabierali z getta; nie oszczędzali nawet konwertytów. Swoje ofiary

¹¹⁹ K. Weiser, *Introduction*, w: T. Dick, *Getting Out Alive*, Toronto 2007, s. 7. U Hanny Arendt o sytuacji na Węgrzech i marszach śmierci czytamy: „do Oświęcimia nie można już było wysłać kolejnych transportów, bo urządzenia do eksterminacji miały wkrótce zostać rozmontowane, jednocześnie Niemcy odczuwały jeszcze bardziej rozpaczliwy brak rąk do pracy. [...] Ponieważ sieć kolejowa była już zniszczona, doprowadziło to w rezultacie do pieszych marszów z listopada 1944 roku, przerwanych dopiero na rozkaz Himmlera. Uczestnikami tych marszów byli Żydzi zatrzymywani na chybił trafił przez policję węgierską, bez względu na zwolnienie spod działania ustaw, jakie w owym momencie przysługiwało wielu zatrzymanym, a także bez względu na granicę wieku sprecyzowaną w rozporządzeniach. Eskortujący maszerujących strzałokrzyżowcy dokonywali rabunków i traktowali Żydów z krańcową brutalnością. Rzecz dobiegła końca. Z liczącej początkowo 800 tysięcy ludzi społeczności żydowskiej około 160 tysięcy pozostało jeszcze w budapesztańskim getcie – prowincja była *judenrein* – z tej zaś liczby dziesiątki tysięcy padły ofiarą spontanicznych pogromów”. Zob. H. Arendt, *Deportacje z Europy Środkowej: Węgry i Słowacja*, w: eadem, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 2010, s. 260.

podprowadzał na brzeg Dunaju, ustawiali w jednym rzędzie twarzą w kierunku rzeki, strzelali, a ciała spychali do wody. Przed oddaniem strzału kazali im zdejmować buty – wówczas cenny towar handlowy. Kiedy brakowało naboju, by oszczędzać amunicję, związywali ludzi w grupę, strzelali do jednej osoby, a potem wszystkich wrzucali do rzeki. W tym okresie brzegi Dunaju pokrywał zakrwawiony lód, a na powierzchni unosiły się sine od mrozu ciała; „modry Dunaj spłynął czerwoną krwią”¹²⁰.

Stworzenie projektu pomnika upamiętniającego te potworne wydarzenia nie było łatwym zadaniem dla jego autorów, bowiem w kulturze wizualnej Zachodu Shoah wiązano z całkowitym kryzysem reprezentacji. Wszelkie próby pokazania tego, co należy do tego obrazowego (i etycznego) ekstremum, nieuchronnie skazują dzieło na „niebezpieczeństwo przybrania formy rodzaju grymasu, gestykulacji albo ilustracji”¹²¹. Opowiedziane obrazem makabryczne wydarzenia – nieintencjonalnie – mogą się wówczas otrzęść o makabreskę lub nawet o kicz, czego przykładem jest choćby Pomnik Holocaustu w Miami Beach na Florydzie¹²² (il. 6–8) przedstawiający wielką, wyłaniającą się z ziemi rękę, w połowie utkaną z wychudzonych ciał ludzi o twarzach wykrzywionych w patetycznym grymasie (nie da się nie odnieść wrażenia, że stylistyka pomnika nawiązuje do hollywoodzkich filmów o zombie).



Il. 20–22. Pomnik Holocaustu w Miami Beach (Floryda, USA) zaprojektowany przez Kennetha Treisera

Niewątpliwie Janos Can Togay i Gyula Pauera, tworząc pomnik Buty na Brzegu Dunaju, inspirowali się filmem Mária Felixa *Budapesti tavasz* (1955, pol. *Wiosna*

¹²⁰ Słowa wypowiedziane przez jednego ze świadków w filmie *Pozytywka* (1989; reż. Costa-Gavara) poruszającym temat Holocaustu na Węgrzech i działalność strzalorzyźowców.

¹²¹ W oryginale: „risks taking the form of a kind of grimace, or an illustration”. Zob. J-L. Nancy, op. cit., s. 34.

¹²² Oficjalna nazwa: Holocaust Memorial of the Greater Miami Jewish Federation.

budapesztańska), oparty na książce Ferenc Karinty pod tym samym tytułem. Akcja filmu rozgrywa się podczas oblężenia Budapesztu przez wojska radzieckie, pod koniec grudnia 1944 roku. Główny bohater, Zoltán, dezter, przebywając u swoich krewnych Tunyovszkich, zakochuje się w Żydówce, którą ukrywają – Jutce. Oboje w miłości znajdują sposób na przetrwanie terroru rządów strzałokrzyżowców. Dziewczyna postanawia jednak opuścić mieszkanie, wyczuwając rosnące napięcie i lęk rodziny, która udzieliła jej schronienia. Zoltán wyrusza na jej poszukiwanie, lecz nad brzegiem Dunaju znajduje jedynie buty ukochanej wśród wielu innych par. Najbardziej wstrząsająca jest scena tuż przed jego przybyciem nad rzekę. Rozpoczyna się od ruchu kamerą wzdłuż linii brzegowej po ukazanych w zbliżeniu butach pomordowanych. Widzimy w niej, jak jeden z nilaszowców kolejno każdą z par, po uprzedniej ocenie stopnia sfatygowania podeszw, wkłada do torby. Jedna z par – damskie pantofle o zaokrąglonych noskach – przez wielką dziurę na śródstopiu testu zdatowności nie przechodzi, więc wrzuca ją do Dunaju – tam, gdzie znajduje się ich właścicielka. Wielu krytyków uważa, że jest to jedna z najbardziej poruszających scen w węgierskiej kinematografii; sam film zaś ma szczególne znaczenie dla pamięci historycznej Węgier, bowiem jako jeden z pierwszych w tym kraju opowiedział o losach węgierskich Żydów – temat tabu w dyskursie publicznym. Potwierdził to zresztą sam Imre Kertész. Pisarz, odbierając w 2002 roku Nagrodę Nobla, wygłosił – mówiąc najogólniej – dość osobliwą przemowę, budząc niemałe kontrowersje. Zarzucił Węgrom, że w ojczyźnie – inaczej niż za granicą – jego twórczość została nie tylko niedoceniona, ale wręcz niezauważona. Przyczyną była, jak stwierdził:

problematyka jego utworów, napisanych z punktu widzenia Żyda, który konfrontuje społeczeństwo węgierskie z Holocaustem, oczekując jeśli nie poczucia winy, to przynajmniej świadomej refleksji i poczucia odpowiedzialności za fakt, że w 1944 roku deportowano do obozów koncentracyjnych większość węgierskich Żydów¹²³.

Trzy lata po wręczeniu Imre Kertészowi Literackiej Nagrody Nobla odsłonięto w Budapeszcie Pomnik Pamięci Ofiar Holocaustu – Buty na brzegu Dunaju.

W pomniku tym niewidoczność wizerunków samych ofiar intensyfikuje ich obecność – brak reprezentacji ciał zamordowanych (właścicieli butów) zwraca na nie uwagę patrzącego jako na element najważniejszy w pomniku. Cechą stopniową¹²⁴ jest tutaj widzialność

¹²³ Zob. J. Jarzębska, *Imre Kertész – węgierski wariant dyskursu o Holocaustie*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 152.

¹²⁴ Przyjmuję definicję stopniowania przytoczoną przez Dagmarę Bałabaniak w *Charakterystyce wyrażen intensyfikujących* (podrozdział *Ilość – siła – stopień*): „stopniowanie jest środkiem językowym służącym do wyrażania różnic w natężeniu cechy”. Autorka pisze, że „kategoria intensywności oscyluje wokół trzech kategorii

(niewidoczny – niewyraźny/zamazany – widoczny), a sama kategoria widzenia jest nierozzerwalnie sprzęgnięta z kategorią odczuwania, a konkretnie siłą/intensywnością odczuć: im mniej widoczne, tym bardziej boli¹²⁵. W zastosowanej tu wizualnej hiperboli eliptycznej (negatywnej) najmniejsze nasilenie cechy jest związane z podkreśleniem znaczenia niewidzialnego przedmiotu oraz intensyfikacją jego obecności (im mniej widoczne, tym bardziej obecne). Najważniejsi – ofiary – nie zostali utrwaleni w mosiądzu. Z tabliczki przy pomniku domyślamy się, że spoczywają na dnie rzeki. Odbiorca, mając wiedzę na temat tego, co się wydarzyło w miejscu, w którym się znajduje, uobecnia bolesny „nie-widok”¹²⁶ cierpienia ofiar i zmuszony zostaje do poszukiwania sensu spełniającego się w tej nieobecności właścicieli butów. Trzy wymiary przestrzenne krzyżują się w butach stojących na naddunajskiej promenadzie: krajobraz miasta (w którym jesteśmy), przestrzeń dzieła/pomnika (wpisana w to miasto) oraz miejsce zbrodni (która wydarzyła się tu przed laty). Nawiązując do nowotopograficznej fotografii, można powiedzieć, że mamy do czynienia już nie z widokiem pomnika, krajobrazem Budapesztu, lecz „powierzchnią znaczeń”¹²⁷, migotliwych sensów, wymykających się zmysłom i rozumowemu poznaniu.

W strukturze dzieła zmarli to byty niemożliwe do zaktualizowania. Niewyobrażalność jest jedyną kategorią opisu postaci, zawieszonego między przemilczeniem rozwiązywalnym a tajemnicą. Wiemy, kto został przemilczany (informacja ta widnieje na tabliczce), ale nie wiemy, kim byli i gdzie teraz są. Nie zostali pochowani, więc cały czas tu są, choć ich obecność jest niejasna. Dunaj nie może być dla nich grobem, ponieważ w judaizmie woda nie jest uznawana za miejsce pochówku, w związku z czym status ontologiczny zmarłych jest

pojęciowych: wielkości, ilości i siły (Kleszczowa, 2007). Te trzy kategorie przeplatają się i to z nimi intensyfikatory powiązane są semantycznie”. Zob. D. Bałabaniak, *Część pierwsza. Charakterystyka wyrażań intensyfikujących*, w: D. Bałabaniak, B. Mitrenga, *Polskie intensyfikatory w ujęciu historycznym*, Katowice 2015, s. 26.

¹²⁵ „Wydaje się, że różnica między kategorią ilości a siły polega na wykorzystaniu innego doświadczenia zmysłowego: dla ilości byłoby to widzenie, a dla siły – odczuwanie. Wspólną właściwością jest zauważalność zjawisk i obiektów przez nadawcę”. Ibidem, s. 35.

¹²⁶ Terminem „nie-widok” Marianna Michałowska określa m.in. podejście wykorzystane przez Pawła Starca w fotografii Trebević: „Widzimy betonową konstrukcję, która (niczym »industrialna ruina« Tima Edensona) uległa częściowemu zniszczeniu. Tym samym fotograf odsyła nas ku historii – Starzec informuje nas, że tor został »wybudowany jako jedna z lokacji zimowych igrzysk olimpijskich Sarajewo ’84. Podczas oblężenia miasta pełnił funkcję pozycji artyleryjskiej«. W nowej topografii mamy do czynienia z podejściem, które nazywam »nie-widokiem« – nie dlatego, że nie widać nic na zdjęciu, ale dlatego, że widok jest jedynie środkiem do wiedzy o czymś, co pod widokiem się kryje”. Zob. M. Michałowska, *Nie-widoki. Fotograficzne narracje o bólu*, w: *Fotoesej (nie)widoki cudzego cierpienia*, red. P. Jakubowski, B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2019, s. 85. Wyróżnienie w cytacie – AP.

¹²⁷ Ibidem, s. 84. O fotografiach związanych z nurtem nowej topografii amerykańskiej czytamy: „Obrazowanie przestrzeni na fotografiach Baltza, Stephena Shore’a czy – w kolejnym pokoleniu – Edwarda Burtynsky’ego podkreśla dwuwymiarowość obrazu; trzeci wymiar, dotychczas imitowany grą światła i rozbieleniem dalszego planu, usuwa się z fotografii, która w ten sposób nie jest już ani widokiem, ani krajobrazem, lecz powierzchnią znaczeń”. Ibidem.

niepewny, niejednoznaczny¹²⁸. Nie ma ich, lecz są – ni żywi, ni umarli, ni duchy, ni dybuki. Buty zmarłych – choć to tylko reprezentacje butów odlane w mosiądzu – to wizualny znak śmierci każdego, kto został rozstrzelany nad brzegiem Dunaju. Pełnią one jeszcze jedną ważną funkcję: intensyfikatora ilościowego. Dzięki nim mamy do czynienia z nieobecnością zwielokrotnioną, tym boleśniejszą, im więcej pustych par obuwia widzimy. Podobny zabieg możemy zaobserwować m.in. w instalacjach Christiana Boltanskiego, np. w *Personnes* (2010), gdzie również mamy do czynienia z nieobecnością zmultiplikowaną, implikowaną przez olbrzymi stos ubrań – ślady obecności tych, którzy je nosili (il. 23). Współodczuwanie cierpienia płynie więc „z naszej wiedzy, nie z widoku” – „to, co niewidoczne wskazuje na sens”¹²⁹.



Il. 23. Christian Boltanski, *Personnes* (2010), Grand Palais, Paryż

Pomnik performatywny

Trauma oscyluje między nadreprezentacją a brakiem: w psychologii – między obsesyjnym powrotem (snów, wspomnień) a wyparciem (zepchnięcie do podświadomości bolesnego

¹²⁸ W 2016 roku w Budapeszcie odbył się pogrzeb szczątków odnalezionych w 2011 roku podczas remontu mostu Małgorzaty. Większość szczątków uznano za należące do Żydów rozstrzelanych nad brzegiem Dunaju pod koniec II wojny światowej, za czym przemawiały wyniki testów DNA potwierdzających ich przynależność do Żydów aszkenazyjskich. „To jest pierwszy pogrzeb, a nie ponowny pochówek, ponieważ znajdowali się w wodzie, a woda nie jest uznawana za miejsce pochówku” – powiedział rabin Baruch Oberlander tygodnikowi „National Post”. Zob. National Post, *Hungary Buries Remains of Holocaust Victims Executed on Banks of the Danube River*, 15.04.2016, <https://nationalpost.com/news/world/hungary-buries-remains-of-holocaust-victims-executed-by-nazis-on-banks-of-the-danube-river> (dostęp: 30.05.2021).

¹²⁹ M. Michałowska, op. cit., s. 89–90.

zdarzenia), w sztuce – między hiperbolizacją (podkreślenie okrucieństwa, ogromu cierpienia, rozpacz) a eliptycznością (niemożność wypowiedzenia bólu). W dziełach upamiętniających wydarzenia traumatyczne dochodzi do interferencji płaszczyzny estetycznej i psychologicznej. Jak więc zobrazować traumatyczne doświadczenia historyczne? Jak opisać „doświadczenie, którego nie ma?”¹³⁰. Trauma to fantomowy ból¹³¹ – ból wspomnienia, którego się nie pamięta, doświadczenia, którego się nie przeżyło, spowodowany zdarzeniem, które w świadomości człowieka strauumatyzowanego się nie wydarzyło, bo zostało wyparte. Niewyobrażalność, bezsilność reprezentacji – w tych kategoriach współczesna sztuka stara się przedstawić traumatyczne przeżycie fantomowe¹³², wymykające się rozumowemu poznaniu i wszelkiej „językowo-pojęciowej reprezentacji”:

Pojęcie to [doświadczenie] nie daje się sprowadzić do tej oświeconej światłem rozumu i blaskiem języka strony, bowiem faktycznego jądra doświadczenia szukać trzeba – jak się okazuje – po jego niewidocznej i wykluczanej, ciemnej i nieuświadamianej, zapisanej traumatycznymi śladami „tamtej strony” ludzkiego poznania. Niezależnie też od tego, czy uznamy traumę za stronę doświadczenia czy też za jego granicę lub nawet zawieszenie, tego jego wymiaru nie da się dziś pominąć. A bez jego uwzględnienia niewiele już, jak się zdaje, można powiedzieć czy to o pojęciowo-językowej reprezentacji, czy to o podmiocie (doświadczenie jest przecież zawsze – czymś doświadczeniem czegoś)¹³³.

Jak więc pokazać tragedię milionów zniewolonych Amerykanów i dziesiątek tysięcy węgierskich Żydów? Właśnie poprzez niepokazanie. Nieobecność i brak to figuracje fantomowego bólu pozostawionego po traumie niewolnictwa w USA oraz węgierskiego Holocaustu i w takim sensie wykorzystują je Martin Puryear oraz Janos Can Togay i Gyula Pauera. Nieprzedstawienie najważniejszego elementu pomnika nie tylko pełni funkcję chwytu

¹³⁰ Tytuł artykułu Ryszarda Nycza. Zob. R. Nycz, *Jak opisać doświadczenie, którego nie ma?*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 4–8.

¹³¹ „Przeżycie fantomowe to pojęcie, które używane jest dla opisu zjawiska urojonej kończyny. Jego zakres wykracza poza bóle fantomowe, bo oprócz nich obejmuje także odczuwanie obecności nieistniejącej kończyny, które w sensie neurofizjologicznym nie przyspiesza choremu dolegliwości bólowych”. K. Kowal, *Przeżycia fantomowe u osób z deficytem kończyn(y) – perspektywa fenomenologiczna*, „Hygeia Public Health” 2014, nr 49, s. 92.

¹³² O problemie obrazowania Zagłady i dominacji kategorii etycznych w mówieniu o niej zob. A. Lesiak, *Problem formalnej reprezentacji Zagłady. „Obrazy mimo wszystko” Georgesa Didi-Hubermana i „Respite” Haruna Farockiego*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 155–166. W kontekście *Obrazów mimo wszystko* Didi-Hubermana autor pisze: „Jeśli mielibyśmy zdefiniować dwie najbardziej skrajne możliwości epistemiczne w obliczu historii, w kontekście problemu obrazowania, określilibyśmy je właśnie w tych kategoriach: z jednej strony niewyobrażalność, przejawiająca się w rozmaitych postaciach zakazu obrazowania, z drugiej strony wyobrażanie, potencjalnie nieograniczona zdolność produkcji, asymilacji, oglądania i przyswajania obrazów. Dyskurs o Zagładzie opiera się na kategorii niewyraźności”. Ibidem, s. 157–158.

¹³³ R. Nycz, op. cit., s. 7. Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P.

retorycznego, lecz także nadaje nowy, nieoczywisty wymiar znaczeniowy temu, na co patrzymy. Z tego, co ma charakter historyczny, tworzy historiozofię. To, co jest fizyczne – otwiera na metafizykę.

W przypadku zarówno Slavery Memorial, jak i Butów nad Brzegiem Dunaju brak reprezentacji ofiar w warstwie wizualnej pomników jest formalnym chwytem nie tylko podkreślającym wagę wydarzeń historycznych, do których się odnoszą, lecz intensyfikującym znaczenie tych, którzy są nieobecni w przedstawieniu. Brak staje się elementem nacechowanym stylistycznie, kładącym nacisk na ekspresję pomnika. To, czego nie ma, dotyczy tematu najtrudniejszego, o największej wadze etycznej i emocjonalnej. To, czego nie widać, boli, a ból ten narasta z każdym naszym krokiem po zawieszonych w czasie scenach zbrodni – kampusie Uniwersytetu Browna i deptaku w Budapeszcie. Stoimy tak blisko zła, że im jesteśmy bliżej tego, co się wydarzyło na kampusie Browna i nad brzegiem Dunaju, im bardziej zdajemy sobie sprawę z tego, czym była zbrodnia, która dokonała się dokładnie tu, gdzie stoimy – tym większy i bardziej nieznosny staje się ciężar naszej świadomości. Ta niereprezentacja tematu¹³⁴ paradoksalnie uwalnia ciężar znaczeniowy, który byłby nie do udźwignięcia przez zmysł wzroku. To ciężar – jakkolwiek patetycznie by to nie zabrzmiało – historii oraz ciężar traumy, która staje się ponadhistorycznym doświadczeniem zbiorowym.

Artystyczne opracowanie bolesnych w dziejach narodu wydarzeń historycznych w formie figuratywno-symbolicznej ma za zadanie „złagodzić uraz”, oswoić czy też zakryć wciąż nieprzepracowaną przez społeczeństwo traumę z przeszłości. Umieszczanie w przestrzeni publicznej pomniki, płyty pamiątkowe, fotografie, stanowiące pełną wizualną reprezentację historii, funkcjonują jak automaton wytwarzający „pozornie spójną autonarrację, którą chce przykryć brak, *la manque*, jaki występuje na poziomie rzeczywistym, ową wyrwę w psyche spowodowaną wtargnięciem przypadku”¹³⁵ (uściślając: przypadku historii). Przedstawienie obrazowe, tworzenie spójnej narracyjnej całości, pojawiające się w sferze symbolicznego, jest „próbą zażegnania »wczesności« i przygodności *tyché*”¹³⁶, która ma wytworzyć złudzenie „spójnego kontinuum, gdzie każdy przypadek i każda perypetia ma swe określone miejsce i określony sens ujawniające się dopiero w perspektywie tego, co wydarza

¹³⁴ W odniesieniu do językoznawczej struktury tematyczno-rematycznej należało by mówić o temacie *in absentia*.

¹³⁵ A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja o tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 28. Automaton to „samozapętający się łańcuch znaczącego, w którym psyche zamyka się szczelnie i bezpiecznie, niczym w granicach nomady semantycznej”, podczas gdy *tyché* to „zdarzenie losowe, które nie jest ani złe, ani dobre: jego istotą jest fatalna ambiwalencja”. Ibidem, s. 27.

¹³⁶ Ibidem, s. 28. Przytaczając słowa Jacquesa Lacana, Agata Bielik-Robson pisze, że: „*tyché* jest »spotkaniem z tym, co rzeczywiste«, podczas gdy automat to »nieustanne powracanie znaków, podlegające Zasadzie Przyjemności«, którego zadaniem jest zamaskować pierwotną traumę”. Por. ibidem.

się potem” – ta autoterapeutyczna reprezentacja w sztuce ma zastąpić ból „wyższym dobrem i znaczeniem [...]”; mądrością po szkodzie, nadając jej przy tym pozytywny, rozumiejąco-akceptujący charakter”¹³⁷.

W przestrzeni publicznej opowiadanie o historii dokonuje się za pośrednictwem zamkniętych form figuratywno-symbolicznych, zaklinających w sobie to, co wyparte, i sytuujących nas na zewnątrz narracji, którą starają się podjąć – na zewnątrz cierpienia traum innych, uniemożliwiając konfrontację z tzw. „pustym okręgiem” (*empty circle*), o którym pisali Dori Laub i Daniel Podell¹³⁸. Polityka i społeczeństwo „promują” więc wyparcie¹³⁹, skłaniając do stosowania konwencjonalnych rozwiązań estetycznych. Jednak istotą upamiętnienia jest nie „oddanie hołdu” (poległym, ofiarom), lecz współodczuwanie. Takie rozwiązania są charakterystyczne dla nowoczesnych pomników historycznych, które określam mianem pomników performatywnych.

Pomnik performatywny to typ pomnika, który poprzez swoją strukturę i kompozycję angażuje odbiorcę intelektualnie i somatycznie, wymuszając określoną reakcję emocjonalną. Sytuacja nadawczo-odbiorcza wiąże się tu z „podmiotowym przemieszczeniem”¹⁴⁰: jednocześnie stoimy wewnątrz i na zewnątrz opowiadanej historii, jesteśmy obserwatorami i uczestnikami. Performance jest więc swoistym sposobem przeżywania historii i doświadczania wydarzeń historycznych – to „sposób bycia w pamięci, nie tyle pamiętania, co odgrywania fragmentów przeszłości w taki sposób, aby stały się one jakąś formą wspomnienia”¹⁴¹. Pomnik performatywny wykorzystuje indywidualną pamięć emocjonalną umożliwiającą odtworzenie w nas miejsce, czas i wydarzenia, których nigdy nie przeżyliśmy, a które stają się „nasze” przez rekreację doświadczenia zapośredniczonego (ten sam mechanizm stosują aktorzy podczas pracy nad spektaklem). Trauma się nie upamiętnia, lecz powtarza, a raczej – odtwarza. „Istotą traumy jest nadmierna »wczesność«, psychika nie jest przygotowana na to, by wytworzyć jego przedstawienie i ująć je w słowa”¹⁴². Dlatego niepokazywanie (unieobecnianie, brak) jako strategia artystyczna działa lepiej.

Semiotyczno-dyskursywny sposób istnienia pomnika performatywnego sprzyja wytwarzaniu eklektycznych struktur tekstowych, takich jak hiperbola eliptyczna. Figura ta staje się strategią tekstową/wizualną i dyskursywną organizującą cały pomnik. Tak samo jak wielka

¹³⁷ Ibidem, s. 29.

¹³⁸ Zob. D. Laub, D. Podell, *Art and Trauma*, „International Journal of Psycho-analysis” 1995 nr 76, s. 99, 1000–1001.

¹³⁹ Wiąże się to oczywiście z próbą złagodzenia urazu poprzez symboliczne.

¹⁴⁰ K. Bojarska, *Przeżyć raz jeszcze: performance, pamięć, trauma*, „Sztuka i Dokumentacja” 2013, nr 9, s. 70.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² A. Bielik-Robson, op. cit., s. 28.

elipsa, jest „operacją retoryczną i jednocześnie estetyczną”¹⁴³, „strategią artystyczną nadbudowaną nad elipsą funkcjonującą jako figura retoryczna”¹⁴⁴. Mechanizm detrakcji w hiperboli wyrażonej przez elipsę kieruje uwagę patrzącego na to, co jest wizualnym przemilczeniem w przedstawieniu, zmuszając go do konfrontacji z usuniętym elementem i podjęcia próby jego aktualizacji¹⁴⁵. Tak wciągnięty w grę z autorem odbiorca ingeruje w – używając terminów literaturoznawczych – świat przedstawiony pomnika¹⁴⁶, będąc jednocześnie „detektywem” i postronnym obserwatorem na miejscu zbrodni, w którym wydarzyła się historia. W tym sensie zarówno odbiorca, jak i autor dzieła interweniują w rzeczywistość historyczną, której są częścią, jednocześnie będąc poza nią – są wewnątrz i na zewnątrz historii, będąc sprawcą, ofiarą i bystanderem¹⁴⁷ jednocześnie. Podobnie rzecz się ma z ofiarami upamiętnianymi w Slavery Memorial i Butach na Brzegu Dunaju – umarli, a wciąż obecni, wewnątrz i na zewnątrz przedstawionej rzeczywistości, naszej i ich jednocześnie: granica między umarłymi i żywymi, przeszłym i obecnym ulega upłynięciu, zostaje zawieszona. Zmarli są wewnątrz i na zewnątrz życia, żywi są wewnątrz i na zewnątrz śmierci.

Performatywny pomnik-scena zbrodni, „stwarza zwierciadło opóźnionego powtórzenia”¹⁴⁸, w którym mogą się przejrzeć spacerujący po kampusie Browna lub naddunajską promenadą. Brak jest tu elementu, który po uzupełnieniu konfrontuje naszą psychę z Lacanowskim realnym, przez nagłe wtargnięcie wymiaru czasowości – czyli traumy właśnie. Wykorzystanie interaktywnej figury hiperboli eliptycznej (negatywnej) służy podkreśleniu wypartego (nieobecnego wizualnie w pomniku), a także uobecnieniu przeszłości w teraźniejszości, „która ją przekracza”¹⁴⁹ i która wywoływana jest niczym obrazy na fotograficznej kliszy w postpamięci patrzącego. To niepokazywanie w wyżej wymienionych pomnikach będzie więc zaognieniem posttraumatycznego fantomowego bólu. Unaocznienie

¹⁴³ Zob. E. Szczęśna, *Uniwersum poetyki. Prolegomena*, op. cit., s. 44.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Odnosnie do elipsy Agata Stankowska pisze, że: „zawiera pustą przestrzeń, którą otwiera i wypełnia metaforą nieobojętny wobec ujęć (inaczej niż natura) człowiek”. A. Stankowska, *Elipsa: byt możliwy do zaktualizowania*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 133.

¹⁴⁶ „Pytanie o jej [elipsy – przyp. AP] sens jest równoznaczne z pytaniem o filozofię, w której wyrażaniu uczestniczy. Tylko w tej płaszczyźnie elipsa istnieje nie tylko jako byt możliwy do zaktualizowania przez czytelnika, ale i zaktualizowany przez autora. Na tym ostatecznie polega interwencja w rzeczywistość: na aktualizacji bytów możliwych do zaktualizowania”. Ibidem, s. 136.

¹⁴⁷ Nawiązanie do tytułu książki Raula Hilberga *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe, 1933–1945 (Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945)*. Więcej na temat kategorii bystander zob. R. Sendyka, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 117–130.

¹⁴⁸ Naszej psychice „wszystko dane jest nie bezpośrednio, a zawsze tylko w zwierciadle opóźnionego powtórzenia”. A. Bielik-Robson, op. cit., s. 26.

¹⁴⁹ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności. Fragmenty*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 127.

elementu uruchamiającego wspomnienia doświadczeń traumatycznych ma na celu złagodzenie, oswojenie bólu, oddala nas od traumy, podczas gdy usunięcie, niewypowiedzenie, uwypukla emocjonalny ciężar przeszłości¹⁵⁰. Obecność nierozzerwalnie wiąże się z czasem teraźniejszym. (Angielski *present continuous*, czas teraźniejszy ciągły, jest bodaj najodpowiedniejszym czasem dla określenia bytu trwającego, obecnego tu i teraz.) Ulokowanie bytu nieobecnego (wizualnie niereprezentowane ofiary) w teraźniejszości przesuwa (lub przysuwa) nas do nieobecnej przeszłości. W tym sensie w Slavery Memorial i Butach na Brzegu Dunaju realizuje się obecność przeszłości w teraźniejszości – przez nieobecność.

Marc Augé na początku swojego tekstu *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności* przytacza artykuł Jeana Starobinskiego *Les cheminées et le clochers* (1990), który „istotę nowoczesności” widzi właśnie w „obecności przeszłości w teraźniejszości, która ją przekracza i rości sobie do niej prawo”. O refleksji Starobinskiego nad czasem w sztuce nowoczesnej Augé pisze:

[Starobinski] zauważa, że najbardziej reprezentatywni przedstawiciele nowoczesności w sztuce wytworzyli „możliwość polifonii, w której wirtualnie nieskończone połączenie przeznaczeń, działań, myśli, reminiscencji spoczywa na basowym klawiszu, wybijającym godziny ziemskiego czasu”. [...] „Basowy klawisz”, wyrażenie używane przez Starobinskiego w celu przywołania dawnych miejsc i rytmów, jest znaczące: nowoczesność nie zaciera ich, ale wysuwa je na pierwszy plan. Są one jak znaczniki czasu, który upływa i trwa. Trwają podobnie jak słowa, które je wyrażają i będą je wyrażać. Nowoczesność w sztuce zachowuje wszystkie czasowości miejsca, które są ustalone w przestrzeni i języku¹⁵¹.

W kontekście powyższych słów historii Zagłady oraz niewolnictwa nie należy czytać jako odrębnego rozdziału historii cywilizacji Zachodu. Poszczególne miejsca związane z eksterminacją Żydów (obozы, getta, mosty, rynki, polany, lasy, wsie) oraz miejsca związane z niewolnictwem w USA i dokowanymi w nich aktami zbrodni (plantacje, mokradała, domy aukcyjne, kampusy uniwersyteckie, miasta kolonialne, wielkie metropolie) to znaczniki czasu, który w nich „upływa i trwa”, sprawiając, że to, co się wydarzyło, minęło i ciągle się dzieje (w nas/obok nas).

¹⁵⁰ W *Zagładzie* Piotra Szewca potworność tego, co spotka Żydów z Zamościa, jest nieartykułowana, w powtarzanym wyrażeniu „gdy się wydarzy to, co ma się wydarzyć” przemilczenie nazwy hiperbolizuje tragiczność ich losu. To „wzmocnienie kodu mówienia o Zagładzie”, w którym „[w]yparte powraca jako traumatyczne w niewinnym na pozór powtórzeniu”. M. Koszowy, *Zdjęcie jako figura powtórzenia i nieobecności w „Zagładzie” Piotra Szewca*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 215.

¹⁵¹ M. Augé, op. cit., s. 127–128. Wyróżnienie w cytacie oraz dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P.

Przekazywanie pamięci historycznej jest jedną z najtrudniejszych ról (żeby nie rzec: misji), przed którymi stoi współczesne muzealnictwo i sztuka, a „zachowanie wszystkich czasowości miejsca” to wyzwanie podejmowane przez współczesne filmy dokumentalne, instalacje oraz dzieła architektoniczne, które dotykają zagadnienia przechowywania świadectw zbrodni przeciw ludzkości (czy świadectwa historycznego w ogóle) oraz problemu ich reprezentacji w sztuce. Co prawda, wprowadzenie aspektu etycznego do jakichkolwiek badań nad historią i sztuką stwarza niebezpieczeństwo nieobiektywizmu, jednak zastosowanie wielości punktów widzenia w mówieniu o historii, pozycjonowanie odbiorcy w każdym z nich (sprawcy, ofiary, postronnego obserwatora), oraz wykorzystanie interaktywnych figur tekstowych pozwala nie tylko uniknąć tego niebezpieczeństwa, lecz także umożliwia włączenie się w tę opowiadaną/odtworzaną przez monument historię. Tutaj upatruję głównej funkcji współczesnego pomnika, która dziś nie powinna się opierać jedynie na symboliczno-figuratywnej reprezentacji, lecz na upamiętnianiu (a raczej pamiętaniu, czy: przypominaniu) przez dotykanie tego, co boli, przez „drażnienie rany”, „inscenizowanie traumy” i budowanie w odbiorcy współodczuwania, które jest możliwe dzięki zapośredniczeniu cierpienia dokonującego się w akcie odtwarzania miejsca zbrodni. „Historia to właśnie owo uwikłanie w traumy innych”, mówi Cathy Caruth¹⁵². Slavery Memorial Martina Puryeara i Buty na Brzegu Dunaju Gyuly Pauera to próby wydobywania na światło dzienne doświadczenia traumy, nie tyle zapośredniczonej, co równie naszej. W tym sensie „dziś to też wczoraj”, jak i „oni to też my”.

¹⁵² Zob. C. Caruth, *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii (Freud, Mojżesz i monoteizm)*, przeł. K. Bojarska, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 122. Jak pisze autorka: „Trauma wypadku, jego nieuświadomienie, wylania się w akcie odejścia. Opuszczenie właśnie, z całą mocą swojej historyczności, pozostaje jednocześnie w jakimś sensie całkowicie nieprzeniknione zarówno dla tego, kto opuszcza, jak i teoretyka, wiążąc się z cierpieniem obecnym w próbie wydobywania tego doświadczenia na światło dzienne”. Ibidem, s. 121. Wyróżnienie w cytacie – A.P.

Rozdział II

W stronę sacrum. Upamiętnienia ofiar transatlantyckiego handlu zniewolonymi Afrykanami

Wspomnienia „ostatniego czarnego ładunku”

Kiedy w 1927 roku Zora Neale Hurston¹ wyruszyła z Nowego Jorku do Moblie w Alabamie, by przeprowadzić serię wywiadów z 86-letnim wówczas Cudjo „Kossolą”² Lewisem (ur. ok. 1840–1935), uważano go wówczas za ostatniego ocalałego z transatlantyckiej Przeprawy Środkowej (ang. *Middle Passage*)³. Dziś, dzięki skrupulatnym badaniom Hannah Durkin, wiemy, że była to Sally „Redoshi” Smith (ur. ok. 1848–1937)⁴, która w lipcu 1860 roku wraz z 109 innymi Afrykanami i Afrykankami przypłynęła do Ameryki na pokładzie Clotildy, szkunera – notabene tego samego, co Kossola – uznawanego za ostatni amerykański statek niewolniczy (ang. *slave ship*)⁵. Wkrótce po przybiciu do wybrzeży Alabamy Clotilda została spalona jako dowód złamania ustawy zakazującej importu niewolników (Act Prohibiting Importation of Slaves) z 1807 roku⁶. Choć oficjalnie było to nielegalne, jeszcze przez ponad pół wieku po jej wejściu w życie porywano w Afryce ludzi i sprowadzano do USA, by

¹ Zora Neale Hurston (1891–1960) – amerykańska pisarka, antropolożka kultury i folklorystka, związana z okresem zwanym The Harlem Renaissance. Najbardziej znana jest z powieści *Their Eyes Were Watching God* (1937), zaliczanej dziś do klasyki literatury amerykańskiej (powieść w 2005 roku doczekała się ekranizacji z Halle Berry w roli Janie). Ponadto napisała powieści: *Jonah’s Gourd Vine* (1934), *Moses, Man of the Mountain* (1939), *Seraphine the Suwanee* (1948), autobiografię *Dust Tracks on a Road* (1942), folklorystyczne prace *Mules and Men* (1935) i *Tell My Horse* (1938) oraz ponad pięćdziesiąt opowiadań, esejów i sztuk teatralnych.

² Kossola Oluale to prawdziwe, afrykańskie imię Cudjo Lewisa. Hurston stosowała różne jego zapisy: w *Dust Tracks* zapisywała je sylabicznie, zgodnie ze swoją techniką oddawania dialektu – jako „Kossola”; w *Barracoon* natomiast konsekwentnie stosuje „Kossula”. W niniejszym artykule zostaje zastosowany bardziej rozpowszechniony zapis – „Kossola”. Zob. D.G. Plant, *Notes*, w: Z.N. Hurston, *Barracoon: The Story of the Last “Black Cargo”*, ed. by D.G. Plath, New York 2018, s. 155.

³ Na temat *Middle Passage* zob. przypis nr 51 w rozdziale pierwszym niniejszej pracy.

⁴ Zob. H. Durkin, *Finding Last Middle Passage Survivor Sally ‘Redoshi’ Smith on the Page and Screen*, „Slavery & Abolition” 2019, Vol. 40, No. 4, s. 1–28, DOI: 10.1080/0144039X.2019.1596397. Hurston o istnieniu Sally wiedziała, o czym zaświadcza w liście do pisarza Langstona Hughesa: „Oh! Prawie bym zapomniała. Znalazłam jeszcze jedną osobę z Afryki, która stamtąd pochodzi; jest starsza niż Cudjoe, mieszka jakieś 200 mil w górę stanu, na rzece Tombigbee. Jest przeurocza, ale nikt nie będzie wiedział o niej prócz nas. Jest lepszym rozmówcą niż Cudjoe”. Zob. Z.N. Hurston, *Letter to Langston Hughes*, July 10, 1928, w: Zora Neale Hurston: *A Life in Letters*, ed. C. Kaplan, New York 2003, s. 194; cyt. za: H. Durkin, op. cit., s. 1.

⁵ A. Keyes, *The “Clotilda,” the Last Known Slave Ship to Arrive in the U.S., Is Found*, Smithsonian Magazine, 22.05.2019, <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/clotilda-last-known-slave-ship-arrive-us-found-180972177/> (dostęp: 16.05.2023). Zob. również cyfrową rekonstrukcję Clotildy oraz jej trasę na stronie National Geographic: J. Treat, M. Chwastyk, K. Nowakowski, *Finding Clotilda*, <https://www.nationalgeographic.com/culture/graphics/finding-clotilda-the-last-american-slave-ship> (dostęp: 16.05.2023).

⁶ Ustawa zakazująca importu niewolników weszła w życie 1 stycznia 1808 roku.

wykorzystywać ich jako nieodpłatną siłę roboczą na plantacjach⁷. Jednym z nich był wspomniany wyżej Kossola, jako 19-latek pojmany przez pośredniczących w handlu ludźmi Dahomenian⁸, którzy najechali jego wioskę, zamordowali większość jej mieszkańców, a pozostałych przy życiu (czyli tych przed czterdziestką, zdolnych do pracy) sprzedali w niewolę. „Cudjo i jego towarzysze byli częścią małej grupy ludzi urodzonych w Afryce, którzy byli świadkami wojny secesyjnej, rekonstrukcji i pierwszych dekad XX wieku. Dla tych osiemdziesięcio- i dziewięćdziesięcioletnich mężczyzn i kobiet, żyjących na Południu pod prawami Jim Crow, pamięć *Middle Passage* wciąż była boleśnie żywa”⁹.

Zora Neale Hurston przez trzy miesiące spotykała się z Kossolą w jego skromnym domu w Africatown, mieście, które założył z innymi ocalałymi Afrykanami; ona przynosiła mu arbuzy i szynkę, on częstował ją brzoskwiniami z drzew w przydomowym sadzie oraz kolejnymi skrawkami historii swojego życia, zapisywanych przez nią w rozdziałach tytułowanych: *Król przybywa*, *Barracoon*, *Niewola*, *Wolność*, *Małżeństwo*, *Kossola poznaje prawo*, *Sam*¹⁰. Chciała, by swą opowieść przekazał własnymi słowami, tak jak ją pamiętał, z błędami pamięci i zniekształceniami spowodowanymi dystansem czasowym. Jej zamiarem nie było stworzenie tekstu o charakterze naukowego dokumentu, lecz „określenie zasadniczej prawdy bardziej niż szczegółu faktu, który nierzadko wcale nie prowadzi do prawdy”¹¹. Dlatego mógł opowiedzieć swoją historię we własny sposób; gdy nie chciał mówić, nie naciskała, gdy opowiadał długo – nie przerywała mu; starała się również możliwie wiernie oddać jego dialekt, zapisywała jego słowa z wiernością etnologa i folklorysty, czyli tak jak je słyszała.

Niestety żaden wydawca nie chciał opublikować spisanych przez Hurston wspomnień Kossoli, choć jej patronką była Charlotte Mason – wpływowa mecenas kultury, filantropka, działaczka społeczna oraz zasłużona propagatorka kultury i sztuki afroamerykańskiej¹². Nie

⁷ Wprowadzenie w USA zakazu transatlantyckiego handlu ludźmi z Afryki i Wschodnich Indii walczyło przyczyniło się do rozkwitu w tym kraju tzw. farm rozplodowych (ang. *breeding farms*), które miały na celu zaspokojenie na rynku wewnętrznym popytu na niewolników, których ceny wystrzeliły w górę, ekonomicznie destabilizując zależne od nich Południe. Więcej na ten temat zob. N. Sublette, C. Sublette, *The American Slave Coast: A History of a Slave-Breeding Industry*, Lawrence Hill Books, Chicago 2016.

⁸ Dahomej – królestwo w Afryce Zachodniej, położone na terenie południowego Beninu, które istniało od ok. 1600 roku do początku wieku XX. Britannica, hasło ‘Dahomey’, <https://www.britannica.com/place/Dahomey-historical-kingdom-Africa> (dostęp: 16.05.2023).

⁹ S. Diouf, *Dreams of Africa in Alabama: The Slave Ship “Clotilda” and the Story of the Last Africans Brought to America*, New York 2007, s. 2.

¹⁰ Z dwunastu rozdziałów tytuły otrzymało siedem.

¹¹ Z.N. Hurston, *Preface*, w: eadem, *Barracoon*, op. cit., s. 3. „Cytaty z prac [badaczy], którzy podróżowali do Dahomeju zostają przywołane nie po to, aby [tekst] sprawiał wrażenie dokładnie udokumentowanej biografii, lecz aby podkreślić jego [Kossoli] niesamowitą pamięć”. Ibidem. Dopiski w nawiasach kwadratowych – A.P.

¹² Charlotte Mason (1854–1946) nie tylko finansowała prace Hurston nad *Barracoon* czy *Mules and Man*, ale i wspierała finansowo samego Kossolę. Wynikało to tyleż z jej dobrego serca, co z chęci chronienia interesów Hurston, bowiem zaniepokoiło ją, że Kossola, zmuszony trudną sytuacją materialną, fragmenty tekstu Hurston

jest pewne, czy to dlatego, że wcześniej posądzano Hurston o plagiat¹³, czy ze względu na zachowanie dialektu Kossoli, który się nie podobał wydawcom¹⁴, czy też może dlatego, że jej książka dotyczyła tematu, który niechętnie podejmowano zarówno w środowisku osób związanych z Harlem Renaissance, jak i, później, z ruchem praw obywatelskich – tj. współudziału samych Afrykanów w zbrodni, jaką był transatlantycki handel ludźmi. Grunt, że ponad pół wieku manuskrypt *Barracoon* przeleżał w archiwach Uniwersytetu Howarda, nim doczekał się wydania. Ostatecznie w 2018 roku wspomnienia Kossoli zostały opublikowane pod tytułem *Barracoon: The Story of the Last "Black Cargo"*.

Historycznoliterackie kontrowersje wokół oryginalności pomysłu Hurston pozostają na marginesie rozpatrywanego tu zagadnienia, jakim jest przedstawienie zmiany statusu podmiotowego Cudjo Kossoli Lewisa, który stanowi studium przypadku reprezentującego doświadczenie ofiar transatlantyckiego handlu niewolnikami, którego upamiętnienia zostaną omówione w niniejszym rozdziale. Za kontekst teoretyczny dla przytoczonej przez Hurston opowieści Kossoli o jego porwaniu, pobycie w tytułowych *barracoon*, przeprawie przez Atlantyk i sprzedaży posłuży książka Stephanie Smallwood *Saltwater Slavery*¹⁵. Poniżej zostanie przedstawiony proces zmiany statusu podmiotowego, zwany komodyfikacją, któremu został poddany Kossola i inne ofiary transatlantyckiego handlu niewolnikami. By dać pełen obraz doświadczenia człowieka skomodyfikowanego, proces ów zostanie pokazany z dwóch perspektyw: sprawców zbrodni, jaką był handel ludźmi z Afryki, oraz ofiar – ocalałych Kossoli, „Kêhounco [...], Arzumy, muzulmanki z Północy oraz tuziny ich towarzyszy”¹⁶, którzy potem próbowali „odtworzyć Afrykę tam, gdzie byli”¹⁷, czyli w Alabamie.

przekazał lokalnej gazecie. Od tamtej pory obie kobiety regularnie sprawdzały, czy pieniądze od nich zawsze do niego docierały (zdarzało się, że nie). D.G. Plant, *Introduction*, w: Z. Hurston, *Barracoon*, op. cit., s. XXII–XXIII.

¹³ W październikowym numerze „Journal of Negro History”, w 1927 roku, opublikowano artykuł Hurston pt. *Cudjo's Own Story of the Last African Slaver*. Robert Hamenway stwierdza, że artykuł ten był oryginalny jedynie w 25 procentach i że reszta to „bezwstydy plagiata” książki *Historic Sketches of the Old South* Emmy Langdon Roche, do której Hurston ani razu się nie odwołała, choć ewidentnie z niej czerpała, gdyż „całe fragmenty jej tekstu pochodzą z książki Roche, w tym – przepisane niemal słowo w słowo – ostatnie siedem storn”. Dalej badacz zestawia opinie na temat tego odkrycia, dokonanego przez Williama Stewarta, i konkretne cytaty z artykułu Hurston i książki Roche na poparcie swoich słów. Zob. R. Hamenway, *Do You Know Any Folktales?*, w: idem, *Zora Neale Hurston: A Literary Biography*, London, 1986, s. 96–97. W *Barracoon* Hurston często odwołuje się do *Historic Sketches* i nie kryje, że jest to prymarne opracowanie historyczne, z którego czerpała.

¹⁴ Gdy wydawnictwo The Viking zaproponowało Hurston, że wyda opowieść o życiu Kossoli, jeśli zrezygnuje z zapisu jego wypowiedzi w dialekcie, odmówiła. „Dialekt był ważną cechą opowiadania, która nadawała mu autentyczności. Hurston nigdy by się nie zgodziła na takie poprawki. Prawdopodobnie, jak Langston Huges napisał w *The Big Sea*, Czarny »wyszedł już z mody« i tacy wydawcy jak Boni i Viking byli niechętni, by ryzykować publikację »czarnego materiału« podczas wielkiego kryzysu”. D.G. Plant, op. cit., s. XXIV.

¹⁵ S. Smallwood, *Saltwater Slavery: A Middle Passage From Africa to American Diaspora*, Cambridge, MA–London, 2007.

¹⁶ Ibidem, s. 3.

¹⁷ Ibidem.

Rytm transatlantyckich pór roku i kapitalistyczna predestynacja

„Królestwo Dahomeju – pisał w 1851 roku Frederick Forbes – znacznie wzrosło i obecnie jest największą militarną potęgą w Zachodniej Afryce. Gdy [król] Gézo ogłasza polowanie na niewolników, Aszantowie składają mu hołd, Joruba drżą. Na skutek niszczycielskich wojen populacja królestwa Dahomeju nie przekracza 200 tys. osób obojga płci. Abomey, stolica, ma nie więcej niż 30 tys. mieszkańców. Z całej populacji nie więcej niż 20 tys. jest wolna, reszta to niewolnicy”¹⁸. Armia dahomejska składała się, jak szacował badacz, z 12 tys. żołnierzy (z czego 5 tys. to były amazonki); gdy wyruszano na wojnę, liczba ta rosła do 50 tys., czyli jednej czwartej populacji. W Królestwie Dahomeju sezon na łapanie niewolników zaczynał się w listopadzie bądź grudniu i trwał do stycznia lub lutego, sierpień i wrzesień to był czas przygotowań wojennych, natomiast pozostałe miesiące stanowiły okres uczt i świąt¹⁹. Między innymi w maju i w czerwcu obchodzono święto ku czci handlu, podczas którego tańczono, śpiewano, a po Abomey obwożono mały szkuner na kółkach obładowany prezentami oraz „towar”, o który walczyli dahomejscy żołnierze²⁰. Biznes związany z niewolnictwem nie tylko więc determinował rytm pór roku w królestwie Dahomeju, lecz także obyczaj oraz religię, a przede wszystkim – gospodarkę, praktycznie całkowicie opartą na podbojach i handlu.

Skoncentrowanie przez króla Dahomeju najazdów na obszarze Beninu nie było przypadkowe. Zamieszkiwali go bowiem, w mniemaniu plantatorów zza oceanu, ludzie predestynowani do ciężkiej pracy w polu i z tego powodu należący do – używając terminologii wolnorynkowej – „kapitału ludzkiego” szczególnie pożądanego na rynku transatlantyckim. Poświadcza to zresztą w swojej autobiografii, pochodzący z terenów współczesnej Nigerii południowej, z Essaka, Olaudah Equiano, porwany i sprzedany w niewolę przeszło sto lat wcześniej niż Kossola:

Nasze ziemie są nadzwyczaj bogate i płodne, wydają ogromne ilości wszelkiego rodzaju warzyw. Mamy mnóstwo indiańskiej kukurydzy i duże ilości bawełny i tytoniu. [...] Rolnictwo stanowi główny obszar naszego zatrudnienia, każdy, nawet dzieci i kobiety, się nim trudnią. Stąd wszyscy jesteśmy przyzwyczajeni do pracy od najmłodszych lat. [...] Ze wszystkich części Gwinei plantatorzy

¹⁸ F.E. Forbes, *Dahomey and Dahomans: Being the Journals of Two Missions to the King of Dahomey, and Residence at His Capital, in the Years 1849 and 1850*, Vol. 1, London, 1851, s. 14, Smithsonian Libraries, <https://library.si.edu/digital-library/book/dahomeydaomansb00forb> (dostęp: 16.05.2023). Dopiski w nawiasach kwadratowych – A.P.

¹⁹ Ibidem, s. 15, 18–19.

²⁰ Ibidem, s. 18.

z Zachodnich Indii preferują niewolników z Beninu albo Ebonyi ze względu na ich wytrzymałość, inteligencję, prawość i zapal²¹.

Cudjo Kossola Lewis pochodził z Banté, miejscowości stanowiącej bardziej miasto niż wieś, znajdującej się na terenie znanym dziś jako Benin centralny²². Należał do plemienia Isha, wyodrębnionego ze wspomnianego wyżej przez Forbesa ludu Joruba. Można więc sądzić, że wieloletni trening na wojownika, któremu był poddany, gdy skończył czternaście lat, miał na celu również – o ile nie przede wszystkim – ochronę ludności przed sezonowymi najazdami-łapankami. Temu też z resztą służył otaczający wioskę Kossoli gruby, wysoki mur z błota z ośmioma bramami, o których z dumą wspominał; gdy wróg atakował przez główne wrota, mieszkańcy mogli uciec do lasu poprzez pozostałe, ukryte bramy, by potem zaatakować najeżdżcę od tyłu. Król Kossoli, Akia'on, zwany Paszczą Leoparda (bowiem „gdy raz chwyci, to nigdy już nie puści”), był na tyle pewien siły swoich wojsk oraz fortyfikacji, że nie zawahał się stanowczo odmówić wysłannikom króla Dahomeju oddania połowy zbiorów²³.

Jednak wysłannikom króla Glele udało się przekupić kogoś z poddanych Akia'ona, kto zdradził „sekrety bram”, dzięki czemu pod osłoną nocy armia Dahomeju napadła wioskę 19-letniego wówczas Kossoli, na jego oczach mordując i dekapitując w niewyobrażalnie brutalny sposób tych, którzy nie nadawali się na sprzedaż. „Kobiety-żołnierze łapią²⁴ młodych i wiążą ich za nadgarstki. Żaden mężczyzna nie jest tak silny jak kobiety-żołnierze z Dahomeju – mówi Cudjo. – Więc one odcinają głowę. Niektóre odrywają zuchwę, gdy ludzie są wciąż żywi”²⁵. Głęboko w pamięci zapadł Kossoli zapach i widok głów jego pobratymców, które nieśli żołnierze Dahomeju i które opalili na kijach piątego dnia wędrówki do portu w Whydah (Ouidah), by zapobiec ich dalszemu rozkładowi²⁶.

²¹ O. Equiano, *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself*, Mineola, NY 1999, s. 8–9.

²² B. Raines, *Captured*, w: idem, *The Last Slave Ship: The True Story of How Clotilda Was Found, Her Descendants, and an Extraordinary Reckoning*, New York, 2022 [e-book, brak numeracji stron].

²³ Z.N. Hurston, *Barracoon*, s. 44. „[Król Glele – dop. A.P.] ma mnóstwo ziemi. Każcie mu zaprzestać polowań na niewolników wśród innych ludów i niech sam uprawia swoje pola” – miał według Kossoli odpowiedzieć Akia'on. Ibidem. Zob. także: B. Raines, op. cit.

²⁴ Cudjo konsekwentnie używa czasu teraźniejszego, opowiadając o przeszłości, co najpewniej jest pozostałością z rodzimego języka afrykańskiego.

²⁵ Z.N. Hurston, op. cit., s. 45–46. Zuchwami tymi amazonki zdobyły potem rękojmię mieczy i parasolki. Zob. B. Raines, op. cit.

²⁶ Z.N. Hurston, op. cit. s. 48–49.



**Il. 1. Amazonka z dahomejskiej armii. Ilustracja z książki Federica Forbesa
Dahomey and the Dahomans, 1851**

Taktykę przekupstwa i rzezi potwierdza Forbes, opisując atak wojsk Dahomeju na Okeadon z 1848 roku, dokonany również pod osłoną nocy dzięki zdradzie jednego z wodzów: „choć nie stawiano oporu, wszystkim starszym ścięto głowy na miejscu, ich liczba sięgała tysięcy, a silnych i młodych miasta sprzedano w niewolę”²⁷. Napadanie jednego państewka lub plemienia na inne w celu zaspokojenia popytu na nowych niewolników było również dobrze znane Equiano: „Takie pozyskiwanie niewolników w Afryce jest powszechne i wierzę, że najwięcej wytwarza się ich w ten sposób [*are produced this way*]”²⁸. Jednym z takich „produktów” został Cudjo Lewis, który ze względu na swój wiek uszedł z życiem i trafił na statek kapitana Williama Fostera, partnera Timothy’ego Meahera, bogatego plantatora z Alabamy i agitatora wznowienia transatlantyckiego handlu niewolnikami, który założył się o dużą sumę pieniędzy, że sprowadzi z Afryki „statek pełen Murzynów” i nie zostanie złapany²⁹.

Nim jednak Cudjo trafił na plantację jego brata, Jima Meahera, musiał ulec komodyfikacji, czyli przekształceniu z posiadającego własną podmiotowość człowieka w użytkowy byt mający wartość wymienną – z człowieka w towar atlantycki. Pierwsza faza tego

²⁷ F. Forbes, op. cit., s. 16.

²⁸ O. Equiano, op. cit. s. 16. Wyróżnienie w cytacie – A.P.

²⁹ S. Diouf, op. cit., s. 2–3.

procesu zaczynała się w mieszczących się przy wybrzeżu *barracoon*, czyli tzw. faktoriach czy palisadach, w których przetrzymywano porwanych Afrykanów, dopóki ich nie sprzedano kupcom z Europy lub Ameryk³⁰. Więźniów zwykło się przywiązywać za nadgarstki do pala wbitego w podłoże, czego Kossoli udało się uniknąć, gdyż był w stanie grać w gry z innymi pojmanymi ze swojej klatki oraz wspinać się na ścianę i wypatrywać statki na horyzoncie lub nawoływać swoich pobratymców rozmieszczonych w innych *barracoon*. W Whydah po raz pierwszy w życiu zobaczył nie tylko morze, ale i białego człowieka, którego mowy również wcześniej nie słyszał („W Takkoï słyszymy rozmowy o białym człowieku, ale on tu nie przychodzi”³¹).

Pierwszym białym człowiekiem, z którym się bliżej zetknął, był kapitan Foster, który zaoferował księciu Dahomeju, że kupi „ładunek Murzynów”³² w liczbie 125 osób w cenie „100 dolarów od głowy”³³. Po zawarciu transakcji udali się do magazynu, czyli *barracoon*, w którym mógł wybrać zakupionych ludzi:

Po zgodnym załatwieniu z Księciem spraw związanych z transakcją udaliśmy się do magazynu, gdzie trzymali w zamknięciu cztery tysiące nagich jeńców, spośród których pozwolili mi wybrać stu dwudziestu pięciu, oferując przy tym, że ich dla mnie oznaczą [*brand them for me*], czego stanowczo zakazałem. Rozpoczynając przyjęcie ładunku Murzynów, z powodzeniem zabezpieczyłem na pokładzie stu dziesięciu³⁴.

Foster sprzeciwił się brandingowi – czyli wypaleniu na skórze inicjałów właściciela niewolnika czy znaku spółki kupieckiej, do której należał statek – ponieważ oznakowanie porwanych Afrykanów byłoby równoznaczne z pozostawieniem namacalnego dowodu złamania zakazu transatlantyckiego handlu niewolnikami. Stąd tego upokorzenia Kossoli oszczędzono. Nie

³⁰ Hiszpańskie słowo *barracoon* tłumaczy się jako ‘koszary’. *Barracoon* nazywane były również budami niewolników (*slave sheds*), domami niewolników (*slave house*) lub zamkami niewolników (*slave castles*), jeśli mieściły się w lochach nadbrzeżnych fortów. Z.N. Hurston, op. cit., s. VII.

³¹ Ibidem, s. 53.

³² W oryginale małą literą: „cargo of negroes”. W. Foster, *Last Slaver from U.S. to Africa. A.D. 1860*, transkrypcja i przypisy V. Ellis, Mobile Public Library, <https://digital.mobilepubliclibrary.org/items/show/1802> (dostęp: 16.05.2023).

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem. Foster zdecydował się zostawić na brzegu piętnastu Afrykanów, ponieważ do Clotildy zbliżały się dahomejskie statki z czarnymi flagami na maszcie, co oznaczało, że Dahomenianie mogą podstępnie go zaatakować i przechwycić „ładunek”, by ponownie go sprzedać, co było nierzadką praktyką. Hurston, inaczej niż Foster, podaje, że zakupił on 130 Afrykanów, a na pokładzie znalazło się 116. Zob. Z.N. Hurston, *Barracoon*, op. cit., s. 11.

oszczędzono mu natomiast odarcia z ubrań, czego dokonali tzw. *Many-costs*³⁵ tuż przed tym, jak znaleźli się na pokładzie Clotildy, i co było wyjątkowo uwłaczające dla Kossoli:

Kiedy jesteśmy gotowi opuścić łódkę Kroo i wejść na statek, *Many-costs* zerwali z nas nasze rodzime ubrania. Próbuje zachować nasze ubrania, nie przywykliśmy do bycia bez ubrań. Mówią: „Tam, gdzie plyniecie, dostaniecie mnóstwo ubrań”. O Panie, jaki wstyd! Przybywamy do ziemi amerykańskiej nadzy i ludzie mówią, żeśmy nagie dzikusy³⁶.

Foster, pisząc o „czterech tysiącach nagich jeńców” w *barracoon*, najprawdopodobniej miał na myśli to, że byli bardzo skąpo odziani – wszak napadnięto ich w nocy (a więc nie mieli na sobie wiele) i byli po długiej pieszej wędrówce przez las, w związku z czym ich odzienie musiało być w strzępach. Zważywszy na fakt, że stłoczeni pod pokładem Afrykanie jedli, spali i wypróżniali się w tym samym miejscu, pozbawienie ich ubrań – a więc, co brzmi absurdalnie, potencjalnego siedliska zarazków – było zabiegiem o charakterze sanitarnym, wspomagany systematycznym wypompowywaniem ścieków, co czyniło podróż nieco bardziej znośną³⁷. Być może, był to zabieg skuteczny, gdyż podczas przeprawy przez Atlantyk zmarły „jedynie” dwie osoby³⁸.



II. 2. Tzw. *branding irons* – żelaza, którymi wypalano na skórze Afrykanów inicjały właścicieli spółki, która ich zakupiła

³⁵ *Many-costs* (pol. 'Wiele-kosztów') – pogardliwe określenie członków plemienia Kroo, którzy zwykle byli tragarzami i „porterami dla białych ludzi”. Nazywani byli *Many-costs*, ponieważ zwykło się mówić, że „wielu Kroo można zatrudnić za cenę [for the cost] jednego porządnego pracownika”. Z.N. Hurston, op. cit., s. 165.

³⁶ Ibidem, s. 55.

³⁷ B. Rainers, op. cit.

³⁸ Ibidem.

Przez całą podróż, porwanym podawano niewielkie ilości jedzenia i wody z dodatkiem octu („Ja taki spragniony! Wody dają nam dwa razy dziennie. O Panie, Panie, ja taki spragniony!”³⁹) – a więc tyle, by przeżyli, a jednocześnie nie mieli siły, by stawiać fizyczny opór i się buntować. Trzynastcie dni tkwili pod pokładem w całkowitej ciemności, nim Foster – pewien, że żaden patrol ich nie ściga – zdecydował się wyprowadzić ich na zewnątrz, by rozruszali mięśnie („My tacy słabi, że nie jesteśmy w stanie sami chodzić, więc załoga chodzi z nami w koło, dopóki nie jesteśmy w stanie sami chodzić”⁴⁰). Celem reżymu, któremu był poddany Cudjo, była „ekonomiczna efektywność” – był to „reżym, którego intencją było nie torturować, lecz zarządzać wyczerpanymi zasobami życia”⁴¹ w imię osiągnięcia jak największego zysku. Foster, wyruszając z Whydah, i tak był już stratny piętnastu Afrykanów, wartych 22 500 dolarów (dziś ok. 600 000)⁴². Mimo tego, że w pewnym momencie przeprawy przez Atlantyk kazał wyprowadzić wszystkich więźniów na pokład, przywiązać do kotwicy i wyrzucić za burtę, jeśli podążający za nimi patrol dogodni Clotildę⁴³, Cudjo powiedział Hurston, że kapitan to był „dobry człowiek”, bo „nie znęcał się nad nimi i nie traktował ich źle na statku”⁴⁴, a poza tym nikt nie chorował ani nie umarł (w czym, jak wiemy, się pomylił). Krótko mówiąc, kapitan Foster dbał o swój „towar”. Wszak jego sprzedaż miała zrekompensować koszty podróży, jak i samej budowy Clotlidy, statku bardzo szybkiego i nowoczesnego jak na tamte czasy⁴⁵.

Foster w sposobie obchodzenia się z zakupionymi Afrykanami czerpał z wielowiekowego doświadczenia handlarzy europejskich, którzy dzięki eksperymentalnej „metodzie prób i błędów”⁴⁶ byli w stanie określić, ile jedzenia to zbyt mało, aby „ładunek” przeżył, kiedy przestrzeń pod pokładem należy uznać za zbyt zatłoczoną, które kajdany powodują zbyt dotkliwe rany czy jak karać, by zbyt nie uszkodzić ciała. Etyka handlowa oparta więc była na rozumowaniu matematycznym⁴⁷. Według niej to oprawca stawał się ofiarą, jeśli – jak w przypadku Fostera, zmuszonego do pozostawienia na brzegu piętnastu Afrykanów – wydatki na zakup „towaru” i jego utrzymanie przekraczały zyski ze sprzedaży lub gdy utracił część „ładunku” w wyniku chorób lub samobójstw. „Język rachunkowości – pisze Stephanie

³⁹ Z.N. Hurston, op. cit., s. 55. Do wody dodawano ocet, aby dłużej była zdatna do picia.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ S. Smallwood, op. cit., s. 36.

⁴² B. Rainers, op. cit.

⁴³ Cudjo opowiedział o tym w wywiadzie dla gazety, nim zaczął spotykać się z Hurston. Ibidem.

⁴⁴ Z.N. Hurston, op. cit., s. 56.

⁴⁵ Po przybyciu do Alabamy Clotilda została spalona, aby ukryć dowód złamania ustawy zakazującej transatlantyckiego handlu niewolnikami. Foster bardzo tego żałował i niejednokrotnie narzekał, że Clotilda była więcej warta niż dziesięciu niewolników, których otrzymał w zapłacie od Meahersa. Ibidem, s. 14.

⁴⁶ S. Smallwood, op. cit., s. 35.

⁴⁷ Ibidem, s. 2.

Smallwood – racjonalizował śmiertelność na pokładzie, przedstawiając europejskich agentów komodyfikacji jako pasywne ofiary zmarłych Afrykanów – jako inwestorów, którzy zostali obrabowani p r z e z ich własność”⁴⁸.

W procesie komodyfikacji przeprawa przez Atlantyk stanowiła swoisty rytuał przejścia, w którym porwani, na zawsze opuściwszy swoją ojczyznę, umierali śmiercią społeczną zarówno dla pozostałych w niej rodaków, jak i dla obywateli kraju wymuszonej emigracji, w którym pozbawiono ich afrykańskiej tożsamości (nawet imiona zmieniano im na amerykańskie) oraz nadano status majątku ruchomego, czyli taki, jaki miała np. trzoda chlewna.

Śmierć społeczna

Patrzmy i patrzmy, i patrzmy, i patrzmy, i nie widzimy niczego poza wodą – wspomniał Kossola swoje pierwsze zetknięcie z otwartym morzem. – Skąd płyniemy – nie wiemy, dokąd zmierzamy – nie wiemy. [...] Czasem statek jest wysoko w niebie. Czasem daleko w dole, na dnie morza. Mówią, że morze było spokojne. Cudjo nie wie, zdawało się, że rusza się cały czas⁴⁹.

Przeprawa przez Atlantyk nie przypominała niczego, co było wcześniej znane Cudjo. Nieustający ruch statku, ciągle kołysanie, ryk morza („Ryczało jak tysiąc bestii”⁵⁰), świst wiatru („miał tak dużo głosu”⁵¹) i wszechogarniający bezmiar wody („Tak się boję na morzu!”⁵²) – wszystko to budowało w porwanych Afrykanach szczególny rodzaj dyslokacji: choć byli w nieustannym ruchu, to nie znali kierunku tego ruchu, bo to, co go normalnie dla nich wyznaczało – ląd – było poza zasięgiem ich wzroku. Budziło to w nich poczucie zawieszenia w przestrzeni, ale i w czasie, gdyż warunki, w jakich ich przetrzymywano, sprawiały, że tracili rachubę dni i nocy. Doświadczenie, któremu został poddany Cudjo i reszta porwanych Afrykanów, daleko wykraczało poza ich język. Nie znajdowali w nim słów i pojęć na to, co się z nimi działo. Zostali brutalnie wyrwani ze swojego językowego obrazu świata⁵³ i „zawieszeni w agonii języka, którego nikt nie znał”⁵⁴, w świecy, którego nie rozumieli.

⁴⁸ Ibidem, 139. Wyróżnienia w cytacie oryginalne.

⁴⁹ Z.N. Hurston, op. cit., s. 55.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ Językowy obraz świata to: „zbiór prawidłowości zawartych w kategoryalnych związkach gramatycznych (fleksyjnych, słowotwórczych, składniowych) oraz w semantycznych strukturach leksyki, pokazujących swoje dla danego języka sposoby widzenia poszczególnych składników świata oraz ogólniejsze rozumienie organizacji świata, panujących w nim hierarchii i akceptowanych przez społeczność językową wartości”. R. Tokarski, *Słownictwo jako interpretacja świata*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 2, red. J. Bartmiński, Wrocław 1993, s. 358; cyt. za: A. Pajdzińska, R. Tokarski, *Językowy obraz świata – konwencja i kreacja*, „Pamiętnik Literacki” 1996, nr 87/4, s. 143.

⁵⁴ S. Smallwood, op. cit., s. 125.

Statek był „pustym miejscem”, „światem samym w sobie, w którym pasażerowie musieli polegać na doświadczeniu marynarzy na pokładzie oraz duchowych mocach, [...] które potrafili oni wezwać”⁵⁵. Rzadko kiedy Afrykanom sprzedanym w niewolę za Atlantyk udawało się wrócić do ojczystej ziemi, dlatego ich krewni nie dysponowali wiedzą na temat tego, co się z nimi stało, gdy zniknęli – wiedzieli tylko tyle, że pochłaniał ich ocean i nigdy nie wracali, ani w sensie materialnym, ani duchowym. „W ziemi afrykańskiej mówimy: »Żyjemy z tobą, gdy żyjesz, więc dlaczego mamy nie żyć z tobą, gdy umrzesz?«”⁵⁶ – mówi Cudjo, tłumacząc Hurston zwyczaj dotyczący pochówku, wedle którego zmarłych grzebało się pod glinianą podłogą w ich domach. Zwyczaj ten wiązał się z wiarą w to, że „przodkowie »uświęcali« ziemię, w której byli chowani, »i nieustające rytuały, łączące ich ze swoimi potomkami, tworzyły jedną wspólnotę zmarłych, ich dziedziców oraz ziemi, którą wspólnie dzielili«”⁵⁷. Dla wspólnoty, z której się wywodził, Cudjo na pokładzie Clotildy umierał więc śmiercią społeczną, ponieważ został wyrwany z uniwersum symbolicznego swojej kultury i religii; nawet gdyby go unicestwiła realna śmierć fizyczna, pozostałby nie w pełni umarły – woda bowiem nie mogła być miejscem pochówku.

Niewolnik w tradycyjnych społecznościach afrykańskich od niewolnika sprzedanego w niewolę Europejczykom różnił się tym, że choć był zmuszony do zrzeczenia się swoich rodzimych więzi pokrewieństwa, to przyjmował nowe „fikcyjne” więzi pokrewieństwa swojego pana, którego przodkowie obejmowali ochroną również jego, choć de facto nigdy nie zostawał pełnoprawnym członkiem jego rodziny⁵⁸. „Wiele kultur nakazywało nowemu niewolnikowi wykonać symboliczny gest odrzucenia jego rodzimej wspólnoty, pokrewieństwa, duchów przodków i bogów [...] – pisze Orlando Patterson. – Ceremonia była często prosta i krótka, ale zawsze głęboko upokarzająca dla niewolnika, czasem nawet traumatyczna”⁵⁹. W konsekwencji jednak niewolnik w Afryce w państwie pana uzyskiwał jakąś formę społecznej przynależności. Natomiast Afrykanin sprzedany w niewolę za ocean był na zawsze pozbawiony opieki przodków, ponieważ w momencie przekroczenia linii brzegowej poddawano go

⁵⁵ Ibidem, s. 126, 127, 134. W XVIII wieku statki niewolnicze nazywane były przez Afrykanów *tumbeiros*, co angielscy historycy tłumaczyli jako „pływające groby”, oraz *undertakers*, co oznacza osobę trudniącą się przygotowywaniem zwłok do ceremonii pogrzebowej. Ibidem, s. 137.

⁵⁶ Z.N Hurston, op. cit., s. 33.

⁵⁷ S. Smallwood, op. cit., s. 140.

⁵⁸ O. Patterson, *Slavery and Social Death: A Comparative Study*, Cambridge, MA–London 1982, s. 38, 39, 46.

⁵⁹ Ibidem, s. 52. Wśród ludu Imbangola (północno-zachodnia Afryka) rytuał przejścia niewolnika wiązał się z oczyszczeniem go z więzi urodzenia za pomocą specjalnych medykamentów; członkowie ludu Kwanvama (Angola) kazali wypić niewolnikowi wodę przelaną przez oselkę, a potem bili nią go w głowę, aby nigdy nie przyszło mu do głowy uciec. Ibidem, s. 53.

komodyfikacji i depersonalizacji, w konsekwencji czego ulegał anihilacji jako podmiot i stawał się przedmiotem – towarem⁶⁰.

W Ameryce sytuacja niewolnika przybyłego wprost z Afryki, takiego jak Cudjo, dodatkowo się komplikowała. Był „obcym w obcej ziemi”, który „w swojej społecznej śmierci żyje na marginesie między wspólnotą a chaosem”⁶¹; dodatkowo Kossola na zawsze pozostał nie w pełni mężczyzną, ponieważ nim go porwali, przeszedł tylko jeden rytuał inicjacyjny, na co żalił się Hurston⁶². Co więcej, nie akceptowała go również społeczność niewolnicza – w konsekwencji żył na marginesie marginesu społecznego kraju tej wymuszonej emigracji:

Praca do wykonania [jest] dla nas bardzo ciężka – opowiada Cudjo o pierwszych nocach w Alabamie – bo nie przywykliśmy, żeby tak pracować. Ale nie nad tym ubolewamy. Płacemy, bośmy niewolnicy. W nocy płacemy, mówimy, żeśmy urodzeni i wychowani, by być wolnymi ludźmi, a teraz jesteśmy niewolnikami. Nie wiemy, czemu nas zabrano z naszego kraju, żeby tak pracować. To dla nas dziwne. Wszyscy dziwnie się na nas patrzą. Chcemy porozmawiać z innymi kolorowymi, ale nie rozumieją, co mówimy. Niektórzy się z nas śmieją⁶³.

Nowo przybyli z Afryki byli odrzuceni przez miejscowych niewolników, ponieważ byli ucieleśnieniem doświadczenia całej Diaspory Afrykańskiej w Ameryce, o którym nie chciano pamiętać i które budziło wstyd, rozpacz, lęk czy po prostu ból. Skaryfikacje przybyszy z Afryki, ich tatuaże, dialekty, jak i sama ich obecność były powtórzeniem traumy przodków – powtórzeniem odebrania wolności, przymusowej migracji oraz komodyfikacji. Ich obecność przypominała Czarnym urodzonym w Ameryce, że pochodzą od człowieka wolnego, którego ponizono, sprzedając go jak towar, przez pokolenia traktując jak prywatną własność. Bolesna pamięć o własnym człowieczeństwie była dla nich nie do zniesienia.

W przypadku Czarnych urodzonych w Ameryce zadziałała już mimikra – zasymilowali się, przyjęli chrześcijaństwo, po części przyjęli „biały” system wartości. Dlatego to, co pochodziło bezpośrednio z Afryki, „czarnego kontynentu”, było – niezależnie od rzeczywistego koloru skóry – bardziej czarne, a więc gorsze. „Kolorowi, rozumiesz, mówią, żeśmy dzikusy, śmieją się z nas i nie odzywają się do nas”⁶⁴, „mówią, że Afrykanie zabijają ludzi i zjadają ich mięso” – wspomina z żalem Cudjo. Pogarda wobec „słonego niewolnika”⁶⁵ dawała im

⁶⁰ Ibidem, s. 125.

⁶¹ Ibidem, s. 39, 51.

⁶² Z.N. Hurston, op. cit., s. 41.

⁶³ Ibidem, s. 59–60.

⁶⁴ Ibidem, s. 62.

⁶⁵ Zarówno plantatorzy, jak i sami niewolnicy przywiązywali ogromną wagę do miejsca urodzenia niewolnika – ono determinowało kształt niewolniczej diaspory w Amerykach. Generalnie tych urodzonych w Ameryce uważano

poczucie, że są kimś lepszym, o ironio, z urodzenia, tak jak białej biedocie amerykańskiej, która nie posiadała niewolników, sam fakt urodzenia się białym dawał poczucie bycia lepszym od wszystkich Czarnych, wolnych i niewolnych. Czarni Amerykanie śmieli się z synów Cudjo, że są podobni do małp i nazywali ich „ignoranckimi dzikusami” – gardzili nimi, ale jednocześnie się ich bali („Twoi chłopcy są wielce źli, Cudjo. Boimy się, że kogoś zabiją”⁶⁶).

Jedynym Czarnym, który się nie śmiał z Cudjo i innych przybyłych z Afryki, był Wolny George, który wytłumaczył im, czym jest niedziela i że nie należy wówczas tańczyć. Ostatecznie przyjęli chrześcijaństwo, religię swojego pana, co pozwoliło im jakoś zakorzenić się w strukturze nowego społeczeństwa, choćby tylko tego niewolniczego, i sprawić, że – choć pozbawieni opieki swoich przodków – byli mniej „zawieszeni między światami”. Jednak nie chcieli, jak to określił Cudjo, „mieszać się z tymi, którzy się z nich śmieli”⁶⁷, więc założyli własny kościół⁶⁸. Po wyzwoleniu Afrykanie chcieli wrócić do ojczyzny, ale nie zdołali zebrać odpowiedniej sumy pieniędzy. Dlatego wykupili ziemię od Tima Meahera i wybudowali miasto Africatown⁶⁹, które – jak sama nazwa wskazuje – miało stać się ich małą Afryką w Ameryce:

Nasze miasto nazywamy Africatown. Mówimy tak, bo chcemy wrócić do ziemi afrykańskiej, a nie możemy tam wrócić – tłumaczył Cudjo. – Dlatego budujemy Afrykę tam, gdzie nas sprowadzili. Gumpa powiada: „Moi ludzie sprzedali mnie, a wasi ludzie (Amerykanie) mnie kupili”. My [jesteśmy] tutaj i tutaj musimy zostać⁷⁰.

W Africatown żyli wedle zasad znanych im z ojczyzny. Wyznaczyli sobie przywódcę oraz sędziów, którzy rozstrzygali spory. Jeśli ktoś ponownie dopuścił się tej samej przewiny, stosowali karę znaną im z okresu niewoli – biczowanie. Co ciekawe, swoim przywódcą uczynili wyżej wspomnianego Gumpę, który pochodził z Dahomeju, czyli kraju oprawcy. Nie miało to znaczenia, gdyż liczyło się tylko to, że jako jedyny był szlachetnie urodzony⁷¹, a więc mógł się podjąć funkcji kogoś na kształt króla czy wodza („Nie jesteśmy na niego źli za to, że król

za bardziej użytecznych niż świeżo przybyłych zza oceanu, których nazywali „słonowodnymi Czarnymi” i „słonowodnymi niewolnikami”. S. Smallwood, op. cit., s. 6–7.

⁶⁶ Z.N. Hurston, op. cit., s. 73.

⁶⁷ Ibidem, s. 69.

⁶⁸ The Union Missionary Baptist Church – pol. Zjednoczony Kościół Baptystów Misyjnych. Cudjo jest pochowany na cmentarzu znajdującym się przy tym kościele.

⁶⁹ Africatown (znane również jako Plateau) uznaje się za pierwsze miasto w USA założone przez Czarnych i w pełni przez nich administrowane.

⁷⁰ Ibidem, s. 67.

⁷¹ Gumpa był członkiem dworu króla Dahomeju (prawdopodobnie z nim spokrewniony), od którego kapitan Foster otrzymał go w prezencie. Zob. B. Raines, *The King of the Amazons*, w: idem, *The Last Slave Ship...*, [e-book, brak numeracji stron].

Dahomeju unicestwił naszego króla i sprzedał nas białemu człowiekowi. On nic nam nie zrobił”⁷²).

Przeszło pięć lat Cudjo i jego pobratymcy z Afryki żyli poza wspólnotą, jako byty o statusie towaru mającego wartość wymienną, odrzuceni przez białą społeczność, która im odmawiała człowieczeństwa, jak i innych Czarnych, którzy zarówno przed, jak i po wyzwoleniu w bliznach wojowników i afrykańskich narzeczach widzieli oznaki barbarzyństwa. Dla przybyłych na pokładzie Clotildy wybudowanie Africatown było więc próbą odwrócenia procesu komodyfikacji, powrotu do społecznych więzi, które połączyłyby ich ponownie z kontynentem afrykańskim. Cudjo ożenił się z Abilą, również pochodzącą „zza wody”, która w Ameryce przyjęła imię Celia⁷³. Każdemu z sześciorga dzieci nadali dwa imiona: jedno, „aby nie zapomniało o swoim domu”, a drugie „dla ziemi afrykańskiej, aby nie było zbyt zniekształcone, gdy będą je wołać”⁷⁴, czyli aby mogły powrócić tam, skąd pochodzą. Gdy w 1893 roku zmarła jedyna córka Cudjo, pochował ją w obrządku chrześcijańskim, podczas pogrzebu dokonując swoistego aktu autocenzury uświęcającego afrykańskie tradycje:

Teraz jesteśmy chrześcijanami, więc chowamy nasze dziecko w trumnie i zabierają ją do kościoła, i każdy spogląda jej w twarz. Śpiewają: *Spotkamy się za rzeką*. Długo teraz jestem członkiem kościoła i moje usta znają słowa pieśni, ale serce nie. Dlatego w środku siebie śpiewam: „O todo ah wah n-law yah-lee, owrran k-nee r ara k-nee ro ro”⁷⁵.

Afrykańskiej pieśni pogrzebowej nie śpiewa na głos, ponieważ ma świadomość, z jakim ostracyzmem społecznym mogłaby się spotkać jego rodzina, której i tak wytykano, że nie są prawdziwymi chrześcijanami. Jednak dopełnienie obrządku pochówku w duchu afrykańskim, choćby po cichu, jest dla ojca zmarłej piętnastolatki elementem niezbędnym, by córka mogła trafić po śmierci tam, skąd pochodzą jej przodkowie, z którymi będzie mogła się połączyć, gdy zawołają jej afrykańskie imię: Ee-bew-e-see.

W kolejnych latach Cudjo Kossola Lewis pochował swoje pozostałe dzieci: synów Cudjo, Poe-leego i Davida, którzy najbardziej zaciekle walczyli z wytykaniem im afrykańskości, Jimmy’ego i Alecka, a także żonę. Cudjo Jr. został postrzelony przez szeryfa

⁷² Z.N. Hurston, op. cit., s. 66.

⁷³ Ibidem, s. 71. Hurston zapisuje imię tak jak Cudjo je wymawiał: Selly. Chodzi jednak o Celię. Zob. B. Raines, *An African Town*, w: idem, *The Last Slave Ship...*, [e-book, brak numeracji stron].

⁷⁴ Z.N. Hurston, op. cit., s. 78. Najstarszy syn Aleck nosił również imię Yah-jimmy, drugi syn Jimmy – Ah-no-no-yoe, potem był Poe-lee-Dah-oo (Cudjo nie podał afrykańskiego imienia), David nosił imię Ah-tenny-Ah, najmłodszy syn Cudjo – Fish-ee-ton.

⁷⁵ Ibidem, s. 74.

i po dwóch dniach zmarł („Może źle się modliłem, rozumiesz, bo umarł, kiedy modliłem się do Pana, aby oszczędził mojemu chłopcu życie”⁷⁶), Jimmy i Aleck zmarli w wyniku choroby, Dawid został zdekapitowany w wypadku na kolei⁷⁷, a Poe-lee zginął w niewyjaśnionych okolicznościach, gdy poszedł łowić ryby nad rzeką. Poe-lee po śmierci Davida namawiał ojca, aby pozwał kolej, na co ten odpowiadał mu: „Po co? Nie znamy prawa białych. Mówią, że ci nie zapłacą, kiedy cię skrzywdzą”⁷⁸. Poe-lee stwierdzał wówczas, że w Afryce (choć nigdy w niej nie był) nie jest tak jak w Ameryce, gdzie się nie przestrzega prawa. Śmierć Poe-leego była szczególnie dotkliwa, gdyż nie został pochowany, a woda – jak wyżej zostało wspomniane – nie mogła być miejscem pochówku. Ostatni zmarł najstarszy syn Aleck, który odszedł miesiąc po matce. „Wówczas – powiedział Cudjo Hurston – jestem, jak gdy przybyłem z ziemi afrykańskiej. Nie mam nikogo poza synową”.

Społeczność Africatown nie pozostawiła jednak Kossoli samemu sobie. Pozostali ocalali z Clotildy odwiedzali go i zwyczajem afrykańskim prosili go, by opowiedział im przypowieść. Pomagali mu w ten sposób pogodzić się ze stratą najbliższych poprzez zamknięcie bólu w słowie, a jednocześnie dawali znać, że nigdy nie będzie sam, i że choć jego afrykański dom jest daleko, oni, którzy są jego częścią, pozostaną przy nim – tak jak zmarli członkowie jego rodziny: z Ameryki, jak i z Afryki.

Podsumowując, Cudjo Lewis w Ameryce osiągnął stan liminalny: nie był ani członkiem wspólnoty, w której się urodził, ani nie był obcym, ani „prawdziwie” umarłym. Był martwy śmiercią społeczną, egzystował na krawędzi przynależności i nieprzynależności społecznej. W świetle jego rodzimej kultury, ponieważ był pozbawiony opieki duchów przodków oraz był oddalony o setki mil od ojczystej ziemi, ta społeczna śmierć miała charakter metafizyczny. Cudjo groziło więc, że po śmierci nie będzie mógł połączyć się ze swoimi afrykańskimi krewnymi i pozostanie bytem pośrednim. Dlatego jego potrzeba opowiedzenia swojej historii to potrzeba Kossoli Afrykanina; liczy bowiem, że w ten sposób symbolicznie powróci do ojczyzny i połączy się z bliskimi:

O Panie, wiem, że wołasz mnie moim imieniem – mówi Cudjo, gdy Hurston po raz pierwszy pojawia się na jego werandzie. – Nikt nie woła mnie moim imieniem zza wody prócz ciebie. [...] Dzięki, Jezu! Ktoś

⁷⁶ Ibidem, s. 76.

⁷⁷ Wcześniej sam Kossola został potrącony przez pociąg, co uczyniło go niezdolnym do pracy i po czym został zakrytianem w ich kościele. Prawnik, który go reprezentował, wygrał w sądzie sprawę, ale Kossola pieniędzy nigdy nie ujrzał.

⁷⁸ Ibidem, s. 87.

przyszedł i pyta o Cudjo! Chcę ci powiedzieć, kim jestem, bo może pewnego dnia pójda do ziemi afrykańskiej, zawołają moje imię i ktoś tam odpowie: »Tak, znam Kossulę«⁷⁹.

Pojawienie się Hurston było dla Cudjo niemal jak omen; jawiła mu się jak pośrednik między światami – jak posłaniec, który w słowie zaniesie jego ducha z powrotem do Afryki. Dzięki niej dostał szansę na powrót do siebie w sensie religijnym i duchowym, jak i psychologicznym i symbolicznym: w akcie narracji mógł powtórzyć swoją traumę, objąć ją opowieścią, przekroczyć i powrócić do korzeni swojej tożsamości⁸⁰. Odtworzenie swojej biografii było dla Cudjo szansą jeśli nie na uleczenie, to na podjęcie próby scalenia jego rozbitej podmiotowości, amerykańskiej Cudjo Lewisa i afrykańskiej Kossoli w jedną, afroamerykańską, dla której punktem odniesienia pozostawała jednak Afryka, którą próbował odtworzyć w Ameryce, budując Africatown. Warto w tym miejscu dodać, że gdy poproszono Kossolę, aby zapozował do zdjęcia, założył swój najlepszy garnitur, lecz zdjął buty, tłumacząc: „Chcę wyglądać jak w Afryce, ponieważ tam właśnie chcę być”⁸¹.



Il. 3. Cudjo Lewis (Oluale Kossola) przed swoim domem w Africatown w Alabamie, ok. 1928

⁷⁹ Ibidem, s. 19.

⁸⁰ „Zdarzenie psychiczne – pisze Agata Bielik-Robson – nie tylko zatem jest powtórzeniem, ale także oswojeniem wydarzenia w dwojakim sensie tego słowa: jako złagodzenie urazu i wprowadzenie go w uniwersum form symbolicznych”. A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 26.

⁸¹ Z.N. Hurston, op. cit., s. 113.

Powracający pomnik w zapomnianym mieście

W 1959 roku, sto lat po tym, jak Clotilda opuściła port w Ouidah, przed Zjednoczonym Kościołem Baptystów Misyjnych w Africatown⁸², w którym jako zakrystian wiele lat posługę czynił Cudjo Lewis, wzniesiono jego pomnik – popiersie z brązu umieszczone na piramidzie z cegieł wykonanych przez ocalałych Afrykanów z Clotildy (il. 4). Pomnik stworzył Henry Williams, lider Progresywnej Ligii Africatown, według drewnianego projektu swojego ucznia Charlesa Rhodesa⁸³. Inicjatorem upamiętnienia Cudja Kossoli Lewisa było właśnie wspomniane stowarzyszenie – The Progressive League of Africatown – założone w 1957 roku w celu ochrony dziedzictwa kulturowego i historycznego Africatown oraz wspierania jego rozwoju ekonomicznego. Niestety w 2002 roku skradziono pomnik Kossoli sprzed kościoła, który oderwano od ceglanej podstawy⁸⁴. Sześć lat później z inicjatywy dwóch afrykańskich filmowców, Thomasa Akodjinou z Beninu oraz Felixa Yao Amenyo Eklu z Togo, popiersie Cudjo Lewisa powróciło do Africatown (il. 5). Wraz z popiersiem Johna Smitha, byłego burmistrza Prichard, stanęło na terenie Africatown Welcome Center, znajdującym się przy cmentarzu, na którym spoczywa większość przybyłych na pokładzie Clotildy Afrykanów⁸⁵. W 2011 roku oba pomniki uległy aktowi wandalizmu: głowy zostały odrąbane i dodatkowo pierś Smitha oderwano od podestu⁸⁶ (il. 6). Wcześniej, jak mówił Robert Battles, dyrektor Africatown Welcome Centre, w przeciągu dwóch lat, do Centrum Powitalnego włamywano się dwa razy.

⁸² Ang. Africatown Union Missionary Baptist Church.

⁸³ G. Allen, 'Yeah, I Know Kossula.', Greg.org, 1.05.2018, <https://greg.org/archive/2018/05/01/yeah-i-know-kossula.html> (dostęp: 24.08.2025).

⁸⁴ „Gadsen Times”, *Bust of Last Survivor of Slave Ship Clotilde stolen in Mobile*, 9.01.2002, <https://news.google.com/newspapers?nid=1891&dat=20020108&id=XrovAAAAIBAJ&sjid=79wFAAAIBAJ&pg=6333,751302&hl=en> (dostęp: 24.08.2025).

⁸⁵ G. Allen, op. cit.

⁸⁶ R. Pickett, *Busts of Cudjoe Lewis, John Smith Vandalized at Africatown Welcome Center*, AL.com, 23.03.2011, https://www.al.com/live/2011/03/mobile_crime_busts_vandalized.html (dostęp: 24.08.2025).



Il. 4. Popiersie Cudjo Kossoli Lewisa z 1959 roku przed Zjednoczonym Kościołem Baptystów Misyjnych w Africatown, gdzie Kossola wiele lat pracował jako zakrystianin



Il. 5. Odsłonięcie popiersia Cudjo Lewisa przed Africatown Welcome Center, 2008



Il. 6. Zdewastowane przez wandalę popiersie Cudjo Lewisa, 2011

Bezgłowe popiersia stały na swoim miejscu jeszcze w 2016 roku, gdy Africatown odwiedził Maarten Vanden Eynde, artysta i badacz z Uniwersytetu w Bergen w Norwegii.

Wizyta w mieście zrobiła na nim piorunujące wrażenie. Z Africatown Welcome Centre, po tym jak w miasto uderzył huragan Katrina w 2005 roku, pozostały tylko ceglane schody i metalowa poręcz; reszta budynku była stertą gruzu. Cmentarz natomiast powoli zniknął, „zatapiając się w ziemi, pochłaniany przez naturę”; po niektórych grobach pozostało tylko wgłębienie na zboczu⁸⁷. Dziś Africatown Welcome Center po latach starań lokalnej społeczności i hrabstwa Mobile ma szansę stać się nowoczesnym ośrodkiem pamięci, w którym mieszkańcy Africatown będą dzielić się swoją historią z odwiedzającymi miasto i pielęgnować swoje unikatowe dziedzictwo kulturowe. Na odbudowę Centrum przeznaczono ponad 5 milionów dolarów; pierwszą łopatę pod odbudowę wbito podczas uroczystości, która odbyła się 19 maja 2025 roku. Co więcej, zadbano również o rewitalizację cmentarza znajdującego się naprzeciwko Centrum, restaurację zaniedbanych domów oraz utworzenie ośrodków pomocy społecznej, takich jak Africatown Hall, który stanowi bank żywności, oraz siedzibę Africatown Redevelopment Corporation (pol. Korporacja Odbudowy Africatown)⁸⁸.



II. 7. Nowe popiersie Cudjo Kossoli Lewisa (2017) autorstwa April Livingston przed Zjednoczonym Kościołem Baptystów Misyjnych w Africatown

⁸⁷ M. Vanden Eynde, *A Tourist in Africatown, Alabama*, Martinvandeneynde.com, April 2015, https://www.maartenvandeneynde.com/?rd_research=802&lang=en (dostęp: 24.08.2025).

⁸⁸ Zob. J. Sharp, *Clotilda Legacy: Long-awaited \$5.1 Africatown Welcome Center Construction Project Underway*, AL.com, 19.05.2025, <https://www.al.com/news/2025/05/clotilda-legacy-long-awaited-51-million-africatown-welcome-center-construction-project-underway.html> (dostęp: 24.08.2025).

Pochodząca z Mobile w Alabamie rzeźbiarka April Livingston tak długo nie czekała z przywróceniem miastu popiersia Cudjo Kossoli Lewisa. W 2016 roku założyła zbiórkę na portalu GoFoundME (odpowiednik Zrzutka.pl), dzięki czemu w lutym 2017 roku oblicze Kossoli powróciło na dziedziniec Zjednoczonego Kościoła Baptystów Misyjnych w Africatown⁸⁹ (il. 7). Tym razem popiersie zostało odlane w żelazie, materiale znanym ze swej odporności na upływ czasu. Mierzącą 55,9 (wys.) x 40,6 (szer.) x 36,8 (gł.) cm⁹⁰ rzeźbę przymocowano do specjalnie skonstruowanej podstawy, określanej jako *un-steal-able*⁹¹ (pol. ‘niedająca się ukraść’); obok zamieszczono tabliczkę, na której widnieją imiona wszystkich darczyńców. Na ceremonii odsłonięcia pomnika Livingston miała okazję spotkać potomków Cudjo Lewisa, którzy podziękowali za jej pracę i wielkie zaangażowanie w przywrócenie pamięci o ich przodku. „Zobaczyć tyłu, którzy mieli jego twarz – to było coś. Naprawdę znam tę twarz”⁹² – mówiła o tym spotkaniu artystka.



Il. 8–9. Popiersie Cudjo Lewisa oraz jego fotografia, najprawdopodobniej pierwowzór rzeźby

Twarzą w twarz z Kossolą

April Livingston oczywiście nigdy nie spotkała Cudjo Kossoli Lewisa osobiście. Ale go poznała, doświadczyła go. Przenośnie rzecz ujmując, przebywała z nim twarzą w twarz, gdy poznawała historię jego i innych ocalałych z Clotildy, oraz – dosłownie – gdy pracowała miesiącami nad odtwarzaniem jego oczu, ust, policzków, każdej zmarszczki, które uchwyciły

⁸⁹ April Livingston wykonała dwa popiersia, jedno przekazując do Instytutu Praw Obywatelskich w Birmingham (ang. Birmingham Civil Rights Institute).

⁹⁰ W calach wysokość popiersia 22'', szerokość 16'', głębokość 14,5''.

⁹¹ Department of Art & Art History, The University of Alabama, *UA Alumna Sculpts Memorial to Slave Ship Survivor*, 7.04.2017, <https://art.ua.edu/loupe/ua-alumna-sculpts-memorial-to-slave-ship-survivor/> (dostęp: 24.08.2025).

⁹² Ibidem.

stare fotografie sprzed prawie stu lat (il. 8–9). Wybór tworzywa, z którego wykonała rzeźbę, oczywiście też jest nie bez znaczenia. Żelazo to materiał nieulegający łatwo zniszczeniu, ponadczasowy, dający estetyczne poczucie ciężaru, solidności wykonania, ale i odporności, wytrwałości – zarówno w sensie dosłownym, jak i symbolicznym. Wszystkie te znaczenia konotowane przez materiał rzeźbiarski przenoszone są na samego Kossolę – człowieka z żelaza, którego nie złamał los, a cierpienie nie pozbawiło miłości do świata.

Popiersie Cudjo, niczym postać literacka w utworze, znaczy dopiero w całości przestrzeni, w której je umieszczono⁹³ – nie tylko dziedzińca kościoła, ale całego Africatown – oraz na tle przypisanych jej przez artystkę własności (kadrowanie, materiał, wybór zdjęcia-pierwowzoru) oraz funkcji, które w przypadku tej rzeźby w pewnym sensie też możemy określić jako fabularne⁹⁴. Pomnik fabularyzuje wszak miasto – jest początkiem opowieści o nim jak i jego otwartym zakończeniem, które wciąż trwa, wciąż żyje i się rozwija. Niczym w XIX-wiecznej powieści realistycznej żeliwny Cudjo Kossola Lewis przenosi widza w świat opowieści o Africatown i czyni go jedną z postaci w niej występującej. Ten uświadomiony świat (o)powieści o założycielach miasta sytuuje się w odbiorcy w momencie jego zetknięcia się z obliczem Kossoli, w którego żeliwne oczy spogląda.

Właściwie ciężko nazwać pomnik Kossoli popiersiem, gdyż wyrzeźbiona jest tylko głowa. Jest to jakby zawężenie rzeźbiarskiej perspektywy, soczewkowe skupienie się na jednym elemencie postaci – na twarzy właśnie. Cudjo to te dobre wielkie oczy, które oglądały tyle zła, wojnę, niewolnictwo i upodlenie człowieka. To te uszy, w których utkwiał krzyk mordowanych pobratymców z jego rodzimej wioski. To gęsty szlak zmarszczek, którymi spłynęły łzy wylane nad śmiercią jego ukochanych dzieci i żony. Ale to też usta, na których mimo całego cierpienia wciąż tli się ślad pogodnego uśmiechu i wdzięczności za życie, jakie dał mu Bóg. Jakie sensory dla tej rzeźby niesie w sobie to – używając terminologii filmowej – zbliżenie na twarz Kossoli? Spojrzenie w nią, choć to tylko reprodukcja, pozwala nam s p o t k a ć s i ę z człowiekiem, którym ona jest. Bowiem człowiek nie kryje się za twarzą – on jest swoją twarzą. Twarz Cudjo jest twarzą w najgłębszym Tischnerowskim znaczeniu tego słowa. Jest pozbawiona zasłony, maski, jest naga. Twarz mówi, jest nastawiona na dialog⁹⁵: i moja, która patrzy w oblicze drugiego, i ta utrwalona przez artystkę.

⁹³ Na temat funkcjonowania postaci w utworze literackim zob. E. Kasperski, *Między poetyką a antropologią postaci*, w: *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 1998, s. 9–41.

⁹⁴ Por. *ibidem*.

⁹⁵ Ks. J. Tischner, *Fenomenologia spotkania*, „Analecta Cracoviensia” 1978, nr X, s. 96.

Rzeźba Livingston umożliwia nam więc dialog z nieżyjącym Kossolą. Od momentu, kiedy spotykamy się z jego odlaną w żelazie twarzą, spotykamy też człowieka Kossolę z całym jego życiem i duszą, które w tej twarzy zostały odcisnięte. To, czy na tę twarz będziemy chcieli, jak pisze ks. Tischner, odpowiedzieć twarzą, zależy od nas – od tego, czy na nią się otworzymy i, doświadczając twarzy Kossoli, doświadczymy także Kossoli człowieka.

Każde doświadczenie, czy to rzeczy czy samego siebie, odznacza się jakąś swoistą, własną mocą perswazji. [...] Obecny w spotkaniu drugi perswaduje, jak nie perswaduje żaden przedmiot. Drugi jest. Drugi przychodzi, odchodzi, drugi mówi i patrzy, drugi zobowiązuje. Perswazja ta może być słowna lub pozasłowna. W niektórych sytuacjach perswazja pozasłowna jest nawet bardziej przenikliwa i wiążąca niż perswazja słowna. A. Kępiński podkreśla, że najbardziej ważne rezultaty poznawcze dotyczące drugiego zapadają w pierwszej fazie tzw. „metabolizmu informacyjnego”, w której kontakt z drugim ma charakter pozasłowny. W tym właśnie momencie krystalizuje się decyzja zbliżenia lub oddalenia – kluczowe dla dalszego obcowania „tak” lub „nie” zwrócone ku drugiemu⁹⁶.

Pomnikowa twarz Cudjo jest perswazyjna. Transcenduje oblicze drugiego, który spogląda na nas żeliwnymi oczami. Od nas będzie zależało, czy zobaczymy osobę, do której to oblicze należało. Patrzymy na twarz, ale żeby ją w i d z i e ć naprawdę, musimy także odsłonić naszą. Livingston, stosując ten hiperboliczny zabieg perswazyjny – skierowanie uwagi odbiorcy na twarz (wyrzeźbienie popiersia bez piersi) – stworzyła przestrzeń umożliwiającą otwarcie horyzontu doświadczenia międzyludzkiego, które przekracza czas i śmierć. Przekraczając tę przestrzeń, wchodzimy w los człowieka. Dziedziniec kościoła Baptistów Misyjnych w Africatown staje się sceną dramatu, w który wejdziemy bądź nie, pośrednio doświadczając tragiczności losu, z którym się zetknęliśmy. Nie każdy zapewne odpowie swoją twarzą na twarz Cudjo, tzn. spróbuje poznać to życie i zadać sobie trud odpowiedzenia na pytania: kim jestem wobec tego, który na mnie patrzy? Czy znajdę to, co nasze losy spleta w tym tu miejscu? Niektórzy odpowiedzą na jego twarz milczeniem. Spojrzą w twarz, ale nie zobaczą człowieka.

Jednak drugi „wtrąca mnie w sytuację, w której nawet pominięcie jest formą przyznania, że jest”. To istnienie drugiego jest „istnieniem problematyzowanym nieusuwalną perspektywą tragedii”⁹⁷. Ci, którym uda się zobaczyć Cudjo Lewisa w transcendującej jego istnienie rzeźbie, wejdą z nim w wspólny horyzont spotkania ponad czasem i śmiercią. Jego losy w metafizyczny sposób spleta się z naszym poprzez to, że w akcie konkretyzacji dzieła jego istnienie wkroczy w nasze i wywoła w nas odpowiedź. Jaką? Czy odwrócimy wzrok obojętni na to istnienie przed

⁹⁶ Ibidem, s. 75–76.

⁹⁷ Ibidem, s. 80.

nami i zło, które w nie wniknęło? Czy też „pozwolimy temu dobru być – znaczy oddać mu sprawiedliwość”⁹⁸? Jeśli tak – cóż by znaczyło to oddanie sprawiedliwości? Może ono znaczyć tylko tyle i aż tyle, co po prostu z o b a c z y ć Kossolę, usłyszeć jego los, w przeciwieństwie do p a t r z e n i a n a Kossolę i martwą reprodukcję jego twarzy. Nasze „widzieć” daje mu życie, uczłowiecza go i pozwala rezonować w teraźniejszości.

Widzieć w tym wypadku to tyle, co pamiętać. Pytania sprowokowane przez żeliwną twarz to właśnie dialog, ten dialog to spotkanie, a w spotkaniu tym wydarza się pamięć. Spotkanie z Cudjo to spotkanie z ofiarą – z kimś, „w kim dobro zostało wystawione na działanie zła”⁹⁹. Zdumiewa nas to i zastanawiamy się, jak to możliwe, by takie życie wydarzyło się w tym człowieku. Nasza pamięć staje się tu buntem wobec zła, które go spotkało, i oddaniem sprawiedliwości dobru¹⁰⁰. Odpowiedzieć na to spotkanie to pamiętać – od tego momentu „możemy istnieć inaczej, nawet jeśli będziemy działać jak przedtem”¹⁰¹.

Inicjatywa Organizacji Narodów Zjednoczonych

Pomnik Cudjo Lewisa to historia tragedii jednego człowieka, którego porwano z Afryki i zmuszono do niewolniczej pracy w Ameryce. To synekdocha reprezentująca miliony ludzi będących ofiarami handlu transatlantyckiego, którzy podzielili jego los i których imion nigdy nie poznamy. Aby oddać im cześć, 25 marca 2015 roku, w Międzynarodowy Dzień Pamięci o Ofiarach Niewolnictwa i Handlu Transatlantyckiego, na terenie siedziby Organizacji Narodów Zjednoczonych w Nowym Jorku, na Visitor’s Plaza, stanął Pomnik Niewolnictwa ONZ (il. 10), powszechnie znany jako The Ark of Return – The Permanent Memorial To Honour The Victims of Slavery and The Transatlantic Slave Trade at The United Nations (pol. Arka Powrotu – Trwały Pomnik ku Czci Ofiar Niewolnictwa i Transatlantyckiego Handlu Niewolnikami przy ONZ). Ten symboliczny, materialny gest uhonorowania tych wszystkich, którzy zostali zapomnieni przez historię, stworzył Rodney Leon, architekt amerykańsko-haitańskiego pochodzenia, którego projekt został wybrany w konkursie spośród 310 propozycji nadesłanych z 83 krajów¹⁰². W budowę pomnika zaangażował zespół rzeźbiarzy, inżynierów, innych architektów, stolarzy oraz reżyserów światła z Karaibów, różnych części Afryki oraz

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem, s. 81.

¹⁰⁰ Por. ibidem.

¹⁰¹ Ibidem, s. 96.

¹⁰² UN News. Global Perspective. Human Stories, *Architect of UN Slavery Memorial Explains ‘The Ark of Return’*, <https://news.un.org/en/story/2015/03/494402-feature-architect-un-slavery-memorial-explains-ark-return> (dostęp: 22.10.2024)

Europy. Jak stwierdził, już sam ten fakt wiele mówi „o tym, skąd przyszliśmy, aby znaleźć się tu, gdzie jesteśmy dzisiaj, i być częścią procesu leczenia ran”¹⁰³.



Il. 10–11. The Ark of Return (Arka Powrotu), czyli Pomnik Niewolnictwa przy siedzibie ONZ w Nowym Jorku autorstwa Rodneya Leona

Nazwa Arka Powrotu (The Ark of Return) inspirowana była Drzwiami Bez Powrotu (Doors of No Return), które stanowią część tzw. Domu Niewolników (fr. La maison des Esclaves; od 1978 roku na liście światowego dziedzictwa UNESCO) znajdującego się na mierzącej ledwie 45 akrów wyspie Gorée u wybrzeży Senegalu (il. 12–13). Gromadzono tam i przetrzymywano porwanych Afrykanów przed ich sprzedażą i transportem przez Atlantyk na Karaiby i do Ameryk, skąd żaden z nich nigdy nie powrócił. Pierwsze wzmianki o Gorée

¹⁰³ Ibidem.

pojawiają się na wykazach niewolników z roku 1536 sporządzonych przez Portugalczyków, którzy jako pierwsi pojawili się na wyspie (1444). Maison des Esclaves wybudowano ok. 1776 roku, gdy Gorée znajdowała się pod panowaniem francuskim. Dom zaprojektował Nicolas Pépin, ojciec Anny Colas Pépin oraz brat Anny Pépin, bogatej i wpływowej *signare*¹⁰⁴. Służył jako centrum tranzytowe i miejsce transakcji w handlu niewolnikami na wyspie – pojmani Afrykanie przebywali tam skuci łańcuchami w ciemnych, dusznych celach, nim wyruszyli w bezpowrotną podróż przez Atlantyk. Cele mężczyzn mierzyły ok. 2,6 m szerokości i mieściły do 20 osób; cele kobiet były nieznacznie większe i miały wąską szczelinę, przez którą wpadała odrobina powietrza. Istniała też specjalna cela dla dzieci, które przebywały w niej, odseparowane na zawsze od swoich matek i ojców, gdyż rzadko kiedy zdarzało się, by znalazły się na tym samym statku, co ich rodzice¹⁰⁵.



Il. 12–13. Dom Niewolników i Drzwi Bez Powrotu, Gorée, Senegal

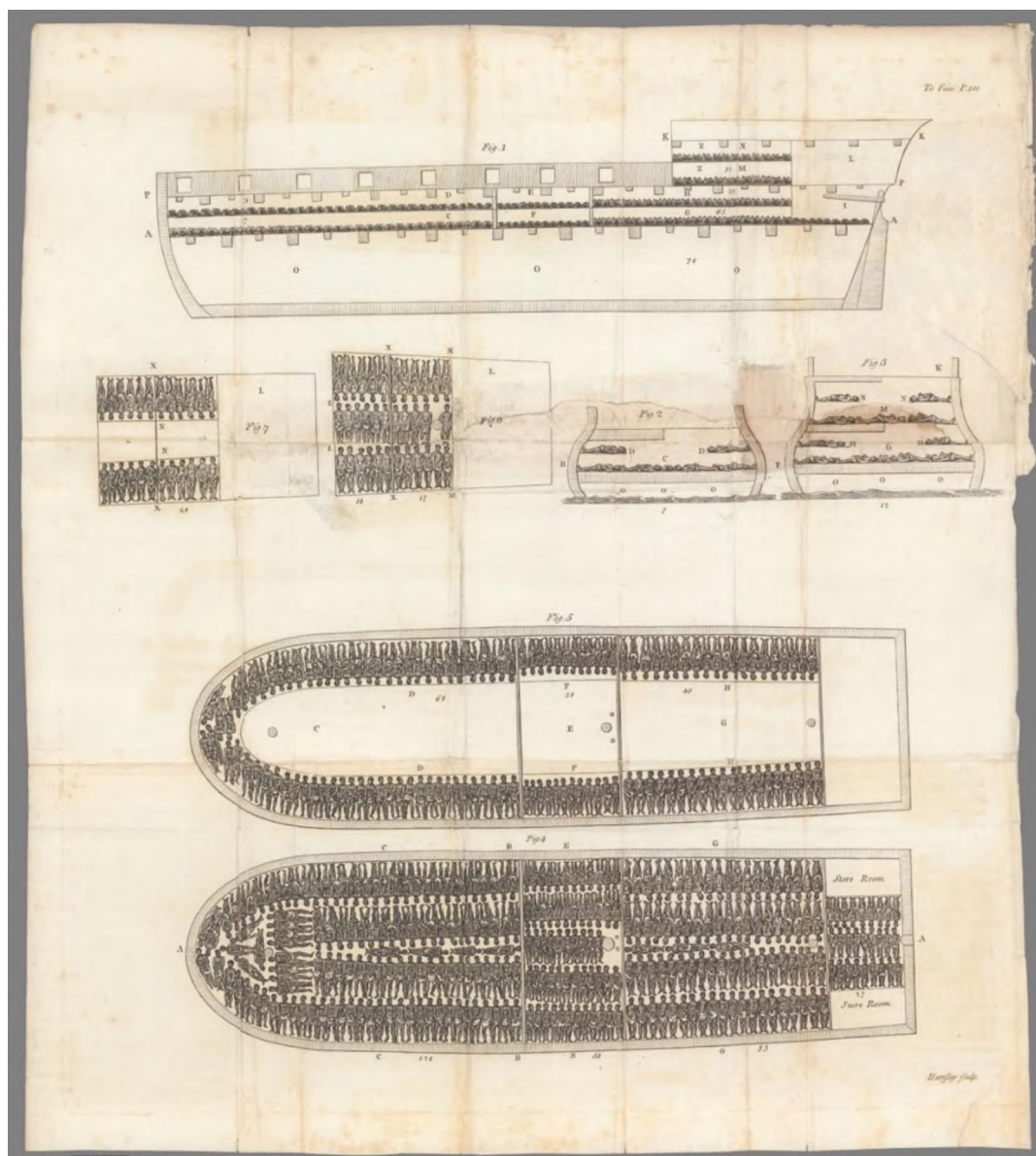
Rodney Leon w historii Gorée i Drzwiach Bez Powrotu ujrzał mocny symbol tragedii ludzi będących ofiarami transatlantyckiego handlu niewolnikami – wręcz ikonę wyobraźni zbiorowej na jego temat. Gdy projektował Pomnik Niewolnictwa przy ONZ, kierował się kontrapunktyczną ideą powrotu – chciał dać ludziom „duchową, emocjonalną i psychologiczną możliwość powrotu”¹⁰⁶, uleczenia choć częściowo tej międzypokoleniowej traumy i „uhonorowania tych, którzy cierpieli wielkie straty, abyśmy mogli być tu, gdzie się dzisiaj

¹⁰⁴ Mianem *signares* określano w Senegalu czarne kobiety lub Mulatki, które po zawarciu związku małżeńskiego z Europejczykami cieszyły się wyższym statusem społecznym i dzięki swej przedsiębiorczości często zdobywały duże wpływy w strukturach handlu niewolnikami. Zob. hasło ‘signare’, w: Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Signare> (dostęp: 24.10.2024). Więcej na temat Anny Pépin zob. M. Hinchman, *The Middle: Occupational Groups*, w: idem: *Portrait of an Island: The Architecture & Material Culture of Gorée, Senegal*, Lincoln–London 2015, s. 124–134.

¹⁰⁵ Zob. A. Porter, *Gorée Island: The Door of No Return*, „Queen's Quarterly”, vol. 121, no. 1, s. 38–45.

¹⁰⁶ Słowa Rodneya Leona, United Nations, *Ark of Return: New Slavery Memorial*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=RZm-lFAYGus> (dostęp: 24.20.2024).

znajdujemy”¹⁰⁷. Arka Powrotu stanowi więc symboliczny statek, na którym dusze wszystkich ofiar transatlantyckiego handlu niewolnikami będą mogły wreszcie po śmierci – niczym dusza Cudjo Kossoli Lewisa – powrócić do ojczystej ziemi, by połączyć się z przodkami. To punkt, w którym narody świata mogą rozpocząć kontrnarrację na temat historii oraz podjąć próbę zadośćuczynienia przeszłym krzywdom¹⁰⁸.



Il. 14. Rycina autorstwa aktywisty Thomasa Clarksona przedstawiająca przekrój statku niewolniczego i sposób rozmieszczania w ładowni niewolników, zamieszczona w jego wydanej przez parlament brytyjski książce *The History of the Rise, Progress, and Accomplishment of the Abolition of the African Slave-trade*, Londyn 1808

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Por. UN News, op. cit.

Cierpienie wpisane w trójkąt

Cieężko sobie wyobrazić warunki, w których przewożono pojmanych Afrykanów. Przed zniesieniem transatlantyckiego handlu niewolnikami zdarzało się, że statki o pojemności 90 ton przewożyły do 390 niewolników (nie licząc załogi i załadunku). Przeludnienie i ścisk były tak ogromne, że parlament brytyjski postanowił wprowadzić zakaz transportu więcej niż pięciu niewolników na każde trzy tony załadunku statku o pojemności dwustu ton. Oczywiście mało kto przestrzegał tych zasad, gdyż więcej niewolników oznaczało więcej zysków, czemu mało który handlarz mógł się oprzeć. Skuci łańcuchami Afrykanie przetrzymywani byli pod pokładem w niewyobrażalnym ścisku i smrodzie, ledwie mając miejsce by wstać, nie mówiąc już o swobodnym poruszaniu się¹⁰⁹ (il. 14).

Smród z ładowni – wspominał Olaudah Equiano – nawet gdy jeszcze przebywaliśmy na wybrzeżu, był tak nieznosny, że niebezpiecznie było przebywać tam choć chwilę; dlatego niektórym z nas pozwolono przebywać na pokładzie dla świeżego powietrza. Teraz, kiedy ładunek całego statku był ściśnięty [pod pokładem, smród] był nie do wytrzymania. Ciasnota, gorąc powodowany klimatem i to, ilu nas było na statku, który był tak zatłoczony, że ledwo było miejsce, by się obrócić – prawie nas dusiły. Wywoływało to obfite pocenie się, więc wkrótce powietrze nie nadawało się do oddychania z powodu różnorodności odrażających zapachów; sprowadzało to na niewolników choroby, przez które umierali, stając się ofiarami – że tak ją nazwę – rozrzutnej chciwości swoich nabywców. Nędzę tej sytuacji pogarszały szuranie łańcuchów – co czyniło ją nie do zniesienia – oraz brud z niezbędnych wanien (nocników), do których często wpadały dzieci i które prawie dusiły [swym smrodem]. Krzyki kobiet i jęki umierających czyniły całą tę scenę horrorem nie do wyobrażenia¹¹⁰.

Pojmani najczęściej zapadali na ospę i dyzenterię, umierali z wycieńczenia, skrajnego niedożywienia, odwodnienia lub w wyniku samobójczej śmierci. Ci, którzy przetrwali, nierzadko byli okaleczeni, czy to przez załogę (która m.in. biczowała niewolników za odmowę jedzenia) czy w wyniku zmagania się z kajdanami na nogach i rękach¹¹¹. Ich podróż przez Atlantyk trwała od dwóch do trzech miesięcy, w zależności od warunków na morzu, ostatecznej destynacji oraz tego, czy na pokładzie miał miejsce bunt (porwanych Afrykanów bądź załogi).

¹⁰⁹ J.H. Franklin, A.A. Moss, Jr., *From Slavery to Freedom*, op. cit., s. 37. Jak piszą John Franklin i Alfred Moss Jr, pewien handlarz, który dotarł do Barbados z 372 niewolnikami z 700 załadowanych, tak współczuł sobie i innym wykonującym jego profesję, że aż zanotował: „Żaden poszukiwacz złota nie doświadczy tyle obrzydliwego niewolnictwa, co ci, którzy przewożą Murzynów [...]: przez śmiertelność nasze wyprawy są zrujnowane, a my tęsknimy i zamartwiamy się na śmierć, że musimy przechodzić przez tyle nieszczęść”. Ibidem.

¹¹⁰ E. Olaudah, *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself*, ed. by J. Brooks, Chicago 2004, s. 59. Dopiski w nawiasach kwadratowych pochodzą od autorki niniejszej pracy.

¹¹¹ J.H. Franklin, A.A. Moss, Jr., op. cit., s. 37.

Ich droga z Afryki do kolonii w Zachodnich Indiach i Amerykach była częścią tzw. trójkątnego szlaku handlowego. W jego pierwszym etapie z Europy wysyłano do Zachodniej Afryki takie dobra, jak naczynia z mosiądzu i cyny, noże, narzędzia, tekstylia z bawełny, proch, pistolety, whisky, brandy, rum, skrzynie pełne koralików rozmaitych rozmiarów i kształtów, które potem wymieniano u miejscowych króli i wodzów na schwytanych przez nich niewolników. Ci później byli transportowani do kolonii na Karaibach i w Amerykach, gdzie sprzedawano ich m.in. na plantacje, które można śmiało nazwać ówczesnymi obozami koncentracyjnymi¹¹². W trzecim etapie pozyskane pracą rąk niewolników dobra, jak tytoń, cukier, ryż, indygo, melasa, rum czy bawełna, wysyłano do Europy lub redystrybuowano z Karaib i Ameryki Południowej do kolonii w Ameryce Północnej (Kanada)¹¹³.



Il. 15. Wyryta na ścianie pomnika mapa przedstawiająca szlak transatlantyckiego handlu niewolnikami oraz stanowiąca personifikację jego ofiar tzw. figura trójkąty

¹¹² W połowie XVII wieku, jak piszą Frankilin i Moss: „Jednego roku, na przykład, 2656 Afrykanów urodziło się na Saint Vincent, ale tegoż samego roku zmarło 4205. Na jednej z plantacji na Jamajce więcej niż połowa dzieci zmarła w wieku niemowlęcym, podczas gdy liczba poronień rosła. Niektóre władze zrzuciły wysoką śmiertelność na karb niewłaściwego odżywiania i spustoszeń sianych przez choroby. Bez wątpienia takie warunki występowały na plantacjach. Jednak więcej śmieci wśród niewolników niż jakikolwiek inny czynnik powodował fakt, że taniej było niewolników kupować [i sprowadzać zza Atlantyku] niż hodować na miejscu [tj. rozmnażać]”. Dalej czytamy: „Wskaźnik śmiertelności wśród nowo przybyłych wynosił 30% w okresie od trzech do czterech lat. Stare i nowe choroby, zmiana klimatu i jedzenia, niebezpieczeństwa, na które narażeni byli niewolnicy podczas ucieczek, samobójstwa, nadmierne biczowanie stanowiły główne czynniki wysokiej śmiertelności”. Ibidem, s. 44–45. Dopiski w nawiasach kwadratowych – A.P.

¹¹³ Ibidem, s. 35; oraz: Britannica, hasło ‘triangular trade’, <https://www.britannica.com/topic/triangular-trade> (dostęp: 2.11.2025).



Il. 16. Trójkątny zbiornik, do którego wlewa się woda z towarzyszącymi mu słowami „Lest we forget” („Abyśmy nie zapomnieli”)

Trójkątna struktura Arki Powrotu nawiązuje właśnie do tego trójkątnego szlaku handlowego, którymi poruszały się statki niewolnicze. Całość konstrukcji, wykonana z marmuru oraz szkieletu ze stali nierdzewnej, tworzy mierzący ok. 9,15 m (30 stóp) wysokości statek, w którym znajdują się pozostałe wpisane w trójkąt elementy. Przez trójkątne okno na ścianie pomnika widać mapę przedstawiającą szlak transatlantyckiego handlu niewolnikami (il. 10, 15) z zaznaczonymi sześćdziesięcioma sześcioma lokalizacjami na świecie, do których transportowano porwanych Afrykanów. Mapie towarzyszą słowa „Acknowledge the tragedy” („Uznaj tragedię”), co wskazuje kierunek refleksji, do której nas skłania – przeszłość. Kolejny element wewnątrz pomnika to czarna postać owinięta białą szatą (il. 15, 17, 18), pod którą wyryte są słowa: „Consider the legacy” – „Zastanów się nad dziedzictwem” (w domyśle: transatlantyckiego handlu niewolnikami), a obok przekrój statku niewolniczego, który przedstawia nieludzkie warunki, w jakich transportowano Afrykanów (il. 17). Postać wyciąga w zapraszającym geście dłoń do przechodniów, jakby chciała powiedzieć: „Stój, zatrzymaj się, pochyl się nad naszym cierpieniem”. Z jej oczu wypływa woda trafiająca do dwóch trójkątnych zbiorników – trzeciego elementu, nakierowanego na przyszłość, któremu towarzyszą słowa: „Lest we forget” („Abyśmy nie zapomnieli”) wzywające do modlitwy za miliony ofiar tej niewyobrażalnej zbrodni przeciwko ludzkości (il. 16).

Te trzy elementy Arki Powrotu, nawiązujące do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, zamknięte są w statku jakoby podróżującym przez te trzy wymiary czasowe, który ostrymi kątami tworzących go trójkątów wgryza się (czy raczej: wkluwa się) w miejski

krajobraz Nowego Jorku – miasta, które jeszcze jako Nowy Amsterdam stanowiło jeden z głównych ośrodków handlu niewolnikami, a dziś jest jednym z centralnych ośrodków handlu międzynarodowego i symbolem współczesnego kapitalizmu. Nowojorska instalacja Rodneya Leona przypomina nam o tym, że niewolnictwo nie było jedynie mrocznym rozdziałem w historii ekonomii – to był jej pierwszy rozdział i kamień węgielny globalnej gospodarki. Na niewolnictwie budowano fortuny, banki rosły w potęgę dzięki finansowaniu wypraw statków należących do spółek handlarzy niewolnikami, a firmy ubezpieczeniowe zarabiały krocie na traktowaniu ludzi jak zwykły towar. Podatki ze sprzedaży owoców pracy rąk niewolników pozwalały państwu rozwijać się i stawać się światowymi potęgami gospodarczymi, spośród których Stany Zjednoczone są nią do dziś. Maksymalizacja efektywności pracy, zysk, ekspansja – to logika kapitalizmu, którą uczestnicy globalnego rynku kierują się do dziś, czego przykładem jest choćby outsourcing do krajów rozwijających się, gdzie pracującym po kilkanaście godzin ludziom wypłaca się kilkudolarowe pensje za wytwarzania produktów sprzedawanych potem za dziesiątki, setki czy tysiące dolarów. Niewolnictwo nie jest więc tragedią jedynie USA czy „osobliwą instytucją” amerykańskiego Południa, lecz dotyczy świata z obydwu stron Atlantyku. Jak mówi sam Rodney Leon: „Afrykanów wykradziono [z Afryki], by stworzyć Amerykę. W rezultacie Afroamerykanie są istotą wszystkiego, co nazywamy amerykańskością. Skradziona praca, umiejętności i wiedza stanowią budulec wszystkiego od południowych plantacji po wielkie miasta wschodniego wybrzeża”¹¹⁴.

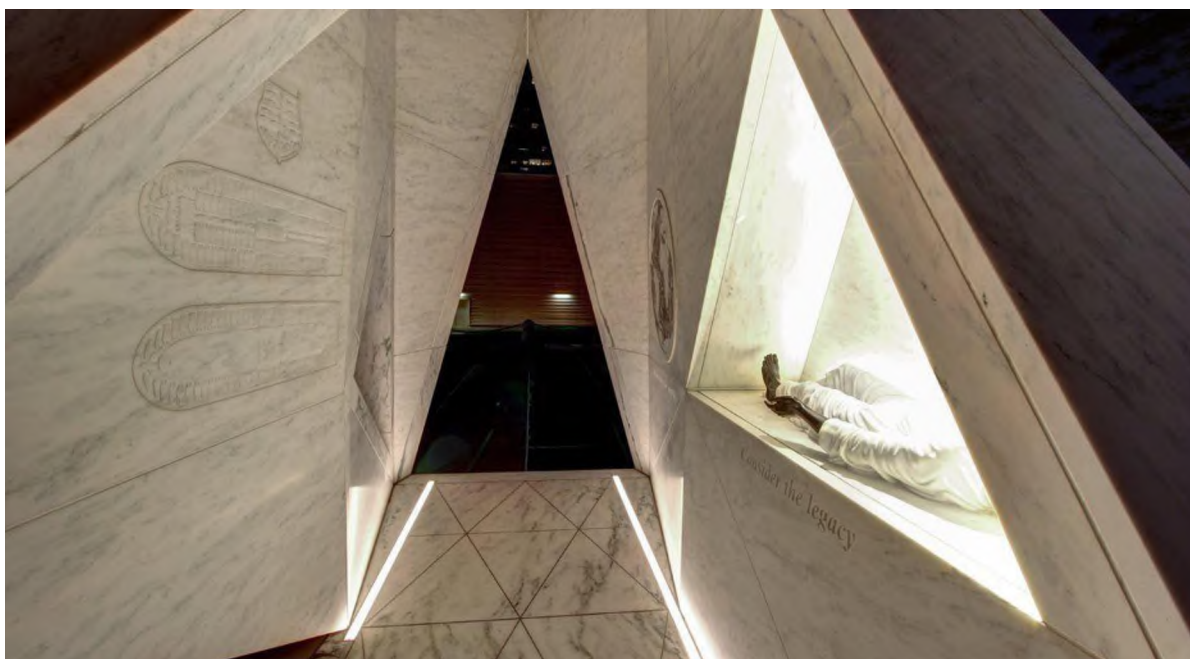
Jednak wpisanie przez Leona cierpienia milionów w strukturę trójkąta to nie tylko figuratywne nawiązanie do ekonomicznego szlaku wymiany handlowej, którym poruszały się statki niewolnicze. To zabieg uwznioślający historię niewolników, którzy zginęli podczas Przeprawy Środkowej, ale i wpisujący los Afrykanów w teraźniejszość Zachodu – krajów Europy i Ameryk, które dziś nie byłyby tak zaawansowane pod względem gospodarczym, gdyby nie transatlantycki handel niewolnikami. Na jego temat Leon za pomocą swojego pomnika buduje narrację sakralizującą doświadczenie ofiar. Oparcie kompozycji na liczbie trzy i trójkącie nie jest więc przypadkowe. Wszak trójkąt to figura święta¹¹⁵, konotująca takie pojęcia, jak: boskość, harmonia, życie, królewskość¹¹⁶. W kulturze Zachodu nieodzownie kojarzy się z chrześcijańską Trójcą Świętą: Bogiem Ojcem, reprezentowanym czasem przez

¹¹⁴ Othering & Belonging Institute, *Video: Architect Rodeney Leon on Public Art*, 18.02.2020, <https://belonging.berkeley.edu/video-architect-rodney-leon-black-public-art> (dostęp: 1.11.2024). Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P.

¹¹⁵ Łacińskie sentencje głoszą: *Temarius numerus perfectissimus* („trzy to liczba doskonała”), *omne trinum perfectum* („wszystko, co złożone z trzech, jest doskonałe”). Zob. W. Kopaliński, hasło ‘trójkąt’, w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 2015, s. 435–436.

¹¹⁶ Zob. hasło ‘triangle’, w: *The Complete Dictionary of Symbols*, ed. J. Treisdder, San Fransisco 2005, s. 487.

oko wpisane w trójkąt, Synem Bożym i Duchem Świętym. Wiąże się z boskością, duszą i śmiercią Chrystusa, cnotami teologicznymi (wiara, nadzieja, miłość), trzema etapami pokuty (żał za grzechy, postanowienie poprawy, zadośćuczynienie)¹¹⁷, jak i z trzema etapami mistycznego doskonalenia (droga zjednoczenia, oświecenia i oczyszczenia)¹¹⁸. Trzy złączone trójkąty, jakie widzimy na podłodze wnętrza Arki Powrotu (il. 17) albo na jej zewnętrznych ścianach (il. 10–11), u pitagorejczyków symbolizują absolut. Trójkąt ze ściętym wierzchołkiem skierowanym ku górze, który tworzy zewnętrzną, główną bryłę pomnika, symbolizuje powietrze, z wierzchołkiem skierowanym w dół oznacza wodę lub Ziemię¹¹⁹. Ponadto trójnia „ma moc rozwiązywania konfliktu przez dwójnię, jest również harmoniczną wypadkową oddziaływania jedności na dwójnię. Symbolizuje wpływ ducha na materię, aktywności na bierność”¹²⁰.



Il. 17. Wnętrze Arki Powrotu

¹¹⁷ Por. W. Kopaliński, op. cit.

¹¹⁸ W alchemii te trzy etapy mistycznego doskonalenia odpowiednio symbolizują kolory: czerwony, biały i czarny. Zob. J.E. Cirlot, hasło 'trójnia', w: idem, *Słownik symboli*, Kraków 2012, s. 426.

¹¹⁹ W. Kopaliński, op. cit.

¹²⁰ J.E. Cirlot, op. cit., s. 425.



Il. 18. Tzw. Figura trójcy oświetlona po zmierzchu

W tym religijnym kontekście została umieszczona, jak ją sam Rodney Leon nazywa, figura trójcy (ang. *trinity figure*) – centralny element pomnika, reprezentujący mężczyzn, kobiety i dzieci, którzy zmarli podczas Przeprawy Środkowej (il. 18). Okryta białym całunem postać została ułożona w pozycji horyzontalnej wewnątrz przypominającej grobowiec trójkątnej wąskiej przestrzeni, co nawiązuje do warunków, w jakich niewolnicy byli przewożeni na statkach. Nie można oprzeć się wrażeniu, że jest to bezpośrednia ewokacja wizerunku Chrystusa złożonego do grobu, wcześniej namaszczonego i owiniętego w płótno, zwłaszcza że wnętrze pomnika wyglądem bardzo przypomina opisany w Ewangelii (Mt 27,60; Łk 23,53) wykuty w skale Chrystusowy grób, który „składał się z przedsionka i właściwej komory grobowej, miał prawdopodobnie formę ławy otoczonej półokrągłym łukiem (arcosolium) i znajdował się po prawej stronie grotu grobowej”¹²¹. Figuracja niewolnika, oparta na trójkącie kompozycja rzeźbiarska grobu, jak i fakt, że złożona doń figura trójcy jest przedstawiona jako osoba żywa czy raczej zmartwychwstała (wyciąga do przechodzących dłonie, płacze), nobilitują niewolników a ich cierpieniu nadają wymiar niemal Boski. Syn Boży, jedna z trzech Osób Boskich, „poniósł odkupieńczą śmierć na krzyżu i zmartwychwstał, udzielając się człowiekowi w Objawieniu Bożym”¹²². U dziele Leona „objawienie” prawdy ma charakter perswazyjny i polega na uczynieniu implikowanego przez przedstawienie rzeźbiarskie sądu

¹²¹ H. Muszyński, hasło ‘grób Chrystusa’, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 4, red. J. Walkusz, Lublin 1993, s. 200.

¹²² W. Chrostowski, hasło ‘Trójca Święta’, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 19, red. E. Gigilewicz, Lublin 2013, s. 1048.

(niewolnicy umierali męczeńską śmiercią za nasz współczesny kapitalistyczny dobrobyt) za nasz własny sąd poprzez bezpośrednią reprezentację argumentów. Dzieje się tak, ponieważ:

Zaangażowanie odbiorcy w samodzielne formułowanie argumentu sprawia, że ten postrzega ów argument jako bardziej własny. Ponieważ zaś mamy większą skłonność do przypisywania waloru prawdy własnym sądom niż cudzym, istnieje też większe prawdopodobieństwo, że zaakceptujemy sformułowany przez siebie sąd, niż go odrzucimy¹²³.

Siła retoryczna obrazu płynie więc tutaj z uczynienia ofiary widoczną, z unaocznienia sądu, który odbiorca w procesie dekodowania łatwiej postrzega jako własny, tak jak to się dzieje w przypadku reklamy.

Dodatkowo transfigurację związaną z wpisaniem śmierci ofiar niewolnictwa w śmierć Chrystusa wzmacnia wieczorne oświetlenie wewnątrz „grobowca” (il. 18). Światło okalające postać uwzniośla i poetyzuje ją niczym w przekazach reklamowych. Odbija się ono od białego marmuru i sprawia wrażenie, że to złożony w grobie człowiek jest jego źródłem, przez co wygląda jakby zaraz miał się unieść i wniebowstąpić. Można tu odnaleźć wizualne nawiązania do sposobów przedstawiania w sztuce europejskiej Chrystusa składanego do grobu lub wstępującego do nieba. Projekt światła w pomniku przypomina operowanie światłocieniem u Caravaggia, konkretnie w obrazie *Złożenie do grobu* (il. 19), na którym nasycona bielą postać Chrystusa – sprawiającego wrażenie jakby tylko spał, jakby zaraz miał się obudzić – sprawia wrażenie jakby jaśniała światłem. Jezus i całun, w który jest owinięty, korespondują tu z jasnymi rękawami sukni Marii Kleofasowej, której wzniesione w górę ręce przypominają krzyż, z którego dopiero co zdjęto Chrystusa¹²⁴. Biel ta jest bielą teologiczną – implikuje cud zmartwychwstania, które wkrótce nastąpi, oraz objawienie prawdy Bożej zawierającej się w Męce Pańskiej. Świetlana otoczka wokół postaci z Arki Powrotu przywodzi również na myśl *Przemienienie Pańskie* (znane również jako *Transfiguracja*; il. 20) Rafaela Santiogo. Na obrazie tym kontrast między dolną zacienioną jego częścią a jasnością górnej części dramatyzuje przedstawienie i podkreśla epifaniczny charakter sceny przemienienia Jezusa na górze Tabor, gdzie do apostołów przemówił przez Niego Bóg¹²⁵. Ten wertykalny podział

¹²³ E. Szczęsna, *Oblicza sterowania. O perswazji niewerbalnej w sztuce i reklamie*, w: *Enklawy wpływu pośredniego. O perswazji niewerbalnej w przekazach artystycznych*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2023, s. 234.

¹²⁴ H. Langdon, *The Shock of Humility: The Limitation of Christ*, w: eadem, *Caravaggio: A Life*, New York 1999, s. 244, Internet Archive, <https://archive.org/details/caravaggiolife00lang/page/250/mode/2up?q=Entombment> (dostęp: 20.12.2025).

¹²⁵ „Tam przemienił się wobec nich: twarz Jego zajaśniała jak słońce, odzienie zaś stało się białe jak światło. [...] [O]to obłok świetlany osłonił ich, a z obłoku odezwał się głos: »To jest Syn mój umiłowany, w którym mam

obrazu odpowiada podziałowi na to, co niebiańskie i wieczne, oraz to, co ziemskie i śmiertelne. Chrystus w lśniącej bieli, którego poza i rozłożone ręce prefigurują ukrzyżowanie, unosi się ku niewidzialnemu źródłu światła i prawdy – Bogu Ojcu. U podnóży góry, z lewej, jaśniejszej strony znajdują się m.in. rodzice epileptyka, pełni wiary i nadziei w uzdrowienie syna. Zaś z prawej, w cieniu znajduje się dziewięciu apostołów, których wiara była zbyt słaba, by uleczyć chłopca – stąd spowici są w mroku¹²⁶.



Il. 19–20. Z lewej: Caravaggio, *Złożenie Chrystusa do grobu*, 1602–1604, olej na płótnie, 300 x 203 cm.

Z prawej: Rafael Santi, *Przemienienie Pańskie*, 1516–1520, tempera na desce, 410 x 279 cm

W Arce Powrotu biel budowli oraz całunu figury trójcy intensyfikuje ten widoczny na wyżej wspomnianych obrazach stylistyczny kontekst religijny, zarówno w funkcji materialnej (rozjaśnienie poprzez odbijanie światła), jak i symbolicznej. Biel wszak konotuje czystość, niewinność, dobroć, pokój (biały gołąbek, również wiązany z przedstawieniami Ducha Świętego), anioła, pomyślność, pozytywne cechy charakteru oraz niebo czy stan niebiański –

upodobanie, Jego słuchajcie!«. Uczniowie, słysząc to, upadli na twarz i bardzo się zlekli”; Mt 17, 2–6. *Biblia tysiąclecia*, wyd. 4, Poznań–Warszawa 1991, s. 1143.

¹²⁶ Por. W. D’Souza, *From Sight to Insight: Understanding the “Transfiguration” by Raphael Sanzio*, Pottypadre, 9.03.2017, <https://www.pottypadre.com/transfiguration-raphael-sanzio-lent/> (dostęp: 5.12.2025).

biel wyraża „wołę przybliżenia się do tego stanu”¹²⁷. W Piśmie Świętym, w Apokalipsie, biel określa się „kolor szat tych, którzy »przychodzą z wielkiego ucisku i oplukali swe szaty, i w krwi Baranka je wybielili« [Ap 7, 14]”¹²⁸. Owinięta w białą szatę postać personifikująca ofiary „wielkiego ucisku”, jakim był transatlantycki handel niewolnikami, jest więc transfiguracją obrazu Chrystusa złożonego w grobie – jakby autor chciał powiedzieć: „Wszyscy byli Chrystusami”. Zginęli za grzech chciwości, zmartwychwstaną dzięki naszej pamięci, która da im życie wieczne. Dlatego tak ważnym elementem sakralizującym Arkę Powrotu jest materiał, z którego ją wykonano. Gładki, biały marmur aktywizuje bowiem potencjał znaczeń o charakterze metafizycznym wywodzący się z symboliki chrześcijańskiej i dalej je przekształca poprzez interferencję z tematem głównym dzieła Leona – cierpieniem niewolników.

Ciężar i lekkość marmuru, „ewangelizacja” i estetyzacja

Niektórzy, gdy powstawała Arka Powrotu, zastanawiali się, czemu marmur jest biały, jakoby miało się to w jakiś sposób przekładać na niwelację obecności afrykańskiej. Jednak w zamyśle Rodneya Leona jest wręcz odwrotnie. Długo szukał marmuru, z którego miał zostać wykuty pomnik. Oglądał najbielsze marmury z Grecji, jak i przepiękne marmury włoskie, ale ostatecznie na wykonanie „statku” wybrał amerykański (z Danby w stanie Vermont), który dawał wrażenie lekkości obłoku dzięki charakterystycznemu żyłkowaniu i smugom na płycie oraz wyglądał, „jakby zaraz miał ulecieć z miejsca”¹²⁹. Tzw. figura trójcy została wykuta w jednej bryle białego marmuru z Carrary, mierzącej ok. 2,14 m długości, 0,6 m grubości i ok. 0,6 m szerokości¹³⁰. „Rzemieślnicy z Carrary we Włoszech – mówi Leon – owinęli postać piękną, unoszącą się białą szatą, która właściwie wygląda jakby była elegancko udrapowana na ciele; w dotyku jest miła, gładka i delikatna, jakby była prawdziwym ubraniem”¹³¹. Wystające spod całunu ręce, głowa i noga figury zostały wykute w niezwykle twardym, czarnym granicie z Zimbabwe, cenionym za swoją trwałość, odporność na warunki atmosferyczne i ścieranie oraz elegancki wygląd uzyskany dzięki głębokiej czerni i mieniącym się odłamkom. Co więcej, granit z Zimbabwe jest ważnym elementem afrykańskiej płyty tektonicznej, co uwypukla – również poprzez zastosowanie kontrastu barw – wagę elementu afrykańskiego w pomniku. Granit symbolizuje więc kontynent afrykański, jak i niezłomny charakter oraz wytrwałość

¹²⁷ J.E. Cirlot, hasło ‘biel’, w: idem, op. cit., s. 80.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Słowa Rodneya Leona, United Nations, *Ark of Return: New Slavery Memorial*, op. cit.

¹³⁰ Czyli 7 stóp długości, 2 stopy grubości i 2 stopy szerokości. Ibidem.

¹³¹ Ibidem.

zniewolonych Afrykanów. Warto również dodać, że zarówno marmur, jak i granit wykorzystywane są w architekturze sakralnej i funeralnej. Pierwszy zdobi wnętrza katedr, kościołów czy starożytnych świątyń, jest materiałem, z którego buduje się ołtarze czy figury świętych, drugi znajduje powszechne zastosowanie w wykuwaniu płyt nagrobnych. W Arce Powrotu marmur ewokuje więc sferę sacrum, granit zaś materializuje i podkreśla nieobecność tych, których oplakuje figura trójcy.

Ta lekkość i jasność materii pozostają tu w nieustannym napięciu z ciężarem oraz ciemnością związanymi z treścią dzieła – mrocznym rozdziałem w historii ludzkości, jakim był transatlantycki handel Afrykanami, ciężarem ich cierpienia, jak i ciężarem winy, który spoczywa na barkach narodów, czerpiących zyski z niewolnictwa. Dialektyka ciężarku treści i lekkości (czy lotności) formy odzwierciedla nieustanne zmaganie się ze sobą jasności i ciemności, dobra i zła w człowieku, który próbuje wyzwolić się z mroku niewiedzy czy ignorancji (tu: dotyczących prawdziwej historii USA i świata) i zmierzać w stronę światła prawdy (na temat niewolnictwa i jego dziedzictwa w dzisiejszym świecie). Wszak „między lotność a ciężkość wpisany jest ciągły trud człowieka, któremu niewidzialna busola każe ustawicznie zmierzać w stronę lekkości – po przezwycięzeniu tego, co ciężkie”¹³². Dopiero zderzenie ciemności z jasnością może dać zmartwychwstanie w prawdzie nam, współczesnym, i w pamięci tym, którzy zginęli i przez wieki byli pogrzebani w niepamięci. Przeciwwstawione sobie ciężar i lekkość oraz ciemność i jasność w Arce Powrotu tworzy estetyczną pełnię, która przenosi ją w sferę sacrum i poprzez uczestnictwo w kontemplacyjnym akcie odbioru dzieła pozwala doznać epifanii. „Miejsce upamiętnienia musi być projektowane jako miejsce święte, a sam pomnik jak obiekt święty”¹³³ – mówi Leon. Arka Powrotu daje nam więc możliwość uczestniczenia w doświadczeniu świętości i tajemnicy. Wkraczając do jej wnętrza, wkraczamy w przestrzeń przypominającą świątynię, która jest zaprojektowana tak, by przenieść nas w miejsce kontemplacji, gdzie możliwe jest rozpoznanie krzywd bliźnich, modlitwa w ich intencji i uzdrowienie duszy. Arka niemal zmienia się w kościół – strzelistość budowy, skierowanie wierzchołka głównego trójkąta kompozycyjnego w niebo, ekspresywność i wertykalizm całej bryły są jak wołanie do Boga, próba wzniesienia ku Niemu naszych modlitw.

Wchodząc w tę arkę-kaplicę, czujemy ciężar winy, wychodząc zaś – pewną lekkość, chciałoby się rzec, wyzwolenia z grzechu. Na początku uginamy się pod ciężarem cierpienia

¹³² B. Kuczera-Chachulska, *Ciężar i lekkość – u źródeł sztuki*, w: *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2016, s. 86.

¹³³ Othering & Belonging Institute, op. cit.

ofiar, zobrazowanych bezpośrednio na mapie przedstawiającej morski szlak handlu niewolnikami oraz na wygrawerowanej rycinie przekroju statku niewolniczego, lecz poprzez wkroczenie w sferę sacrum, ewokowaną przez materiał i kompozycję, doznajemy także pewnego wyswobodzenia czy nawet – pocieszenia, które pozwalają nam samym także w pewien sposób wznieść się ku niebu. Lekkość pomnika, jego wznoszenie się ku górze (implicite: pośrednio nasza duchowa ascendencja) podkreślona zostały nie tylko przez biały, „lekki” marmur, ale i „powietrzność” budowli, tzn. obecność pustej przestrzeni wewnątrz i/lub na zewnątrz niej czy pomiędzy jej poszczególnymi elementami. Jak pisze Barbara Stec:

W świetle współczesnych koncepcji materia są nie tylko konstrukcje i przegrody, tworzące widoczną formę architektury, ale sama przestrzeń, warunek *sine qua non* architektury, choć zwykle, w powszechnej świadomości, jest ona nieuchwytna i rzadko widoczna dla oka. Dziś dominuje przekonanie, zgodne ze współczesną wiedzą naukową, że przestrzeń architektury, wypełniona najczęściej powietrzem, nie jest pustką, lecz materia, która ma przynależne jej właściwości, między innymi ciężar i lekkość¹³⁴.

Samotna budowla Arki Powrotu na rozległym placu przed siedzibą ONZ wygląda niczym papierowy statek na tafli wody, który – zdaje się – za chwilę poruszy najmniejszy podmuch wiatru. Nocą zaś jawi się niczym lampion puszczany na jeziorach czy rzekach z życzeniem pomyślności lub w intencji zmarłych¹³⁵ (il. 21). Skojarzenie Arki z lampionem czy zniczem dodatkowo wzmacnia sama symbolika ognia, zapalanego w intencji zmarłych, który oznacza wieczność, Boga-Stwórcę, ducha, dom, życie, śmierć czy karę i piekło, ale i „oczyszczenie, męczeństwo, tortury, ofiary”¹³⁶.

¹³⁴ B. Stec, *Ciężar i lekkość jako problem materii w architekturze*, w: *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2016, s. 60.

¹³⁵ W Japonii, na przykład, podczas trwającego kilka dni święta zmarłych O-bon ostatniego dnia puszcza się na wodzie lampiony, które mają wskazywać duchom przodków drogę do krainy zmarłych.

¹³⁶ W. Kopaliński, hasło ‘ogień’, w: idem, *Słownik symboli*, op. cit.



Il. 21. Arka Powrotu przed siedzibą ONZ w Nowym Jorku nocą

Finalnym elementem oczyszczenia jest trójkątny zbiornik z wodą (il. 16), z towarzyszącymi mu słowami „Abyśmy nie zapomnieli”, który wygląda nieco jak kościelna kropielnica z wodą święconą. Tu wodą święconą miały jakoby być „łzy” wypływające z oczu figury trójcy – one obmyją nas z grzechu, oczyszczą i dadzą ukojenie w akcie modlitwy, który jest tu niczym innym jak akt upamiętnienia. W sensie metaforycznym w pomniku dochodzi do ewangelizacji losu ofiar, wyrażanej przez m.in. wizualną transgresję figury trójcy i Chrystusa. Rodney Leon zainscenizował przestrzeń tak, abyśmy czuli, że wchodzimy do grobu wszystkich ofiar transatlantyckiego handlu niewolnikami, a ich cierpienie jest święte. Dotykamy tej świętości, bierzemy w niej udział. Scena implikuje aktorów. Arka Powrotu symuluje sytuację czuwania przy zmarłym, widz jest retrospektywnie zaangażowany w niej w historię człowieka złożonego w grobie-statku – opowiadają ją wygrawerowane mapa i rycina. To, co biblijne, interferuje z tym, co historyczne – dochodzi do przesunięć znaczeniowych i czasowych. W jednym miejscu spotykają się trzy wymiary czasowe – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość – w dwóch aspektach: realnym i fikcyjnym. Prawdą staje się odczuwana fikcja na temat prawdziwego cierpienia. Teatralizacja jest tu więc architektoniczną praktyką twórczą, w której pomnik inscenizuje spotkanie między obiektem estetycznym a rzeczywistością historyczną.

Sakralizacja przestrzeni narratywizuje ją w biblijnej stylistyce, wpisując w opowieść o losach Jezusa. Zastosowanie takiej ewangelicznej matrycy narracyjnej ma na celu sterowanie naszym odbiorem i ukierunkowanie interpretacji dzieła na postrzeganie ofiar niewolnictwa jako poniekąd „Chrystusów narodów” – tych, którzy cierpieli, abyśmy mogli żyć w kapitalistycznym dobrobycie, jakim się dziś cieszymy. Zwiedzający, przechodząc przez

pomnik, uruchamiają myślenie metaforyczne i przenoszą na los Czarnych Amerykanów cechy konotowane przez biel, oświecenie, ułożenie postaci w grobie, trójkąt, wyglądem nawiązujący do statku i żagla i Trójcy Świętej jednocześnie. Kolorystyka, kompozycja, nawiązania do „białego”, europejskiego kanonu sztuki i wartości estetyczne z nimi związane wzmacniają mistyczną aurę pomnika i nasycają własnym polem znaczeniowym. Wszak, jak pisze Ewa Szczęsna, piękno

[z]awiera jakiś rodzaj tajemnicy, zapowiada „coś więcej” – coś, co ukryte jest poza sferą dostępną zmysłowo. Wobec piękna stajemy niemi. Według Gadamera piękno „budzi naszą aprobatę”, ma w sobie „światło przekonującej prawdy i słuszności”, jest rękojmią, że „to, co prawdziwe, [...] wychodzi nam na spotkanie”¹³⁷.

W Arce Powrotu można więc mówić o intensyfikacji wrażenia wchodzenia w sferę sacrum poprzez estetyzację cierpienia. Piękno bowiem przybliża do sacrum, gdyż jedno i drugie wiąże się z doskonałością, nieśmiertelnością, prawdą, dobrem oraz sprawiedliwością¹³⁸. Pomnik został więc intencjonalnie zaprojektowany tak, by pobudzić odbiorcę do stworzenia reprezentacji opowieści w ramach określonych przez stylistykę narzuconą przez zainscenizowaną jako statek-grobowiec czy też statek-świątynię przestrzeń (co więcej, poprzez wkroczenie w pomnik odbiorca sam mimowolnie przyjął na siebie rolę jednego z uczestników tej opowieści). Siła tej niewerbalnej perswazji płynie również z uczynienia ofiar widzialnymi na zasadzie synekdochy i operowanie pięknem, które dostarcza znaku dla tego, co bezobrazowe (postać złożona w grobie reprezentująca wszystkich zniewolonych Afrykanów). Ta dosłowność przedstawienia podkreśla, że niewolnicy to nie jedynie abstrakcyjne liczby, bez konkretnych twarzy, imion i wieku, a ludzie, którzy żyli, kochali i cierpieli tak jak my.

Z podobną tekstualizacją (czy też teatralizacją) przestrzeni mamy do czynienia, jak pisze Katarzyna Kaczmarczyk, w dawnych ogrodach i miejscach kultu, „w których odczytywanie i odgrywanie opowieści wiązało się ze świeckimi i sakralnymi rytuałami”¹³⁹. Jako przykład takiego opowiadającego ogrodu i jednocześnie narracji eksplicytnej¹⁴⁰ autorka,

¹³⁷ E. Szczęsna, *Piękno. O sprawczości doświadczenia estetycznego*, w: *Enklawy wpływu pośredniego. O perswazji niewerbalnej w przekazach artystycznych*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2023, s. 205.

¹³⁸ Ibidem, s. 206–207. „Już Platon w *Uczcie* pisał o tym, że piękno harmonizuje z boskim pierwiastkiem twórczym, dlatego związane jest z miłością cielesną i duchową, a za ich pośrednictwem z dobrem i nieśmiertelnością”. Ibidem, s. 207.

¹³⁹ Ibidem, s. 498.

¹⁴⁰ Narracje eksplicytne to „miejsca bezpośrednio zaprojektowane, by opowiadać historię”, podczas gdy narracje implicytne to takie, które „zostały stworzone przez »naturalne procesy i praktyki kulturowe«, mogące »zawierać się w zwykłych formach przestrzennych, rutynowych praktykach czy strukturach instytucjonalnych”. Ibidem, s. 501.

za Matthew Potteigerem i Jamie Purinton, podaje ogród Villa Lante we Włoszech, gdzie trasa i znajdujące się na niej elementy architektoniczne reprezentują kolejne zdarzenia opisane w *Metamorfozach* Owidiusza¹⁴¹ i gdzie „relacje przestrzenne symbolizują [...] relacje temporalne” i przyczynowo-skutkowe¹⁴². Jednak w przypadku *The Ark of Return* mamy raczej do czynienia z zainscenizowanym „tu i teraz” niż rozwijającym się linearnie chronologicznym (czy achronologicznym) następstwem zdarzeń. Ta piramidalna, statkopodobna budowla została zaprojektowana tak, by przekroczenie jej progu (ramy dzieła) odczuwali jak wkroczenie w miejsce specjalne, wyróżnione i odgraniczone od reszty świata, takie jak np. kościół czy meczet. Wkraczając do wnętrza pomnika, aktywizujemy zakodowaną w jego strukturze „scenografię” i własną weń rolę, ale jednocześnie nie porzucamy zewnętrznej roli zwiedzającego. Jako że pomnik jest dziełem sztuki publicznej, w pewnym sensie kreuje to sytuację podobną do misterium, udziału w teatrze ulicznym, w których zarówno teatr ze swoją umownością wkracza w życie (pomnik-miejsce sacrum wgryzający się w krajobraz Nowego Jorku), jak i życie wkracza w sztukę (ludzie przechodzący przez pomnik) – świat rzeczywisty i świat fikcyjny są maksymalnie zbliżone, wręcz się przenikają¹⁴³. Przy czym warto zaznaczyć, że choć zainscenizowana przestrzeń *The Ark of Return* narzuca zwiedzającym rolę pielgrzymów czy wiernych odwiedzających miejsce święte, to nie mamy do czynienia ze strukturyzowaniem doświadczenia odbiorcy, który mimo wkroczenia w przestrzeń sacrum może pozostać obojętny, niewzruszony czy nawet znudzony (podobnie jak wierni w kościele niekoniecznie skupieni na kazaniu i modlitwie) – to, jak „odegra” swoją rolę, w pełni zależy od niego, acz uchybić się jej nie może.

Krajobrazy kulturowo kontekstowe

The Ark of Return funkcjonuje jako intermedialna niby-świątynia korespondująca z wcześniejszym projektem Rodneya Leona – *African Burial Ground National Monument*, który omówię niżej. Choć Nowy Jork stanowi kontekst dla wyżej wymienionych pomników, sam również jest przez nie kontekstualizowany poprzez utworzenie – jak je nazywa Rodney Leon – miejsc afroamerykańskich. Wpisuje się to w jego koncepcję krajo**b**razów

¹⁴¹ Ibidem, s. 503. Autorka podaje opowiadającą drogę krzyżową kalwarię jako inny przykład takiej krajobrazowej narracji sekwencyjnej (tj. „liniowe ułożenie znaków odsyłających do wydarzeń następujących po sobie w porządku chronologicznym i przez to sugerujących również istnienie relacji przyczynowych”). Ibidem, s. 504–505.

¹⁴² Ibidem, s. 504.

¹⁴³ Por. B. Uspiński, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, przeł. Z. Zaron, w: *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 191–192. Uspiński jako przykład wkroczenia życia w sztukę podaje sytuację, „kiedy widz (nie aktor!) próbuje przezwyciężyć przestrzeń artystyczną i »wejść« do tekstu dzieła artystycznego, zmieniając je przemocą”, czyli np. gdy widz morduje aktora grającego rolę Otella na scenie teatru lub znane w etnografii rzucanie uroków. Ibidem, s. 191.

kulturowo kontekstowych, która zakłada zaznaczenie w przestrzeni miejskiej miejsc pamięci o losie Czarnych Amerykanów w USA, by przeramować opowieść o amerykańskich miastach, tzn. odczytywać ją nie z perspektywy oficjalnego dyskursu historycznego, a właśnie owych miejsc afroamerykańskich. Artysta definiuje je jako miejsca trwałego wpływu historii na przestrzeń publiczną, pozwalające bezpośrednio angażować się w proces komunikacji wydarzeń historycznych mieszkańcom, bowiem, jak uważa, ich doświadczenia związane z zetknięciem się ze sztuką publiczną również mają swój wkład w historię USA.

Punktem wyjścia dla Rodneya Leona do tworzenia takich miejsc były pytania o procesy wykorzystane do ich tworzenia i rozwijania – krótko mówiąc: o to, jak ktoś może skonstruować przestrzeń identyfikowaną jako miejsce afroamerykańskie. Dla autora Arki Powrotu niezmiennie istotne jest tu rozumienie kontekstu. Pojmuje go nie jako fizyczną przestrzeń czy proces zaznaczania empirycznych związków z danym miejscem, ale jako coś niematerialnego – tj. wszystkie nie w pełni namacalne, niewidzialne elementy kultury, jak sztuka czy religia, których można używać do generowania architektonicznych narracji o Amerykanach pochodzenia afrykańskiego i tworzenia miejsc afroamerykańskich. Jak wyjaśnia Leon:

Kontekst kulturowy dotyczący Afroamerykanów często bywał niewystarczająco uwypuklany oraz ignorowany, jak myślę, głównie z dwóch powodów. Pierwszy to dokonywany przez samych Afroamerykanów akt chronienia siebie (ang. *self-preservation*), zgodnie z którym ukrywanie swojego kontekstu może zapewnić bezpieczeństwo, co pozwoli przetrwać takie wydarzenia, jak masakra w Tulusie¹⁴⁴. Drugi powód to fakt, że afroamerykański kontekst kulturowy był, jak wierzę, marginalizowany, najprawdopodobniej przez tych, którzy chcieli zachować władzę dla instytucji ucisku i kontroli. Jeśli jako studenci, architekci i obywatele nadal będziemy ignorowali te ukryte konteksty, ryzykujemy ukrywanie i zaniedbywanie potencjału dla miejsc afroamerykańskich. Podobnie jak one, historia afroamerykańska również była wyciszana. Dziś potrzebny jest zdematerializowany kontekst kulturowy, [...] coś, co ponownie podkreśla wagę obecności afroamerykańskiej, rekonstruuje ją i rematerializuje.

Miejsca afroamerykańskie, jak i historia Afroamerykanów nie mogą być postrzegane jako coś odrębnego od historii USA czy generalnie od historii architektury. To fundamentalna część naszej

¹⁴⁴ Masakra w Tulusie – pogrom czarnoskórych mieszkańców Tulusy (Oklahoma, USA) dokonany w dniach 31 maja – 1 czerwca 1921 roku przez białych suprematystów, w wyniku którego, szacuje się, że zginęło do 300 osób, a 800 zostało rannych. W Tulusie znajdowało się tzw. Czarne Wall Street – dzielnica bogatych Afroamerykanów, biznesmenów, lekarzy, farmaceutów, prawników itd., która stała się symbolem ich sukcesu. Fakt ten budził zawiść białych mieszkańców miasta, którzy zniszczyli, paląc, plądrując i zabijając, tę drugą co do wielkości w stanie społeczność Czarnych Amerykanów. Zob. Wikipedia, hasło ‘Tulsa race massacre’, https://en.wikipedia.org/wiki/Tulsa_race_massacre (dostęp: 27.12.2025); oraz: Oklahoma Historical Society, *The Encyclopedia of Oklahoma History and Culture: Tulsa Race Massacre*, <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry?entry=TU013> (dostęp: 27.12.2025).

świadomości zbiorowej, jak i tożsamości amerykańskiej. W swej istocie miejsce afroamerykańskie jest miejscem amerykańskim i aby zostało wzięte pod uwagę, wpraw historya i kultura Afroamerykanów muszą zostać dostrzeżone i zrozumiane. Dlatego re-materializacja kontekstu afroamerykańskiego w formie architektonicznej, jak sądzę, odsłania to, co było zasłonięte¹⁴⁵.

Rodney Leon siłę architektury upatruje w tym, że potrafi ona przywrócić nas naszemu kontekstowi. I nawet jeśli nie może przywrócić tego, co zostało utracone i zniszczone, to jest w stanie ustanowić pamięć o tej stracie. Wedle artysty tylko rozpoznanie i identyfikacja obecności afroamerykańskiej w miastach USA pozwoli na wyłonienie się miejsc afroamerykańskich z psychologicznych ograniczeń związanych z niewolnictwem i rasizmem. Artysta traktuje więc architekturę jako medium komunikujące i wyrażające historię i kulturę, które potrafi kreować miejsce trwałego wpływu historii na przestrzeń publiczną. Jednak jak stworzyć miejsce, które można identyfikować jako afroamerykańskie? Czasem zdarza się, że ustanawia je przypadek.

Historia pogrzebana pod ulicami Manhattanu

8 października 1991 roku General Services Administration ogłosiła odkrycie ośmiu grobów na Dolnym Manhattanie w miejscu, w którym miał powstać budynek administracji państwowej – przy 290 Broadway, między ulicami Reade i Duane. Wkrótce okazało się, że 30 stóp (9,14 m) pod ulicami Manhattanu znajduje się najstarszy cmentarz Czarnych Amerykanów, jaki dotychczas odkryto w północnych stanach USA¹⁴⁶. W sumie wydobyto szczątki 419 osób, z których prawie połowę stanowiły dzieci poniżej dwunastego roku życia¹⁴⁷. Szczątki przetransportowano do siedziby Uniwersytetu Howarda w Waszyngtonie, gdzie archeolodzy, antropolodzy, specjaliści medycyny sądowej i technicy kryminalistyki badali je przeszło dziesięć lat. Naukowcy próbowali określić, kim byli pochowani, jaki był ich wiek i płeć, skąd pochodzili oraz jak wyglądało ich życie. Analiza kości zmarłych dostarczała źródeł wiedzy na temat ich odżywiania oraz trudów pracy, którą wykonywali. Stan kręgosłupów dwudziesto- i trzydziestoletnich mężczyzn wskazywały raczej na kogoś w wieku lat osiemdziesięciu, uzębienie potwierdzało ubogą w wartości odżywcze dietę i niedożywienie, a złamania

¹⁴⁵ Othering & Belonging Institute, *Video: Architect Rodney Leon on Public Art*, op. cit.

¹⁴⁶ *The African Burial Ground: An American Discovery. Part One: The Search*, reż. David Kutz, scen. Christopher Moore, History Channel, 1994, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=G7-1KHr91HU> (dostęp: 27.12.2025).

¹⁴⁷ Na pierwsze 300 osób, których szczątki wydobyto, ok. 45% stanowiły dzieci poniżej dwunastego roku życia, z czego 30% były to dzieci poniżej drugiego roku życia. Z pozostałych 55% dwie trzecie to byli mężczyźni, a jedna trzecia – kobiety. Ibidem.

i deformacje na niektórych ciałach dawały wyobrażenie o tym, jakim karom cielesnym byli poddawani niewolnicy¹⁴⁸. Zmarli byli owinięci w całuny i pochowani w drewnianych trumnach; ich ręce były złożone na piersiach, lub wzdłuż ciała, głowy skierowane były w stronę zachodu – czyli Afryki, skąd przybyli. Na wieku jednej z trumien wyryte były symbole afrykańskie, paru pochowanych miało spiłowane zęby zgodnie z rytuałami afrykańskimi, na oczach innej osoby umieszczono monety, jedna z kobiet pochowana była ze swoim niemowlęciem, które obejmowała w czułym geście¹⁴⁹. Ponadto w niektórych grobach odnaleziono guziki, spinki do mankietów, charakterystyczne afrykańskie koraliki, wisiorki, pierścionki oraz nigeryjską fajkę¹⁵⁰.

W wiekach XVII i XVIII obszar, na którym znajduje się cmentarz (od Chambers Street do Foley Square), był bagnistym terenem na zewnątrz północnej krawędzi miasta. Dokonywano tam egzekucji i grzebano Afrykanów, których – nawet gdy byli ochrzczeni – uważano za pogan, w związku z czym odmawiano im pochówku w obrębie miasta. W 1697 roku, gdy Kościół Świętej Trójcy (Trinity Church na Dolnym Manhattanie) zakupił ziemię na terenie Wall Street i Brodwayu, oficjalnie uchwalono prawo zakazujące grzebania Czarnych na terenie przykościelnego cmentarza. Dlatego licząca wówczas ok. 700 osób społeczność pochodzenia afrykańskiego wybrała na miejsce pochówku miejsce poza granicami miasta, gdzie mogli się gromadzić w liczbie więcej niż trzech osób, by pożegnać bliskich¹⁵¹. Szacuje się, że na tym ponad 6-akrowym cmentarzu pochowano ponad piętnaście tysięcy zniewolonych, jak i wolnych Afrykanów, którzy żyli w Nowym Jorku, gdy był jeszcze kolonią brytyjską, a wcześniej (jako Nowy Amsterdam) holenderską. Do dziś leżą pogrzebani pod ulicami Manhattanu.

Wkład Czarnych nowojorczyków w rozwój kolonii był ogromny – w dużej mierze opierał się na ich niewolniczej pracy. Zniewoleni Afrykanie wycinali lasy i oczyszczali teren pod budowę terenu, który dziś znamy jako Brodway, tworzyli infrastrukturę miasta, brukowali drogi, zajmowali się handlem i rzemiosłem, hodowali trzodę i uprawiali ziemię na Brooklynie, by karmić swoich ciemniejszych, budowali domy, ratusz, forty. Co więcej, gdy zaszła taka potrzeba, sami bronili kolonii: „Podczas najpoważniejszej wojny Nowych Niderlandów przeciwko Rdzennym Amerykanom w latach czterdziestych XVII wieku gubernator [Willem]

¹⁴⁸ Jedno z ciał miało przeбитą bok bagnetem, co również wskazuje na przyczynę śmierci. Ibidem.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ National Park Service. African Burial Ground: National Monument New York, *Archeology*, 10.09.2024, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/archaeology.htm> (dostęp: 27.12.2025).

¹⁵¹ *Archeology.org, Bones and Bureaucrats*, <http://www.archaeology.org/online/features/afburial/> (dostęp: 27.12.2025). Po powstaniu niewolników w Nowym Jorku w 1712 roku władze brytyjskie, w obawie przed spotkaniami konspiracyjnymi i planowaniem przez kolejnych buntów, wprowadziły zakaz gromadzenia się Czarnych mieszkańców w liczbie większej niż trzy.

Kieft uzbroił niewolników w siekiery i włócznie, by pomogli bronić holenderskie osady”¹⁵². W 1653 roku to właśnie zniewoleni Afrykanie wybudowali ponad trzyipółmetrowy drewniany mur (od którego zresztą swoją nazwę uzyskała słynna Wall Street), by chronić holenderskich osadników przed najazdami Rdzennych Amerykanów i Anglikami.

Pierwszych Afrykanów Holendrzy sprowadzili w 1626 roku – było to raptem jedenaście osób z Kongo, Angoli i Wysp Świętego Tomasza i Książęcej w Zatoce Gwinejskiej. W latach trzydziestych XVII wieku już około stu na trzystu mieszkańców stanowili niewolnicy¹⁵³. Jednak największy ich napływ rozpoczął się po roku 1654, gdy Holandia utraciła Brazylię na rzecz Portugalii. Wówczas Holenderska Kompania Zachodnioindyjska zaczęła konsekwentnie sprowadzać w dużych liczbach niewolników prosto z Afryki (nie z południowoamerykańskich kolonii, jak najczęściej miało to miejsce dotychczas) z zamiarem uczynienia Nowego Amsterdamu głównym północnoamerykańskim portem dla statków niewolniczych. Jeden z największych „ładunków” przetransportowano w 1655 roku na pokładzie Witte Port. Mieszkańcy miasta dobrze wiedzieli o jego przybyciu, gdyż jak tylko statek przybił do portu, czuć było smród z ładowni, gdzie trzystu ciasno poupychanych Afrykanów przepłynęło Atlantyk w swoich własnych nieczystościach¹⁵⁴.

Do roku 1666 Nowy Amsterdam stał się najważniejszym portem niewolniczym w Północnej Ameryce i miał najliczniejszą populację miejskich niewolników. Gdy w 1664 roku w kolonii zakończyło się holenderskie panowanie¹⁵⁵, populacja Czarnych w Nowym Amsterdamzie liczyła 375 osób, z czego 75 to byli ludzie wolni – w sumie Czarni stanowili około 20% populacji całego miasta¹⁵⁶.

Szacuje się, że w latach 1700–1774 Brytyjczycy importowali do Nowego Jorku przeszło 6800 Afrykanów, z których wielu pracowało wcześniej na karaibskich plantacjach¹⁵⁷. Tylko do roku 1730, pisze Sylviane Diouf, 42% mieszkańców Nowego Jorku posiadała niewolników – był to odsetek wyższy niż w jakimkolwiek innym mieście poza Charleston w Południowej Karolinie. Zniewoleni Afrykanie budowali miasto, dbali o jego mieszkańców i stanowili „silniki jego rozwoju ekonomicznego”¹⁵⁸. Nowojorczycy historycznie bali się rosnącej w liczbę Czarnej

¹⁵² L.M. Harris, *Slavery in Colonial New York*, w: eadem, *In the Shadow of Slavery: African Americans in New York City, 1626–1863*, London 2003, s. 20.

¹⁵³ Equal Justice Initiative, *Chapter 4. New York*, New York, w: *The Transatlantic Slave Trade* [raport], <https://eji.org/report/transatlantic-slave-trade/new-york/> (dostęp: 22.08.2025).

¹⁵⁴ L.M. Harris, op. cit., s. 15.

¹⁵⁵ Nowy Amsterdam został przejęty przez Brytyjczyków, a wkrótce potem przemianowany na Nowy Jork.

¹⁵⁶ L.M. Harris, op. cit., s. 21–22.

¹⁵⁷ Archeology.org, op. cit.

¹⁵⁸ D. Sylviane, *New York City's Slave Market*, New York Public Library, 29.06.2015, <https://www.nypl.org/blog/2015/06/29/slave-market> (dostęp: 25.11.2025).

populacji miasta. Dlatego gdy w 1741 roku miasto nawiedziła seria tajemniczych pożarów, od razu oskarżyli o przygotowywanie rebelii 146 zniewolonych Afrykanów oraz czterech białych mieszkańców, którzy rzekomo im pomagali. Podczas procesu Czarnym złożono propozycję nie do odrzucenia: jeśli przyznają się do planowania powstania, to zostaną zesłani na plantację trzciny cukrowej na Barbados, jeśli nie – zostaną żywcem spaleni na stosie. Siedemdziesięciu Afrykanów zostało przetransportowanych na Karaiby i sprzedanych, czterech białych rzekomych kolaborantów i siedemnastu Czarnych powieszono, a trzynastu spalono żywcem. Egzekucje odbywały się na Foley Square na Dolnym Manhattanie, niedaleko African Burial Ground¹⁵⁹.

W związku z ogromnym popytem na niewolników w 1711 roku na zbiegu ulic Wall Street i Pearl Street, niedaleko miejsca, w którym stoi budynek giełdy nowojorskiej, rada miasta Nowy Jork ustanowiła pierwszy targ niewolników, gdzie sprzedawano i wynajmowano Afrykanów i Rdzennych Amerykanów (il. 22), za co miasto nawet pobierało podatki. Porwani Afrykanie wysiadali ze statków na Pier 17, skąd prowadzono ich prosto na targ i wystawiano na aukcji¹⁶⁰. Choć został on zlikwidowany w 1762 roku, w całym Nowym Jorku nadal handlowano ludźmi, zarówno mężczyznami oraz kobietami, jak i małymi dziećmi. Dziś na 74 Wall Street stoi niewielka tablica upamiętniająca handel tysiącami ludzi, który odbywał się w tym miejscu. Po drugiej stronie ulicy umieszczono niewiele mniejszą tablicę pamiątkową poświęconą Edwardowi Livingstonowi, sekretarzowi stanu USA w latach 1831–1833 i majorowi Nowego Jorku, który majątek i swoją pozycję polityczną zbudował na handlu niewolnikami¹⁶¹. Samo Pier 17 to dziś atrakcja turystyczna pełna gustownych sklepów, gdzie nie doszukamy się żadnej wzmianki o tragedii zniewolonych ludzi, którzy, przybywszy z Afryki, szli South Street Seaport, by zostać sprzedanymi jak zwykły towar.

¹⁵⁹ A.J. Singer, *New York and Slavery: Time to Teach the Truth*, New York 2008, s. 32–33.

¹⁶⁰ *The African Burial Ground: An American Discovery. Part One: The Search*, op. cit.

¹⁶¹ Atlas Obscura, *Site of New York Slave Market*, 27.07.2015, <https://www.atlasobscura.com/places/site-of-new-york-slave-market> (dostęp: 27.12.2025).



Il. 22. Targ niewolników w Nowym Jorku, ok. 1730

Choć w Nowym Jorku niewolnictwo zniesiono w 1827 roku, kupcy i bankierzy nadal byli ściśle powiązani z handlem niewolnikami i produktami będącymi owocami pracy ich rąk. William Frederick Havemayer (1804–1874), trzykrotny major Nowego Jorku, posiadał przy East River na Brooklynie firmę cukrową Havemayer Sugar, dziś znaną jako Domino Sugar, która cukier z plantacji na Karaibach przetwarzała w Nowym Jorku, a potem dystrybuowała na całym świecie¹⁶². Fernando Wood (1812–1881), dwukrotny major Nowego Jorku i kongresmen, stanowczo sprzeciwiał się Trzynastej Poprawce do Konstytucji znoszącej niewolnictwo. Co więcej, podczas jednej z przemów w ratuszu w 1861 roku zaproponował, że Nowy Jork powinien odłączyć się od USA wraz ze stanami południowymi. Argumentował to faktem, że plantatorzy z Południa mają do spłacenia tak duże sumy w nowojorskich bankach i Południe i Nowy Jork są ze sobą tak mocno sprzęgnięte ekonomicznie, że gdyby doszło do secesji, to nie byłoby sposobu na wyegzekwowanie długów¹⁶³. John Jacob Astor (1763–1848), pierwszy amerykański multimilioner, swoją fortunę po części zbudował na transporcie bawełny z Południa. Słynni Lehman Brothers kapitał zbili na pośrednictwie w handlu bawełną. Charles L. Tiffany (1812–1902) swój pierwszy sklep otworzył dzięki funduszom od swojego ojca, który miał przędzalnię bawełny w Connecticut, gdzie przetwarzał bawełnę z południowych plantacji.

¹⁶² A.J. Singer, op. cit., s. 32, 93.

¹⁶³ Ibidem, s. 29, 81.

Zaś Citi Bank w XIX wieku finansował import i eksport niewolników i udzielał kredytów handlarzom niewolnikom¹⁶⁴.

Te i wiele innych niewygodnych faktów na długo zostało pogrzebanych w pamięci Amerykanów. Znaczącą przemianę w oficjalnym dyskursie historycznym przyniosło odkrycie w 1991 roku na Dolnym Manhattanie cmentarza afrykańskiego. Zaangażowanie lokalnej społeczności, środowisk akademickich, działaczy społecznych, jak i polityków doprowadziły do uznania w 1993 roku obszaru wykopalisk za miejsce o wielkiej wadze archeologicznej jako jedyny namacalny dowód materialny pozostawiony przez zniewoloną populację miejską w XVIII-wiecznej Ameryce¹⁶⁵. Wkrótce, w 1993 roku, teren pochówku Czarnych mieszkańców Nowego Jorku mianowano National Historic Landmark¹⁶⁶, a w 2006 roku US National Monument¹⁶⁷. W 1997 roku rozpisano konkurs na projekt pomnika oraz centrum informacyjnego poświęconego historii cmentarza¹⁶⁸. W wytycznych konkursu zaznaczono, że obszar, na którym zostanie wzniesiony African Burial Ground National Monument (tak nazwano pomnik), ma mieć charakter miejsca świętego, oddającego hołd pochowanym tam osób, ich kulturze oraz historii z nimi związanej. Ponadto przestrzeń ta miała być tak skonstruowana, by mogła również stanowić punkt zgromadzeń publicznych i uroczystości.

Do 1998 roku General Services Administration otrzymała ok. sześćdziesiąt zgłoszeń i wyłoniła pięciu finalistów konkursu. Realizacja projektu została jednak wstrzymana na cztery lata, aż do 2003 roku, gdy National Park Service zaangażowało się w jego realizację. Konkurs wygrał Rodney Leon, budowa pomnika zakończyła się w 2006 roku, a jego oficjalne odsłonięcie nastąpiło w 2007 roku. Wcześniej, jeszcze w 2003 roku, odbyły się uroczystości pogrzebowe, podczas których 419 odkrytych ciał zostało ponownie pochowanych w kopcach w zachodniej części terenu African Burial Ground National Monument, przy nowym budynku rządowym. Szczątki przeniesiono z Waszyngtonu do Nowego Jorku w drewnianych trumnach

¹⁶⁴ Ibidem, s. 96.

¹⁶⁵ Archeology.org, op. cit.

¹⁶⁶ Miejsce, budynek czy krajobraz naturalny o szczególnym znaczeniu historycznym i kulturowym dla USA.

¹⁶⁷ U.S. General Services Administration, *GSA Buildings Home to Important Moments in Black History*, 1.02.2022, https://www.gsa.gov/blog/2022/02/01/gsa-buildings-home-to-important-moments-in-black-history?_gl=1*i66ug6*_ga*MTMxODQxODQ5LjE3Njk5NDU0Nzc.*_ga_HBYXWFP794*czE3NzAwMjc0MDAKbzMkZzEkdDE3NzAwMjc0NDAKajlwJGwwJGgw (dostęp: 27.12.2025).

¹⁶⁸ Inny pomnik powstały na dawnym cmentarzu Czarnych Amerykanów to Portsmouth African Burying Ground (2015) w stanie New Hampshire. Cmentarz ten również został odkryty przypadkiem podczas prac budowlanych w 2003 roku i szacuje się, że jego początki sięgają początku XVIII wieku. Portsmouthnh.gov, *Department of Public Works: Portsmouth African Burying Ground*, <https://www.portsmouthnh.gov/publicworks/portsmouth-african-burying-ground-memorial-park> (dostęp: 27.12.2025). Na cmentarzu Czarnych Amerykanów powstał również The Slave Memorial & African American Burial Ground (1983) znajdujący się nieopodal grobu Marthy i George'a Washingtonów w Mount Vernon.

wyrzeźbionych w Ghanie szlakiem wzdłuż wschodniego wybrzeża, odprawiając po drodze ceremonie w Baltimore, Wilmington oraz Filadelfii¹⁶⁹.

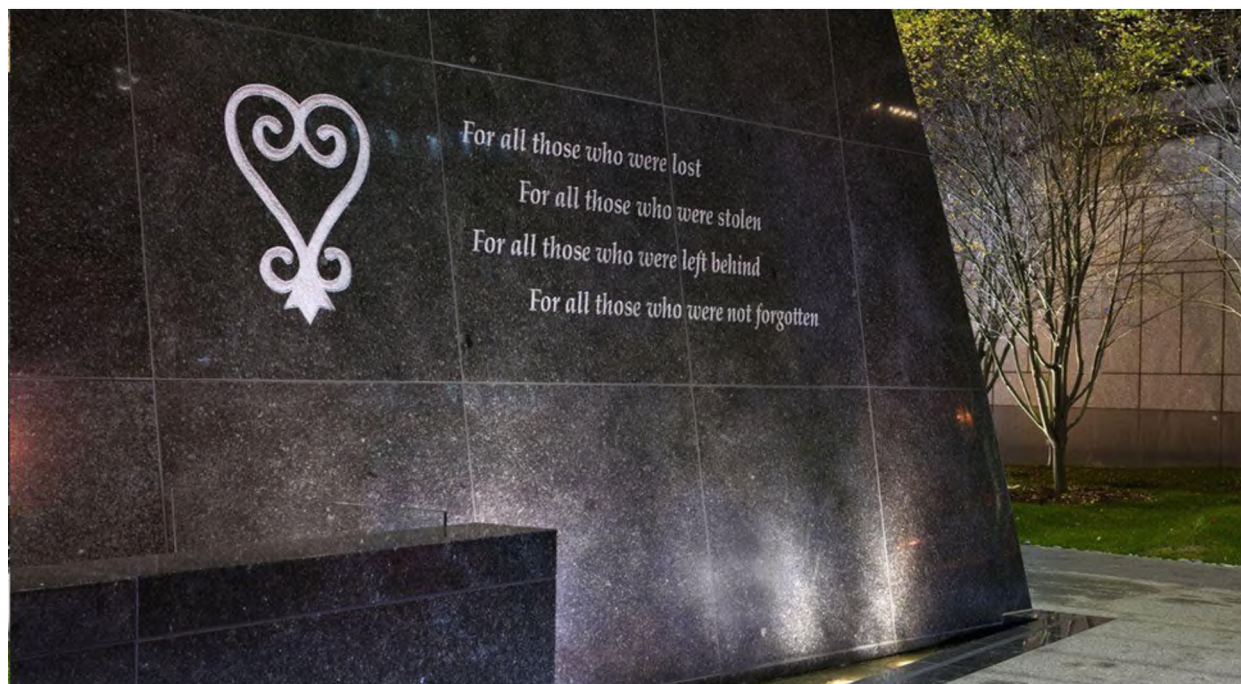


**Il. 23–24. African Burial Ground National Monument w Nowym Jorku.
Powierzchnia pomnika wynosi 76,2 m**

¹⁶⁹ WUWF 88.1, *African Burial National Monument*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=haPBZtDXnW0&t=502s> (dostęp: 12.12.2025).

Pomnik narracyjny: African Burial Ground National Monument

African Burial Ground National Monument został zbudowany na dwóch fundamentach. Pierwszy to materialne artefakty odkryte na terenie cmentarza znajdującego się pod ulicami i budynkami Dolnego Manhattanu, gdzie do dziś spoczywa wiele tysięcy zniewolonych, jak i wolnych Czarnych nowojorczyków. Drugi fundament stanowi niematerialne dziedzictwo kulturowe, które przetrwało w tradycji oralnej oraz praktykach obyczajowo-religijnych Diaspory Afrykańskiej dzięki temu, że Afrykanie oraz ich potomkowie potrafili się zaadaptować do nowego środowiska i warunków bytowych oraz zbudować własną eklektyczną kulturę, która pozwoliła im zjednoczyć się, przetrwać i stworzyć to, co dziś określane bywa jako afroamerykańskość. Zaprojektowany przez Rodneya Leona we współpracy z Nicole Hollant-Denis pomnik składa się z siedmiu elementów, które układają się w opowieść o pochowanych w tym miejscu ludziach, ich przodkach i potomkach. Są to: Wall of Remembrance (Ściana Pamięci), Ancestral Re-interment Grove (Gaj Ponownego Pochówku Przodków), Memorial Wall (Ściana Upamiętnienia), The Ancestral Chamber (Komnata Przodków), na którą składają się stykające się ze sobą Wall of Remembrance i Memorial Wall, Ancestral Libation Court (Dziedziniec Libacyjny Przodków), znajdujący się na osi z Ancestral Chamber, oraz Circle of Diaspora (Krąg Diaspory) i Spiral Processional Ramp (Spiralna Rampa Procesyjna), będące częścią Ancestral Libation Court.





Il. 25–26. Wall of Remembrance i dedykacja pomnika

Na pierwszym elemencie, Wall of Remembrance, ustawionym frontalnie do Duane Street, umieszczono dedykację dla pochowanych na terenie pomnika Afrykanów (il. 25–26):

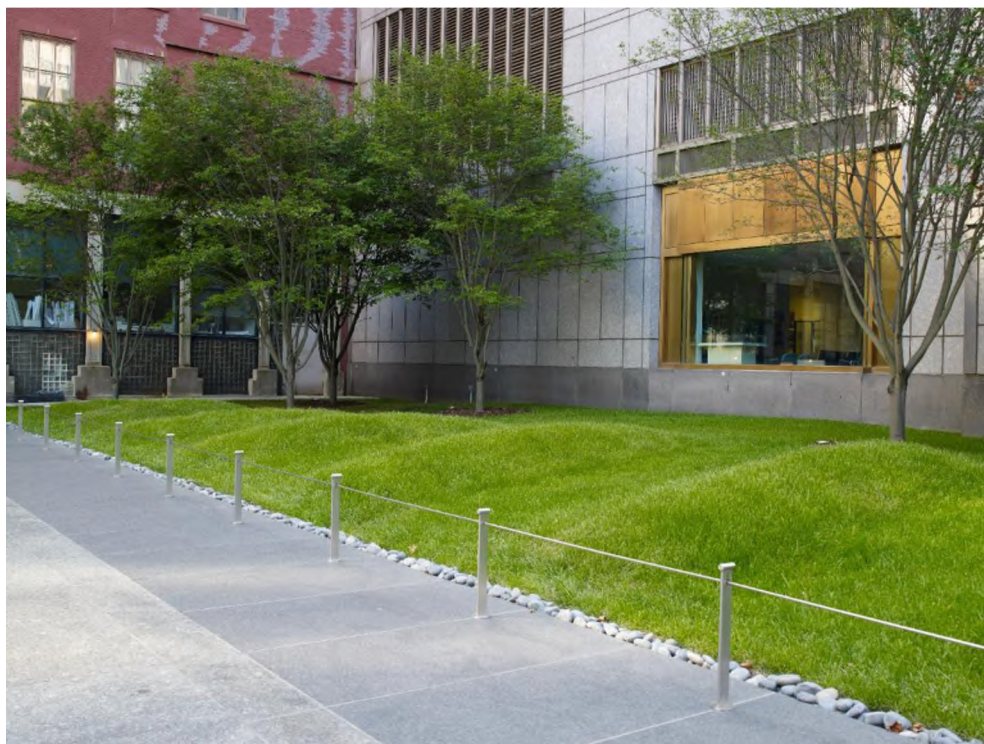
Dla tych, którzy zostali straceni
 Dla tych, których wykradziono
 Dla tych, którzy zostali w tyle
 Dla tych, którzy nigdy nie zostaną zapomniani.

Obok inskrypcji znajduje się symbol sankofa¹⁷⁰ wywodzący się z ludu Akan, zamieszkującego tereny Ghany i Wybrzeża Kości Słoniowej w Zachodniej Afryce. Reprezentuje on szacunek dla przodków i historii oraz konieczność pielęgnowania pamięci o swoich korzeniach, zarówno w wymiarze fizycznym (miejsce pochodzenia), jak i duchowym (kulturowe dziedzictwo). Sankofa w języku Akan dosłownie oznacza „powrócić i odzyskać” i wiąże się z ich powiedzeniem: „Nie jest źle wracać po to, o czym zapomnieliśmy”. Jest to ważny dla Diaspory Afrykańskiej symbol, mówiący o tym, że aby podążać w kierunku przyszłości, należy powracać do źródeł swojej tożsamości i je pielęgnować¹⁷¹. „Idea czerpania wiedzy z przeszłości– jak mówi Rodney Leon – i odzyskiwania z niej historii, która została utracona, to mający ogromną

¹⁷⁰ Symbol ten występuje pod dwoma postaciami: serca z symetrycznymi spiralami oraz ptaka zwróconego głową do tyłu i trzymającego w dziobie jajo. Adinkra Symbols & Meanings, *Sankofa: Meaning, Symbolism, and the Wisdom of Looking Back*, <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/sankofa/> (27.12.2025).

¹⁷¹ Ibidem.

siłę, ważny aspekt projektu, wyjaśniający to, co chciano osiągnąć w miejscu African Burial Ground National Monument”¹⁷².



II. 27. Ancestral Re-interment Grove, drugi element African Burial Ground National Monument

Ancestral Re-interment Grove – Gaj Ponownego Pochówku Przodków, znajdujący się przy ścieżce biegnącej z północy na południe od Duane Street, składa się z siedmiu kopców, w których pochowano siedem sarkofagów ze szczątkami 419 osób, odkrytych przez archeologów podczas prac wykopaliskowych przygotowujących teren pod budowę wieżowca dla General Services Administration. Między kopcami a przylegającymi do nich budynkami rosną drzewa stanowiące naturalną barierę między przestrzenią sacrum (miejsce pochówku) a profanum (budynki administracji państwowej i miasto). Strzegą one grobów i wejścia do Ancestral Chamber¹⁷³, bowiem symbolicznym wymiarze jako byty, których korzenie sięgają głęboko pod powierzchnię ziemi, a konary sięgają wysoko ku niebu, „wyprowadza[ją]

¹⁷² Black in the Core, NYC African Burial Ground | Part 2: In the words of the architect Rodney Leon, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=5brWXFZo5OI&t=282s> (27.12.2025).

¹⁷³ Zob. Culture Now. Museum Without Walls, African Burial Ground National Monument. Oct 1, 2007 – 2. Ancestral Re-interment Grove, <https://culturenow.org/site/-african-burial-ground-national-monument/preview/b25cb6d8-9091-4db8-9660-8860ed2eb174#b25cb6d8-9091-4db8-9660-8860ed2eb174> (27.12.2025); Slaverymonuments.org, Contemporary Monuments to the Slave Past: African Burial Ground National Monument, New York, New York, <https://www.slaverymonuments.org/items/show/1136> (27.12.2025).

podziemne życie ku niebu”¹⁷⁴. Drzewa pełnią tu rolę pośredników między trzema światami: podziemnym, zamieszkałym przez zmarłych, ziemskim, należącym do żywych, oraz niebiańskim, należących do istot boskich i świętych. Reprezentują także długowieczność, wytrwałość i możliwość przetrwania mimo trudnych warunków zewnętrznych, co w kulturach afrykańskich uosabia baobab¹⁷⁵, który dzięki możliwości retencji w pniu wody potrafi przetrwać najgorszą suszę przez bardzo długi okres – podobnie jak Afroamerykanie przetrwali kilka wieków zniewolenia, pielęgnując w obrębie niewolniczych społecznościach swoją kulturę, co było formą oporu i motorem rozwoju tego, co dziś można określić jako kultura afroamerykańska.



¹⁷⁴ J.E. Cirlot, hasło ‘drzewo’, w: *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2012, s. 115. Drzewo reprezentuje „życie kosmosu, jego gęstość, wzrost, bujność, rodzenie i odradzanie się. Jest życiem niewyczerpanym, a więc oznacza nieśmiertelność”. Ibidem, s. 114.

¹⁷⁵ Inne afrykańskie symbole drzewne to *abe dua* (‘drzewo palmowe’), reprezentujące zaradność, samowystarczalność i dobrobyt, oraz *nyame dua* (‘drzewo boga’) symbolizujące boską obecność i ochronę (w związku z czym członkowie lud Akan często umieszczali drzewa przed wejściem do swoich domów, by strzegło ich bóg). Zob. Adinkra Symbols & Meanings, *Abe Dua*, <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/abe-dua/> (27.12.2025); West African Wisdom: Adinkra Symbols & Meanings, *Nyame Dua*, <http://www.adinkra.org/htmls/adinkra/nyamedua.htm> (27.12.2025).



Il. 28–29. Memorial Wall, trzeci element African Burial Ground National Monument

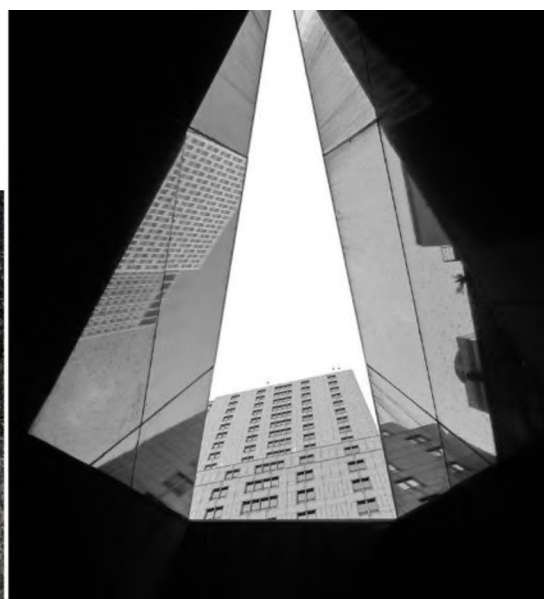
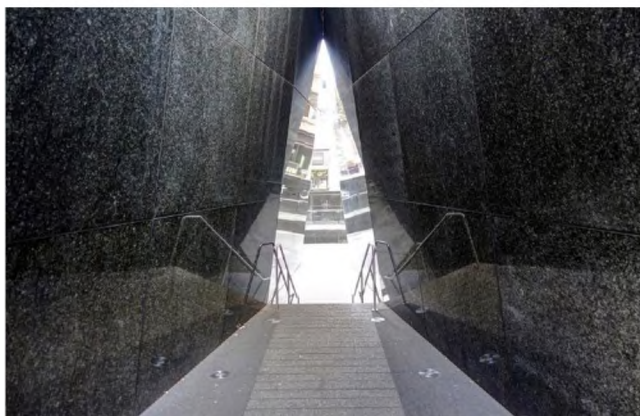
Trzeci element pomnika, Memorial Wall, przedstawia mapę terenu African Burial Ground National Monument wpisaną w rzeczywisty obszar XVII- i XVIII-wiecznego cmentarza, którego granice rozciągają się poza budynki wokół pomnika: od Broadwayu, przez Duane Street, aż po Floey Square na wschód, z powrotem do ratusza i Chambers Street na południu. Obok mapy znajduje się spiralny, przypominający muszlę ślimaka znak, wywodzący się z nisibidi – starożytnego systemu pisma opartego na ideogramach, którym posługiwano się w Zachodniej Afryce na terenie dzisiejszej Nigerii i południowo-zachodniego Kamerunu (ludy Ekoi, Ibo, Efik oraz Ibibio). Jest to abstrakcyjny system pisma, który nie odnosi się do żadnego konkretnego języka mówionego, a reprezentuje uniwersalne abstrakcyjne idee i działania¹⁷⁶. Spirala w nisibidi oznacza wędrówkę, drogę życia, rozwój człowieka, ale także ruch Słońca i wieczność¹⁷⁷. Odwołuje się on do rzeczywistej drogi, którą przeszli przybyli do Ameryki Afrykanie, jak ich pośmiertnej duchowej drogi powrotnej do kraju przodków oraz wewnętrznej wędrówki ich potomków, którzy w tym miejscu mogą powrócić do źródeł swojej tożsamości poprzez kontakt z przeszłością.

¹⁷⁶ I. Samuel, *The Nsibidi Script ca. 600–1909 CE: A History of an African Writing System*, 25.01.2025, African History Extra, <https://www.africanhistoryextra.com/p/the-nsibidi-script-ca-600-1909-ce> (dostęp: 27.12.2025).

¹⁷⁷ Ibidem; oraz: Africa.si.edu, *Nsibidi*, <https://africa.si.edu/exhibits/inscribing/nsibidi.html> (dostęp: 27.12.2025).



Il. 30. Wejście do Ancestral Chamber, czwartego elementu African Burial Ground National Monument



Il. 31–32. Ancestral Chamber – widok z wnętrza przez The Doors of Retn (z lewej) oraz widok z wnętrza do góry (z prawej)



Il. 33. Ancestral Chamber, widok od strony wyjścia na Ancestral Libation Court

Ancestral Chamber, czwarty, kluczowy element pomnika, mierzy 7.3 m wysokości, co symbolizuje głębokość grobów. Nad wejściem do niej widnieje afrykański symbol Adnikra oznaczający nadzieję i boską opatrzność – Nyame Birbi Wo Soro złożony z dwóch połączonych ze sobą owali tworzących razem znak nieskończoności (il. 30). Nyame Birbi Wo Soro dosłownie tłumaczy się jako: „Boże, jest coś w niebiosach” lub częściej, w uproszczonej wersji, jako: „Boże, coś jest w niebiosach”. Lud Akan wierzy, że znajdujący się w niebie bóg jest tam, by wysłuchiwać ich modlitw, czuwać nad nimi i zapewniać wypełnienie jego woli na ziemi¹⁷⁸. Nyame Birbi Wo Soro w kontekście pomnika oznacza, że mimo okropieństw, jakie przeszli sprowadzeni do Ameryki Afrykanie, bóg nigdy nie przestał czuwać nad swoim ludem, który, nie tracąc nadziei, ostatecznie zrzucił okowy niewoli i odrodził się na ziemi wymuszonej

¹⁷⁸ Adinkra Symbols & Meanings, *Nyamae Birbi Wo Soro*, <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/nyame-biribi-wo-soro/> (27.12.2025).

emigracji¹⁷⁹. Ten związek z Afryką podkreślać ma również materiał, z którego wykonano Ancestral Chamber – pochodzący z Afryki Południowej granit zwany *verde fontaine* ('zielona fontanna'), charakteryzujący się ciemnozielonym kolorem z jasnozielonym żyłkowaniem. Podobnie jak w Arce Powrotu ta piramidalna budowla została oparta na trójkącie i kształtem przypomina statek żaglowy, co również nawiązuje do szlaku handlu transatlantyckiego niewolnikami oraz doświadczenia jego ofiar. Innym elementem, powtórzonym w Pomniku Niewolnictwa przy siedzibie ONZ, jest wyjście z Ancestral Chamber (il. 31), które zostało nazwane Drzwiami Powrotu (The Doors of Return) nawiązującymi do Drzwi Bez Powrotu (The Door of No Return) na wyspie Goree w Senegalu.

Przez górny otwór Ancestral Chamber wpada światło, które iluminuje jej wnętrze (il. 32), co wywołuje wrażenie, jakby wchodziło się do kaplicy lub kościoła. W zamyśle autora projektu ta strzelista budowla reprezentuje wznoszące się ku niebiosom dusze zmarłych Afrykanów, jak i duchowe uniesienie tych wszystkich, którzy wkraczają w tę quasi-katedralną przestrzeń, by oddać się refleksji i modlitwie. To zainscenizowana przestrzeń sacrum, portal (czy łódź) pozwalający w symbolicznym wymiarze przemierzyć zwiedzającym wieki niewolnictwa, by – schodząc po schodkach z górnego poziomu pomnika na dolny – znaleźć się na Dziedzińcu Libacyjnym Przodków – Ancestral Libation Court. Po obu stronach Ancestral Chamber znajdują się zbiorniki, do których, niczym dwa małe wodospady, przelewa się woda (il. 33; kolejny aspekt projektu powtórzony w Arce Powrotu). Jej szum słychać już w momencie, w którym wkracza się do środka statkopodobnej konstrukcji, w związku z czym wyjście na dziedziniec kojarzyć się może również z zejściem ze statku niewolniczego i wkroczeniem po raz pierwszy do Nowego Jorku¹⁸⁰ – czyli drogą, którą wielu pochowanych w tym miejscu przemierzyło. Przelewająca się woda łączy w sobie aspekt metamorfozy i aspekt oczyszczenia, obmycia z grzechów, konotuje trwanie i ciągłość życia, jest wehikułem pozwalającym zmarłym przedostać się na tzw. drugi brzeg – krainy życia pośmiertnego. Woda płynie przez wszystkie wymiary czasowe (jak Atlantyk, który był, jest i będzie), symbolizuje grób, którym dla Afrykanów był ocean, ich odrodzenie czy też zmartwychwstanie oraz uświęcenie pamięci o nich. Jest żywym elementem przestrzeni ukierunkowującym „akcję” pomnika na jego kolejny element – Dziedziniec Libacyjny Przodków, którego nazwa nawiązuje do powszechnego w wielu kulturach i starożytności rytuału libacji – aktu wylewania

¹⁷⁹ Por. National Park Service, *African Burial Ground National Monument: Nyame Biribi Wo Soro*, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/nyame-biribi-wo-soro.htm> (27.12.2025).

¹⁸⁰ National Park Planner, *African Burial Ground National Monument*, 22.10.2025, <https://npplan.com/parks-by-state/new-york-national-parks/african-burial-ground-national-monument-park-at-a-glance/african-burial-ground-national-monument-african-burial-ground-memorial/> (dostęp: 27.12.2025).

na ziemię płynów (wina, wody, mleka czy oliwy) jako ofiary składanej bogom lub zmarłym przodkom¹⁸¹. W tym kontekście nieustannie przelewająca się do zbiornika woda jest także nieustannym oddawaniem czci pochowanym pod ulicami Dolnego Manhattanu przodkom.



**Il. 34–35. Ancestral Libation Court – Dziedziniec Libacyjny Przodków, na który wychodzi się z Komnaty Przodków, oraz jeden z napisów wygrawerowanych na jego posadzce:
„Grób nr 363 – dziecko w wieku 1–2 lat”**

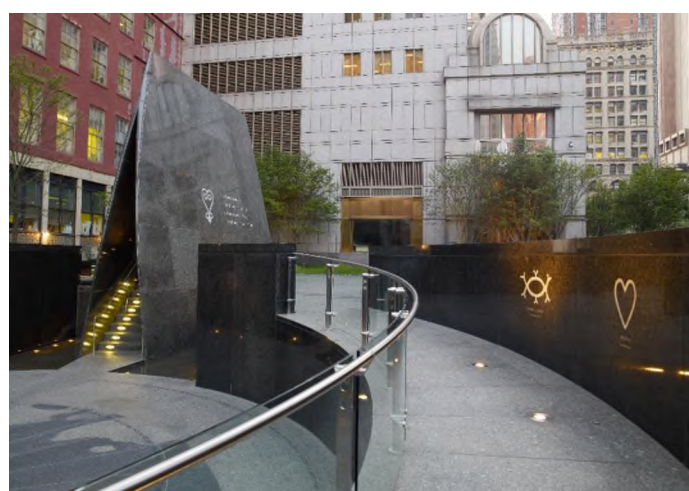
¹⁸¹ W. Kopaliński, hasło 'libacja', w idem, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1993, s. 595.

Wspomniany wyżej Ancestral Libation Court znajduje się 1,22 m poniżej poziomu ulicy, co wyodrębnia go z miejskiego otoczenia jako intymną przestrzeń dedykowaną wydarzeniom społecznym, takim jak: niewielkie publiczne uroczystości, obchody rocznic, zebrania czy ceremonie o charakterze religijnym. Jedną z takich ceremonii jest wyżej wspomniana libacja, odprawiana w duchu Sankofy łączącym przeszłe pokolenia z obecnymi i przyszłymi poprzez oddanie czci afrykańskim przodkom¹⁸². Na granitowej posadzce, pod którą znajdują się groby, wygrawerowano mapę świata z Afryką pośrodku oraz dotyczące kilku ekshumowanych na cmentarzu osób opisy (wiek, płeć, ułożenie ciał, znalezione artefakty) oparte na analizie kryminalistycznej szkieletów dokonanej przez naukowców z Uniwersytetu Howarda. Z poziomu Ancestral Libation Court na poziom ulic miasta prowadzi wznosząca się półokrągła rampa – Spiral Processional Ramp (Spiralna Rampa Procesyjna, il. 36–39) – stanowiąca rodzaj pomostu między światem żywych a zmarłych oraz symboliczne przejście od świata profanum (ulice Nowego Jorku) do świata sacrum (wydzielona ze świata zewnętrznego przestrzeń pomnika i znajdujący się poniżej poziomu ulic Dziedziniec Libacyjny Przodków).



Il. 36. Circle of Diaspora i Spiral Processional Ramp otaczające Ancestral Libation Court
(wejście na rampę z poziomu dziedzińca)

¹⁸² Culture Now. Museum Without Wall, *African Burial Ground National Monument: Oct. 1, 2007 – 7. Ancestral Libation Court*, <https://culturenow.org/site/-/african-burial-ground-national-monument/preview/60187dfe-dd3f-4096-b112-6f6a918d610b#60187dfe-dd3f-4096-b112-6f6a918d610b> (27.12.2025).



**Il. 37–39. Circle of Diaspora i Spiral Processional Ramp otaczające Ancestral Libation Court
(symbole na ścianie bliżej poziomu ulicy)**

Na ścianach wokół Ancestral Libation Court wyryte zostały znaki Afrykańskiej Diaspory, pochodzące głównie z Afryki, Ameryki Południowej i Karaibów – tworzą one tzw. Circle of Diaspora (il. 35–38), czyli Krąg Diaspory. Znaki te symbolizują różnorodność kultury afroamerykańskiej, która stała się aglomeratem różnych wierzeń i obyczajów z krajów pochodzenia członków społeczności niewolniczej, jak i krajów ich wymuszonej emigracji. Przy wyjściu z Ancestral Chamber, na dole (zob. il. 36 – znak na ścianie pierwszy z prawej) widnieje znak wywodzący się z haitańskiej religii voodoo – Papa Legba. To jeden z loa¹⁸³ strzegący rozdroży i granicy między światem żywych i umarłych, którym pomaga znaleźć drogę do zaświatów. Włada wieloma językami i umożliwia komunikowanie się ze zmarłymi, dlatego podczas ceremonii najczęściej jest pierwszym i ostatnim loa, jakie się wzywa¹⁸⁴, stąd umiejscowienie go jako pierwszego w Kręgu Diaspory. Innymi loa, których znaki wyryte są na ścianach, to Baron Samedi (zob. il. 38, znak pierwszy z prawej) i jego żona Maman Brigitte (zob. il. 37, znak pierwszy z lewej) – strzegą oni grobów znajdujących się na terenie African Burial Ground National Monument. Baron, często przedstawiany jako szkielet w cylindrze i surducie w ciemnych okularach (strój właściciela domu pogrzebowego), jest władcą podziemi przewodzącym wszystkim duchom śmierci, który rezyduje na cmentarzach¹⁸⁵, zaś Maman Brigitte jest opiekunką cmentarzy i grobów¹⁸⁶.

W Kręgu Diaspory można również odnaleźć wiele innych symboli Adinkra, m.in. takie jak: Mate Masie (zob. il. 38, znak drugi z prawej) oznaczający mądrość i roztropność¹⁸⁷; Akoma Ntoso (zob. il. 38, znak trzeci z prawej) dosłownie oznaczający „połączone serca”

¹⁸³ Loa (inna nazwa: lwa) w haitańskim voodoo są to „transcendentne moce, które na polecenie Bondieu, najwyższego (i poniekąd jedyne) boga voodoo, stworzyły świat. Jednocześnie są one istotami immanentnymi wobec stworzenia, obecnymi szczególnie w przyrodzie” (przebywają w wodzie, powietrzu, roślinach, ogniu itd.). Towarzyszą ludziom w drodze życia i codziennych zmaganiach. Loa wywodzą się z zachodnioafrykańskich bóstw, głównie związanych z ludami Joruba i Fon, i są spokrewnione ze swoimi afrokaraibskimi odpowiednikami. Zob. A. Göbbling, *Bóstwa i duchy voodoo*, w: idem, *Voodoo. Bogowie, czary, rytuały*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2010, s. 63; Britannica, hasło ‘lwa’, <https://www.britannica.com/topic/lwa-Vodou> (29.12.2025).

¹⁸⁴ A. Radoš, *Haitian Vodou – Papa Legba*, Steemit, <https://steemit.com/vodou/@arrados/haitian-vodou-papa-legba> (29.12.2025); A. Göbbling, op. cit., s. 71–77.

¹⁸⁵ A. Göbbling, op. cit., s. 98–99; Britannica, hasło ‘Bawon Samdi’, <https://www.britannica.com/topic/Bawon-Samdi> (29.12.2025).

¹⁸⁶ Maman Brigitte (czy też Madam Brigitte) to jedyna biała loa w haitańskim voodoo, która nie pochodzi z Afryki. Wywodzi się z celtyckich wierzeń, gdzie jej odpowiednikiem jest Brigid – bogini poezji, kowalstwa i uzdrowienia, która pojawiła się w panteonie duchów voodoo, gdy na plantacje trzciny cukrowej na Haiti zesłano Irlandki uznane winnymi różnych zbrodni. Zob. A. Radoš, *Haitian Vodou – Baron Samedi & Maman Brigitte – The Lord and The Lady of Death and Sexuality*, Steemit, <https://steemit.com/mythology/@arrados/haitian-vodou-baron-samedi-and-maman-brigitte-the-lord-and-the-lady-of-death-and-sexuality> (29.12.2025); A. Göbbling, op. cit., s. 101.

¹⁸⁷ Adinkra Symbols & Meanings, *Mate Masie*, <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/mate-masie/> (29.12.2025). Mate Masie dosłownie oznacza „co usłyszę, to zatrzymam”. Zob. National Park Service, *African Burial Ground National Monument: Mate Masie – Wisdom and Prudence*, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/matie-masie.htm> (29.12.2025).

i symbolizujący zgodę, zrozumienie i jedność¹⁸⁸; Funtunfunefu Denkyemfunefu (zob. il. 38, drugi znak z lewej) symbolizujący jedność w różnorodności¹⁸⁹; Dwennimmen (dosł. „rogi barana”), który przedstawia dwa złączone głowami barany (zob. il. 38, pierwszy znak z lewej) i symbolizuje siłę i pokorę¹⁹⁰; Akoma (zob. il. 39, znak pierwszy z prawej) symbolizujący wytrwałość, zrozumienie, jedność, cierpliwość i dobrą wolę¹⁹¹; Gye Nyame (il. 36, znak drugi z prawej) symbolizujący wszechwiedzę i nieomylność Boga, poza którym człowiek nie powinien niczego się bać¹⁹²; Nsoromma (zob. il. 36, znak czwarty z prawej) symbolizujący opiekę bogów nad ludźmi¹⁹³; Asase Ye Duru (zob. il. 36, znak trzeci z lewej), który odnosi się do boskiej natury Matki Ziemi i wskazuje na nierozłączność natury i śmierci¹⁹⁴; Hye Won Hye (dosł. „ten, który się nie pali; zob. il. 36 znak drugi z lewej) symbolizujący niezniszczalność i będący inspiracją do tego, by nigdy nie poddawać się mimo trudnych czasów¹⁹⁵ czy przypominający krokodyla Denkyem symbolizujący zdolność do adaptacji i spryt¹⁹⁶.

¹⁸⁸ Adinkra Symbols & Meanings, *Akoma Ntoaso*, <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/akoma-ntoaso/> (29.12.2025).

¹⁸⁹ Funtunfunefu Denkyemfunefu przedstawia dwa zrosnięte brzuchami krokodyle, które – dzieląc wspólny los – by przetrwać, muszą współpracować; stąd stały się figuracją demokracji i współdziałania. Adinkra Symbols & Meanings, *Funtunfunefu Denkyemfunefu*, <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/funtunfunefu-denkyemfunefu/> (29.12.2025). W kontekście African Burial Ground National Monument symbol ten podkreśla międzykulturowy aspekt cmentarza i wskazuje na fakt, iż niewolnictwo zbudowało system, który w samej swej istocie opierał się na odrzuceniu i niszczeniu poszczególnych kultur afrykańskich. Zob. National Service Park, *African Burial Ground National Monument: Funtunfunefu Denkyemfunefu – Unity in Diversity*, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/funtunfunefu-denkyemfunefu.htm> (29.12.2025).

¹⁹⁰ Adinkra Symbols & Meanings, *Dwennimmen*, <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/dwennimmen/> (29.12.2025). Baran jest zwierzęciem, które odważnie stawia czoła wrogom, ale gdy zajdzie potrzeba, pokornie poniesie też ofiarę w imię większego dobra. Dwennimmen wskazuje tu na bohaterski opór oraz walkę o wolność Afrykanów, których pozbawiono ojczyzny i wszelkich praw; aspekt pokory wiąże się tu z faktem, że Afrykanie adaptowali się do kultury amerykańskiej, tworząc to, co określamy jako kultura afroamerykańska. Zob. National Service Park, *African Burial Ground National Monument: Dwennimmen – Humility and Strenght*, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/dwennimmen.htm> (29.12.2025).

¹⁹¹ Symbol Akoma jest przedstawiany w kształcie serca, które czyni człowieka bardziej ludzkim, empatycznym, co pozwala na budowanie silnych więzi międzyludzkich. Jak czytamy na stronie National Park Service, cała struktura African Burial Ground National Monument jest głęboko osadzona w znaczeniu Akoma. National Park Service, *African Burial Ground National Monument: Akoma – Endurance, Understanding*, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/akoma.htm> (29.12.2025).

¹⁹² Adinkra Symbols & Meanings, *Gye Nyame: Meaning, Symbolism, and Visual Interpretations*, <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/gye-nyame/> (29.12.2025); National Park Service, *African Burial Ground National Monument: Gye Nyame – Supremacy of God*, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/gye-nyame.htm> (29.12.2025).

¹⁹³ National Park Service, *African Burial Ground National Monument: Nsoromma – Guardianship*, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/nsoromma.htm> (29.12.2025). Więcej na temat symbolu Nsoromma zob. rozdz. trzecim niniejszej rozprawy: *Pomnik-palimpsest. From Absence to Presence: Commemorative to the Enslaved Peoples of Southern Maryland*, s. 43.

¹⁹⁴ National Park Service, *African Burial Ground National Monument: Asase Ye Duru – Divinity of Mother Earth*, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/asase-ye-duru.htm> (29.12.2025); Adinkra Symbols & Meanings, *Asase Ye Duru*, <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/asase-ye-duru/> (29.12.2025).

¹⁹⁵ Hye Won Hye nawiązuje do rytuału, podczas którego afrykańscy kapłani chodzili po rozżarzonych węglach bez spalania sobie stóp. Zob. National Park Service, *African Burial Ground National Monument: Hye Won Hye – Imperishability and Endurance*, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/hye-won-hye.htm> (29.12.2025).

¹⁹⁶ Słowo ‘denkyem’ oznacza krokodyla – zwierzę, które choć większość czasu spędza pod wodą, na bagnistych obszarach, potrafi znaleźć sposób na to, by oddychać, podobnie jak Afroamerykanie, którzy mimo ucisku

Przemierzając Spiralną Rampe Procesyjną, zobaczymy także Medicine Wheel (Koło Uleczenia; zob. il. 37, znak drugi z prawej) – symbol wywodzący się z kultur Rdzennych Amerykanów, którzy podobnie jak Afrykanie byli sprzedawani na aukcjach na targu niewolników na Wall Street i którzy – jak przypuszczają archeolodzy – mogli też być chowani na African Burial Ground. „Święta obręcz”, jak się czasem określa Medicine Wheel, symbolizuje zdrowie oraz uleczenie – jest to element wierzeń Rdzennych Amerykanów, który również zaadaptowali Afroamerykanie i który zbliżał te dwie grupy etniczne. Umieszczenie tego symbolu w Kręgu Diaspory podkreśla więzy łączące te dwie społeczności i ich wspólną historię¹⁹⁷. Na ścianie nie brakuje również związanego z islamem półksiężyca z gwiazdą reprezentującego Afrykanów muzułmanów pochowanych na cmentarzu, których groby zawierały kamienne okręgi i proste całuny, charakterystyczne dla obrządku muzułmańskiego¹⁹⁸. Odnaleźć można również staroegipski krzyż Ankh (zob. il. 37, znak pierwszy z prawej)¹⁹⁹ – tzw. klucz życia – związany z nieśmiertelnością, oraz krzyż – symbol chrześcijaństwa, religii europejskich kolonizatorów, którą w ogromnej mierze Afroamerykanie przyjęli, czasem łącząc ją wierzeniami z wywiedzionymi z Afryki. Przewrotnie to właśnie religia właścicieli niewolników stworzyła później dla Czarnych Amerykanów podwaliny walki o wyzwolenie i prawa obywatelskie. Circle of Diaspora tworzy więc symultaniczny, wielokulturowy i wielojęzyczny wielogłos symboli i przypowieści z nimi związanych, przywołujący wszystkich przodków, którzy te historie przekazywali sobie z ust do ust następnym pokoleniom. Symbole te łączą zwiedzających z przeszłością i bogatym dziedzictwem kulturowym Diaspory Afrykańskiej, by zrozumieli, kim są Czarni Amerykanie, skąd pochodzą oraz kim będą jako wspólnota.

*

niewolnictwa, zdolali przetrwać dzięki zdolności do adaptacji. Adinkra Symbols & Meanings, *Denkyem*, <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/denkyem/> (29.12.2025); National Park Service, *African Burial Ground National Monument: Denkyem – Adaptability*, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/denkyem.htm> (29.12.2025).

¹⁹⁷ National Park Service, *African Burial Ground National Monument: Medicine Wheel – Native American Circle of Life*, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/medicine-wheel.htm> (29.12.2025).

¹⁹⁸ Wielu zniewolonych Afrykanów z Afryki Zachodniej było muzułmanami – szacuje się, że ok. 20%. National Park Service, *African Burial Ground National Monument: Tanit – Islamic Faith*, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/tanit.htm> (29.12.2025).

¹⁹⁹ W. Kopaliński, hasło ‘krzyż’, w: idem. *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1993, s. 554; National Park Service, *African Burial Ground National Monument: Ankh – Egyptian Symbol of Life*, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/ankh.htm> (29.12.2025). Wygląd hieroglifu Ankh interpretuje się jako słońce (środkowa pętla, półokrąg) zachodzące nad brzegami Nilu (ramiona krzyża), który był kluczowym elementem zapewniającym przetrwanie Egipcjan oraz ciągłość ich życia i kultury. Ankh często umieszczany był w grobowcach faraonów oraz na artefaktach zawierających ich podobizny (papiirusy, naścienne płaskorzeźby, rzeźby etc.).

Rodney Leon zmagał się w African Burial Ground National Monument z tym, jak znaleźć archeologiczne i rezultaty ich naukowego opracowania przetłumaczyć na wizualno-kinetyczny tekst architektoniczno-rzeźbiarski. Chodziło o to, by w projekcie uchwycić mikronarracje związane z każdym wydobytym artefaktem, zaabsorbować ich historię oraz miejsca, z którym są związane, i następnie połączyć to wszystko i przekazać w strukturze pomnika. W procesie przekształcania materiału abstrakcyjnego (opowiadanie historyczne o Czarnych nowojorczykach i Diasporze Afrykańskiej) w konkretny materiał fizyczny (budowla z granitu) artysta wykreował nie tyleż samą narrację, co doświadczenie narracji jako podróż przez pomnik-cmentarz. Cmentarz jest jakoby pierwowzorem pomnika, który go przetwarza, pozostawiając w nienaruszonym kształcie. W tym sensie Africal Burial Ground National Monument można by uznać za adaptację dawnego cmentarza, rozumianą jako przystosowanie. Nad cmentarzem, na którym stoi pomnik, zostały nadbudowane nowe funkcje użytkowe – African Burial Ground to żywe miejsce spotkań i dialogu, co implikuje, że historia, nie jest tu raz na zawsze skończona i pogrzebana, lecz wciąż trwa w działaniach podejmowanych przez nas współczesnych. Ewa Szczęsna pisze, że w architekturze:

przystosowanie obiektu architektonicznego (np. budynku) do nowych celów prowadzi do utraty oryginału. W wyniku takiej adaptacji powstaje hybryda lub palimpsest, które są bytami spajającymi obiekt wyjściowy i docelowy w jedność, przy czym w przypadku hybrydy elementy tego, co dotychczasowe i tego, co nowe, ulegają przemieszaniam, w przypadku zaś palimpsestu nakładają się warstwowo. Adaptacja transformująca narusza byt oryginału. Inaczej jest z adaptacją interpretującą²⁰⁰.

African Burial Ground National Monument można by więc uznać za adaptację interpretującą rozciągającego się pod ulicami Dolnego Manhattanu XVII- i XVIII-wiecznego cmentarza, który należy uznać tutaj za tekst wyjściowy. Pierwowzór nie uległ transformacji i został elementem nowego dzieła-tekstu w nienaruszonym kształcie. Powstał nowy obiekt – pomnik – i choć oryginał pozostał niezmieniony, zmianie uległo jego rozumienie: sens tego miejsca został rozszerzony, znaczy więcej niż tylko miejsce pochówku. Z XXI-wiecznej perspektywy Rodneya Leona, potomka Diaspory afrykańskiej z Haiti, cmentarz to święte miejsce kultu, medytacji i modlitwy, do którego się pielgrzymuje, ale także dowód na istnienie – swoje i tych wszystkich „ojców założycieli” Nowego Jorku, których wymazywano z kart historii. W procesie przekształcenia w pomnik narodowy cmentarz poniekąd staje się swoją parafrazą –

²⁰⁰ E. Szczęsna, *Twórcza zmiana. Medialne przetworzenia sztuki*, w: *Rejony twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Gołos-Dąbrowska, Warszawa 2019, s. 17.

zmienia się w pomnik śmierci, gdzie, paradoksalnie, śmierć staje się dowodem istnienia. Uobecnienie ofiar transatlantyckiego handlu niewolnikami (głównych bohaterów implikowanej przez pomnik historii) dokonuje się przez wyeksponowanie ich nieistnienia i anonimowości.

W African Burial Ground National Monument mamy do czynienia z transpozycją jednego obiektu architektonicznego w inny, jakby dobudowany do pierwowzoru, którego funkcja użytkowa (chowanie zmarłych) w tym procesie ulega przekształceniu: to wciąż miejsce spotkań dla Czarnych Amerykanów, ale o innym charakterze. Pomnik nie odrywa się od przetwarzanej semiotycznie historii związanej z cmentarzem – przenosi ją w teraźniejszość i projektuje w przyszłość. Nadbudowana nad oryginalnym cmentarzem struktura pozwala wkroczyć w jego przestrzeń, historię i zetknąć się z pochowanymi tu przodkami, działając niczym portal – piramida-grobowiec czy też statek-grobowiec. Zasadą organizacji tego tekstu architektoniczno-rzeźbiarskiego jest kinetyzacja – jego struktura jest tak zaprojektowana, że w pewnym sensie to odbiorca „montuje jego fabułę”, wybiera elementy kompozycyjne i układa je w opowieść o miejscu, w którym się znajduje. To on inicjuje ruch, decyduje, z której strony wkroczy do pomnika, od której części zacznie jego czytanie, czy przyjrzy się wszystkim symbolom ze Spiralnej Rampy Przodków, czy tylko wybranym, a może żadnym.

Każdy element African Burial Ground National Monument zapowiada następny i choć to my decydujemy o kolejności ich pojawienia się, nasza swoboda jest pozorna. Poruszamy się bowiem w obrębie precyzyjnie zaplanowanego dzieła otwartego, które manipuluje naszym odbiorem poprzez ściśle określoną inscenizację świata przedstawionego (sakralizację przestrzeni, stworzenie pomnika-świątyni), co kreuje określone doświadczenie estetyczne – doświadczenie sacrum – angażując nasze zmysły i manipulując odbiorem niczym przekaz reklamowy. Wkraczając jako odbiorcy w tak zaprojektowany świat pomnika, ze wszystkich jego współegzystujących elementów współtworzymy akcję rozwijającą się przed nami opowieści jako jej bohaterowie (struktura pomnika-świątyni nakłada na nas rolę pielgrzymów czy wiernych oraz wymusza określone zachowania) i narratorzy jednocześnie, nie przestając być przy tym odbiorcami dzieła. Poruszamy się po pomniku trochę jak po zaprojektowanym cyberswiecie gry internetowej, co przypomina hipertekstowe adaptacje literatury tradycyjnej lub film interaktywny, gdzie to działania odbiorcy montuje fabułę spośród wielu możliwych istniejących porządków i inicjuje kolejne zdarzenie, np. poprzez kliknięcie wybranych linków

na stronie czy alternatywnych opcji dalszego losu postaci na ekranie platformy streamingowej²⁰¹.

Jednak interpretacja w Africal Burial Ground National Monument ukierunkowana jest nie na efekt końcowy naszych działań, a na przedmiot wyjściowy – cmentarz, który odrodził się i zaistniał na nowo w dziele sztuki, wciąż pozostając cmentarzem. Artystyczne opracowanie miejsca i zaaranżowanie sytuacji aktywnego dialogu odbiorcy z przestrzenią, po której się porusza, pełni funkcję komemoratywną. Oczywiście, funkcję tę pełni również sama nazwa pomnika, która, tak jak tablice pamiątkowe czy nazwy ulic, wplata akt zapamiętywania w codzienny język miasta, niejako stanowiąc tytuł historii związanej z wydarzeniem lub postacią, do których się odnosi i wywołując je w umyśle jak na fotograficznej kliszy²⁰². Co więcej, Africal Burial Ground National Monument stanowi jeden z topograficznych punktów orientacyjnych, gdy przemierzamy się po mieście, np. zwiedzając je i „snując” naszą własną wielowątkową, nieustannie rozgałęziającą się opowieść na jego temat. Można powiedzieć, że pomnik jest brzemienny w narrację, czy też że – używając terminologii Marie-Laure Ryan – „posiada narracyjność”, czyli jest obiektem zdolnym ewokować znane lub nowe historie niezależnie od intencji autora²⁰³. Sam w sobie nie posiada wbudowanej linearnej, sekwencyjnej struktury opowiadania właściwej tekstom literackim czy filmowym, lecz implikuje opowieść o niewolnictwie, którą uruchamia somatyczne zaangażowanie odbiorców. Performatywność jego struktury podważa możliwość reprezentacji traumatycznego doświadczenia historycznego Afroamerykanów. Tzn. bezpośrednia reprezentacja ich losu, cierpienia, jak i samych ofiar, których tożsamość jest nieznana, jest niemożliwa (bezsilność sztuki wobec wyrażenia traumy), ale kreacja *mise-en-scène*, miejsca kultu przodków, miejsca sfery sacrum, odgrywane przez widzów poprzez wejście w tę rzeźbiarsko-architektoniczną „scenę”, stwarza most pomiędzy teraźniejszością i przeszłością, otwierając przestrzeń dla doświadczenia historycznego. Zarówno w *The Ark of Return*, jak i *African Burial Ground* poprzez specyficzne odtwarzanie, odgrywanie przestrzeni przez widza sprawia, że dzieło sztuki nie jest tu już tylko dziełem, ale

²⁰¹ Jako przykład hipertekstowej adaptacji literatury tradycyjnej Ewa Szczęsna podaje *Popiół i diament* Agnieszki Słodownik, Michała Danielewicza i Michała Szoty, gdzie mamy do czynienia z „cyfrowym przetworzeniem literackiego sposobu istnienia tematu powieści Jerzego Andrzejewskiego. Dzieło to wykorzystujące strukturę gry, tradycyjnej powieści i powieści hipertekstowej uruchamianej przez linki i leksje”. Jako przykład filmu interaktywnego autorka podaje serial *Black Mirror: Bandersnatch* (2018, Netflix) w reż. Davida Slade’a. Zob. ibidem, s. 19–20, 25–26.

²⁰² Wszak samo wypowiadanie nazwy lub jej czytanie ma funkcję mnemotechniczną. Zob. M.-L. Ryan, K. Foote, M. Azaryahu, *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*, Columbus 2016, s. 142–143.

²⁰³ Ibidem, s. 139. Marie-Laure Ryan obok „posiadania narracyjności” wyróżnia „bycie narracją”, które dotyczy tekstów kultury stworzonych intencjonalnie „po to, aby symulować w odbiorcy wytworzenie reprezentacji opowieści (jako konstruktu kognitywnego)”. K. Kaczmarczyk, op. cit., s. 501.

samo „działa”²⁰⁴, implikując mistyczną atmosferę wtajemniczenia w jakąś większą prawdę (historyczną) i sprawiając, że to „objawienie” wydarza się tu i teraz, w teraźniejszości miejsca, przez które przechodzimy.

Podsumowanie. Ramowanie historii, czyli sakralizacja jako strategia perswazyjna

Rodney Leon, projektując przestrzeń African Burial Ground National Monument i The Ark of Return – The Permanent Memorial at the United Nations in Honour of the Victims of Slavery and the Transatlantic Slave Trade, jednocześnie projektował zachowania ludzi przez tworzenie *mise-en-scène* funkcjonujących jak miejsca kultu przodków i ofiar transatlantyckiego handlu niewolnikami. Oba wyżej wymienione pomniki to p o m n i k i n a r r a c y j n e, w których odbiorca jest jednocześnie jednym z bohaterów inicjowanej przez swoje działanie historii, jak i jej narratorem. Te wizualno-kinetyczne teksty kultury, choć pozostawiają dużo swobody, poruszają odbiorcę zgodnie z kierunkiem zaprojektowanej przez architekta „fabuły” pomnika. Wymuszany przez ich strukturę ruch pozwala na sugerowanie sekwencyjności czasowej opowieści, którą w nich przemierzamy, niezależnie od tego, z której strony do nich wkroczymy i który element dzieł uznamy za początkowy – w African Burial Ground National Monument za początek możemy uznać wejście przez Ancestral Chamber lub Spiral Processional Ramp, w The Ark of Return możemy wejść do środka od strony zbiornika, „dziobu” statku, lub od jego „rufy”. W wyżej wymienionych dziełach Leona dochodzi do fuzji realnego i fikcyjnego w zainscenizowanej przestrzeni sacrum (świątyni-grobowca, świątyni-cmentarza), po wkroczeniu do której mimowolnie stajemy się aktorami współtworzącymi świat przedstawiony pomników. Sakralizacja jest w nich artystyczną strategią narracyjną, która nie tylko sprawia, że wyrażone przez autora sądy na temat historii niewolnictwa łatwiej przyjmujemy jako swoje, lecz także narzuca nam sposób obchodzenia z tymi tzw. miejscami afroamerykańskimi: nie jesteśmy jedynie zwiedzającymi, ale także pielgrzymującymi, wiernymi, tudzież krewnymi, braćmi i siostrami (realnymi lub tylko w wierze).

²⁰⁴ Por. M. Bal, *Mise-en-scène*, w: eadem, *Traveling Concepts in Humanities*, London 2012, s. 98. Analizując *Ekstazę św. Teresy* Berniniego w kościele Santa Maria della Vittoria w Rzymie, Mieke Bal stwierdza, że spektakl i reprezentacja łączą się tu w performatywności, tzn. przedstawienie kobiety przeżywającej ekstazę jest tu możliwe tylko dzięki performatywności, która charakteryzuje. Jak pisze autorka: „kobieta i jej bolesna przyjemność są odsłonięte, są nagie, złączone w wieczności przed widzami, którzy mogą tylko odegrać swoje role wrażliwych gości teatru. Kaplica inaczej nie będzie działać. [...] [K]aplica jest teatrem sensu stricto. To, co ma miejsce w centrum sceny, jest ledwie do wyobrażenia w kaplicy, choć dokładnie tam mogą być patrzący. Patrzą i wyobrażają sobie ekstazę. [...] Jako pasywna figura *mise-en-scène* Teresa bierze udział w aranżacji przestrzeni zorganizowanej przez Berniniego, by jej partyturę – jej zapis – wskrzesić do artystycznego życia w teraźniejszości patrzenia”. Ibidem.

Nieco inaczej rzecz się ma z zastosowaniem sakralizacji jako strategii perswazyjnej w przypadku popiersia Cudjo Kossoli Lewisa autorstwa April Livingston, mającego formę tradycyjnego pomnika figuratywno-symbolicznego, do którego, jako zewnętrzni obserwatorzy, dopowiadamy sobie narrację, niejako „doczepiamy” do rzeźby. Pomnik ten jest punktem wyjścia generującym opowieść o Africatown i jednocześnie, poprzez umieszczenie go na dziedzińcu Kościoła Baptystów Misyjnych, czyni z Cudjo niemal świętego. W tym przypadku mamy do czynienia z zabiegiem sakralizacji postaci, której los jest synekdochą losu wszystkich ofiar transatlantyckiego handlu niewolnikami; popiersie Kossoli to dodana i ucieleśniona narracja na ich temat. W rzeźbie i architekturze dodanie jakiegoś elementu do budynku lub przemieszczenie go zmienia jego funkcję: np. jeśli włożymy kwiat do butelki, stanie się ona wazonem, jeśli położymy białe prześcieradło na stole w jadalni, stanie się on obrusem. Analogicznie: poprzez dodanie popiersia Cudjo Lewisa do dziedzińca Kościołem Baptystów Misyjnych w Africatown, w miejscu, gdzie najczęściej umieszcza się figury postaci biblijnych i świętych, a nie zwykłych ludzi – sam Cudjo stanie się wówczas świętym patronem miasta. Cudjo to znak ludzkiego losu. Ten czarny Hiob ma szansę stać się archetypem męczennika w mitologii amerykańskiej. Artystyczna reprezentacja Cudjo może również stać się impulsem do zmiany opowiadania o sobie przez naród amerykański, który raczej gloryfikuje siłę i zwycięstwo niż cierpienie i męczeństwo. Amerykański sen nie opowiada wszak o zapomnianych, poniżonych, głodnych i cierpiących (którzy de facto stworzyli podwaliny dla tego, by sen o amerykańskiej potęgze mógł się ziścić), lecz jest utopią o równych szansach i tym, że każdy dzięki pracy może stać się bogaty.

April Livingston i Rodney Leon, tworząc pomnik-świętego, pomnik-grobowiec czy pomnik-kaplicę, „odwołuj[ą] się do ludzkiej potrzeby uczestnictwa w doświadczeniu świętości i tajemnicy”²⁰⁵ i pozwalają dotknąć prawdy historycznej czy raczej interpretacji historii, którą w akcie konkretyzacji dzieł, zaczynamy przyswajać jako swoją. Wrażenie wkraczania w przestrzeń niemal mistyczną oraz interferencja różnych wymiarów czasowych sprawiają, że implikowana prawda historyczna nabiera charakteru niemal objawienia. Historia ofiar transatlantyckiego handlu niewolnikami staje się też naszą historią, ich los – naszym losem, a przeszłość odczuwamy jako nieodłączną część naszej teraźniejszości, niezależnie od tego, na

²⁰⁵ Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *W stronę strategii zakazanego owocu. O sposobach i funkcjach nawiązań do religii w przekazach reklamowych*, w: eadem, *Zarys poetyki uwodzenia. O strategiach perswazyjnych w reklamie wizualnej*, Warszawa 2021, s. 125. Autorka pisze o odwołaniach do sfery sacrum w reklamie jako realizacji funkcji perswazyjnych przekazu. Stwierdza: „Reklamy sakralizujące nobilitują prezentowany produkt przez przeniesienie nań konotacji, którymi w danej kulturze tradycyjnie opatrywane są obiekty kultu. Zabieg ten nierzadko idzie w parze z krańcową idealizacją przedmiotu reklamy oraz różnymi formami jego hieratyzacji”. Ibidem, s. 125. Analogicznie uważam, że konotacje religijne przeniesione na przedmiot upamiętnienia wiążą się z jego idealizacją.

jak długo i jak głęboko została pogrzebana pod oficjalnym dyskursem historycznym i tym, co w przestrzeni publicznej jest widoczne gołym okiem. Ofiary niewolnictwa są przez Rodneya Leona i April Livingston idealizowane, a ich cierpienie zostaje uświęcone poprzez sakralizację przestrzeni cmentarza, który staje się pomnikiem-miejscem kultu przodków, ewangelizację poprzez wpisanie losu niewolników (diegetyczna historia) w los Chrystusa (historia interpretacyjna) oraz wyniesienie założyciela Africatown do rangi świętego. W każdym z omawianych pomników mamy do czynienia z dosłowną figuracją braku i nieobecności ofiar transatlantyckiego handlu niewolnikami – czy w formie Chrystusopodobnej figury trójcy oraz wizualizacji konkretnej postaci historycznej, funkcjonujących na zasadzie synekdochy, czy poprzez umieszczenie na terenie pomnika prawdziwych ciał zmarłych ekshumowanych wcześniej z terenu cmentarza.

Każdy z pomników tworzy miejsce afroamerykańskie, które samo będąc kontekstualizowanym przez miasto, jednocześnie to miasto rekontekstualizuje. W stosunku do Africatown i Nowego Jorku wraz z siedzibą ONZ można również zamiast kontekstu z powodzeniem zastosować pojęcie ramowania (ang. *framing*). Za jego użyciem przemawia fakt, że termin ten jest produktywnie stosowany w analizie kulturowej i ma szersze, interdyscyplinarne implikacje, będąc bardziej ukierunkowanym na analityczne interpretowanie, a nie wyjaśnianie, tak jak pojęcie kontekstu, na którym ciąży tradycja pozytywistyczna, gdy humanistyka próbowała naśladować nauki ścisłe²⁰⁶. Ważnym argumentem na rzecz pojęcia ramowania jest fakt, że jako czasownik wskazujący aktywne działanie i zmianę zakłada uwikłanie czasu w proces analizy i interpretacji, podczas gdy kontekst to pojęcie statyczne, wskazujące na zbiór pewnych niezmiennych cech danego zjawiska lub rzeczy czy definicji pojęcia. Ramowanie przez swój procesualny charakter zdaje się być adekwatnym pojęciem w przypadku analizy obiektów historycznych, takich jak pomniki, w których sztuka interferuje z historią, a teraźniejszość (tu i teraz społeczeństwa i przestrzeni publicznej, w której je ustanowiono) z przeszłością (postaci i wydarzenia z przeszłości, do których się odnoszą). Jak pisze Mieke Bal:

„Proces zarówno wymaga czasu i wypełnia czas. To czynnik s e k w e n c y j n o ś c i oraz t r w a n i a . A tam, gdzie jest trwanie, pojawia się zmiana: różnice pojawiają się w czasie. To miejsce, w którym historia – co nieuniknione i najważniejsze – uczestniczy w akcie interpretacji lub analizy. Jeden sposób wyjaśnienia tego prostego faktu i jego konsekwencji jest wymuszenie odwróconej perspektywy wobec

²⁰⁶ M. Bal, *Framing*, w: eadem, op. cit., s. 134–135.

myślenia historycznego, zaczynając od i w teraźniejszości. To jedna z różnic między analizą kulturową a historią, ale różnica, która oczywiście nie jest wolna od uwikłania jednego z drugim²⁰⁷.

Pomnik jako przedmiot estetyczny w przestrzeni publicznej jest cezurą między przeszłością i teraźniejszością, ramuje teraźniejszość swojego miejsca i współczesne społeczeństwa wydarzeniami historycznymi i odwrotnie – ramuje przeszłość i fakty historyczne współczesną rzeczywistością społeczną. W przypadku takich dzieł jest częścią procesu analizy i interpretacji dzieła będącego tu obiektem historycznym, który zdaje się funkcjonować w dwóch wymiarach czasowych, jednocześnie do żadnego z nich w pełni nie należąc, jakby był czymś oderwanym od czasu w ogóle²⁰⁸.

W świetle powyższego Africatown i Nowy Jork należałoby uznać za zmieniające się w czasie ramy referencyjne dla popiersia Cudjo Kossoli Lewisa, *The Ark of Return* i *African Burial Ground National Monument Africatown* – estetyczne (żywe ramy dekoracyjne), jak i tematyczne (historia miast). Przejście w nich od ramy zewnętrznej (miasto) do wewnętrznej (przestrzeń pomników) zaznacza cezurę między teraźniejszością a przeszłością – przechodzenie jej pozwala doświadczyć historii. Bowiem doświadczenie historyczne²⁰⁹ tkwi właśnie w przestrzeni rozłamu między „wtedy” a „dziś”, które, paradoksalnie, poprzez separację łączy je ze sobą. Podwójność ramy podkreśla również fakt, że wobec pomników jesteśmy bohaterami implikowanej przez nie opowieści, jej narratorami, pozostając cały czas jej zewnętrznymi „czytelnikami”. Zetknięcie się z dziełami Livingston i Leona wypełnia współczesnego odbiorcę „gęstością czasową, której dostarcza historia”²¹⁰ będąca immanentną częścią interpretacji estetyczno-historycznego przedmiotu, jakim jest pomnik. Akt konkretyzacji czyni więc historię procesem, który wciąż trwa i którego jesteśmy aktywnymi uczestnikami. Wyżej omawiane pomniki umożliwiają symboliczny powrót zniewolonych Afrykanów do ziemi ich przodków, zwłaszcza tym, którzy zmarli na statkach niewolniczych, gdy przeprawiali się przez Atlantyk. My jesteśmy pośrednikami między światami. Nasza pamięć to sarkofag, który pozwala zmarłym niewolnikom połączyć się z przodkami.

²⁰⁷ Ibidem, s. 136. Wyróżnienia w cytacie są oryginalne.

²⁰⁸ Na temat przedmiotów umieszczonych w muzeach Didier Maleuvre pisał: „Aby obiekt był historyczny, musi najpierw oderwać się od czasu: nie może tkwić tylko w swojej teraźniejszości. W związku z tym nie należy ani do swojego oryginalnego tła [historycznego – dop. A.P.], z którego go wyodrębniono, ani do teraźniejszości, w której opiera się asymilacji z nią”. Zob. D. Maleuvre, *Museum Memories: History, Technology, Art*, Stanford 1999, s. 58–59, cyt. za: ibidem, s. 153.

²⁰⁹ Na temat doświadczenia historycznego piszę w rozdziale czwartym: *Pomnik somaestetyczny jako drzwi do doświadczenia historyczno-estetycznego. The National Memorial For Peace and Justice*. Zob. s. 191–199.

²¹⁰ M. Bal, op. cit., s. 153.

Rozdział III

Pomnik-palimpsest. From Absence to Presence: Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland

Kajdany – początek i koniec historii

From Absence to Presence: Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland¹ (2020) na kampusie St. Mary's College of Maryland, podobnie jak Slavery Memorial na Uniwersytecie Browna, ma swój początek w okowach – obiekcie *mise en abyme*², który pojawia się na początku historii-tekstu narracyjnego dotyczącego dziejów USA i na jego końcu, dając nowe odczytanie tychże dziejów. Wszystko zaczęło się w 2016 roku, gdy zespół archeologiczny Julii King rozpoczął prace wykopaliskowe na terenie uczelni, na którym miano wybudować stadion lekkoatletyczny. Pewnego dnia archiwista i jeden z pracowników naukowych weszli do biura Tuajuandy Jordan, rektor St. Mary's College of Maryland (Afroamerykanki, co nie bez znaczenia), z kajdanami, które chcieli jej podarować jako prezent. „Ich widok nie był dobry dla mojej duszy – powiedziała Tuajuanda Jordan. – Wówczas nie zastanawialiśmy się nad historią tego miejsca, choć zdawaliśmy sobie sprawę, że istniało tu niewolnictwo; dało mi to do myślenia. Kajdany sprawiły, że weszliśmy na drogę, która umożliwia nam zrozumienie naszej historii i udziela głosu ludziom, którzy byli tu przed nami”³.

Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Pierra Nory, cytowane w rozdziale pierwszym niniejszej pracy, który stwierdził, że miejsca pamięci, *lieux de memoire*, znikają i powracają w pamięci zbiorowej, „wyślizgując się” jej. Przy czym świadomość i tożsamość danego społeczeństwa (a więc i to, jak pamięta ono swoją przeszłość) w toku dziejów ulega przekształceniom, w związku z czym znaczenie samego obiektu oraz sposób, w jaki jest postrzegany, również ulegają przekształceniom. W tym kontekście można uznać, że kajdany – obiekt wiążący historię stanu Maryland z niewolnictwem – powróciły na kampusie St. Mary's College of Maryland jako przedmiot-znak, którego społeczno-historyczna funkcja zmieniła się wraz z rozwojem świadomości Amerykanów. Ten sam obiekt, symbol niewolnictwa, niegdyś

¹ Pol. Z Nieobecności do Obecności: Pomnik Zniewolonych Ludzi Południowego Maryland.

² Więcej na temat tego, jak przedmioty historyczne funkcjonują niczym *mise en abyme* zob. rozdział pierwszy niniejszej pracy, s. 40.

³ St. Mary's College of Maryland, *From Absence to Presence: Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland*, Youtube, 21.11.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=wJpRrci9elQ> (dostęp: 3.11.2024).

stanowiącego jeden z filarów potęgi ekonomicznej stanu Maryland, stał się dziś punktem wyjścia do nowej opowieści: o historii niewolnictwa, o tym, jak o nim zapominano oraz jak przywracano o nim pamięć w miejscu, w którym się wydarzyło, o sprawcach i ofiarach niewolnictwa, ale i jego spadkobiercach – współczesnych Amerykanach konfrontujących się z jego dziedzictwem. Archeologiczny artefakt, okowy, zaczął pełnić funkcję metahistoryczną i stał się podwalinami nowego artefaktu – Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland. Pomnik ten jest spojrzeniem na dzieje USA z perspektywy tego, jak mówiło się o zniewolonych ludziach z plantacji w południowym Maryland. Jednocześnie stanowi on artystyczny gest w poetycki sposób usiłujący zrekonstruować tożsamość tych ludzi oraz wpisujący ich los w tożsamość współczesnych Amerykanów (czy też odwrotnie: osadzający tożsamość amerykańską w kontekście losu niewolników i trwale z nim ją łączący). „Oni to też wy” – zdają się mówić projektanci pomnika, Shane Allbritton i Normana Lee⁴, którzy starali się, aby jego forma jak najlepiej rezonowała z otaczającym go krajobrazem. „Wyobrażamy sobie, że Commemorative złączy nasze życie z życiem niewolników i spowoduje, że zatrzymamy się na chwilę i zastanowimy nad tym, jak Amerykanie są powiązani z tą historią”⁵ – komentowali swój projekt.

⁴ Shane Albriton i Norman Lee to współzałożyciele studia projektowego RE:site Studio. Albriton ma ponad dwadzieścia lat doświadczenia w projektowaniu miejsc pamięci i instytucji kulturalnych. Tworzy wizualne, intermedialne dzieła inspirowane opowieściami bohaterów, ocalałych, aktywistów i historyków. Lee to syn imigrantów – członek rodziny, która od trzech pokoleń walczyła o prawa obywatelskie i przeciwko rasizmowi. Swoje prace traktuje jako wyraz tego dziedzictwa. W 2003 roku został finalistą konkursu mającego wyłonić projekt pomnika upamiętniającego atak na World Trade Center w Nowym Jorku. Jego prace pokazywano w takich pismach, jak: „The New York Times”, „USA Today”, „The Huston Chronicle”, „Art in America”. Zob. RE:site, *About*, <https://www.resite-studio.com/about> (dostęp: 20.02.2024).

⁵ St’s Mary’s College of Maryland, *About the Commemorative*, <https://www.smcm.edu/honoring-enslaved/about-commemorative/> (dostęp: 20.02.2024).



Il. 1. From Absence to Presence: Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland

From Absence to Presence: Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland ma formę instalacji w kształcie chaty niewolniczej mierzącej ok. 6,1 metra (20 stóp) długości i ok. 4,57 metra (15 stóp) głębokości – tyle, ile mierzyła przeciętna kwatery, w której żyli zniewoleni. Wybudowany jest z naprzemiennie kładzionych paneli z bardzo twardego i odpornego na grzyby tropikalnego drewna ipe oraz luster ze stali nierdzewnej, umieszczonych na stelażu wykonanym również ze stali nierdzewnej. Pomnik celowo wybudowano w tak widocznym punkcie, tj. tuż przy drodze, którą przechodzi się na Stadion im. Jamie L. Roberts, by uczestniczyć w uczelnianych wydarzeniach sportowych. Po pierwsze, znajduje się nieopodal miejsca, gdzie stały oryginalne chaty zniewolonych ludzi pracujących na plantacji, na której teraz mieści się kampus. Po drugie, ma się rzucać w oczy: nie sposób bowiem nie zauważyć tej świetlistej konstrukcji, która poprzez silne angażowanie zmysłów przechodnia ma na celu skłonienie go do refleksji nad związkami ziemi, na której stoi, z niewolnictwem. Pomnik wydobywa spod boiska opowieść o życiu tych, którym stara się oddać cześć; gdy po zmierzchu zostaje rozświetlony od wewnątrz, zmienia się w swoisty znicz zapalony ku pamięci wszystkich „zniewolonych ludzi, którzy niegdyś w tym miejscu żyli, kochali, pracowali i stawiali opór”⁶.

⁶ St. Mary's College of Maryland, *About the Commemorative*, <https://www.smcm.edu/honoring-enslaved/about-commemorative/> (dostęp 20.02.2024).



II. 2. Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland nocą

W niniejszym rozdziale analizie poddam strukturę Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland, symbolikę poszczególnych jego elementów, a także zbadam wykorzystane chwytty artystyczne oraz ich funkcję w kontekście związków niewolnictwa z miejscem, w którym pomnik ów się znajduje. Aby lepiej zrozumieć doświadczenie i sytuację niewolnika w południowym Maryland oraz symbolikę wykorzystanej formy, najpierw przyjrzę się uważnie dziejom dawnej plantacji, na której stoi pomnik From Absence to Presence, oraz kontekstowi historyczno-ekonomicznemu, na tle którego rozgrywał się dramat Czarnych Amerykanów i Amerykanek.

Plantacja Hicks-Mackall-Brome – tło historyczne

Na części kampusu St. Mary's College of Maryland przeznaczonej pod nowy kompleks stadionowy zespół badawczy Julii King, kierowniczkę Instytutu Antropologii, odnalazł elementy ceramiki, fajki do palenia tytoniu, gwoździe, fragmenty szklanych butelek oraz cegieł. Po przeanalizowaniu dawnych ksiąg rachunkowych i spisów ludności oraz porównaniu znalezisk z artefaktami z innych okolicznych wykopalisk okazało się, że teren, na którym chciano wybudować stadion, to dawne kwatery niewolnicze. Prace wykopaliskowe prowadzono nieprzerwanie do roku 2019; jednym z ich owoców jest raport *Landscape of Slavery: Exploring a Portion of the Hicks-Mackall-Brome Plantation. Phases I, II, and III Archeological Investigations for the Jamie L. Roberts Athletic Stadium Project* [pol. „Krajobraz niewolnictwa: odkrywanie części Plantacji Hicks-Mackall-Brome. Fazy I, II i III badań

archeologicznych na potrzeby realizacji stadionu lekkoatletycznego im. Jamie L. Roberts”]⁷, w którym m.in. przedstawiono szerszy kontekst historyczny znalezionych przedmiotów.

Z raportu wynika, że na terenie, na którym miano wybudować nowy kompleks stadionowy, znajdowała się plantacja obejmująca dawny Trakt św. Barbary⁸. W latach 1749–1753 należała ona do Johna Hicksa, który dołączył ów trakt do swoich włości i przekształcił w Trakt św. Johna z Dodatkami⁹. Hicks zmarł w 1753 roku, pozostawiając po sobie dość szczegółowy spis inwentaryzacyjny swojego majątku. Jako tzw. dobra ruchome widnieją w nim: 41-letni Jett, 45-letni Rumper, 40-letni Henry, 27-letni Ben, 42-letnia Beck, 33-letnia Luce, 40-letnia Madge, 17-letnia Clare, 11-letnia Bett, 9-letnia Agness, 8-letnia Jane, 6-letnia Dinah, 6-letni Jo, 3-letni Jacob, 2-letni Isaac, 2-letni Luke oraz 8-miesięczna Doll. Jak wskazują autorzy raportu, te osiemnaście zniewolonych osób najprawdopodobniej zamieszkiwało obszar wykopalisk, na którym odnaleziono wyżej wymienione artefakty. Ich życie było całkowicie podporządkowane produkcji tytoniu – rośliny bardzo wymagającej, wyjawiającej ziemię, na której rosła, co powodowało, że należało przenosić uprawę co parę lat na inny obszar.

Ponieważ tytoń rósł tylko na małych skrawkach ziemi, plantatorzy dzielili swoich niewolników na małe oddziały [robotnicze] i rozmieszali po całej okolicy. Choć najbardziej zasobni właściciele niewolników utrzymywali duże przydomowe plantacje z wielkimi domami oraz licznymi budynkami gospodarczymi, w których mieściły się wszelkiego rodzaju warsztaty rzemieślnicze, to robotnicy rolni pracowali i żyli w małych jednostkach zwanych „kwaterami”, rozrzuconych po całym Maryland. Ponieważ tytoń wyniszczał ziemię, owe kwatery musiały często się przemieszczać¹⁰.

Mieszkańcy tych kwater często się odwiedzali, głównie z uwagi na fakt, że wielu małżonków żyło w różnych miejscach. Niewolnicy rolni mieszkali z dala od serca plantacji – siedziby ich pana. Do nadzorowania ich kwater nierzadko byli wyznaczani inni niewolnicy (najczęściej kobiety lub mężczyźni w podeszłym wieku, zaufani słudzy pana), co dawało tym małym czarnym społecznościom większą niezależność oraz więcej swobody w kultywowaniu swoich tradycji i wierzeń¹¹. Pozwoliło to pielęgnować więzy pokrewieństwa i budować najsilniejsze

⁷ Zob. L. McKilan, C. Dye, S. Strickland, R. Webster, J. King, *Landscape of Slavery: Exploring a Portion of the Hicks-Mackall-Brome Plantation. Phases I, II, and III Archeological Investigations for the Jamie L. Roberts Athletic Stadium Project*, St. Mary's City 2020.

⁸ Ang. St. Barbara's Freehold tract. Ibidem, s. 19.

⁹ Ang. St. John's with Addition. Ibidem, s. 20.

¹⁰ The Maryland State Archives, Annapolis, MA, University of Maryland College, MA, *A Guide to the History of Slavery in Maryland*, b.m.w. 2007, s. 7, Maryland State Archives, https://msa.maryland.gov/msa/intromsa/pdf/slavery_pamphlet.pdf (dostęp: 20.02.2024). Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P.

¹¹ Ibidem.

jednostki społecznego oporu wobec instytucji niewolnictwa – rodziny. W drugiej połowie XVII wieku i pierwszych dekadach wieku XVIII było to niemal niemożliwe ze względu na dużą dysproporcję płci: z Afryki sprowadzano głównie mężczyzn, którzy wędli na plantacjach samotne (i krótkie), pełne udręki życie bez przyjaciół i rodzin. W *A Guide to the History of Slavery in Maryland* czytamy, że w pierwszych dziesięcioleciach XVIII wieku „ciężki reżym plantacji tytoniowych przekształcał Maryland w kostnicę dla Czarnych”¹². Ta katastrofa demograficzna dotyczyła wszystkich kolonii, od Wirginii i Karoliny Południowej po Karaiby, gdzie warunki pracy na plantacjach tytoniu, ryżu i trzciny cukrowej były tak ciężkie, że większość Afrykanów umierało w przeciągu roku–trzech lat od przybycia do „Nowego Świata”, a ich dzieci rzadko kiedy dożywały wieku przekraczającego niemowlęstwo (ciała kobiet były zresztą bardzo często tak wyniszczone, że poczęcie dzieci stawało się niemożliwe)¹³. Stała cyrkulacja statków między Afryką a Amerykami pozwalała plantatorom zapracowywać na śmierć niewolników i szybko wymieniać ich na nowych.

Mimo tych niewyobrażalnie trudnych warunków Afrykanie w Ameryce próbowali stworzyć zręby nowej wspólnoty, która pozwoliłaby im wykształcić więzy pokrewieństwa i odbudować poczucie przynależności (co było niezwykle trudne, gdyż pochodzili z różnych obszarów Afryki, mieli różne obyczaje i nie władali tymi samymi językami). Ogromną rolę w tym względzie odegrały kobiety, których wiedza kulturowa i umiejętności były nieocenione w rodzących się społecznościach afroamerykańskich. W Afryce praca na roli była zajęciem kobiet – dzięki temu łatwiej było się im zaadaptować do nowych warunków plantacyjnych i mogły swoją wiedzę dzielić się z mężczyznami, którzy uprawy roślin dopiero się uczyli (prawdopodobnie mając też problem na tle psychologicznym z faktem wykonywania tej zwyczajowo „kobiecej pracy”)¹⁴. Umiejętność gotowania również znacząco przyczyniła się zarówno do przetrwania niewolników, jak i tworzenia nowych praktyk kulinarnych i obyczajów związanych z jedzeniem. Wszak zapewnienie odpowiedniej ilości pożywienia dla niewolników w dużej mierze zależały od rozwiązań, które obmyśliły Afrykanki, by przetrwać¹⁵.

¹² Ibidem, s. 5.

¹³ S. Smallwood, *Life and Death in Diaspora*, w: eadem, *Saltwater Slavery: A Middle Passage From Africa to American Diaspora*, Cambridge, MA–London 2007, s. 195. Pod koniec XVII wieku „połowa niewolników przybyłych na karaibskie plantacje ginęła w przeciągu trzech lat. [...] Philip Morgan oszacował, że może nawet jedna czwarta niewolników, którzy przyplnęli do osiemnastowiecznej Wirginii, zmarła w rok po przybyciu, a w dolnej Karolinie w tym czasie umierała przynajmniej jedna trzecia. [...] W Wirginii, w pierwszej dekadzie XVIII wieku, populacja niewolnicza prawie w ogóle nie odnotowała wzrostu; sytuacja była niewiele lepsza w dolnej Karolinie”. Ibidem, s. 193–194.

¹⁴ Ibidem, s. 197.

¹⁵ W koloniach angielskich za zapewnienie odpowiedniego wyżywienia nowo przybyłych Afrykanów, by przetrwali okres adaptacyjny, odpowiedzialni byli zaufani, starsi niewolnicy. Ibidem.

Sytuacja niewolników w koloniach amerykańskich znacząco się zmieniła w latach czterdziestych XVIII wieku. Od tego czasu możemy mówić o nowym pokoleniu zniewolonych Afrykanów w Ameryce – o Afroamerykanach. W Maryland biegle władali angielskim, dobrze znali teren, na którym żyli, i zdobywali nowe umiejętności stwarzające perspektywy na awans społeczny do klasy rzemieślniczej i rozwój własnych małych przedsięwzięć:

Tzw. gospodarka niewolnicza – hodowla bydła i ptactwa, uprawa ogrodów i ziemi przy chatach, wyplatanie koszyków, wytwarzanie garnków i innych dających się sprzedać przedmiotów – stanowiło materialną podstawę życia społeczności niewolniczej¹⁶.

Pod wieloma względami byli podobni do przedstawicieli pokolenia czarterowego (ang. *Charter Generation*), przybyłych do amerykańskich kolonii w pierwszej połowie XVII wieku z pierwszymi osiedleńcami. Mowa o atlantyckich kreolach, spośród których „wielu mówiło po angielsku, praktykowało chrześcijaństwo i było obeznanych z angielskim prawem i etykietą handlową”¹⁷. W Maryland „tworzyli oni rodziny, zostawali członkami kościołów, stając się częścią społeczeństwa Maryland. Żyli i pracowali obok białych robotników kontraktowych, handlowali między sobą (zarówno wolni, jak i niewolni) i gromadzili majątek”¹⁸.

Jednak rewolucja tytoniowa, która zdominowała całkowicie rolnictwo, spowodowała, że liczba wolnych Czarnych Marylandczyków znacznie zmalała w stosunku do przedstawicieli pokolenia czarterowego. Dla tych osiemnastu osób z plantacji Johna Hicksa szansa na uzyskanie wolności (czy to poprzez wykupienie, czy wyzwolenie nadane przez ich właściciela np. w testamencie) zmalała ponad sześciokrotnie¹⁹. Sytuację zniewolonych Marylandczyków zmieniła, co prawda, rewolucja amerykańska, choć akurat Amerykanie nie rekrutowali ich aż do 1780 roku. Brytyjczycy zdali sobie sprawę z wagi czarnej społeczności w starciu ze zbuntowanymi koloniami znacznie wcześniej – już w 1775 roku lord Dunmore, gubernator Wirginii, ogłosił, że każdy robotnik kontraktowy lub niewolnik, który wstąpi w szeregi armii brytyjskiej, uzyska wolność. Szacuje się, że do końca rewolucji do Brytyjczyków zbiegło około pięciu tysięcy niewolników z terenów Chesapeake. Amerykanie zwlekali ze swoją decyzją, ponieważ plantatorzy zainwestowali ogromne pieniądze w tytoń i nie byli skorzy, by

¹⁶ The Maryland State Archives, Annapolis, MA, University of Maryland College, MA, *A Guide to the History of Slavery in Maryland*, op. cit., s. 6. W roku wybuchu rewolucji amerykańskiej (1775) dziewięćdziesiąt procent zniewolonych Marylandczyków to były osoby urodzone w kolonii – „proces transformacji Afrykanów w Afroamerykanów dokonał się”. Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 3.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ „W połowie stulecia poprzedzającego rewolucję amerykańską proporcja czarnej ludności cieszącej się wolnością zmalała z jednego na czterech do jednego na dwudziestu pięciu”. Ibidem, s. 5.

„rezygnować ze swojej cennej własności²⁰ lub by podjąć jakiekolwiek działania mogące zagrozić przetrwaniu niewolnictwa”²¹. Dodatkowo wśród białej społeczności rosła obawa, że wybuchnie powstanie wśród niewolników, którzy coraz chętniej przyłączali się do tzw. czerwonych maruderów (ang. *marauding redcoats*) – oddziałów partyzanckich złożonych z osób uznanych za wyjętych spod prawa (zarówno Czarnych, jak i Białych).

Czynnikiem potęgującym liczbę uciekinierów był również fakt, że wielu plantatorów z powodu spadku cen i zakłóceń w łańcuchu dostaw na międzynarodowym rynku tytoniowym bankrutowało i nie było w stanie ani wyżywić, ani odziać swoich niewolników. W efekcie coraz więcej z nich było zachęcanych (czy wręcz zmuszanych) do przekwalifikowania się z tzw. *field hands*, robotników rolnych, w rzemieślników (m.in. tkali, wytapiali żelazo, robili beczki). Dodało im to nowej pewności siebie i zmobilizowało, aby w ferworze rewolucyjnej walki o wolność kolonii amerykańskich domagać się także własnych praw obywatelskich. Świadectwem tego jest choćby opublikowany w „Maryland Gazette” 15 maja 1783 roku apel o wolność²² (il. 3). W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVIII wieku, co prawda, ruchy abolicjonistyczne próbowały nakłonić władze stanowe do uchwalenia ustawy znoszącej niewolnictwo w Maryland – jednak bezskutecznie.

²⁰ Tj. niewolników zajmujących się uprawą tytoniu.

²¹ Ibidem, s. 8.

²² The Maryland State Archives, Annapolis, MA, University of Maryland College, MA, *A Guide to the History of Slavery in Maryland*, op. cit., s. 9.

Though our bodies differ in colour from yours; yet our souls are similar in a desire for freedom. Disparity in colour, we conceive, can never constitute a disparity in rights. Reason is shocked at the absurdity! Humanity revolts at the idea!

Let America cease to exult—she has yet obtained but partial freedom. Thousands are yet groaning under their chains; slavery and oppression are not yet banished this land; the appellation of master and slave, an appellation of all others the most depressing to humanity, have still an existence. We are slaves! To whom? Is it to abandoned Britons?—Permit us to refer you to facts; let them make the reply. A people who have fought—who have bled—who have purchased their own freedom by a sacrifice of their choicest heroes—will never continue the advocates for slavery.

Pride, insolence, interest, avarice, and maxims of false policy, have marked the conduct of Britain—but shall pride, insolence, considerations of interest, avarice, or maxims of false policy, lead America to a conduct inconsistent with her principles?—Forbid it Justice—forbid it Wisdom—forbid it sound Policy—every principle which has led America to freedom and greatness forbid it. Has the laws of Nature doomed us to this abject state—that out, as it were, from the benign influences of religion, knowledge, arts and science—excluded from every refinement which renders human nature happy! Reverence to our God forbids the impious thought! Why then are we held in slavery? Is it by any municipal laws? If so, YE fathers of your country; friends of liberty and of mankind, forbid our chains! lend an ear to the voice of oppression—commiserate the afflictions of a helpless and abused part of the human species. To you we look up for justice—deny it not—it is our right.

VOX AFRICANORUM.

II. 3. Apel o wolność opublikowany 15 maja 1783 roku w „Maryland Gazette”. Tłumaczenie: „Choć nasze ciała różnią się kolorem, to podobne są w swym pragnieniu wolności. Rozbieżność koloru, uważamy, nigdy nie powinna stanowić rozbieżności w prawach. Ten absurd wstrząsa rozumem! Ludzkość buntuje się przeciwko tej idei! Niech Ameryka zaprzesta radowania się – dotychczas uzyskała częściową wolność, tysiące jeszcze jęczą w okowach. Niewolnictwo i prześladowania nie zostały jeszcze wypędzone z tej ziemi, wciąż istnieją podstawy ku temu, by wносить apel w tej sprawie i [w sprawie] niewolnika – apel pozostałych, najbardziej deprymujący dla ludzkości. Jesteśmy niewolnikami! Dla kogo? Dla opuszczonych Brytyjczyków? – Pozwólcie, że odniesiemy się do faktów, niech one udzielą odpowiedzi! Ci, którzy walczyli, wykrwawiali się; ci, którzy wykupili swoją wolność swoim poświęceniem i bohaterstwem, nigdy nie będą rzecznikami niewolnictwa. Duma, wyniosłość, interes, chciwość i przepisy prawa handlowego naznaczyły postępowanie Brytanii. Lecz czy duma, wyniosłość, namysł nad interesem, chciwość i przepisy prawa handlowego powinny wieść Amerykę do zachowania sprzecznego z jej zasadami? Zabroń temu, Sprawiedliwości, zabroń, Mądrości, zabroń temu, założycielskie Prawo, wszystkie zasady, które przywiodłyście Amerykę do wolności i wielkości – zabrońcie temu. Czy prawa Natury skazały nas na ten nędzny los – tak jakby były wyjęte spod życzliwego wpływu religii, wiedzy, sztuki i nauki – każdego udoskonalenia ludzkości, które czyni ją szczęśliwą?! Cześć naszemu Bogu zabrania tej bezbożnej myśli!

Dlaczego więc jesteśmy trzymeni w niewoli? Czy to podług jakiegoś prawa miejskiego? Jeśli tak, WY, ojcowie naszego kraju, przyjaciele wolności i ludzkości, ujrzyjcie nasze kajdany! usłyszcie głos uciemiężonych, zlitujcie się nad cierpieniem bezradnej i wykorzystywanej części ludzkiego gatunku. To ku wam zwracamy oczy po sprawiedliwość – nie odmawiajcie jej, jest naszym prawem”.

Podpisano: Głos Afrykanów

A co wówczas działo się na plantacji Hicks-Mackall-Brome? W 1741 roku John Hicks zapisał Trakt św. Barbary swojemu młodszemu synowi George'owi. Tuż przed wybuchem rewolucji amerykańskiej, jeszcze za życia ojca, jego starszy brat William zgłaszał roszczenia do ziemi i w 1774 roku podjął nieudaną próbę sprzedania ziemi, na której mieszkał George i osiemnastu niewolników, Johnowi Mackallowi (sprzedaż udaremnił prawnik George'a). Po śmierci George'a (1784) William w końcu nadał tytuł własnościowy Mackallowi, który – stwierdziwszy, iż poniósł szkodę majątkową podczas transakcji – wytoczył mu trwający lata proces. Udało mu się zachować prawo do ziemi po wprowadzeniu przez władze Maryland w 1780 roku Ustawy o konfiskacie majątku (Confiscation Act)²³ – Mackall kupił teren obejmujący Trakt św. Barbary od Komisarzy ds. Zachowania Majątku Brytyjskiego, występując o częściowy zwrot kosztów, gdyż już raz zapłacił za ziemię Williamowi Hicksowi²⁴.

Nie mamy dokładnych danych odnośnie do tego, ilu niewolników kolejno mieszkało na plantacji w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVIII wieku. Wiemy na pewno, że w 1800 roku „żywy inwentarz” Johna Mackalla Seniora obejmował 27 ludzi (doliczyć należy dziewięć osób stanowiących własność jego syna Johna Mackalla Juniora), sześć lat później liczba ta wzrosła do 33, a w roku 1814 wynosiła już 40 (zob. tabela w il. 4)²⁵. W związku z wybuchem wojny amerykańsko-brytyjskiej (1812) 19 z tych 40 osób opuściło plantację Mackalla po ogłoszeniu przez Alexandra Cochrane'a, admirała Królewskiej Marynarki Wojennej, że wszyscy niewolnicy z Maryland, którzy zaciągną się do armii brytyjskiej lub osiedlą się w koloniach brytyjskich w Ameryce Północnej lub Indiach Zachodnich, zostaną

²³ Ustawę uchwalono podczas rewolucji amerykańskiej jako odpowiedź na zajęcie przez Brytyjczyków ziemi w Południowej Karolinie oraz odmowę wystawienia weksli na akcje banku w Londynie posiadane przez Maryland. Ustawa przewidywała konfiskatę majątków należących do brytyjskich lojalistów (a za takiego należało by uznać Williama Hicksa, mieszkającego w Anglii) oraz brytyjskich poddanych, którzy nie złożyli przysięgi wierności – w tym gubernatora Maryland. Zob. Maryland State Archives, *Guide to Government Records*, 2015, <https://guide.msa.maryland.gov/pages/history.aspx?ID=SH46> (dostęp: 20.02.2024).

²⁴ L. McKilan, C. Dye, S. Strickland, R. Webster, J. King, op.cit., s. 21.

²⁵ Ibidem, s. 23.

wyzwoleni wraz ze swoimi rodzinami²⁶. Autorzy raportu *Landscape of Slavery: Exploring a Portion of the Hicks-Mackall-Brome Plantation* przytaczają ciekawą anegdotę odnośnie do dwóch niewolników, wymienionych w inwentarzu jako Yellow Harry (Żółty Harry) i Black Harry (Czarny Harry), którzy przyłączyli się do Brytyjczyków:

W sierpniu 1814 roku Robert Lilburn zeznał, że admirał Cockburn i jego oddział dotarł do jego domu dni lub tygodnie po tym, jak już było wiadomo, że niewolnicy zbiegli, by ich wyzwolono. Wśród ludzi Cockburna byli Harry Hammett i Mały Harry, byli niewolnicy Johna Mackalla. Każdy z nich mógł być „czarnym Harrym” lub „żółtym Harrym” z inwentarza spadkowego Johna Mackalla Seniora, sporządzonego wcześniej w tym samym roku. Lilburn zapytał dwóch byłych niewolników: „Jak was się podobają wasi nowi panowie²⁷” (w domyśle Brytyjczycy). Dwaj mężczyźni w odpowiedzi na pytanie Lilburna odwrócili się tyłem. Urażony Lilburn żalił się potem, że „przecież znał wyżej wymienionych niewolników przez lata”²⁸.

Name	Age	Sex	Name	Age	Sex	Name	Age	Sex
Jerry	61	F	Grace	40	F	Sary	12	F
Phill (Invelede)	47	F	Rachel	40	F	Bet	12	F
Will	50	F	Luce	39		Flora	11	F
Yellow Harry infirm	48	F	Nan	34	F	Susan	4	F
Black Harry infirm	40	F	Priss	42	F	Dol	2	F
Geofry	29	F	Darky	25		Mary Ann	1	F
Jim	28	F	Jin	21		Major	19	M
Bill	24	F	Mary	17	F	Isacc	1	M
Major	15	F	Jacob	9	M	Chloe	51	F
Isace	10	F	Moses	5	M	Bet	21	F
Davy	10	F	Daniel	3	F	Sarah	13	F
Stephen	10	F	Peter	2	F	Kitty	2	F
Charles	10	F	Jack	4	F			
Adam	10	F	Nan	59	F			

II. 4. Tabela wykazująca liczbę zniewolonych ludzi należących do Johna Mackalla Seniora, wymienionych w inwentarzu spadkowym z marca 1814 roku. W pierwszej kolumnie podane są imiona, w drugiej wiek, w trzeciej płeć (F oznacza kobietę, M – mężczyznę)

Zeznania Lilburna stanowią część materiału dowodowego zbieranego przez powołaną w 1822 roku komisję, działającą na podstawie traktatu gandawskiego²⁹, której celem było odzyskanie utraconych dóbr – „niewolników i innego skradzionego przez Brytyjczyków mienia”.

²⁶ W proklamacji czytamy: „ważnym celem do osiągnięcia jest serdeczne wsparcie Czarnej społeczności. Z nimi, odpowiednio uzbrojonymi i wspartymi przez 20 tys. żołnierzy oddziałów brytyjskich, Pan Maddison zostanie przepędzony ze swojego tronu”. Ibidem, s. 23–24.

²⁷ Czyli nowi właściciele.

²⁸ Ibidem, s. 24.

²⁹ Traktat pokojowy podpisany 24 grudnia 1814 roku przez Wielką Brytanię i Stany Zjednoczone, w którym Brytyjczycy zadeklarowali zwrot utraconego przez Amerykanów mienia (niewolników) lub rekompensatę finansową.

W przytoczonej przez niego sytuacji odwrócenie się plecami przez Harrego Hammetta i Małego Harrego – ten prosty gest odmowy udzielenia odpowiedzi – to dobitna manifestacja własnej podmiotowości oraz symboliczny sprzeciw wobec bycia częścią światopoglądu narzucanego przez Liliburna w jego pytaniu oraz wyraz pogardy wobec „wartości”, które za nim stoją. To, co jednak w tej sytuacji uderza najbardziej, to oburzenie i zdziwienie Liliburna, że dwaj czarni żołnierze tak się wobec niego zachowali, mimo tego, że znali się wiele lat. Widać, że nie tylko kompletnie nie rozumiał, że obraził tych mężczyzn swym pytaniem, ale też nie dopuszczał do siebie myśli, że człowiek o ciemniejszym kolorze skóry może być wolny. Dla niego niewolnik zawsze pozostawał niewolnikiem, dla nich – to był wolny człowiek w niewoli.

Trzeci człon nazwy plantacja Hicks-Mackall-Brome odziedziczyła po zięciu Johna Mackalla Juniora – Jamesie Mackallu Bromie. Gdy zmarł, jego żona Anna ponownie wyszła za mąż w 1825 roku, za Johna C. Ashcoma, później prawnego opiekuna jej dzieci: Mary Ann, Sarah Elizy i Johna Mackalla. Ostatni z wymienionej trójki przejął majątek w wieku 21 lat, po śmierci ojczyma w 1839 roku. Młody Mackall Brome był wizjonerem, który za cel postawił sobie maksymalizację zysku z produkcji rolnej. Wykupił udziały sióstr, wybudował duży dom w modnym wówczas stylu neogreckim i skupił się na inwestowaniu w uprawy przynoszące najwięcej zysków. Jego plantacja wkrótce miała stać się największą w okolicy. Aby zrealizować swoje ambicje, Brome systematycznie zwiększał liczbę posiadanych niewolników z 8 w 1839 roku do 30 w 1840 roku i 42 w 1850. W rok przed wybuchem wojny secesyjnej posiadał 58 ludzi³⁰. Skąd u niego wziął się taki nacisk na pomnażanie swojego „majątku ruchomego”? Otóż po wprowadzeniu w życie Ustawy zakazującej importu niewolników z Afryki (Act Prohibiting Importation of Slaves) w 1808 roku popyt na niewolników gwałtownie wzrósł. Zapotrzebowanie na tanią siłę roboczą już wcześniej było wysokie w związku z wynalezieniem odziarniarki (1793), która sprawiła, że uprawa bawełny stała się niewyobrażalnie opłacalna i w krótkim czasie zastąpiła na Południu tytoń jako tzw. *cash crop*³¹. Wydawać by się mogło, że postęp technologiczny ulży w niedoli zniewolonym Czarnym – stało się jednak zupełnie odwrotnie. Potrzeba było więcej ludzi do siania i zbierania bawełny, ponieważ jej plantacje zajmowały coraz większe obszary ziemi. Rewolucja przemysłowa w Anglii i Europie kontynentalnej, gdzie powstawały liczne fabryki tekstyliów, również znacząco zwiększyła zapotrzebowanie na „białe złoto” z Południa.

³⁰ L. McKilan, C. Dye, S. Strickland, R. Webster, J. King, op. cit., s. 28.

³¹ *Cash crop* (dosł. ‘gotówkowa uprawa’) – dominująca w danym regionie uprawa przynosząca najwięcej korzyści finansowych.

Wszystkie te czynniki przyczyniły się do rozkwitu wewnętrznego handlu niewolnikami w Ameryce. W południowych stanach zaczęto inwestować w powielanie „majątku ruchomego”, jakim byli zniewoleni ludzie, poprzez zmuszanie ich do reprodukcji³². Tak zaczęły powstawać niewolnicze farmy rozplodowe (*breeding slave farms*), na których najbardziej krzepcy mężczyźni oraz kobiety, uznawane za najbardziej płodne, byli ze sobą parowani, często wbrew własnej woli, by spłodzić jak najwięcej potencjalnie jak najzdrowszych nowych niewolników. „Gdy kobieta była ponadprzeciętnie płodna³³, jej pan parował ją wedle własnego uznania – wspominała opowieści swojej babki Mary L. Swearingen, wnuczka niewolnicy z Luizjany. – Sporadycznie zawierano szczęśliwe małżeństwa; gdy się zdarzało, że para jest ze sobą szczęśliwa, ich pan rozdzielał ją, sprzedając jednego lub drugiego [małżonka]”³⁴. Niewolnica rozplodowa – mówiła Fannie Moore, była niewolnica z Karoliny Północnej – zawsze przynosiła więcej zysku, nawet więcej niż mężczyźni: „Gdy ją stawiano na podeście [podczas aukcji], wszystkie jej dzieci stawiano wokół niej, by pokazać, jak szybko potrafi rodzić”³⁵. Brome doskonale zdawał sobie sprawę z korzyści płynących z posiadania „rozplodowych” Czarnych i ponieważ był człowiekiem przedsiębiorczym, wzorem innych plantatorów z Południa również taką farmę u siebie prowadził. Dzięki temu w stosunkowo krótkim czasie pomnożył swoje ludzkie dobra ruchome, zwiększył liczbę rąk do pracy w polu, a „nadwyżkę” niewolników sprzedawał innym plantatorom. „Cash for Negors” („Gotówka za Murzynów”) – taki nagłówek często pojawiał się w gazetach Maryland w pierwszej połowie XIX wieku.

Plantatorzy i handlarze niewolnikami zmieniali narządy rozrodcze zniewolonych kobiet – czasem ledwie trzynasto-, czternastoletnich dziewcząt – w lokaty o najwyższym oprocentowaniu, dające przyrost gotówki ulokowanej w ciałach nowonarodzonych dzieci, których wartość rosła z każdym dniem życia. Jak piszą Ned i Constance Sublette w *The*

³² Prym zdecydowanie wiodła Wirginia, która szybko zyskała miano *breeding state* (pol. ‘stan rozplodowy’), Najslawniejszym handlarzem niewolnikami z Wirginii był Robert Lumpkin, właściciel słynnego Lumpkin’s Jail, znanego też jako *the Devil’s half acre* (pol. ‘pół akra diabła’) – kompleksu stanowiącego więzienie dla niewolników i farmę rozplodową. Znajdował się tuż obok giełdy w Richmond (dziś 15th Street).

³³ W oryginale: „was an extraordinary breeder”, co w dosłownym tłumaczeniu brzmi: „była ponadprzeciętnym rozplodowcem”.

³⁴ *The American Slave: A Composite Autobiography*, Vol. 19, ed. G.P. Rawick, Westport, CT, b.d.w., s. 298; cyt. za: N. Sublette, C. Sublette, *Natural Increase*, w: eidem, *The American Slave Coast: A History of a Slave-Breeding Industry*, Chicago 2016 [e-book, brak numeracji stron]. Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P. Inna była niewolnica z Teksasu, Mary Gaffney, której wspomnienia publikowano w zbiorze *The American Slave*, opowiadała o tym, jak stawiała opór przymusowej reprodukcji poprzez żucie korzeni bawełny, co miało stanowić skuteczny środek antykoncepcyjny. Ibidem.

³⁵ Library of Congress, *Federal Writer’s Project: Slave Narrative Project*, Vol 11. *North Carolina*, Part 2. *Jackson–Yellerday*, s. 132, <https://www.loc.gov/item/mesn112/> (dostęp: 20.02.2024). Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P.

American Slave Coast: A History of a Slave-Breeding Industry, „rozwój gospodarki południowych stanów był bezpośrednio związany z produktywnością skapitalizowanej macicy”³⁶. Autorzy używają tego dosadnego terminu – „skapitalizowana macica” (ang. *capitalized womb*) – by podkreślić sposób, w jaki funkcjonowały na rynku ciała zniewolonych kobiet – były one „kluczowymi silnikami produkcji” w przemyśle rozmnażania niewolników, „który z kolei napędzał globalną gospodarkę, przetwarzającą wyprodukowaną przez niewolników bawełnę w masowo produkowane tkaniny”³⁷.

Harriet Jacobs w swojej autobiografii *Incidents in the Life of a Slave Girl. Written by Herself* pisała: „Kiedy powiedziano mi, że moje nowo narodzone dziecko to dziewczynka, na sercu zrobiło mi się ciężiej niż kiedykolwiek. Niewolnictwo było straszne dla mężczyzn, lecz dla kobiet – jeszcze straszniejsze”³⁸. Autorka, była niewolnica, opisywała, jak jej pan, dr James Norcom, ukryty pod imieniem dr Flint, próbował ją uwieść i wykorzystać, znęcał się nad nią, usiłował przekupić, a gdy odrzucała jego „szczodłą” ofertę wybudowania dla niej domku w ustronnym miejscu, cztery mile za miastem (do którego, w domyśle, będzie mógł przychodzić kiedy chce, by robić z nią, co zechce), groził, że sprzeda jej dziecko: „Może to nauczy cię pokory”³⁹ – mawiał jej wówczas. Autobiografia Jacobs to okno dające wgląd w życie zniewolonych kobiet na plantacjach, zdanych na łaskę i kaprys swoich panów, którzy mieli prawo korzystać z ich ciał, jak z każdego przedmiotu będącego ich własnością:

Dziewczynka, która urodziła się niewolnicą, wychowywana jest w atmosferze wyuzdania i strachu. Jej nauczycielami są bicz i sprośne słowa wypowiedane przez jej pana i jego synów. Kiedy kończy czternaście–piętnaście lat, jej właściciel lub jego synowie, lub nadzorca, lub – być może – wszyscy na

³⁶ N. Sublette, C. Sublette, op. cit.

³⁷ Ibidem.

³⁸ H. Jacobs [pseud. Linda Brent], *Incidents in the Life of a Slave Girl. Written by Herself*, ed. L.M. Child, Boston 1861, s. 119, Internet Archive, <https://archive.org/details/incidentsinlife00jacogooq/page/n12/mode/2up?ref=ol> (dostęp: 30.10.2021).

³⁹ Ibidem, 117. Jacobs tak stanowczo odrzucała zaloty swojego pana i próbowała za wszelką cenę uniknąć bycia wykorzystaną seksualnie przez niego, ponieważ widziała, co się działo z kobietami, które przestały mu się już podobać, i ich dziećmi: „Widziałam wiele kobiet sprzedanych ze swoimi dziećmi u piersi. Nigdy nie zezwalał na to, by jego potomek zrodzony z niewolnicy pozostawał długo w zasięgu wzroku jego lub żony”. Ibidem, s. 85. Bywało, że dzieci zrodzone z niewolnicy wychowywały się ze swoim białym przyrodnym rodzeństwem pod jednym dachem, oczywiście nie dzieląc tych samych przywilejów wolnego człowieka, lecz wykonując lżejszą pracę i ciesząc się łaskawszym losem niż inni niewolnicy. Dotyczyło to głównie sług domowych: „Po moich narodzinach moja matka zamieszkała wraz ze mną w kwaterach niewolników przy dużym domu, ciesząc się przyjemnościami, którymi nie cieszyli się inni niewolnicy, jak jedzenie i spanie w dużym domu, bawienie się oraz obcowanie z półbraćmi i półsiostrami. [...] Mój pan był moim ojcem; był dla mnie dobry, ale twardy dla niewolników pracujących na polach ryżowych. Moja pani zmarła przed moimi narodzinami. Były trzy dziewczynki i jeden chłopiec. Traktowali mnie dość dobrze na początku, gdy byłem mały; do momentu, aż zdali sobie sprawę, że ich ojciec to mój ojciec”. Wspomnienia Jamesa Calharta Jamesa, byłego niewolnika, Library of Congress, *Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writers' Project, 1936 to 1938*, Vol. 8. Maryland, Brooks-Williams, <https://www.loc.gov/item/mesn080/> (dostęp: 30.03.2024), s. 34.

raz podejmują próby przekupienia jej prezentami. Jeśli próby te nie osiągną zamierzonego celu, chłoszczą się ją i głodzi, aż nie podda się ich woli. Może i wyznawać religijne zasady, zaszczone jej przez pobożną matkę lub babkę czy jakąś dobrą panią, może mieć ukochanego, którego zdanie i spokój są bliskie jej sercu, a rozpustnik, który sprawuje nad nią władzę, może dla niej być niezmiernie odpychający – jednak opór jest próżny⁴⁰.

Norcom pragnął ciała Jacobs, ale i pragnął je „pomnożyć”. Tak czyniło wielu innych plantatorów, którzy wykorzystywali zniewolone kobiety i dziewczęta nie tylko po to, by zaspokoić swoje żądze, lecz także – o ile nie przede wszystkim – by zrealizować plan inwestycyjny zakładający maksymalne pomnożenie majątku. Według ich chłodnej kalkulacji im wcześniej i im więcej niewolnic zajdzie w ciążę, tym więcej – dosłownie – żywego pieniądza będą posiadali.

Przed wojną secesyjną w gospodarce plantacyjnej niewolnicy stanowili majątek, który można było najszybciej i najłatwiej upłynnić w gotówce:

„Gdy uprawy zawodziły lub ceny gwałtownie spadały, posiadacze niewolników mogli szybko spłacić długi, sprzedając swoich pracowników. Ziemia, w przeciwieństwie [do niewolników], miała niewiele wartości w gotówce. Handlarze często sprzedawali niewolników według rozłożonych w czasie planów ratalnych, lecz gdy ich kupowali, płacili gotówką – byli więc ważnymi pośrednikami finansowymi w gospodarce rolnej Południa; byli dystrybutorami płynności finansowej jako że kupowali dzieci i zwiększali ogólną podaż kredytów – a więc i pieniędzy – udzielanych swoim klientom na własnych warunkach. Innymi słowy, uprawy podstawowe to był biznes oparty na kredytach, podczas gdy niewolnicy to był biznes oparty na gotówce. [...]

Zniewoleni, poza tym, że pracowali dla ludzi, których prawnie byli własnością, mogli też zostać „zatrudnieni” – tzn. wynajęci⁴¹ – generując strumień dochodu będący w stanie spłacić kredyt, którym byli obłożeni. „Murzyni to rodzaj kapitału, który może być wypożyczany na wysoki procent – ten rodzaj kapitału często dotyczy ludzi, którzy nie mają plantacji, ale trzymają murzynów [sic!], by ich wypożyczać za duże miesięczne sumy” – pisał w 1860 roku pewien Niemiec wizytujący Savannah [w stanie Georgia]⁴².

Zniewolonych ludzi wynajmowano, oddawano pod zastaw, sprzedawano pojedynczo na aukcjach lub hurtem do sąsiednich stanów, w czym specjalizowali się jezuici duchowni z Maryland, jak np. ks. Thomas F. Mulledy, który przekazywał dziesiątki Czarnych do parafii

⁴⁰ H. Jacobs, op. cit., s. 79–80. Więcej na temat sytuacji zniewolonych Czarnych kobiet na południu USA sprzed wojny secesyjnej zob. E. Owens, *Consent in Presence of Force: Sexual Violence and Black Women's Survival in Antebellum New Orleans*, Chapel Hill 2023.

⁴¹ Najczęściej do pracy na innej plantacji.

⁴² N. Sublette, C. Sublette, op. cit. Dopiski w nawiasach kwadratowych – A.P.

w Luizjanie⁴³. Jednak w wewnętrznym handlu niewolnikami w USA przeważały transakcje lokalne, a nie wymiany między stanami. Plantatorzy „hodujący” niewolników na swoich farmach raczej sami bezpośrednio zwracali się z ofertami do potencjalnych nabywców (najczęściej właściciele sąsiadujących plantacji), rzadziej sprzedawali ludzi na aukcjach czy poprzez zamieszczanie ogłoszeń w gazetach⁴⁴. Historyk Stephen Dayle szacuje, że w sumie sprzedano około dwóch milionów ludzi, z czego w przeciągu około czterdziestu lat przed zniesieniem niewolnictwa w USA przynajmniej 875 000 zniewolonych ludzi przesiedlono na południe kraju – 60–70% z nich w wyniku sprzedaży, a resztę na skutek migracji plantacyjnej⁴⁵. Frederic Bancroft, pionier badań nad wewnętrznym handlem niewolnikami, o swoich wyprawach na Południowy Zachód, podjętych w latach 1902 i 1907, pisał: „W moim interesie było zapytać każdego byłego niewolnika, którego spotkałem, jak dotarł na Południe, o ile się tu nie urodził. W każdym z czterech na pięć przypadkach byli tutaj przywiezieni przez handlarzy”⁴⁶. Powyższe szacunki nie uwzględniają ludzi sprzedawanych w obrębie jednego stanu (takiego jak Maryland), „po sąsiedzku”, z jednej plantacji na drugą, ale i tak liczby te są porażające. Dość wspomnieć autobiografię najslynniejszego Marylandczyka, Fredericka Douglassa, który o swojej matce pisał:

Rozdzielono mnie z moją matką, gdy byłem ledwie niemowlęciem, zanim poznałem ją jako swoją matkę. Oddzielanie dzieci we wczesnym wieku od swoich matek było powszechnym zwyczajem w części Maryland, z której uciekłem. Często, zanim dziecko ukończy dwunasty miesiąc życia, zabiera się jego matkę i wynajmuje na jakiejś farmie w znacznej odległości; dziecko oddaje się pod opiekę starszej kobiety, za starej na pracę w polu. Jaki jest cel tej separacji – nie wiem, chyba że chodzi o utrudnienie budowania przywiązania dziecka do matki oraz o stępienie i niszczenie naturalnej więzi matki z dzieckiem, co stanowi nieuniknioną konsekwencję.

Nigdy nie widziałem swojej matki [na tyle długo], by jako tako ją poznać, nie więcej niż cztery razy w życiu; każdego razu było to na bardzo krótko, w nocy. Była zatrudniona przez pana Stewarta, który

⁴³ Zob. np. rachunek z 10 listopada 1838 roku na 27 057 dolarów za sprzedaż 64 osób Jesse Bateyowi z Parafii Terrebone w Luizjanie, The Georgetown Slavery Archive, <https://slavervarchive.georgetown.edu/items/show/13> (dostęp: 1.03.2024).

⁴⁴ M. Tadman, *The Hidden History of Slave Trading in Antebellum South Carolina: John Springs III and Other “Gentlemen Dealing in Slaves”*, „The South Carolina Historical Magazine” 1996, Vol. 97, No. 1, s. 8–9.

⁴⁵ N. Sublette, C. Sublette, op. cit. Autorzy odsyłają do pracy Stephena Dayle’a *The Domestic Slave Trade in America: The Lifeblood of the Southern Slave System*, w: *The Chattel Principle: Internal Slave Trades in the Americas*, ed. W. Johnson, New Haven 2004.

⁴⁶ F. Bancroft, *Letter to Winfield Hazlitt Collins*, Dec. 13, 1921, w: *Frederic Bancroft Papers*, Columbia University Library, New York, Box 89; cyt. za: N. Sublette, C. Sublette, *Natural Increase...*, op. cit. „W niewolnictwie murzyni [sic!] i muły dla białego człowieka to były środki do życia” – wspominała była niewolnica z Tennessee; jej były pan, jak twierdziła, „sprzedalby własne dzieci, które miał z niewolnicą, tak jak cokolwiek innego. Ponieważ tylko zarabiał pieniądze... Moja matka została sprzedana za tysiąc dolarów”. Zob. *The American Slave: A Composite Autobiography*, Vol. 19, ed. G.P. Rawick, Westport CT, b.d.w., s. 298; cyt. za: N. Sublette, C. Sublette, op. cit.

mieszkał dwanaście mil od mojego domu. Aby mnie zobaczyć, swoje wyprawy odbywała w nocy, całą trasę pokonując pieszo, po zakończeniu swojego dnia pracy. Była robotnicą rolną [*field hands*]; za nieobecność na polu o świcie karą była chłosta [...]. Nie przypominam sobie, bym kiedykolwiek widział swoją matkę za dnia. Była ze mną w nocy. Kładła się obok mnie, układała do snu, ale na długo przed tym, jak się obudziłem, już jej nie było. Bardzo niewiele się ze sobą kontaktowaliśmy. [...] Zmarła na jednej z farm mojego pana, nieopodal Młyna Lee, gdy miałem około siedmiu lat. Nie zezwolono mi, bym był przy niej podczas jej choroby, gdy umierała czy na pogrzebie. Zmarła na długo przed tym, jak się o tym dowiedziałem. Nigdy nie nacieszywszy się wystarczająco jej kojącą obecnością oraz czułą i uważną opieką, wieść o jej śmierci przyjąłem z taką samą emocją, jakbym dowiedział się o śmierci nieznajomego”⁴⁷.

Douglass był jednym z tysięcy zniewolonych dzieci, które w bardzo wczesnym wieku rozdzielono z rodzicami. Tego typu praktyki niszczyły rodziny i, w konsekwencji, utrudniały Czarnym w USA budowanie swojej tożsamości kulturowej. Mieli stanowić zbiór skomodyfikowanych⁴⁸ istot „bez adresu”, czyli bez poczucia przynależności i wiedzy o tym, skąd pochodzą. Do tego stopnia, że właściciele niewolników odmawiali im poznania daty urodzin, czego przykładem jest również przypadek Fredericka Douglassa:

niewolnicy wiedzą o swoim wieku tyle, co konie, i – o ile mi wiadomo – jest wolą ich panów, by pozostali w tej niewiedzy. Nie pamiętam, bym kiedykolwiek poznał niewolnika, który był w stanie powiedzieć, kiedy ma urodziny. Rzadko kiedy udawało im się określić bliżej tę datę niż czas siania, czas żniw, czas wiśni, wiosna, jesień. [...] Nie zezwalano mi na zadawanie jakichkolwiek pytań mojemu panu związanych z [moim wiekiem]⁴⁹.

Mimo tych wszystkich wykorzeniających praktyk Czarni Amerykanie stawiali opór wobec klasy panów niekoniecznie przez organizowanie powstań, lecz właśnie poprzez podejmowanie wysiłku pielęgnowania więzi pokrewieństwa, nawet jeśli oznaczało to kilkunastomilowe nocne wyprawy, by przytulić swoje dziecko. Dlatego tak ważnym miejscem były niewolnicze kwatery i domy, które – choć nierzadko tak nędzne, że niewiele różniły się od baraków czy większych kurników – tworzyły alternatywną wewnątrzplantacyjną przestrzeń pozwalającą na odrobinę prywatności, budowanie rodzin, kultywowanie obyczaju i tradycji

⁴⁷ F. Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave. Written by Himself*, Oxford–New York 2009, s. 15–16. Dopiski w nawiasach kwadratowych – A.P.

⁴⁸ Na temat procesu komodyfikacji zob. rozdz. drugi niniejszej pracy: *W stronę sacrum. Upamiętnienia transatlantyckiego handlu niewolnikami*.

⁴⁹ F. Douglass, op. cit., s. 15. Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P.

przekazywanych z pokolenia na pokolenie. Innymi słowy: na zachowanie ciągłości i umacnianie tożsamości.

Powidoki kwater niewolniczych

Mieszkaliśmy w byle jak skleconych drewnianych domach wysokości jednego piętra, z wielkimi kamiennymi kominami, i spaliśmy w łóżkach ze słomy⁵⁰.

Wielokrotnie właściciel niewolników i farmy przychodził do kwater późno w nocy, aby złapać niewolników w ich obskurnych małych ruderach, które były zbudowane jak chaty, z kamienia i drewna z typowym [rozmieszczeniem] okien i pokoi – jednym na górze, jednym na dole, z oknem w każdym z nich – oraz wbudowanym paleniskiem, by grzać mieszkańców i im gotować⁵¹.

Kwatery, w których mieszkaliśmy na plantacji zwanej Dwór Randorpha, zbudowane były jak stadniny dla koni, które się widuje przy torach wyścigowych; były wysokie na półtora piętra, szerokie na ok. 25 stóp [7,6 m] i wysokie na ok. 75 stóp [22,8 m], z oknami na bokach dachów. Długi dach był z przodu i z tyłu. Z przodu ludzie mieli ławki, na których siadali, a z tyłu gwoździe, na których wieszali garnki i patelnie. [...] Naszymi łóżkami były materace wypełnione słomą i koldry zrobione z tego, co mogliśmy dostać⁵².

Niedaleko [domu pana] znajdowały się kwatery niewolników i drewniana chata, w której mieszkaliśmy, wybudowana w odległości ok. 25 stóp [7,6 m] od następnej kwatery. Nasza chata była oddzielona od innych i wyróżniała się. Składała się z dwóch pokoi, jednego na górze, jednego na dole, z oknem w każdym⁵³.

Powyższe opisy kwater niewolniczych to fragmenty wypowiedzi byłych niewolników z Maryland, których wspomnienia spisano w latach 1936–1938 w ramach *Federal Writers' Project*, składającego się z siedemnastu tomów, z których każdy dedykowany jest innemu południowemu stanowi. W wielu wspomnieniach byłych niewolników, nie tylko tych z Maryland, po opisie pochodzenia, tj. podania miejsca urodzenia, imion rodziców, dziadków (o ile były znane), liczby rodzeństwa, oraz próby określenia swojego wieku, pojawiają się mniej lub bardziej szczegółowe opisy kwater, w których mieszkali – od bardzo nędznych, niewiele różniących się od baraków lub kurników, po bardziej przyzwoite chałupy dedykowane służbie

⁵⁰ Wspomnienia Dennisa Simmsa, byłego niewolnika z Maryland, w: Library of Congress, *Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writers' Project, 1936 to 1938*, Vol. 8. *Maryland*, Brooks–Williams, <https://www.loc.gov/item/mesn080/> (dostęp: 30.03.2024), s. 60.

⁵¹ Wspomnienia George'a Jonesa, byłego niewolnika z Maryland, w: Library of Congress, op. cit., s. 44. Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P.

⁵² Wspomnienia Mary Moriah Anne Susanna James, byłej niewolnicy z Maryland, w: Library of Congress, op. cit., s. 37. Dopiski w nawiasach kwadratowych – A.P.

⁵³ Wspomnienia Annie Young Henson, byłej niewolnicy z Maryland, w: Library of Congress, op. cit., s. 26. Dopiski w nawiasach kwadratowych – A.P.

domowej. Przywoływanie obrazów kwater wskazywało na status osoby mówiącej i miejsce w hierarchii społeczności niewolniczej, czemu służyło również podkreślenie swojego odcienia skóry i/lub rodziców (osoby jaśniejszej karnacji cieszyły się większą liczbą przywilejów i często były osobistą służbą w domu pana, nierzadko będącego ich ojcem). Innymi razy opisy te, zwłaszcza najędzniejszych chat, pełniły funkcję perswazyjną – służyły podkreśleniu, jak niewiele różnił się status niewolnika od zwierzęcia żyjącego w stodole. Nade wszystko były to jednak przywołania dosłownego i symbolicznego domu, w którym się wychowywali, jedli, odpoczywali po ciężkim dniu pracy – w którym po prostu mogli być ludźmi w namiastce prywatnej przestrzeni wydzielonej przez ich właściciela. Dom jest nie tylko „materialnym schronieniem człowieka, ale i schronieniem dla tych wszystkich rzeczy, które są dla niego znaczące”⁵⁴, reprezentuje dokonania, osiągnięcia właściciela, „to świat, w którym człowiek może stwarzać materialne środowisko, w którym ucieleśnia to, co uważa za znaczące” – to „najmocniejszy znak podmiotowości jego mieszkańca”⁵⁵. Stanowi autonomiczną przestrzeń kontynuacji pokoleniowej, wspomnień członków rodziny, kultywowania tradycji i religii⁵⁶ – od modlitwy przez obyczaj kulinarny po unikatowe zwyczaje danej rodziny (np. członkowie rodziny zawsze siadają przy stole na „swoich”, z góry przypisanych miejscach, każdy posiłek zaczyna modlitwa inicjowana przez najstarszą osobę, o określonej porze odbywa się opowiadanie historii, dziadek ma ulubioną fajkę, którą pali po obiedzie, ktoś inny ma „swoją” filizankę itd.). Dom to miejsce, nad którym mamy pełną kontrolę, daje prywatność i niezależność jego mieszkańcom, ustalającym w nim własne, niepisane prawa⁵⁷.

Nie bez kozery więc From Absence to Presence: Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland przybrał formę chaty, w jakiej mieszkali niewolnicy – „była to jedyna przestrzeń, gdzie mogli w pełni doświadczyć siebie jako ludzi”⁵⁸. „[M]iłość i przywiązanie, obyczaj kultury normujący rodzinne relacje i przemożne pragnienie, by pozostać razem, pozwoliły przetrwać niszczycielski atak niewolnictwa” rodzinom zniewolonych Amerykanów, którzy potrafili „humanizować otoczenie zaprojektowane tak, by przemienić ich w stado podludzkich jednostek robotniczych”⁵⁹. Kwatery niewolnicze były punktem wyjścia dla budowania rodziny – pojedynczej, najmniejszej jednostki społecznej, tworzącej większe

⁵⁴ M. Csikszentmihalyi, E. Rochberg-Halton, *The Home as Symbolic Environment*, w: eadem, *The Meaning of Things: Domestic Symbols and The Self*, Cambridge 1999, s. 139.

⁵⁵ Ibidem, s. 123.

⁵⁶ Ibidem, s. 133.

⁵⁷ Ibidem s. 134. Dla dziecka takim wyjątkowym miejscem wyrażania siebie i wolności jest własny pokój – jego autonomiczna strefa w przestrzeni domowej. Ibidem.

⁵⁸ A. Davis, *The Legacy of Slavery: Standards for a New Womanhood*, w: eadem, *Women, Race, & Class*, New York 1983, s. 13.

⁵⁹ Ibidem.

wspólnoty, w których dzieci dorastały w przekonaniu, że choć odebrano im wolność, pozostaną ludźmi i nic tego nigdy nie zmieni. Kwatery były dla zniewolonych domem w najbardziej elementarnym jego symbolicznym znaczeniu obejmującym: bezpieczeństwo, trwałość, schronienie, rodzinę, ród, pochodzenie⁶⁰. W świecie odwróconych wartości, w którym ludzie z chrześcijańskimi hasłami na ustach zniewalają innych ludzi, ściany domu – czy to wyglądem nieróżniącego się od kurnika, czy będącego większą chałupą – oddzielają od zewnętrznej sfery profanum i chaosu moralnego⁶¹. Dom „jako miejsce zorganizowane, uporządkowane, ogrodzone jest symbolem porządku, ładu kosmicznego”⁶², to centrum świata człowieka organizujące jego życie – stanowi dla niego punkt odniesienia w codziennym rytmie dnia oraz daje zakorzenienie w świecie fizycznym, jak i duchowym.



**Il. 5. Zdjęcie kwater niewolniczych w St. Mary's City w Maryland
(podwójna z lewej, pojedyncza z prawej), zrobione ok. 1890 roku**

⁶⁰ W. Kopaliński, hasło 'dom', w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 2021, s. 62.

⁶¹ „Choć żyjemy w środowiskach fizycznych, tworzymy wewnątrz nich środowiska kulturowe. Nieustannie personalizujemy i humanizujemy nasze środowisko jako sposób na zarówno zaadaptowanie się do niego, jak i stworzenie [w nim] porządku i znaczenia”. M. Csikszentmihalyi, E. Rochberg-Halton, op. cit., s. 122.

⁶² W. Kopaliński, op. cit.



Il. 6. Odrestaurowana chata niewolnicza na plantacji Sotterley na południu stanu Maryland.
Była to plantacja tytoniu z 300-letnią tradycją, która w XVIII wieku obejmowała powierzchnię ponad 6000 akrów. Dziś należy do National Historic Landmark w Południowym Maryland i obejmuje powierzchnię 94 akrów



Il. 7. Wnętrze chaty niewolniczej na plantacji Sotterley na południu stanu Maryland.
„Moi ludzie byli własnością. Ktoś ich sprzedawał, ktoś ich posiadał – w momencie, w którym zetknęłam się z Sotterley, nagle mnie to uderzyło”⁶³ – Gwen Bankins, potomkini niewolników z Plantacji Sotterley

⁶³ Maryland Farm & Harvest, *A Maryland Plantation Addresses a Legacy of Slavery*, Youtube, 27.01.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=NVDCKK6n29o&t=102s> (dostęp: 30.11.2024).



Il. 8. Palenisko wewnątrz chaty niewolniczej na plantacji Sotterley na południu stanu Maryland

Jednak dom – kwatera niewolnicza – jest w konstrukcji Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland symbolem ambiwalentnym: z jednej strony to schronienie dla zniewolonych przed dehumanizującą przestrzenią plantacji, z drugiej zaś – więzienie, specjalnie wyznaczona przez ich właściciela, ograniczona przestrzeń pozornej swobody. Podobnie jak Martin Puryear w Slavery Memorial, Shane Allbritton i Norman Lee wykorzystuje tę symboliczną niejednoznaczność w pomniku. Także stosują elementy lustrzane, które wpisują patrzącego w dzieło i jednocześnie zacierają granice między przedstawieniem a rzeczywistością, czasem teraźniejszym i przeszłością, nami a zniewolonymi, niegdyś żyjącymi na terenie kampusu St. Mary's College. Pokrycie lustrzanymi panelami instalacji przedstawiającej chatę niewolniczą implikuje jej znaczeniową ambiwalencję – azylu i klatki – oraz stwarza iluzję, jakoby istniał jakiś drugi świat, ukryty za naszym odbiciem, niedostępny dla naszych⁶⁴ oczu jak prywatna przestrzeń i życie osobiste niewolników z Maryland.

Commemorative – czytamy na stronie St. Mary's College of Maryland – ochrania tę prywatną przestrzeń. Nie tylko nie możemy zajrzeć do środka, ale też sam na nas spogląda. Nie usuwa nas z codziennego życia, tak jak mogłaby to uczynić osada historyczna, ale pozwala nam rozmyślać nad tym, jak niewolnictwo wpływa na nas dzisiaj, na nasze uprzedzenia, legislację, to, jak działa rząd, oraz to, jak my jako naród radzimy sobie z tą trudną przeszłością. [Pomnik] błaga nas, byśmy interpretowali te doświadczenia przez pryzmat wielu soczewek⁶⁵.

⁶⁴ Zob. opis znaczenia lustra w rozdz. pierwszym niniejszej pracy, s. 45–46.

⁶⁵ St. Mary's College of Maryland, *About the Commemorative*, <https://www.smcm.edu/honoring-enslaved/about-commemorative/> (dostęp: 3.03.2024). Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P.

Lustro podkreśla symboliczną relację między domem a podmiotowością jego mieszkańców oraz angażuje patrzącego nie tyle w poszukiwania tożsamości tych, których to lustro chroni przed natrętnym wzrokiem zwiedzających, a w powstrzymanie „zanikania” ich tożsamości. Ponadto lustro uniemożliwiające nam ujście tego, co jest po jego drugiej stronie, przypomina lustra weneckie obecne w salach przesłuchań: zmarli zniewoleni z wnętrza kwatery obserwują nas oraz nasze reakcje na pomnik będący już nie formą przypomnienia, a wręcz oskarżenia. Lustro konotuje także „dziwność, fantastyczność i przewrotność urojonego świata” (*Po drugiej stronie lustra* to nie bez kozery tytuł drugiego tomu *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carolla), a także życie pozagrobowe, co potwierdza zwyczaj zasłaniania luster w domu zmarłego czy obecność lusterek w starożytnych grobowcach⁶⁶. W przyrodzie lustrem jest powierzchnia wody (mówi się: „lustro wody”)⁶⁷. To, co kryje się pod nią, człowiek od wieków wiązał z budzącymi lęk niepojętymi siłami, nadprzyrodzonymi stworami oraz śmiercią. Do tego mistycznego znaczenia lustra i odbicia nawiązuje współczesne powiedzenie: „aparat kradnie duszę” (wszak Dorian Gray z upływem lat szpetniał tylko jako wizerunek na obrazie, wraz ze szpetniejącą duszą bohatera, a nie ciałem, które pozostawało nienaruszone przez ząb czasu). Odbicie jest więc siedliskiem duszy. Stąd, pisze Władysław Kopaliński, zapewne wziął się przesąd, że „stłuczenie lusterka przynosi siedem lat nieszczęść, gdyż może uszkodzić duszę ludzką zawartą w jego głębi”⁶⁸.

Użycie lustrzanych paneli (dodajmy: ze stali nierdzewnej, czyli takich, które bardzo ciężko stłuc, a więc, można interpretować, uniemożliwiających naruszenie zawartych w nim dusz) w pomniku stanowi bardzo ciekawy element budowy dzieła zarówno pod względem semantycznym, jak i formalnym. Pokrycie budowli lustrami to chwyt percepcyjny, ponieważ – w kontekście widzenia sylwetowego, o którym pisał Władysław Strzemiński – zamiast podkreślać w krajobrazie widok pomnika, sprawia, że w nim zanika. Jak czytamy w *Teorii widzenia*: „System kolorystyki widzenia sylwetowego stawia sobie za cel wyodrębnienie przedstawionych przedmiotów z tła. Stosunek między kolorem sylwet a kolorem tła decyduje o sile występowania obrazu, a więc o wytworzonej harmonii barwnej”⁶⁹. Oznacza to, że im większy kontrast między tłem a przedstawianym przedmiotem, tym bardziej jest on widoczny. Zgodnie z powyższym, zestawienia czarnej figury na białym tle (lub odwrotnie) najsilniej oddziałują na siatkówkę oka, które szybko wyodrębnia ją z otoczenia. W *From Absence* to

⁶⁶ Zob. W. Kopaliński, *Dom*, w: idem, *Opowieści o rzeczach powszednich*, Warszawa 2006, s. 231.

⁶⁷ Ibidem, s. 230.

⁶⁸ Ibidem, s. 231–232.

⁶⁹ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, wyd. 2, Kraków 1969, s. 48.

Presence mamy sytuację odwrotną: wizerunek rzeźbiarski chaty niewolniczej przez to, że został pokryty lustrzanymi panelami, nie wyodrębnia się z tła – jej kontur zlewa się z otaczającym krajobrazem, który się w niej odbija, wywołując wrażenie, jakby chata była nim pokryta niczym kamuflażem.

Choć sylweta konturowa chaty wymyka się spojrzeniu odbiorcy przez tę swoistą grę percepcyjną, to jej powidok o przeciwnym zabarwieniu, osadza się w jego świadomości, gdy przestaje na nią patrzeć. Przypomnijmy: powidok według Strzemińskiego to widok przedmiotu wzbogacony o „obserwację człowieka obserwującego” i „jego reakcje psychofizjologiczne, odbywające się w toku obserwacji”⁷⁰. Malarz tłumaczy to zjawisko w następujący sposób:

Patrząc na jakikolwiek przedmiot, otrzymujemy jego odbicie w oku. Działanie padającego światła wywołuje na siatkówce odpowiednie procesy chemiczne, których przebieg trwa dłużej. W chwili, gdy przestajemy patrzeć na dany przedmiot i przenosimy spojrzenie gdzie indziej – pozostaje w oku powidok przedmiotu, ślad przedmiotu o tym samym kształcie, lecz przeciwnym zabarwieniu (wskutek procesów regeneracyjnych zachodzących w oku)⁷¹.

W kontekście powyższych słów wyjaśniających widzenie powidokowe zastosowanie lustrzanych paneli w *Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland* staje się jednym z artystycznych środków wywołania chaty niewolniczej w naszej świadomości niczym obrazu na kliszy fotograficznej: to, co jest słabo widoczne w rzeczywistości, w której percypujemy obiekt, na zasadzie negatywu zostaje wywołane w umyśle jako konkretny, wyraźny obiekt i w pewien sposób weń wdrukowane. Powidokowa konkretyzacja uwewnętrznionej chaty niewolniczej określona jest przez wiedzę i doświadczenie patrzącego tak jak w przypadku konkretyzacji dzieła literackiego u Ingardena: „realny zakres obserwacji przedmiotu został wzbogacony o realny zakres obserwacji, jakie powstają w oku i myśli obserwatora”⁷² (dotyczy to już samego procesu psychofizjologicznego, gdyż każdy z nas nieco inaczej widzi barwy, zapamiętuje obrazy, ma inną ostrość/wadę wzroku). To, co niewidoczne czy ledwo widoczne w rzeczywistości fizycznej, z całą wyrazistością pojawia się w nas, gdy zamkniemy oczy. Można powiedzieć, że ciało Amerykanina patrzącego na pomnik jest odbiciem domniemanych, nieobecnych ciał skrytych wewnątrz chaty niewolniczej, co – nawiązując do psychologii Lacanowskiej – stanowiłoby wstępny etap budowania tożsamości

⁷⁰ Ibidem, s. 55.

⁷¹ Ibidem, s. 50.

⁷² Ibidem, s. 55.

całego narodu, rozpoznawanej w swoim ciele tu i teraz, jak i w niewidzialnych ciałach z przeszłości, które są po drugiej stronie lustrzanych paneli⁷³. Lustrzany pomnik jest tu jak aparat fotograficzny: sytuuje nas w pozycji obserwatorów powidoków cierpienia ludzi, którzy niegdyś mieszkali w kwaterach niewolniczych na terenie kampusu St. Mary's College of Maryland⁷⁴.

Poezja wymazywania Quentona Bakera

Chwytem zatrzymania pamięci o zniewolonych, którzy żyli na kampusie St. Mary's College of Maryland, jest również wygrawerowanie w lustrzanych panelach wierszy powstałych z 243 ogłoszeń dotyczących zbiegłych niewolników z hrabstwa St. Mary's, które zamieszczali w gazetach ich właściciele. Autorem utworów jest Quenton Baker – amerykański poeta, Czarny, żydowsko-polskiego pochodzenia, podejmujący w swojej twórczości temat niewolnictwa w USA oraz tego, jak przeszłość Czarnych Amerykanów kładzie się cieniem na ich teraźniejszości⁷⁵. Ogłoszenia zawierają opisy wyglądu uciekinierów mające na celu ich szybką identyfikację, dzięki czemu mamy ogólne pojęcie o tym, jak mogli wyglądać. Poza wzrostem, budową czy odcieniem koloru skóry znajdziemy w nich znaki szczególne, takie jak blizny, deformacje i okaleczenia powstałe w wyniku tortur i bicia jako kary zadane im przez nadzorców i/lub właścicieli. Artysta powiedział, że zanim przystąpił do pracy, czytał te teksty nieustannie przez kilka miesięcy, by wchłonąć ich język i pozwolić, by „zagrzechotał wewnątrz niego” – wszystkim zawartym w nich słowom i imionom uciekających z niewoli. Jak stwierdził, nie zrobił tego, by zadośćuczynić zniewolonym (bo jakże można zadośćuczynić takiej krzywdzie?) lub by uleczyć rany z przeszłości (bo jak można zaleczyć tak rozległą ranę?), lecz by dać im świadectwo, zwrócić na nich uwagę, powiedzieć: „Widzę was”⁷⁶.

Technika poetycka, w której się specjalizuje i po którą sięgnął Baker, gdy został zaproszony do współpracy przy pomniku na kampusie St. Mary's College of Maryland, nazywa się poezją wymazywania (ang. *erasure poetry*) czy też poezją zaciemniania (ang. *blackout*

⁷³ Według Jacquesa Lacana faza lustra kształtuje podstawę, na której rozwija się ego, i związana jest z wczesną odpowiedzią dziecka w wieku 6–18 miesięcy na swoje odbicie w lustrze – rozpoznaje swoje ciało w lustrze i wie, że to ono się w nim odbija. Zob. A. Colman, hasło 'mirror phase', w: idem, *A Dictionary of Psychology*, New York 2009, s. 467–468.

⁷⁴ Nawiązuję tutaj do wypowiedzi Susan Sontag na temat funkcji fotografii reportażowej dokumentującej zbrodnie przeciwko ludzkości. Zob. S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magała, Kraków 2010.

⁷⁵ J. Keimig, *Quenton Baker*, Cascade PBS. Black Arts Legacies, 25.04.2023, <https://blackartslegacies.crosscut.com/articles/quenton-baker> (dostęp: 3.11.2024).

⁷⁶ St. Mary's College of Maryland, *From Absence to Presence: Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland*, Youtube, 21.11.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=wJpRrci9elQ> (dostęp: 3.11.2024).

poetry)⁷⁷. Polega ona na wymazywaniu, tudzież wykreślaniu słów i/lub całych fragmentów tekstu źródłowego (hipotekstu w ujęciu Gérarda Genetta) i układaniu z słów/wyrażeń, które pozostały, utworu poetyckiego (hipertekstu, używając terminologii francuskiego badacza). Tekst źródłowy w przypadku *erasure poetry* nie musi wcale być innym tekstem literackim, przekształconym przez autora w celu stworzenia np. pastiszu. Mamy tu do czynienia z przypadkiem hipertekstualności, w której tekst literacki jest derywowany z np. tekstu aktu prawnego, raportu, listu, notatki prasowej, postu na portalu społecznościowym, spisu inwentaryzacyjnego, oficjalnego przemówienia, wypowiedzi prezentera w wiadomościach czy właśnie z ogłoszenia w gazecie. Jest to typ transtekstualności, która przekształca w sztukę jakiś dokument, zapis rzeczywistości. Na poziomie formalnym wiersz powstały w technice poezji wymazywania staje się jednocześnie cytatem tego dokumentu, choć w warstwie semantycznej nie wymienia swojego źródła, nie komentuje go w żaden sposób. Przypomnijmy: według Genetta hipertekstualność to każda relacja łącząca tekst B (hipertekst) z tekstem wcześniejszym A (hipotekstem),

na który tekst B zostaje przeszczepiony w sposób niemający nic wspólnego z komentarzem. [Tzn.] tekst B w żaden sposób nie wypowiada się na temat tekstu A, natomiast jako taki nie mógłby istnieć bez niego i staje się jego derywatem w rezultacie zabiegów zwanych tu raz jeszcze w sposób prowizoryczny *t r a n s f o r m a c j ą*, by w konsekwencji ewokować go bardziej lub mniej jawnie – niekoniecznie jednak wymieniając go lub cytując⁷⁸.

W przypadku poezji wymazywania nie mamy więc do czynienia z Genettowskim „przeszczepianiem” nowego tekstu pochodnego na grunt tekstu źródłowego – tu hipertekst wręcz jest hipotekstem. Zmienia się jedynie liczba oraz konfiguracja elementów formalnych, przy czym słowa współtworzące wiersz mogą pochodzić z różnych hipotekstów. Utwory takie jak te, które pokrywają ściany pomnika From Absence to Presence, są palimpsestami⁷⁹, przez które prześwituje nie tylko tekst pierwotny, stanowiący jego tworzywo, ale sama rzeczywistość, w której był osadzony. Słowa umieszczone w nowym kontekście nie tyle nabierają nowego

⁷⁷ Zob. C. Rumens, *Blanked Verse: The Power of Erasure Poetry*, The Guardian, 12.11.2021, <https://www.theguardian.com/books/2021/nov/12/blanked-verse-the-power-of-erasure-poetry> (dostęp: 3.11.2024).

⁷⁸ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Mielecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996 s. 112–113. Wyróżnienia w cytacie oryginalne. Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P.

⁷⁹ Palimpsest to „starożytny lub średniowieczny rękopis zapisany na pergaminie, z którego został zeszkrobany albo starty tekst wcześniejszy. W sensie przenośnym – tekst semantycznie wielowarstwowy, w którym spoza znaczenia dosłownego prześwitują znaczenia ukryte”. T. Kostkiewiczowa, hasło ‘palimpsest’, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1988, s. 337–338.

znaczenia, co migocą sensami – oryginalnymi, użytymi przez właściciela niewolników, oraz współczesnymi, użytymi przez poetę. Można powiedzieć, że ściany Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland inkrustowane są fragmentami realnego świata tych, którym ów pomnik jest dedykowany, również ich świata językowego – świata upadającego Czarnego człowieka. Cieleśne ślady jego bicia i poniżenia stały się znakami rozpoznawczymi, dzięki którym możemy go poznać, „zobaczyć” choćby fragmentarycznie. W pewnym sensie, dzięki procesowi twórczemu Bakera, cierpienie zniewolonych Marylandczyków dało im nieśmiertelność i pozwoliło przetrwać, być „widzialnymi”.

Jedynymi w pełni jednoznacznymi słowami w utworach Bakera są imiona zbiegłych niewolników. Ich litania zdobi m.in. północną oraz zachodnią ścianę pomnika w wierszach *BILL SHORTER* i *A Disappearance* (pol. „Zniknięcie”).

BILL SHORTER – północna ściana

i WILLIAM TABBS

i LEWIS CARTER

i AUSTIN CAMPBELL i

GEORGE LEE i WILLIAM BUTLER

którzy żyją

odeszli w ciemność i NEALY HALL i

ROBERT HALL i CHARLES SMITH i MICHAEL BENNET

jasny w kącie oka i uśmiechający się w szkaradną noc i GEORGE RASTIN

i TREACY i jej dziecko i WINNY BUTLER

i MARGARET WILSON i JOE THOMAS i JOSEPH CARTER

i JOHN PUSLEY i JAMES DORSEY i JAMES HEBBS skradli

kolor niedzieli stali się szybkimi utrudnieniami w zakupie

i JIM BUTLER i ADAM JOHNSON i JOHN STUERS i AMBROSE CARBERY

i JOHN THOMPSON i MOSES DORKINS

i RICHARD THOMSON i WILLIAM BANKS i PETER WATKINS

stłukli tę podłogę stali się pięknym pęknięciem

przystojnym cięciem wzdłuż tytoniu i bawelny

i URIAH i MOSES i ANTHONY i NACE i JANE i FRANK

i CENA której dom jest skradzionym dotykiem która

stwarza las z klatki piersiowej i AUSTIN i BILL

i HARRY i DANIEL i ANDREW i JAMES i AMBROSE

i WASHINGTON

i CLEM i TOM

dobrze zaznajomieni z drogą z karą lata

biegną w czerwcu razem z patuxent⁸⁰

weź ze sobą dobry gniew krok wystarczająco gorący by spalić brzeg⁸¹.

Zniknięcie – zachodnia ściana

zniknięcie o imieniu CHARLES HENRY o imieniu WILLIAM FRANCIS o imieniu JACOB BRISCOE
o imieniu WILLIAM BARNES o imieniu ELIZA ANN LEA o imieniu BILL DYSON o imieniu JOHN
DORSEY

o imieniu HARRY EDELIN o imieniu CHARLES BATSON o imieniu GEORGE THOMAS
o imieniu HENRY GOUGH o imieniu HEZEKIAH TABBS o imieniu JIM DORSEY o imieniu ROBERT
GAINER o imieniu

GEORGE TILGHMAN o imieniu JOHN THOMAS o imieniu LEWIS DORSEY o imieniu NEALY
LEIGH

o imieniu ISSAC BLACKISTONE o imieniu JOHN FENICK o imieniu WASHINGTON MORELAND
o imieniu HENRY BUTLER

o imieniu HILLARY BEENDER o imieniu GEORGE PATTERSON o imieniu DONEY BARNES
o imieniu CHARLES BROWN

o imieniu HENRY WOODWARD o imieniu DENIS GUIBERT o imieniu PHIL CARBERRY
o imieniu JANE HUGHES o imieniu JOHN LEWIS

o imieniu AMBROSE MILLARD o imieniu MOSES BENNETT o imieniu ARNOLD JONES
o imieniu ROMULUS WHALIN o imieniu THOMAS GROSS o imieniu BENEDICT THOMAS
o imieniu JOHN THOMAS

o imieniu HENRY COOPER

o imieniu JORDAN BROOKS o imieniu JOHN GROSS

dobra strata

rozkoszne cięcie w ziemię⁸².

⁸⁰ Rzeka w stanie Maryland uchodząca do Zatoki Chesapeake.

⁸¹ Tłumaczenie utworu Quentona Bakera *BILL SHORTER* znajdującego się na północnej ścianie pomnika. Wszystkie wiersze, którymi pokryta jest struktura Commemorative to the Enslaved Peoples of Southern Maryland, znajdują się na stronie St. Mary's College of Southern Maryland. Zob. St. Mary's College of Southern Maryland, *About the Commemorative*, <https://www.smcm.edu/honoring-enslaved/about-commemorative/> (dostęp: 3.03.2024). Wszystkie wiersze przytoczono w przekładzie autorki niniejszej rozprawy.

⁸² Tłumaczenie utworu Quentona Bakera *A Disappearance*. Zob. St. Mary's College of Southern Maryland, *About the Commemorative*, <https://www.smcm.edu/honoring-enslaved/about-commemorative/> (dostęp: 3.03.2024).

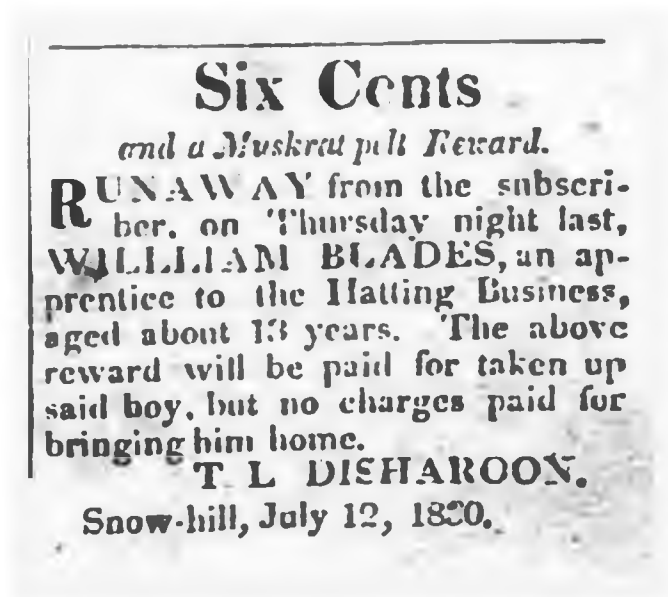


**Il. 9. Zachodnia ściana Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland
pokryta imionami z wiersza Quentona Bakera *A Disappearance***

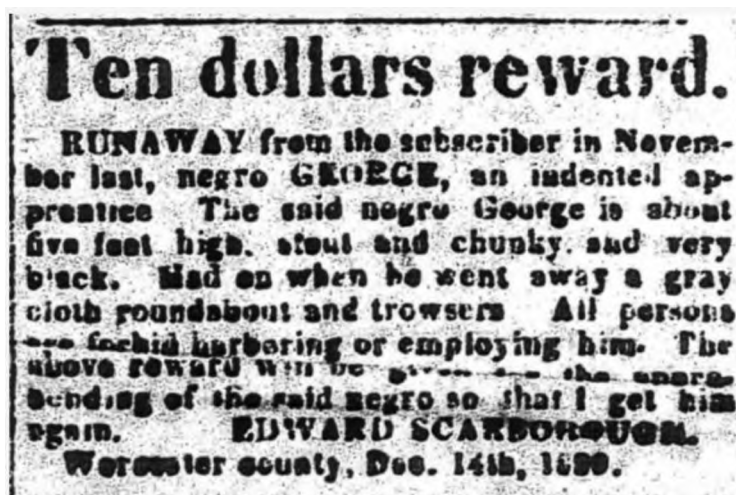
W gładkiej powierzchni lustra stapiają się odbicia zwiedzających oraz imiona bez twarzy – ślady tożsamości tych, którzy byli tu przed nimi (il. 9). Odbiorca w sposób symboliczny i dosłowny – wizualny – łączy się ze zniewolonymi i ich losem, co sugeruje, że niewolnictwo nie jest zamkniętym rozdziałem historii USA, a dziedzictwem każdego żyjącego Amerykanina. Wymazywanie niewolnictwa, niewygodnego faktu z dziejów „kraju możliwości i wolności”, jest równoznaczne z wymazywaniem pamięci o ofiarach. Jak wskazuje Baker w wyżej cytowanych wierszach, to znikanie ma konkretne imiona i nazwiska konkretnych ludzi, którym wolność odebrano – ich los przeciął tę ziemię jak nóż, zostawiając w niej otwartą ranę, z której na nas spoglądają, choć my nie będziemy w stanie nigdy poznać ich oblicz.

To nagromadzenie nazw własnych w wierszach, które składają się prawie tylko z nich, należy uznać za wariant hiperboli negatywnej⁸³: przywołanie tylu osób jedynie z imion i nazwisk (lub samych imion), bez ich zobrazowania, choćby w słownych opisach, intensyfikuje nieobecność osób, do których należały, i podkreśla niewidzialność ich ciał, tudzież ich zniknięcie właśnie. Prostym i mocnym środkiem zaakcentowania wagi tych imion jest użycie wersalików, które wyodrębniają je z reszty tekstu – z daleka to przede wszystkim one rzucają się w oczy, gdy pozostałe słowa rozsypane między nimi nikną na lśniącej tafli lustra (il. 9). Pisanie imion wersalikami to również zaadaptowanie edytorskiego stylu ogłoszeń dotyczących zbiegłych niewolników (zob. il. 10–12). Imiona niewolników to „czyste”, nieprzetworzone fragmenty hipotekstów, które niezależnie od kontekstu oznaczają tylko jedno – tych, którzy je nosili, których ducha stara się wywołać Baker, wpisując je w pomnik.

⁸³ Na temat hiperboli negatywnej zob. rozdz. pierwszy niniejszej pracy, s. 61.



II. 10. Ogłoszenie z 12 lipca 1820 roku dotyczące zbiegłego 13-letniego niewolnika Williama Bladesa, za którego właściciel wyznaczył nagrodę w wysokości 6 centów



II. 11. Ogłoszenie z 14 grudnia 1830 roku dotyczące zbiegłego George'a, mierzącego ok. 5 stóp wzrostu, tęgiego, krępego i „bardzo czarnego”; nagroda – 10 dolarów

\$300 Reward.

Run away from the subscriber, on Sunday night, the 26th ult., three negroes; to wit:

LOUIS,
supposed to be about twenty five years old, five feet, ten inches high, of a black complexion—has a very bad countenance.—Face rather sharp, with thick lips. He was purchased, a few years since of Major Richard Jones, of the City of Annapolis.

JOHN DRAKE.
He is about twenty one or two years old. Say five feet nine inches high, is a likely looking, stout made fellow—of a bright complexion, talks with his mouth partly shut, and has a pleasant countenance.

EMORY DRAKE.
He is brother to John, very much of his complexion and features—talks like him, with his mouth also partly shut—is say, five feet high and about sixteen years of age. It is not known that said negroes took any clothing with them, except what they had on, which was a shirt, drab cloth jacket and linen trousers.

John and Emory's mother is a free mulatto woman, by the name of Hannah, and resides in Baltimore; where it is supposed they may have gone—having taken a sail Boat of Mr. Thomas J. Sherwood, of the adjoining Farm. She is twenty feet long, painted black, with a yellow stripe, three or four inches wide, dividing the black. The above reward will be given, if taken out of the State; but one hundred and fifty dollars if taken in the State and lodged in Jail, in the city of Baltimore, or Easton, Md., so that I get them again.

EDWARD P. GOLLONMAN.
Near St. Michaels, Talbot Co., July 2, 1842

II. 12. Ogłoszenie z 2 lipca 1842 roku dotyczące zbiegłych Louisa i braci Johna Drake'a i Emory'ego Drake'a, za których wyznaczono 300 dolarów nagrody. Jak czytamy, Louis ma ok. 25 lat („około”, bo dokładny wiek niewolników nie był znany; gdy się rodzili, dopisywano ich po prostu do spisu inwentaryzacyjnego), 4 stóp i 10 cali wzrostu, czarną karnację i „bardzo złe/brzydkie oblicze”. John, lat ok. 22, ma 5 stóp i 9 cali wzrostu, jasną karnację, przyjemne oblicze, jest tęgi i gdy mówi, część jego ust pozostaje zamknięta (możemy się domyślać, że ma porażony nerw). Emory ma jasną karnację, 5 stóp wzrostu i ok. 16 lat; jemu też, jak u brata, część ust się nie otwiera, gdy mówi

Wymienione imiona na ścianach Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland są jak ostre „cięcia wzdłuż tytoniu i bawełny”, które kiedyś rosły w okolicach St. Mary's College – biegną wzdłuż ścian upamiętniającej ich budowli jak uciekający z plantacji zbiedzy, którzy je nosili. Są – jak mówią zniewoleni jako zbiorowy podmiot liryczny w wierszu *Our Names Please* – lekarstwem na zapomnienie:

Nasze imiona, prosimy – północno-wschodni komin
nasze imiona

prosimy
są jak
najcenniejsze
lekarstwo⁸⁴.

Tak długo, jak powtarzane będą imiona zmarłych, tak długo będą trwać, niesione z ust do ust w przyszłość. W kontekście religii zachodnioafrykańskich przywoływanie imion zmarłych w szczególny sposób łączy się z pojmowaniem osoby ludzkiej, która „nie wyróżnia się ostro z całej rzeczywistości, gdyż ta sama siła witalna przenika wszystkie byty żywe, a więc tym samym łączy człowieka ze zwierzętami i roślinami, a także ziemią i wodą”⁸⁵. Zgodnie z powyższym, człowiek żyje po śmierci i utrzymuje kontakt ze swoją ziemską rodziną, której członkiem nadal pozostaje⁸⁶. W Kongo, na przykład, aby uczcić pamięć przodków, pierwsze imię dziecka (tzw. narodzinowe) zastępowane jest później drugim, bardziej oficjalnym, „utrwalającym pamięć jakiegoś przodka – którego imię w ten sposób zostaje wydobyte spod ziemi”⁸⁷. W tym kontekście wykreślenie imienia jest równoznaczne z popadnięciem w zapomnienie i skazaniem niebyt⁸⁸ – to kara dla zbrodniarzy lub świętokradców, a nie niezawinienie cierpiących, którym odebrano prawdziwe afrykańskie imiona, jak i prawo do nadawania ich sobie i własnym dzieciom.

W utworach Bakera imiona są resztkami ciał wydobytych z przeszłości. Dzięki temu, że zniewoleni zostali przywołani po imieniu – „żyją”, choć „odeszli w ciemność”, która skryła ich tożsamość; w wierszach niejako biegną na spotkanie z nami, współczesnymi. Bo „biec to zmienić kształt ciemności”, czytamy w *Naszej obecności*⁸⁹. Oznacza to, że dla zniewolonych bieć to inaczej przekuć niebezpieczną noc w schronienie, bieć to ocalić zarówno życie, jak i pamięć o nich: „pamiętać to bieć to zmienić noc w przystań”⁹⁰. Ciemność ma tutaj – podobnie jak dom w całości pomnika – ambiwalentne znaczenie. Z jednej strony wielu uciekinierów pod osłoną nocy zdołało ująć z życiem i odzyskać wolność; co więcej: ich imiona przetrwały

⁸⁴ Tłumaczenie utworu Quentona Bakera *Our Names Please* umieszczonego na północno-wschodnim kominie pomnika. Zob. St. Mary's College of Southern Maryland, *About the Commemorative*, op. cit.

⁸⁵ S. Piłaszewicz, *Życie pozagrobowe*, w: idem, *W cieniu krzyża i półksiężyca. Rodzime religie i „filozofia” ludów Afryki Zachodniej*, Warszawa 1986, s. 196.

⁸⁶ „Czuwają nad urodzajem rodzimych pól, płodnością kobiet i spokojem swoich rodów. Żywi członkowie rodzin składają przodkom dary z żywności i poją ich, wylewając krople napojów na ziemię”. Ibidem, s. 214–215.

⁸⁷ J. Le Goff, *Pamięć*, w: idem, *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007, s. 107.

⁸⁸ Np. w średniowieczu „[o]bok zapomnienia, karą dla niegodnych było też niekiedy wykreślenie z ksiąg pamięci. Zwłaszcza ekskomunika pociągała za sobą tę chrześcijańską *damnatio memoriae*. Synod w Reisbach w 789 roku nakazuje, aby o ekskomunikowanym »po jego śmierci nie pisać nic ku jego pamięci«”. Ibidem, s. 127.

⁸⁹ Zob. utwór *Our Presence* znajdujący się na wschodniej ścianie pomnika. St. Mary's College of Southern Maryland, *About the Commemorative*, op. cit.

⁹⁰ Ibidem.

w drukowanych ogłoszeniach, dzięki którym – dosłownie i w przenośni – ujrzały dziś światło dzienne. Z drugiej zaś „odejście w ciemność” wymienionych z imienia konkretnych osób w wierszu *BILL SHORTER* konotuje mrok niepamięci, w którym pogrzażyła ich historia i z którego próbują ich wydobyć twórcy *From Absence to Presence*.

Baker w ostatnim wersie *BILLA SHORTERA* podkreśla, że dzięki temu, że zbiedzy mieli w sobie dość determinacji, woli walki oraz „dobry gniew”, zrobili „krok wystarczająco gorący by spalić brzeg”. Innymi słowy: gniew dał im siłę i pozwolił przezwyciężyć strach, by wykonać ten decydujący krok w stronę wolności, którego już samo postawienie stanowiło symboliczne spalenie mostu („brzegu”) łączącego z dawnym niewolniczym życiem. Dotarcie do brzegu rzeki Patuxent oznaczało dla nich przetrwanie; schwytanie – z dużym prawdopodobieństwem pewną śmierć. Tak czy owak – nie było powrotu na plantację. Odwaga wymienionych osób, pozwoliła im „stłuc tę podłą kolekcję” niewolnictwa, której byli częścią, a ich imionom stać się w niej „pięknym pęknięciem” – symbolem oporu i walki z formą egzystencji, w której zamknięto zniewolone ciała Czarnych Amerykanów. Dodajmy: formą egzystencji tzw. dóbr ruchomych, takich samych jak bydła, które znakowano wypalaniem na skórze symbolem spółki kupieckiej lub właściciela. Dokładnie tak samo jak niewolników:

Oznakowani jak wałach – południowo-zachodni komin

oznakowani jak
wałach
ciała stworzone
by
uginąć się jak czarne
rogi
złączone w jednej
podróży
z jednej ucieczki
do następnej
ciężkie łydki
przywykle pracować
teraz umieszczone w stolarstwie
nogi mogą
zbudować powóz
zabezpieczyć go
złotem
ręce mogą uszyć
statek z brudu

i drogi
chodź JACOB
chodź
TOWERHILL
chodź SARAH
uwaga odnośnie do
gwiazd
które czekają
w naszych
rysach twarzy⁹¹.

W powyższym utworze Baker przedstawia obraz swoistej metamorfozy niewolnika. Na początku między ciałem niewolnika a ciałem zwierzęcia postawiony jest pozorny znak równości – jest oznakowane niczym wałach, określone jako stworzone, „by się uginać”, czyli by być posłusznymi i znosić uderzenia bata. Jednak to jest tylko przedstawienie tego, jak chciałoby je kształtować spojrzenie ich pana. W rzeczywistości czarne, silne, utrudzone pracą ciała opierają się dehumanizacji – uginają się, ale niczym rogi atakującego byka, a więc szykują się do walki. Łączą się w walce o wolność, którą jest „podróż / z jednej ucieczki / w następną” – w następną, ponieważ zbiegły niewolnik w świetle prawa pozostawał niewolnikiem, nawet gdy znalazł się w wolnym stanie, gdzie mógł zostać schwytany i odtransportowany do swojego pana jako jego zaginiona własność. W dalszej części utworu widzimy, jak ręce i nogi czarnych ciał, używane do ciężkiej pracy na plantacji, stają się narzędziami stolarskimi: „nogi mogą / zbudować powóz” (który, w domyśle, zawiezie ich na brzeg rzeki), „ręce mogą uszyć / statek z brudu / i drogi” (statek, którym popłyną na północ, do wolnych stanów). Czarne ciała wykorzystują swój nadany im przez plantatorów oraz prawo status uprzedmiotowionego podmiotu ludzkiego, by uczynić z siebie narzędzia wolności, przedmioty pozwalające odzyskać podmiotowość. To obraz siły nie tyle fizycznej tych ciał, ile ich niezłomnego ducha czy – szerzej – człowieczeństwa i godności, niezbywalnych, niedających się wypalić wraz z żelazem przykładanym im do skóry, by ich oznakować jak bydło.

Baker pokazuje zniewolonych Marylandczyków nie jako ofiary, które biernie znoszą swój los, a buntowników, którzy się mu aktywnie przeciwstawiają. Ruch, bieg mają tu pozytywne konotacje zmiany, buntu, walki, przetrwania. „[U]waga odnośnie do / gwiazd / które czekają / w naszych rysach twarzy” – w tych wersach zwracają się do nas niewolnicy

⁹¹ Tłumaczenie utworu Quentona Bakera *Oznakowani jak wałach* umieszczonego na południowo-zachodnim kominie pomnika. Zob. St. Mary's College of Southern Maryland, *About the Commemorative*, op. cit.

z południowego Maryland i zdają się mówić, że choć nigdy się nie dowiemy, kim konkretnie byli, a ich oblicz nigdy nie ujrzymy, to są obecni w gwiazdach, które oświeślały im drogę podczas ucieczki i wskazywały kierunek wolności – tych samych, które teraz świecą nad nami i pomnikiem From Absence to Presence. W gwiazdach, które są jak cały czas nas obserwujące oczy zmarłych. Ich ciała Baker zrekonstruował z kawałków gazet właśnie po to, by nieustannie przypominały o swojej nieobecności:

Ciało stworzone, by przypominać – zachodni dach

ciało stworzone by przypominać brudny szmatławy język
ciężka górna warga zwykły wzrost opadający kącik
przy ustach ciemny i tęgi
opisy bicia rozkoszowania się
by dowieść własności
co doprowadza człowieka do tego, by traktował wolność jak kasznięcie
by zrozumieć czarne ciało jako rozerwanie
gdy wykrycie jest niebezpieczeństwem gdy woda i dystans to dobre lekarstwo
gdy kradniesz sam siebie by stworzyć ciało z lodzi
gdy twoje dziecko nie ma imienia prócz dla ciebie
ty napierasz w stronę szorstkiej bezładnej nocy
żadnego szeryfa ciemności żadnego gubernatora blizny
tylko beztroski las zbadany port okolica
nietknięta plantacją co za ogromny wysilek
powiedzieć w tym nigdy więcej wrzący wiek niekończącej się pogoni
bliźnięć tylko jak kamień bliźni by bać się tak mało jak rzeka
z długim i częstym odpoczynkiem ucieczki
jeśli ucieczka jest uludą jeśli wolność
niebezpiecznym płomieniem to zawołaj mnie
SHADRACH
i podpal mnie⁹².

⁹² Tłumaczenie utworu Quentona Bakera *The Body Made to Resemble*. Zob. St. Mary's College of Southern Maryland, *About the Commemorative*, op. cit.

the	body	made to	resemble	a	drab	ragged	language
a	heavy	upper lip	ordinary height		a drooping	corner	
at the mouth	dark and		stout made				
descriptions		of the lash			an indulgence		
	in order		to prove		property		
what	drives	men	to	treat	liberty	like a	cough
to apprehend	black		flesh	as		rupture	
when discovery		is peril	when water	and distance	are a good		drug
when	you	steal	your	self	to make	a body	from a vessel
when your child	has		no name		except	to you	
you	charge		toward		a coarse	disordered	night
no	sheriff of the dark		no	governor	of	scar	
just a careless forest	an	un	interrogated		harbor	a neighborhood	
untouched	by		plantation		what a broad endeavor		
to	say	never	again in this	a scalding	age	of	endless pursuit
to	scar	only	as a rock	scars	to	fear	as little as the river
with the long and frequent		rest			of an elopement		
	if	escape	is	a	deception	if	freedom
a dangerous		flame			then call me		
SHADRACH							
	and		set		me to burn		

Il. 13. Układ wiersza *Ciało stworzone, by przypominać* (*The Body Made to Resemble*) na zachodniej ścianie
Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland

W powyższym wierszu wyimki z językowego świata Ameryki sprzed wojny secesyjnej układają się w ciało stworzone przez Bakera, by przypominać zarówno konkretnego człowieka o imieniu Shadrach (tęgiego, ciemnego, średniego wzrostu i o opadającym kącie ust, który uciekł z plantacji pod osłoną nocy na brzeg którejś z rzek uchodzących do Zatoki Chesapeake), jak i – na zasadzie synekdochy – wszystkich zniewolonych Czarnych, którzy odważyli się porzucić „gubernatorów swoich blizn” (czyli swoich panów), „powiedzieć nigdy więcej” i rzucić się „w niekończącą się pogoń” za wolnością czy też raczej: ku wolności. Wydaje się, że sformułowanie „długi i niekończący się odpoczynek ucieczki” to paradoks – wszakże ucieczka, ciągły bieg męczą, zabierają dech w piersiach. Jednak jest wręcz odwrotnie: nieustanny bieg daje poczucie wolności. Zbieg ma wrażenie, że po raz pierwszy naprawdę oddycha – choć ciało jest fizycznie zmęczone ucieczką, to znajduje w niej ukojenie, wytchnienie od fizycznej udręki niewolniczej pracy na plantacji, jak i psychicznej udręki niebycia wolnym człowiekiem. Dlatego nawet jeśli ucieczka skończy się niepowodzeniem („jeśli ucieczka jest ułudą) lub śmiercią („jeśli wolność niebezpiecznym płomieniem”), to – jak stwierdza podmiot liryczny – lepiej umrzeć, próbując („podpal mnie”) uzyskać wolność dla siebie i swoich potomków, niż żyć w niewoli i nie móc nazywać własnych dzieci („gdy twoje dziecko nie ma imienia prócz dla ciebie”). Bowiem niewolnictwo to dziedziczny stan, w którym człowiekowi odbiera się tak elementarne prawo jak wybór własnego imienia, jak i imion własnych dzieci.

W obrazie poetyckim ucieczki podczas „szorstkiej nocy” obecne są poczucie zagrożenia i nieustanny niepokój związany ze schwyтaniem, dominuje w nim jednak waleczność i nadludzka wręcz siła Shadracha niepozwalające mu się zatrzymać. W owym pędzie przez „beztroski las”, „napieraniu” w stronę portu i „okolicy nietkniętej plantacją” podmiot liryczny sam jest nieustraszoną, rwącą rzeką, ku której zmierza („bać się tak mało jak rzeka”). Bieg zmienia jego ciało w łódź, która pozwoli mu przekroczyć granice stanu, określającego jego status prawny, oraz granice swojej podmiotowości – czy też: przedmiotowości – przez ten status wyznaczone („gdy kradniesz sam siebie by stworzyć ciało z łodzi”). W tym kontekście istotna jest symbolika akwaticzna w kulturze afrykańskiej diaspory. Dla porwanych Afrykanów, którzy przetrwali Przepław Środkową i dotarli do Ameryki, ocean oznaczał „pływającą trumnę”, cierpienie i śmierć. Dla pozostałych w Afryce przestwór oceanu była przestrzenią poza czasem, zawieszoną między życiem a śmiercią, miejscem zerwania pierwotnej więzi łączącej z przodkami z rodzimej ziemi⁹³. Wszak w religii ludów z grupy Bantu *kalûnga* (słowo oznaczające również ‘ocean’) to wodna linia oddzielająca świat żywych od świata zmarłych przodków, to drzwi między tymi światami. Świat u swego zarania był nicością, pustką, tj. *mbûngi* – „linią z pustym okręgiem”⁹⁴, „wglębeniem/jamą bez dostrzegalnego życia”⁹⁵. To właśnie z *mbûngi* wyłoniła się *kalûnga* – ognista siła, samocelowa, kompletna sama w sobie – która rozpałiła pusty okrąg i stała się źródłem życia na Ziemi⁹⁶.

W czasach niewolnictwa dla Czarnych Amerykanów woda nabrała nowego, pozytywnego znaczenia – czegoś, co chroni i ratuje życie. Stało się tak, ponieważ ukrywanie się w bagnach i przemieszczanie się rzeką, choć groziły utonięciem, pozawalały ukryć ślady i zapach przed psami gończymi i zgubić trop. Ponadto rzeka, choć stanowiła drogę, którą transportowało się Czarnych na Południe, by sprzedać ich plantatorom (taką drogą była zwłaszcza rzeka Missisipi), to była też szlakiem ku wolności, ku Północy, ku lepszemu, godnemu życiu. Woda stała się więc symbolem ocalenia, nadziei, ale i oporu zniewolonych Czarnych Amerykanów. Doszukać się tu można pierwotnych afrykańskich konotacji symbolu wody, które przetrwały w kulturze diaspory afrykańskiej w Ameryce. Otóż w Afryce Zachodniej istniała wiara w tzw. *bisimbi* – duchy wodne, które zamieszkiwały potoki, jeziora,

⁹³ Zob. rozdz. drugi niniejszej pracy, s. 80, 82.

⁹⁴ K.K.B. Fu-Kiau, *African Cosmology of the Bantu-Kôngo, Tying the Spiritual Knot: Principles of Life & Living*, b.m.w. 2001, s. 20–21, 17.

⁹⁵ Woryginalne: „a cavity without a visible life”. Ibidem.

⁹⁶ Ibidem, s. 19. „*Kalûnga* stała się wówczas symbolem mocy, witalności i więcej – procesu oraz prawa zmiany, wszystkich zmian na Ziemi. [...] Ochładzając masę w fuzji (*zenge-zenge/ladi, diambangazi*), skrzepla (*kînda*) i zrodziła Ziemię. W procesie chłodzenia [...] materia w fuzji wytworzyła wodę (*luku lwasânda*), która w rezultacie dała początek rzekom etc. [...] Świat (*nza*) stał się fizykalną rzeczywistością unoszącą się w *kalûnga* (niekończącą się wodą wewnątrz przestrzeni kosmicznej)”. Ibidem, s. 20.

rzeki, kamienie oraz żleby i wpływały na dobrostan pobliskich mieszkańców. *Bisimbi* mogły objawić się: w ciele człowieka, węża (np. pytona lub żmii), jako tykwa lub dynia, wyrób/figurka z drewna lub ceramiki. Uznawano je też za duchy, które sprawiają kłopoty, jeśli nie traktuje się ich z należyтым szacunkiem – były to „istoty, których należało się bać”⁹⁷. Można powiedzieć, że w każdym Czarnym, poniżonym stanem niewolnictwa, który zdecydował się na ucieczkę, zapłonął gniew budzący ducha *simbi*⁹⁸ kierującego w ciemności jego bieg w stronę ocalającej rzeki.

Quenton Baker w wierszach w całości utkanych z fragmentów autentycznych ogłoszeń zamieszczanych przez właścicieli zniewolonych Czarnych z południowego Maryland umożliwił wirtualny kontakt nie tylko z ofiarami niewolnictwa, ale i z tymi, którzy byli jego beneficjentami i zwolennikami, a więc (choćby tylko pośrednio) – sprawcami. Przytaczając opisy wyglądu zbiegów, autor pozwolił nam zetknąć się z rzeczywistością współtworzoną przez „brudny, szmatławy” język handlarzy ludźmi, w której zamknięte było czarne ciało. Wszak opisy znaków szczególnych, blizn, uszczerbków na zdrowiu to nic innego jak „opisy bicia rozkoszowania się” (w domyśle: wymierzaniem batów), „by dowieść własności”, czyli by udowodnić zniewolonemu człowiekowi, że jest tylko rzeczą, częścią majątku. W ten sposób Baker kieruje naszą uwagę nie tylko w stronę cierpienia Czarnych, ale także współodpowiedzialnych za nie białych Amerykanów. Gdyby skupił się jedynie na zniewolonych Czarnych, to niewolnictwo pozostałoby abstrakcyjnym faktem w dziejach USA, bez konkretnej przyczyny i skutku, „pomyłką”, „błędem”, co tylko uabstrakcyjnia cierpienie ofiar, którym współczujemy, że spotkał ich tak ciężki los, jednak nie myślimy o tym, kto ten los im zgotował. Baker odważnie stawia przed nami pytanie, w którym pobrzmiewa nieco Różewiczowskie *Unde malum?*: „co doprowadza człowieka do tego, by traktował wolność jak kasznięcie”? W pewnym sensie Baker jest bezlitosny dla współczesnego Amerykanina. Jego wiersze na *From Absence to Presence* to, z jednej strony, wezwanie do refleksji nad (po)widokiem – nawiązując do Susan Sontag – cudzego cierpienia, obecnym w krajobrazie St. Mary’s City; z drugiej zaś – samo to wezwanie staje się pewnym rodzajem oskarżenia, gdyż zmusza nas również do zastanowienia się nad przyczyną niewolnictwa, jego ekonomicznym, historycznym racjonalizowaniem oraz powszechnym, zbiorowym przyzwoleniem na nie.

⁹⁷ N. Adams, *The “Cymbee” Water Spirits of St. John’s Berkeley*, The African Diaspora Archeology Network, <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcjpcglclefindmkaj/http://www.diaspora.illinois.edu/news0607/news0607-3.pdf>, s. 9–10 (dostęp: 23.11.2024).

⁹⁸ *Simbi* – l.p, *bisimbi* – l.m.

Można odnieść wrażenie, że w utworach dydaktyka właściwa dziełom sztuki publicznej miesza się ze złością („dobrym gniewem”) samego poety, co sytuuje go po stronie nieobecnych, niewidzialnych zniewolonych, których staje się nie tyle rzecznikiem, co posłańcem. W wierszach używa pierwszej osoby liczby mnogiej, by wywołać wrażenie, że sami zniewoleni z południowego Maryland przemawiają do nas z ciemności, zza światów. Poeta dosłownie oddaje im głos, by wyjawili niewygodny, ciemny „sekrety”, na którym ufundowano jego kraj: „jesteśmy wewnętrzną kością sekretu / złamaną dla bezpiecznej dostawy z-jednoczeni pod przebraniem”⁹⁹ w ciemnym kraju”¹⁰⁰. „Wewnętrzna kość” – *inner bone* – kojarzy się ze słowem *backbone* – „kręgosłup” – często pojawiającym się w wypowiedziach amerykańskich polityków, m.in. w popularnym sformułowaniu: „the middle class is the backbone of the American economy” („klasa średnia jest rdzeniem/kręgosłupem amerykańskiej gospodarki”). W tym kontekście pierwszy wers staje się rodzajem parafrazy tego typu zdań dotyczących gospodarki¹⁰¹: niewolnicy mówią tu o sobie jako o rdzeniu amerykańskiej gospodarki, co jest sekretem, wstydlivym faktem, o którym się nie wspomina. Ta wewnętrzna kość jest już złamana, ten kręgosłup został przetrącony – w domyśle: niewolnictwo zostało zniesione. Wyrażenie „dla bezpiecznej dostawy” poprzedzające słowa „z-jednoczeni pod przebraniem w ciemnym kraju” sugeruje, że zniewoleni musieli ukryć swoją tożsamość, by bez narażania się na niebezpieczeństwo wyjawić nam (dostarczyć nam tajemnicę), że potęgę kraju wolności i równości zbudowano na niewoli i nierówności społecznej. Zbiegli niewolnicy nierzadko wstępowali do towarzystw abolicjonistycznych i wytrwale niesli tę prawdę z ust do ust przez dziesiątki lat z narażeniem życia.

Choć te poetyckie wypowiedzi, ułożone ze słów osób ścigających swą ludzką własność, są wypowiedziami fikcyjnymi, to sprawiają one, że los niewolników staje się bardziej realny, namacalny, niż gdyby go przedstawić np. w fotografiach reportażowych. Dzieje się tak, ponieważ wykreowanie przez Bakera sytuacji dialogu sprawia, że mamy wrażenie, iż o losie tym opowiadają nam ci, którzy go bezpośrednio doświadczyli. „Jako obraz – pisze Sontag – coś może być piękne – albo przerażające, albo nieznośne, albo całkiem znośne – jakie nie jest w prawdziwym życiu”¹⁰², nawet jeśli jest to obraz mający stanowić świadectwo historyczne.

⁹⁹ W oryginale: „re-united under cover”. „Under cover” – dosł. „pod przykrywką”, „w przebraniu”, „tajnie”.

¹⁰⁰ Fragment utworu Quentona Bakera *A Complex Dark Confined* (pol. „Złożony ciemny zamknięty”) znajdującego się na wschodnim dachu pomnika. Zob. St. Mary’s College of Southern Maryland, *About the Commemorative*, op. cit.

¹⁰¹ „Something is the backbone of the American economy / industry etc.” – „coś jest rdzeniem amerykańskiej gospodarki / amerykańskiego przemysłu”. Za polski odpowiednik można by uznać takie wyrażenie jak „coś (np. rolnictwo/górnictwo) jest kołem zamachowym polskiej gospodarki”, które często pojawia się w wypowiedziach polityków.

¹⁰² S. Sontag, op. cit., s. 92.

Wszak w sztuce śmierć, zniszczenie i krzywda to bardzo wdzięczne tematy, które malarze, fotografowie czy filmowcy za pomocą odpowiedniego ujęcia, światłocienia, kompozycji kadru itd. przekształcają w dzieła niezwykle i piękne. A łączenie piękna i cierpienia może prowadzić do jego estetyzacji¹⁰³, co ma w sobie coś nieetycznego, wręcz nieprzyzwoitego: piękne obrazy wojen i zbrodni lepiej się sprzedają, to raz, dwa – stylizacja ofiar przez artystów ma w sobie coś z aranżacji scenograficznej scen zbrodni dokonywanej przez seryjnych morderców czerpiących przyjemność z oglądania (i zadawania) śmierci. Ktoś mógłby pokusić się o stwierdzenie, że twórcy *Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland* nie pokazują żadnych utrudzonych niewolniczą pracą ludzi, żeby oszczędzić dyskomfortu patrzącym spowodowaną wizualną konfrontacją z nimi. Ta swoista konfrontacja dokonuje się jednak w warstwie nie wizualnej, a słownej pomnika, w naszej świadomości, bez pośrednictwa zmysłu wzroku. Oddanie głosu zbiorowemu podmiotowi lirycznemu, który zwraca się do nas w utworach Bakera, sprawia, że uczestniczymy w dialogu z nim, stając się milczącym adresatem ich słów. Jesteśmy bliżej zniewolonych, bo nie stajemy na zewnątrz ich doświadczenia jako obserwatorzy obrazu ich niedoli, a – przez brak fizycznej ramy przedstawienia – wewnątrz, jako uczestnicy bezpośredniej rozmowy z nimi.

Ta niewidzialność zniewolonych nie sprawą wcale, że ich cierpienie jest mniej konkretne czy mniej autentyczne; wręcz przeciwnie – ich nieobecność przez to, że sami nam ją komunikują, staje się nie do zniesienia („nasza obecność zmienia rodzaj perfekcyjnego bólu w zysk / nasza nieobecność deformuje nabrzmiałą opuchliznę w nieznośne uwolnienie”¹⁰⁴). Poezja utkana z wycinków gazet pozwala nam się zetknąć emocjonalnie z tymi ludźmi, a pośrednio także fizycznie (opis charakterystycznych cech wyglądu zbiegów), dzięki czemu możemy być z nimi, choć ich nie ma. W tym sensie *From Absence to Presence* jest spotkaniem z nieobecnymi: brak przedstawień wizualnych ciał (niewidzenie ciał) – paradoksalnie – bardziej, mocniej pozwala nam doświadczyć ich obecności. Zmaterializowany wizerunek ciał (np. rzeźba, obraz malarski) dotyczy stricte teraźniejszości – patrzymy na nie, są tu i teraz, podczas gdy brak materialnych wizerunków ciał wywołuje wrażenie, że są teraz, wtedy i zawsze będą – poza nami, w nas, niezależnie od naszego spojrzenia. Można powiedzieć, że

¹⁰³ Susan Sontag przytacza zarzuty pod adresem współczesnych fotografów dokumentujących zbrodnie i katastrofy posadzanych o ich estetyzację w swoich zdjęciach: „piękne zdjęcie odwraca uwagę od dającego do myślenia tematu i kieruje ją ku samemu medium, co podważa status zdjęcia jako dokumentu. Zdjęcie wysyła sprzeczne sygnały. Położcie temu kres, przekonuje, lecz jednocześnie wykrzykuje: cóż za widowisko!”. Ibidem, s. 93. Z zarzutami takimi spotkał się m.in. Sebastião Salgado za cykl *Migrations: Humanity in Transition* (2000), dokumentującego przesiedlenia ludzi w różnych częściach świata w latach dziewięćdziesiątych. Ibidem, s. 95.

¹⁰⁴ W oryginale: „our presence turns a kind of perfect pain to profit / our absence deforms swells to an intolerable release”. Cytat z utworu *Our Presence* Quentona Bakera. Zob. St. Mary's College of Southern Maryland, *About the Commemorative*, op. cit.

poezja Bakera wywołuje duchy zmarłych niewolników w naszych umysłach przez to, że pozwala im zaistnieć w naszej świadomości.

Słowo nierzadko boli bardziej niż obraz, jest konkretne, wypowiada je konkretny człowiek, ma nadawcę i adresata. Tu dyskomfort potęguje fakt, że zniewoleni przemawiają do nas prawdziwymi słowami swoich oprawców. Ogłoszenia dotyczące zbiegłych niewolników to artefakty dokumentujące przeszłość – akty komunikacji między sprawcami, z których Baker „zerwał warstwy przemocy i warstwy władzy” i zamienił „w soczewkę, przez którą spogląda się na to, co zostało pochłonięte, zatarte” – czyli na zniewolonych z plantacji w hrabstwie St. Mary’s¹⁰⁵. W utworach powlekających Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland dochodzi do metamorfozy języka władzy i opresji w język artystyczny. Już sam ten twórczy akt jest gestem wyzwalamym czarne ciała, które przestają być abstrakcyjnymi podmiotami niewolnictwa i zwracają się do nas jako konkretni ludzie o konkretnych imionach, biegnący w ciemności w stronę brzegu rzeki – bramy do wolności:

biegniemy w kierunku brzegu stworzonego przez nas samych
skradamy się z gwiazdami
należąc do jasnej czarnej korony¹⁰⁶.

Paradoksalne wyrażenie „jasna czarna korona” („bright black crown”), do której należą wypowiadający się w wierszu, to zmanifestowanie przez nich swojej godności i siły¹⁰⁷: choć są Czarni (a więc poniżeni w oczach im współczesnych), to ich honor, mądrość i niezłomność świecą tak mocno, że ich zwycięstwo nad prawdziwymi siłami ciemności, stojącymi za zinstytucjonalizowanym niewolnictwem, jest nieuniknione. Ta jasna, czarna korona umieszczona jest wysoko, na niebie, pod którym się skradają, w czym pobrzmiewa echo symboliki chrześcijańskiej: poniżeni, będą wywyższeni¹⁰⁸. W tym kontekście nasuwają się

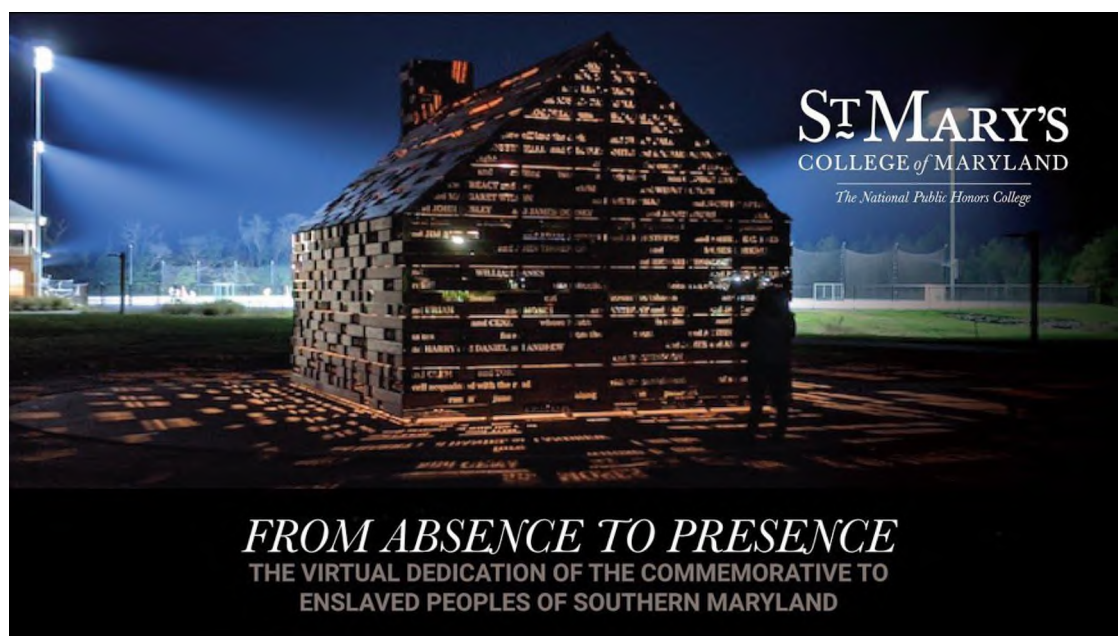
¹⁰⁵ Wypowiedź Quentona Bakera. St. Mary’s College of Maryland, *From Absence to Presence: Commemorative to the Enslaved Peoples of Southern Maryland*, 21.11.2020, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=wJpRrci9eIQ> (dostęp: 3.11.2024).

¹⁰⁶ Fragment utworu Quentona Bakera *A Complex Dark Confined* (pol. „Złożony ciemny zamknięty”) znajdującego się na wschodnim dachu pomnika. Zob. St. Mary’s College of Southern Maryland, *About the Commemorative*, op. cit.

¹⁰⁷ Według Władysława Kopalińskiego korona to symbol bardzo wieloznaczny, o przeciwnych znaczeniach. Oznacza m.in. „oświecenie; piękno; życie; śmierć; nieśmiertelność; historię; godność, chwałę; ambicję, honor, reputację; zwycięstwo, nagrodę, dumę, wyższość, pomyślność; monarchię, imperium, królewskość, prymat, zaszczyty, splendor, bogactwo, przepych, władzę, potęgę”, ale także „ucisk, uciężenie, tyranię; pychę, próżność [...]; fałszywą wiedzę”. Zob. W. Kopaliński, hasło ‘korona’, w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 2015, s. 158.

¹⁰⁸ Na temat wypisywania w pomnikach niewolnictwa losu Czarnych Amerykanów w los Chrystusa zob. rozdz. drugi, s. 101–104, 137.

skojarzenia z koroną cierniową – symbolem cierpienia, męczeństwa, ponizienia Jezusa i jednocześnie zbawienia, nieśmiertelności oraz zwycięstwa dobra nad siłami zła¹⁰⁹. Jest to sugestywne wpisanie losu zniewolonych Czarnych Amerykanów w los Chrystusowy. Gwiazdy – symbole m.in. „boskiej idei, według której porusza się świat”, „światła niebiańskiego walczącego z siłami ciemności”, sukcesu, nadziei¹¹⁰ – wyznaczają im kierunek zarówno w przestrzeni, czyli drogę ucieczki (brzeg, port), jak i w czasie, czyli drogę i sposób dotarcia do współczesnych, którzy usłyszą w sobie ich głos, pomyślą o nich, patrząc w rozgwieżdżone niebo nad St. Mary's College – to samo, pod którym „skradali się” w stronę wolności.



Il. 14. Kadr z nagrania stanowiącego wirtualną formę uroczystości odsłonięcia pomnika

Gwiazdy i pajęczyna

Wiezorami rozświetlony od wewnątrz Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland sam zmienia się w świecącą w ciemności gwiazdę (zob. il. 2, 14). Pomnik rzuca światło słów z przeszłości (utworów Bakera, przez które przechodzi) na otaczający stadion – w domyśle: światło prawdy o ziemi, na której go wybudowano. Można powiedzieć, że nocą From Absence to Presence zmienia się w Gwiazdę Północną wskazującą kierunek drogi wędrowcom – współczesnym Amerykanom dążącym do poznania historii swojego kraju (tak jak niegdyś wskazywała kierunek ucieczki zbiegłym niewolnikom) albo w gwiazdę poranną,

¹⁰⁹ W. Kopaliński, hasło 'korona', op. cit., s. 159.

¹¹⁰ W. Kopaliński, hasło 'gwiazda', op. cit., s. 101.

czyli jasno świecącą Wenus (uważaną niegdyś za gwiazdę) zwiastującą nadzieję, nowy dzień i zwycięstwo nad mrocznymi siłami¹¹¹. Zarówno w warstwie wizualnej, jak i słownej pomnika wieloznaczny symbol gwiazdy pełni ważną, o ile nie kluczową funkcję semantyczną. Gwiazdy jako pośredniczące między bogami a ludźmi rządzą naszym życiem, czuwają nad nami i nam przewodzą, zapowiadają sukces lub sławę (powiada się: „jego gwiazda jeszcze nie wzeszła” lub „zbladła”¹¹²). Do dziś astrologowie wyczytują z gwiazd i ruchów planet nasze przeznaczenie, szanse na powodzenie w pracy i miłości, a nawet cechy charakteru (można „urodzić się ciemną/jasną gwiazdą”). W wierzeniach ludowych „każdy człowiek ma swoją gwiazdę na niebie, która pojawia się po jego urodzeniu i gaśnie po śmierci”¹¹³. W symbolice Adinkra ludu Aszanti z Ghany gwiazda (il. 15) przypomina, że „wszyscy jesteśmy dziećmi boga”¹¹⁴, co wiąże się z generalnym pojmowaniem nieba w religiach afrykańskich jako „pojemnik gwiazd i innych ciał niebieskich”, „miejsce wielkich wydarzeń zaliczanych do zjawisk naturalnych” i siedzibę bogów, skąd mieli zejść na Ziemię przodkowie różnych ludów Afryki¹¹⁵. Jorubowie, na przykład, wierzą w *abiku* – „wędrowne duchy, które przenikają do łona kobiety i przychodzą na świat jako nowo narodzone dzieci”, a po śmierci wracają z powrotem do nieba¹¹⁶.



Il. 15. Gwiazda (*Nsoromma*) w zespole symboli Adinkra. Symbolizuje ona zależność człowieka od wyższych istot boskich, które nad nim czuwają¹¹⁷

¹¹¹ Zob. hasło ‘gwiazda’, w: *Słownik symboli Herder*, przeł. J. Prokopiuk, red. L. Robakiewicz, Warszawa 2009, s. 87. Dla chrześcijan gwiazda poranna symbolizowała zmartwychwstanie i wniebowstąpienie Chrystusa – „Ja, Jezus (...) jestem gwiazda jasna i zaranna” (Apok. 22, 16). Cyt. za: W. Kopaliński, hasło ‘gwiazda’, op. cit., s. 102.

¹¹² Ibidem, s. 101.

¹¹³ Ibidem, s. 102. Warto dodać, że gwiazdy na niebie zapowiadały liczne potomstwo Abrahama.

¹¹⁴ H. Owusu, *Symbole Adinkra*, w: eadem, *Symbole Afryki*, Katowice 2002, s. 217, 210.

¹¹⁵ S. Piłaszewicz, hasło ‘niebo’, w: idem, *Religie i mitologia Czarnej Afryki. Przegląd encyklopedyczny*, Warszawa 2002, s. 174.

¹¹⁶ Ibidem, s. 17.

¹¹⁷ Adinkra Symbols & Meanings, *Nsoromma*, <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/nsoromma/> (dostęp: 30.11.2024).

Gdy spada gwiazda, życzenia się spełniają, ale też może być to zapowiedź śmierci wielkiego człowieka lub narodzin boga, jak w mitach o indyjskim bogu ognia Agnim i Buddzie¹¹⁸ czy w greckim micie o Plejadach, córkach Atlasa i Plejone, które Zeus umieścił na niebie jako gwiazdy po tym, jak popełniły samobójstwo, dowiedziawszy się o śmierci swoich sióstr Hyad¹¹⁹. Koronę z gwiazd nosiły starożytne boginie matki, jak np. Isztar¹²⁰, babilońsko-asyryjska bogini miłości, wojny i płodności (utożsamiana z Wenus)¹²¹, ale i w chrześcijaństwie odnajdujemy wizerunki Maryi Dziewicy z koroną z gwiazd nad głową¹²². Gwiazdy to drzwi i okna do nieba – są oczami perskiego boga Mitry¹²³ oraz afrykańskiego boga stwórcy Oloruna, który według wierzeń ludu Joruba miał ich miliard i dzięki temu był wszytkowidzący¹²⁴. Symbolizują także natchnienie, ambitny cel, a także rewolucję oraz wolność, w związku z czym można je znaleźć na flagach m.in.: Ghany, Liberii, Papui-Nowej Gwinei, Kuby, Senegalu, Somalii, Izraela, Maroko, Chin, Wietnamu, Panamy, Surinamu, Togo, Zimbabwe i oczywiście USA¹²⁵. Czarna gwiazda jako symbol wolności, antykolonializmu, antyimperializmu i emancypacji (w tym znaczeniu najpierw pojawiła się na fladze Ghany) stała się symbolem całej Afryki i ruchu panafrkańskiego, a dla Czarnych Amerykanów również dumy i oporu¹²⁶.

W projekcie Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland materialną inspiracją do wykorzystania motywu gwiazdy były jedne z artefaktów, które znalazł zespół archeologicznego Julii King na terenie kwater niewolniczych – fragmenty ceramiki, zdobione nacięciami przypominającymi gwiazdy jaśniejące na niebie¹²⁷ (il. 16–17). Jak piszą autorzy raportu z wykopalisk na dawnej Plantacji Hicks-Mackall-Brome, artefakty te są bardzo nietypowe, gdyż poza Annapolis, stolicą Maryland, nigdzie nie odnaleźli naczyń z podobnymi ornamentami, choć przeszukali liczne katalogi, przewodniki kolekcjonerskie i raporty archeologiczne¹²⁸. Badacze sugerują, że te gwiazdopodobne motywy mogą stanowić

¹¹⁸ J. Tresidder, hasło 'gwiazda', w: idem, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2005, s. 61.

¹¹⁹ W. Kopaliński, hasło 'Plejady', w: idem, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1993, s. 886. Plejady znajdują się w Gwiazdozborze Byka i wskazują marynarzom kierunek żeglugi, w maju pomyślnej, w listopadzie burzliwej.

¹²⁰ J. Tresidder, op. cit.

¹²¹ W. Kopaliński, hasło 'Isztar', op. cit., s. 411.

¹²² Zob. hasło 'gwiazda', w: *Słownik symboli Herder*, op. cit., s. 87.

¹²³ J. Tresidder, op. cit.

¹²⁴ A. Szyjewski, *Religie Zatoki Gwinejskiej*, w: idem, *Religie Czarnej Afryki*, Kraków 2005, s. 153. W Biblii gwiazda w formie pentagonu stanowi klucz do Królestwa Niebieskiego. W. Kopaliński, hasło 'gwiazda', w: idem, *Słownik symboli*, op. cit., s. 103.

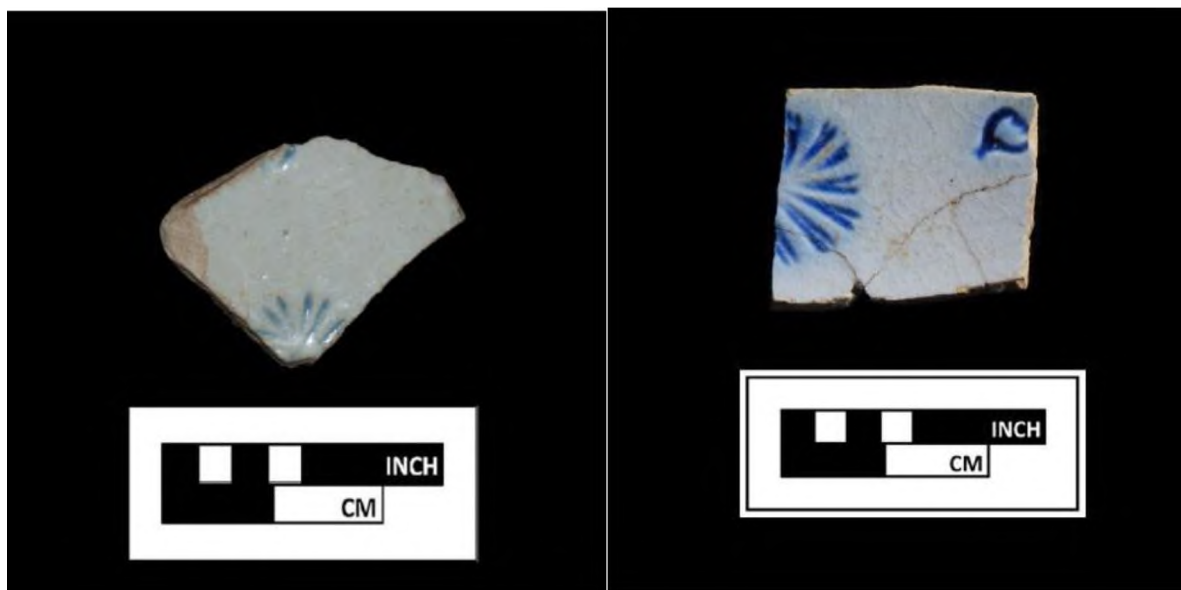
¹²⁵ W. Kopaliński, hasło 'gwiazda', op. cit., s. 102–103.

¹²⁶ N. Lantey Parker, *Exploring the Symbolism & the Legacy of the Black Star Gate*, Vocal Media, <https://vocal.media/art/exploring-the-symbolism-and-legacy-of-the-black-star-gate> (dostęp: 30.11.2024).

¹²⁷ W raporcie *Landscape of Slavery* użyto w odniesieniu do tych gwiazdnych motywów słowo *starburst* oznaczające w dosłownym tłumaczeniu 'wybuch gwiazdy'. Zob. L. McKilán et al., op. cit., s. 191.

¹²⁸ Ibidem, s. 191.

nawiązanie do pajęczyny reprezentującej boga-pajaka Anansiego z wierzeń Aszantów, służyć i posłanica najwyższego boga stwórcy Nyame¹²⁹, którego jest hipostazą: „Jest najstarszą i najmądrzejszą ze wszystkich istot. Wysuwający swą nić »z niczego« pajak jest zazwyczaj idealnym symbolem stwórcy świata, dlatego zdaniem Aszantów Anansi splótł tkaninę kosmosu i siedzi teraz w jego centrum, jego sieci posłużyły także do stworzenia z ich materii człowieka”¹³⁰ (zob. il. 18).



Il. 16–17. Zdobione motywami gwiazdnymi fragmenty ceramiki, które odnaleziono w miejscu dawnych kwater niewolniczych na kampusie St. Marys’s College of Maryland



Il. 18. Symbol Adinkra oznaczający Anansiego, boga mającego postać pajaka – *Ananse Ntentan*, co tłumaczy się jako ‘pajęcza sieć’¹³¹

¹²⁹ Nyame (Njame) to w teologii Aszantów „stwórca świata, który nie miał początku i nie będzie miał końca”, którego obliczem jest niebo, „gwiazdy jego ozdobą, a chmury jego osłoną”. Zob. S. Piłaszewicz, hasło ‘Njame’, w: idem, *Religie i mitologia...*, s. 176.

¹³⁰ A. Szyjewski, op. cit., s. 137.

¹³¹ Adinkra Symbols & Meanings, *Ananse Ntentan* (*Ananse Ntontan*), <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/ananse-ntentan/> (dostęp: 30.11.2024).

Kult Anansiego rozprzestrzenił się w Afryce Zachodniej na Złotym Wybrzeżu, za sprawą transatlantyckiego handlu niewolnikami dotarł do obu Ameryk i został wchłonięty przez miejscowy folklor, stając się symbolem zjednoczenia i oporu zniewolonych Afrykanów¹³².

Kiedy przywieziono Anansiego do Nowego Świata, jego cel dramatycznie się zmienił. Zamiast podtrzymywać porządek społeczny, Anansi opierał się systemowi plantacyjnemu i go podkopywał. Używał swojej inteligencji, żeby przeciwstawiać się niewolnictwu poprzez unikanie pracy, kradzież, samowyzwolenie, a czasami nawet przemoc. [...] Maroni¹³³ adaptowali „taktyki Anansiego”, aby uciec z plantacji, przechytrzyć plantatorów i ukryć się w górach i dżunglach. Anansi stał się typem bojownika [ruchu] oporu; jego czyny wykorzystywano do przekazywania wiedzy na temat taktyki. W jamajskiej dżungli powstawały nowe historie o jego dokonaniach i umiejętnościach¹³⁴.

Skąd wśród diaspory afrykańskiej wyewoluowało takie pojmowanie Anansiego? Otóż w teologii Aszantów Anansi to postać o ambiwalentnej naturze, trickster, który często niesie pomoc człowiekowi, ale i płaća mu figle. Potrafi odnaleźć się w trudnych warunkach, zaadaptować do niesprzyjających okoliczności i przechytrzyć dużo silniejszego wroga, wykorzystując to, co ma pod ręką. Dlatego Anansi symbolizuje mądrość, spryt i przebiegłość. Jest także władcą świętych opowieści mitycznych, które snuje niczym swoją pajęczą sieć. Otrzymał je od Nyame pod warunkiem schwytania: pytona Onini, lamparta Osebo, ducha *mmoatia* i szerszenia Mmoboro, czego dokonał, stosując podstęp: „np. przekonał szerszenie, że pada deszcz i zaproponował schronienie w tykwie, którą zaraz zatkał, a duch *mmoatia* przykleił się do lalki posmarowanej miodem”¹³⁵.

Dla przetrwania Czarnych Amerykanów jako wspólnoty kluczową rolę odgrywa właśnie ten aspekt związany z Anansim – przekazywania innym członkom społeczności i następnym pokoleniom mitów, które „krystalizują zbiorową pamięć ludów bez pisma”¹³⁶ (a za taki należy uznać zniewolonych w USA, którym zakazano nauki pisma¹³⁷) i „stanowią

¹³² Anansi był szczególnie ważnym bogiem w kulturze jamajskiej. Ibidem.

¹³³ Maroni (ang. *Maroons*) to niegdyś zniewoleni Afrykanie, którym udało się uciec z plantacji i znaleźć schronienie w pobliskich górach i gęstych lasach tropikalnych. Mianem tym określa się również ich potomków. Społeczności Maronów można znaleźć m.in. na Jamajce, Haiti, Kubie, Dominice, w Brazylii, Kolumbii, Gujanie, Panamie, Meksyku, USA (Floryda, Karolina Północna i Karolina Południowa). Birtannica, hasło ‘maroon community’, <https://www.britannica.com/topic/maroon-community> (dostęp: 30.11.2024).

¹³⁴ L. McKilan, C. Dye, S. Strickland, R. Webster Rebecca, J. King, *Landscape of Slavery...*, s. 191. Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P.

¹³⁵ A. Szyjewski, op. cit., s. 137.

¹³⁶ J. Le Goff, op. cit., s. 106.

¹³⁷ Na terenie wielu stanów do tzw. kodeksów niewolniczych wpisywano ustawy zakazujące niewolnikom nauki czytania i pisania pod groźbą surowej kary, od więzienia po chłostę. Wolnym obywatelom za uczenie niewolników czytania też mogła grozić kara pod zarzutem podżegania do buntu. Np. w Missisipi groził za to rok więzienia; w Alabamie zaś za samą próbę nauki sylabizowania, czytania lub pisania groziła grzywna w wysokości od 250 do

fundament istnienia plemion albo rodów”, dając im zakorzenienie w historii¹³⁸. Jest to forma oporu poprzez trwanie opowieści – opowieści, które budują wspólnotę i tworzą jej pamięć zbiorową¹³⁹. Dlatego tak ważną rolę pełnią w tym kontekście historie dotyczące początków, tzw. mity założycielskie – stanowią one bowiem „»mityczną gwarancję« tradycji”¹⁴⁰, której przekaznikami są sami ludzie niosący ją „w ustach”, ponad czasem i przestrzenią. Opowiadanie jest więc czynnością konstytuującą i organizującą grupę społeczną, która w akcie narracji wytwarza własny język symboli i obrazów umożliwiających przypominanie¹⁴¹. Żyjący w diasporze Czarni Amerykanie zaadaptowali elementy afrykańskich mitów (bóstwa i obyczaje poszczególnych ludów Afryki) i budowali w ten sposób własny mit – mit afroamerykański, mający swój początek w Przeprawie Środkowej i przybyciu do wybrzeży Ameryki pierwszego transportu porwanych Afrykanów. W tym kontekście wspomnianie poprzez opowiadanie staje się czymś podobnym niemal do aktu religijnego¹⁴² jednoczącego w nadziei na „zbawienie” (od niewoli) wszystkich potomków Afrykanów siłą przetransportowanych do tzw. „Nowego Świata”.

Pamięć o zniewolonych Czarnych Amerykanach nie tylko z Maryland, ale i ze wszystkich stanów dopełnia się w pozornie mało istotnych przedmiotach codziennego użytku, takich jak te wydobyte na terenie kampusu St. Mary’s College. Fragmenty fajek, guzików, szklanych butelek, naczyń – wszystkie stanowią ślady obecności swoich użytkowników, świadectwa ich życia i trwania w otoczeniu nieustannie grożącym im anihilacją nie tylko społeczną, ale i kulturową (nie wspominając oczywiście o stałym zagrożeniu życia i zdrowia). Przedmioty te (zwłaszcza takie jak zdobiona ceramika odnaleziona przez zespół Julii King) łączą w sobie obyczaj i tradycje religijne Afryki Zachodniej, przy czym – jak w przypadku budowania mitu afroamerykańskiego – nie jest to bezpośrednie ich przeniesienie, a modyfikacja i dostosowanie do nowego środowiska i bardzo zróżnicowanej grupy społecznej (bo taką

500 dolarów. Zob. Philadelphia Female Anti-slavery Society, *Extracts From the American Slave Code*, s. 2, Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/12030696/> (dostęp: 20.09.2024).

¹³⁸ J. Le Goff, op. cit.

¹³⁹ Le Goff pojęcie zbiorowej pamięci ograniczał tylko do ludów niepiśmiennych. Ibidem, s. 106.

¹⁴⁰ Historię, która „opisuje i porządkuje fakty w zgodzie z pewnymi ustalonymi tradycjami” Siegfried Nadel nazywa historią ideologiczną – to ona stanowi zbiorową pamięć i próbuje połączyć w jedno historię i mit. Ibidem, s. 107.

¹⁴¹ Warto wspomnieć, że dla Symonidesa z Keos jedną z podstawowych zasad mnemotechniki było właśnie „niezbędne pamięci zapamiętywanie o b r a z ó w”. Drugą zasadą było „opieranie się na o r g a n i z a c j i , p o r z á d k u” (w średniowieczu to np. spisy, listy, inwentarze). Ponadto wyróżnił on „m i e j s c a p a m i ę c i , w których możemy przez skojarzenie umieszczać przedmioty pamięci” oraz „o b r a z y , kształty, charakterystyczne cechy, symbole, które pozwalają sobie przypominać”. Ibidem, s. 119. Wyróżnienia oryginalne.

¹⁴² Religiami wspomnianymi są m.in. judaizm i chrześcijaństwo, zakonwiczony z punktu widzenia historycznego i teologicznego w historii, dlatego że „»boskie akty zbawienia z przeszłości tworzą treść wiary i przedmiot kultu«, lecz także dlatego, że Święta Księga z jednej, a tradycja historyczna z drugiej strony kładą w zasadniczych punktach nacisk na konieczność wspominania, pamiętania jako podstawowego aktu religijnego”. Ibidem, s. 122.

stanowili niewolnicy pochodzący z rozmaitych zakątków Afryki)¹⁴³. Czarni Amerykanie na co dzień używali rzeczy wyprodukowanych przez europejską kulturę swoich panów – to one tworzyły ich świat materialny. Jednak poprzez umiejscowienie ich w swoich małych niewolniczych społecznościach rekontekstualizowali te oryginalnie „białe kulturowo” obiekty, niejako „wlewali” w nie nowe znaczenia (np. ozdabiając afrykańskimi motywami czy korzystając z nich w sobie jedynie właściwy sposób) i w ten sposób konstruowali i reprodukowali własną kulturę materialną¹⁴⁴.

Opisane wyżej artefakty z ceramiki zdobionej czy to pajęczo- czy gwiazdopodobnymi motywami mają tak duże znaczenie komemoratywne w konstrukcji From Absence to Presence nie dlatego, że nawiązują do jawnych, zewnętrznych form oporu Czarnych Marylandczyków, którzy przeciwstawiali się swoim panom w zbrojnych powstaniach lub dołączając do brytyjskich oddziałów. Waga tych malutkich fragmentów naczyń tkwi w tym, że wskazują na niejawne, „wewnętrzne” sposoby walki z niewolnictwem podejmowane przez Czarnych każdego dnia. Do tych „wewnętrznych” form oporu należały – jak już wspominaliśmy wyżej – zakładanie rodzin, budowanie domów, pielęgnowanie więzów pokrewieństwa, tradycji i obyczajów. To właśnie w krótkich chwilach wytchnienia, w domowych zaciszach, przy wspólnym posiłku lub podczas świąt Czarni Amerykanie budowali swoją tożsamość. Dbanie o kulturę i szeroko pojęte ogniska domowe już samo w sobie było aktem oporu wymierzonym przeciwko plantatorom i handlarzom niewolnikami oraz samej idei niewolnictwa. Jeść widelcem i nożem z półmisek i talerzy, pić herbatę z filiżanek i kubków czy w ogóle samo spożywanie posiłków z rodziną, przy stole – to codzienne gesty sprzeciwu wobec prawa odmawiającego Czarnym człowieczeństwa i równającego ich z bydłami. Dlatego tak szczególnego znaczenia nabierają te malutkie fragmenty porcelanowych naczyń, które odnaleziono na kampusie St. Mary's College. To części większych serwisów do obiadu, kawy, herbaty, deseru – zastaw, czyli „szczególnie cennych, eleganckich kompletów naczyń stołowych”¹⁴⁵, które trzyma się w domu na honorowym miejscu, by inni mogli je podziwiać¹⁴⁶. Zdawałoby się, że porcelanowa zastawa to bezsensowny zbytek dla niewolnika, który ze względu na tryb życia większą wagę powinien przykładąć nie do rzeczy wykwintnych

¹⁴³ Zob. P. Samford, *Searching for West African Cultural Meanings in the Archaeological Record*, „African Diaspora Archaeology Newsletter”, December 1994, Vol. 1, Issue 3, s. 1, University of Massachusetts Amherst, <https://scholarworks.umass.edu/entities/publication/c921a2f9-b982-4267-9d6a-50dcc0466fd1> (dostęp: 12.09.2024).

¹⁴⁴ Ibidem, s. 1–2.

¹⁴⁵ W. Kopaliński, rozdz. *Pożywienie, podrzdz. Sztuće i naczynia*, w: idem, *Opowieści o rzeczach powszednich*, Warszawa 2006, s. 40.

¹⁴⁶ Ibidem, s. 43. Jak pisze Kopaliński, składano je również do grobów królom, by korzystali z nich na tamtym świecie. Ibidem.

i delikatnych, jak filiżanki i cukiernice, a do praktycznych i solidnych, jak garnki, łopaty czy obuwie. Jednak to właśnie gromadzenie tych rzeczy pięknych i zbytecznych stanowiło formę oporu wobec brutalizacji i reifikacji Czarnych – były to przedmioty będące symbolami ucywilizowania, mówiące „jesteśmy tacy jak wy”; ich posiadanie stawiało niewolnika na równi z ich panem i było formą sprzeciwu wobec równania ich ze zwierzętami.

Tworzenie przez Czarnych własnych wzorów na ceramice było sposobem manifestacji własnej odrębności kulturowej, udowadniającym, że nie są jedynie mimikrą swoich panów, oraz formą strategii adaptacyjnej w środowisku, które zadało im śmierć społeczną¹⁴⁷. Owe strategie adaptacyjne kształtowały więc nie tylko materialne środowiska, w których żyli (miejsce zamieszkania, przestrzeń wykonywanej pracy), ale i osadzone w ideologii rasistowskiej środowiska symboliczne obejmujące zarówno prawodawstwo, jak i obyczaj. Czarni Amerykanie znaleźli sposób, by we wrogim świecie stworzyć własne środowisko kulturowe, z własnym porządkiem symbolicznym i systemem komunikacyjnym, który pozwalał im porozumiewać się między sobą i między pokoleniami – innymi słowy: który pozwolił im przetrwać jako ludzie.

Stopień, w jakim świat fizyczny jest wyrażalny za pomocą znaków komunikacyjnych ujawniających specyficzne cechy jego mieszkańców, jest obok języka jednym z najbardziej charakterystycznych cech życia ludzkiego. Choć żyjemy w środowiskach fizycznych, tworzymy wewnątrz nich środowiska kulturowe. Nieustannie personalizujemy i humanizujemy nasze środowisko jako sposób na zarówno zaadaptowanie się do niego, jak i stworzenie [w nim] porządku i znaczenia¹⁴⁸.

Czarni humanizowali dehumanizujące otoczenie, stając w poprzek „kością w gardle”, instytucji niewolnictwa poprzez trwające wiele pokoleń budowanie swojej, afroamerykańskiej kultury i (jeśli nie przede wszystkim) stopniowe uzyskiwanie podmiotowości ekonomicznej. Ta budowana była poprzez negocjowanie zgody na uprawianie własnego ogródka, handlowanie własnoręcznie wytwarzanymi przedmiotami i wyrobami spożywczymi czy otrzymanie zezwolenia na najmowanie się do pracy poza macierzystą plantacją. Krótko mówiąc: podmiotowość ekonomiczną niewolników stwarzało wszystko, co pozwalało im gromadzić własny majątek i zwiększać niezależność ekonomiczną, której najdobitniejszym wyrazem była możliwość wykupienia swojej wolności. W kraju sławiącym wolny handel oraz liberalizm gospodarczy wolność ekonomiczna stanowiła niemal synonim słowa „wolność” w ogóle.

¹⁴⁷ Na temat śmierci społecznej Czarnych Amerykanów zob. rozdz. drugi niniejszej pracy, s. 79–84.

¹⁴⁸ M. Csikszentmihalyi, E. Rochberg-Halton, *The Home as Symbolic Environment*, op. cit., s. 122. Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P.

Czarni Amerykanie zdawali sobie sprawę, że w Stanach Zjednoczonych „być” znaczyło „mieć”, dlatego bycie wolnym niemal instynktownie wiązali z posiadaniem prywatnej własności, z prawem do bogacenia się oraz ze swobodą wymiany handlowej. Choć realnie nie mogli nic posiadać, żadnej ziemi czy dóbr, bowiem wszystko (jak oni sami) należało do ich pana, to możliwość gromadzenia majątku i zarabkowania, czyli uczestnictwo w wolnym rynku, dawały im podmiotowość w oczach wszystkich jego uczestników – kupujących, sprzedających, pośredniczących, a nawet pobierających „podatek” (procent od zarobku) właścicieli.

Podsumowanie. Wywoływanie powidoków przeszłości

From Absence to Presence: Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland na kampusie St. Mary's College of Maryland to p o m n i k - p a l i m p s e s t, którego forma w akcie percepcji wywołuje w świadomości odbiorcy powidok niewolniczej chaty stojącej w tym samym miejscu przed wieloma laty, gdy teren był częścią plantacji Hicks-Mackall-Brome. Po przeniesieniu pojęcia Genetta na grunt sztuk plastycznych i umiejscowieniu go w kontekście teorii widzenia Strzemińskiego elementy słowne (wiersze Bakera) oraz obrazowe (wizerunek rzeźbiarski chaty) pomnika można uznać za hiperteksty powstałe na podstawie tekstów-artefaktów czy też tekstów-świadectw, przekształconych i połączonych ze sobą w taki sposób, że dzieło, na które się składają, jest niejako inkrustowane elementami hipotekstów.

W przypadku utworów Quentona Bakera tekstami wyjściowymi są uznawane za dokumenty epoki ogłoszenia dotyczące zbiegłych niewolników – stały się one tworzywem wierszy, przez co – paradoksalnie – są i jednocześnie nie są ich cytatai. To, że pojawiający się w wierszach zbiorowy podmiot liryczny (zbiegli niewolnicy) de facto wypowiada się realnymi słowami swoich oprawców, autorów ogłoszeń, jest przekroczeniem przez ofiary czasu na terenie „sceny zbrodni” (przestrzeń dawnej plantacji) oraz własnego statusu ontycznego (nieobecność) – głos zniewolonych Marylandczyków aktualizuje się za pośrednictwem głosu tych, którzy zgotowali im tak okrutny los, dzięki czemu pośrednio się uobecniają. Dochodzi tu do transgresji ontologicznej: poprzez aktualizację w teraźniejszości, w akcie konkretyzacji dzieła, ofiary przekraczają swój niebyt; oraz transgresji psychologiczno-moralnej: niewolnicy w przewrotny sposób (chciałoby się rzec: właściwy Anansiemu) wraz z udzielonym im głosem przekraczają status ofiary, uniezależniają się od oprawcy i uzyskują autonomię. „Odebraliście nam głos, ale my użyjemy waszych słów, by przełamać milczenie i zaistnieć” – mogliby powiedzieć do swoich ciemnizyńców.

W przypadku rzeźbiarskiego wizerunku chaty niewolniczej hipotekstami są dawne fotografie kwater niewolniczych, dające pojęcie o ich wyglądzie oraz rozmiarach, oraz opisy

zawarte m.in. we wspomnieniach byłych niewolników. Tutaj jako cytat hipotekstu można traktować to, że *From Absence to Presence* ma dokładne wymiary przeciętnej chaty niewolniczej, ten sam kształt dachu oraz charakterystyczny zewnętrzny komin. Shane Allbritton i Normana Lee nie proponują jednak rekonstrukcji budynku z przeszłości, jego powtórzenia wiernie odwzorowującego jego architekturę, lecz jego przekształcenie stanowiące widmo chaty, z trudem dającej się wyodrębnić z otoczenia z powodu użycia lustrzanych paneli, które wypełniają ją otaczającym krajobrazem. Powtórzenie budynku, z którym mamy do czynienia, ma szczególnie, można powiedzieć, transcendentalny charakter – jest powidokiem niewolniczej chaty wywołanej w naszej świadomości niczym zdjęcie z negatywu na kliszy fotograficznej. Przy czym – paradoksalnie – to, co widzimy „po zamknięciu” oczu, jest bardziej realne i konkretne niż to, na co patrzymy w rzeczywistości.

W akcie percepcji odbiorca konfrontuje realny obiekt, na który patrzy, ze swoją wiedzą o świecie i swoimi doświadczeniami¹⁴⁹ – wzbogaca to, co obserwowane, swoją osobistą obserwacją. Zapewne nie każdy wywoła w swej świadomości powidok chaty niewolniczej – potrzebna będzie do tego wiedza o tym, na co patrzymy, zapisana na tabliczce przy pomniku. Jednak już samo zaangażowanie w patrzenie jest sposobem zaangażowania w dialog z krajobrazem kampusu St. Mary's Collego of Maryland i tym, co się kryje pod jego powierzchnią – pod powierzchnią rzeczywistości. *From Absence to Presence* staje się dosłowną realizacją powiedzenia „widzieć to wiedzieć”. Za nietknięty oryginalny element pomnika należy uznać krajobraz, który wpisano w wizerunek chaty niewolniczej za pomocą lustra – to element realnego, pomost łączący przeszłość i to, co kryje się pod wizerunkiem chaty, oraz teraźniejszość i nas stojących na zewnątrz niej.

Rozpatrywanie odnalezionych przez zespół archeologiczny Julii King artefaktów (fragmentów ceramiki zdobionej gwiezdo- i pajęczopodobnymi motywami) w kontekście teologii afrykańskiej oraz (ekonomicznych) wartości, które stały się podstawą „snu” czy też mitu amerykańskiego, pozwala przyjrzeć się oryginalnemu językowi symbolicznemu Czarnych Amerykanów i temu, w jaki sposób budowali oni swoją tożsamość kulturową. Analizy użycia naczyń, symboliki ich wzorów oraz sytuacji ekonomiczno-prawnej niewolników pokazują, że tożsamość ta jest swoistym przekroczeniem afrykańskości w amerykańskości, czyli przekroczeniem białej, europochodnej kultury panów poprzez połączenie z afrykańskimi korzeniami. Tu również mamy do czynienia z transgresją – przekroczeniem pierwotnego użycia/znaczenia przedmiotu poprzez zintegrowanie go z nowym, pochodzącym z kraju

¹⁴⁹ Z tego połączenia widzenia i myśli, czytamy u Strzemińskiego, powstaje świadomość wzrokowa. Zob. W. Strzemiński, op. cit., s. 19.

przodków. Pozornie mało znaczące ozdabianie ceramiki ornamentami nawiązującymi do afrykańskiego dziedzictwa, ale i replikami wzorów podpatrzonych na porcelanie plantatorów można odczytywać jako manifestację przez zniewolonych swojego „ucywilizowania” – jako podkreślający ich człowieczeństwo kulturowy gest sprzeciwu wobec klasy panów. W tym sensie każdy zniewolony Czarny Amerykanin i każda zniewolona Czarna Amerykanka z południowego Maryland – zarówno zbiegli, jak i ci, którzy na plantacji spędzili całe życie – to „piękne pęknięcie” na „podłej kolekcji” z wiersza *BILL SHORTER* Quentona Bakera.

Rozdział IV

Pomnik somaestetyczny jako drzwi do doświadczenia historyczno-estetycznego: The National Memorial for Peace and Justice

Doświadczenie estetyczno-historyczne. Ankersmit i Guardi

Człowiek jest istotą historyczną (czy też raczej „uhistorycznioną”), ponieważ jest częścią wspólnoty, która powstała przed jego przyjściem na świat i która będzie trwać po jego śmierci. W pewnym sensie cały czas doświadczamy historii; można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że nasze życie w swej istocie, przez fakt wydarzania się w konkretnym momencie dziejowym, jest również doświadczeniem historycznym¹. Samo sformułowanie „doświadczenie historyczne” może być odbierane jako paradoks, ponieważ doświadcza się czegoś obecnego tu i teraz, co mogę zobaczyć, usłyszeć, odczuć itd., podczas gdy historia dotyczy czegoś, co było, a więc nieobecnego i niedającego się doświadczyć². Być może dlatego właśnie historycy nierzadko mają tendencję do obserwowania historii przy jednoczesnym zawieszeniu faktu bycia owymi istotami historycznymi, a więc w oderwaniu od siebie. Traktują przeszłość jak obiekt badań w naukach ścisłych – z perspektywy skrajnie zewnętrznej, jako dający się rozłożyć na czynniki pierwsze przedmiot analizy, odseparowany od nich, ich doświadczeń, odczuć. Czynniki – nazwijmy to – osobiste uważa się w takim podejściu za coś, co zniekształca prawdę historyczną i tym samym dewaluuje znaczenie doświadczenia historycznego niejako „skażonego” osobistym punktem widzenia historyka.

W rzeczywistości ten laboratoryjny obiektywizm jest niemożliwy do osiągnięcia w badaniach, których przedmiot stanowi tak szczególna materia, jak przeszłość, niedająca się doświadczyć bezpośrednio (o ile nie jest się bezpośrednim uczestnikiem minionych zdarzeń lub ich postronnym obserwatorem). Jednak pośrednio historii doświadczamy także poprzez nasze bezpośrednie, subiektywne doświadczenie otaczającej nas rzeczywistości i zdarzeń zachodzących w naszym otoczeniu, interakcje z ludźmi oraz innymi, niemającymi materialnej postaci wytworami społecznymi czy instytucjonalnymi (takimi jak: prawo, system finansowy, trendy, ruchy społeczne)³, ale przede wszystkim – poprzez obcowanie z materialnymi

¹ Zob. D. Carr, *History and Experience*, w: idem, *Historical Experience: Essays on the Phenomenology of History*, New York, 2021, s. 166.

² R. Díaz Maldonado, *Historical Experience as a Mode of Comprehension*, „The Journal of the Philosophy of History” 2019, Vol. 13(1), s. 86. Wśród filozofów historii, którzy rozpatrują spoza perspektywy epistemologicznej problem doświadczenia w odniesieniu do pisania tekstów historycznych, należy wymienić m.in.: Martina Jaya, Haydena White’a, Hansa Grumbechta, Joan Scott, Eelca Runia czy Franka Ankersmita.

³ D. Carr, op. cit.

wytworami naszej kultury. Budynki, place, ulice, obrazy, rzeźby, książki, fotografie, kroniki, gobeliny, stroje itd. – wszelkie teksty kultury, zarówno uznawane za dzieła sztuki, jak i niebędące nimi – organizują przestrzeń, w której poruszamy się i działamy⁴. Każdy z tych przedmiotów ma swój horyzont przeszłości, dany nam w momencie, gdy doświadczamy ich w teraźniejszości jako jednostki, z sobie tylko właściwym sposobem postrzegania, emocjami, osobistym bagażem egzystencjalnym itd.

Aby przedstawić rolę, jaką odgrywa percepcja indywidualnego podmiotu w kontakcie z przeszłością, do której dostęp może dać zarówno obcowanie z dokumentem historycznym, jak i z dziełem sztuki, przyjrzyjmy się bliżej koncepcji doświadczania historii proponowanej przez Franka Ankersmita. Badacz wyjaśnia ją na przykładzie analizy kaprysu Francesca Guardiiego (1712–1793) *Arkada z latarnią* oraz rokokowego ornamentu ze sztychu Jeana Béraina (1640–1711), ukazując analogie między doświadczaniem historycznym a doświadczaniem estetycznym. Pochylmy się nad analizą pierwszego z wyżej wymienionych dzieł, gdyż autor obecne w nim formalne i semantyczne struktury uznaje za identyczne z cechami definiującymi to, co rozumie pod pojęciem subiektywnego doświadczenia historycznego⁵. Podążając tropem Jonathana Clarka, który przedstawia ontologiczne implikacje teorii Ankersmita, prześledźmy związki doświadczenia historycznego z estetycznym oraz czynniki kształtujące relację między podmiotem a przedmiotem doświadczenia, by później na przykładzie The National Memorial for Peace and Justice pokazać, jak można doświadczyć przeszłości poprzez obcowanie z dziełem sztuki, w którym przeszłość jest „przepuszczona” przez doświadczenie twórcy, który choć nie żył w czasach, do których się odnosi, to „one żyją w nim”. Umieszczając koncepcję Ankersmita w kontekście somaestetyki⁶, w analizie wyżej wymienionego pomnika pokażę, jak poprzez ciało i ruch w przestrzeni doświadczenie historyczne aktualizuje się w naszym, estetycznym, a konkretnie: somaestetycznym.

*

⁴ Ibidem, s. 157.

⁵ F. Ankersmit, *Subjective Historical Experience: The Past as Elegy*, w: idem, *Sublime Historical Experience*, Stanford 2005, s. 285.

⁶ Somaestetyka (gr. *soma* – ‘ciało’; gr. *aisthetikos* – ‘dot. poznawania zmysłami’) – to wywodząca się z pragmatyzmu filozoficznego interdyscyplinarna dziedzina badań, w której centrum znajduje się doświadczenie żywego (ruchomego) ciała będącego miejscem zmysłowego poznania i kreatywnego samomodelowania. Dotyczy zarówno teorii, jak i praktyki w działaniu, której celem jest nie tylko wzbogacenie i zweryfikowanie naszej wiedzy o ciele, ale i „naszego żywego, somatycznego doświadczenia w percepcji i działaniu”. Celem somaestetyki jest lepsze zrozumienie naszych ciał, piękna naszych ruchów oraz działania wywiera na otoczeniu, które jest jednocześnie źródłem energii i znaczenia tego ruchu. R. Shusterman, *Somaesthetics in Context*, „Kinesiology Review” 2020, Vol. 9, DOI: 10.1123/kr.2020-0019, s. 245.

Frank Ankersmit wyróżnił trzy rodzaje doświadczenia historycznego: (1) obiektywne doświadczenie historyczne (*objective historical experience*); (2) subiektywne doświadczenie historyczne (*subjective historical experience*); oraz (3) wzniosłe doświadczenie historyczne (*sublime historical experience*). Z doświadczaniem przeszłości „tu i teraz” wiąże się obiektywne doświadczenie historyczne. Odnosi się ono tego, jak ludzie z przeszłości doświadczali świata, w którym żyli, a więc dotyczy bezpośrednich uczestników wydarzeń historycznych oraz naocznych świadków. Zaś subiektywne doświadczenie historyczne wiąże się z sytuacją, w której „przeszłość uzyskała już niezależność od teraźniejszości”⁷ i jako przedmiot badań historyka powoduje fuzję przeszłości i teraźniejszości. Zanim przyjrzymy się bliżej temu typowi doświadczenia historycznego, pochyłmy się na chwilę nad kategorią wzniosłego doświadczenia historycznego.

Wzniosłe doświadczenie historyczne to doświadczenie, w którym przeszłość niejako odłamuje się od teraźniejszości. Ankersmit łączy je z dotkliwym poczuciem straty przeżywanym przez historyka, wynikającym z tego, że poprzedni świat bezpowrotnie zniknął. Wówczas to historyk jest w stanie ujrzeć działanie „niepojętych sił”, w wir których została wrzucona ludzkość, i przekazać to w swoich pismach. „W takich przypadkach umysł historyka jest, można powiedzieć, sceną, na której inscenizowany jest dramat świata”⁸. Dzieje się tak, ponieważ w doświadczeniu tym staje się częścią tego, co opisuje – tragicznego wręcz rozłamu teraźniejszości i przeszłości – i co stanie się wyrazem jego własnego doświadczenia przeszłości. We wzniosłym doświadczeniu historycznym podmiot jawi niemal niczym wieszcz, który odkrył tajemną prawdę o tym, jak działa świat.

Warto zaznaczyć, że te trzy wyżej wymienione doświadczenia mogą się wzajemnie przenikać. Na przykład wspomnienia byłego więźnia obozu koncentracyjnego (obiektywne doświadczenie historyczne) mogą mnie tak pochłonać i zafascynować, że zaczną rezonować w moim umyśle (subiektywne doświadczenie historyczne), wywołując przy tym poczucie utraty i dezorientacji – i to moje doświadczenie przeszłości mogę przekazać np. we wnikliwym esejku naukowym dotyczącym II wojny światowej (wzniosłe doświadczenie historyczne)⁹. Jak widać, dla Ankersmita kluczowa jest rola indywidualnego podmiotu, który w doświadczeniu historycznym „zlewa się” z tym, czego doświadcza. Nie bez kozery autor sięga po przykład kaprysu *Arkada z latarnią* Guardiego (il. 1 i 2), dzieła niewybitnego, ale – jak się zaraz okaże – szczególnie ważnego i ze względów osobistych autora, i badawczych.

⁷ Ibidem, s. 264.

⁸ Ibidem, s. 265.

⁹ Ibidem, s. 266.

Ankersmit omawia – jak je określa – tarcia (ang. *frictions*) formalne i semantyczne w tym obrazie. Wśród użytych przez Gaurdiego chwytów kompozycyjnych wymienia: (1) kontrast między ciężarem góry obrazu a jego dołem podkreślony przez lekką kolumnadę (aż chce się odwrócić obraz do góry nogami, pisze badacz); (2) wyciągnięcie lewej ściany w kierunku małej kopuły w tle i przesunięcie jej bardziej niż prawej w stronę punktu zbiegu linii na horyzoncie; (3) tworzenie przez arkadę i ściany niby-tunelu, który sugeruje dużą odległość od punktu zbiegu, a jednocześnie zdaje się go do nas przybliżać. Wszystkie te efekty stanowią „nieprawdopodobne prawdopodobieństwo” i są spowodowane zestawieniem domniemanego miejsca usytuowania w obrazie obserwatora oglądającego, co się dzieje na obrazie, i perspektywy, z której to ogląda. Ta gra perspektywą powoduje, że punkt zbiegu linii, znajdujący się tam, gdzie maszt statku przecina horyzont, jest sprzeczny z tym, jak zostajemy przeciągnięci w lewą część obrazu¹⁰.



II. 1–2. *Arkada z latarnią*, kaprys Francesco Guardi, ok. poł. XVII wieku

Jednak za najważniejsze tarcie w kaprysie Guardiego Ankersmit podaje tarcie o charakterze semantycznym: zderzenie ostrego, śródziemnomorskiego słońca w tle z ciemnym pierwszym planem obrazu. Elementem o fundamentalnym znaczeniu dla ewokowanego przez zderzenie dwóch planów nastroju jest strumień światła na suficie arkady, z lewej strony, u dołu, który wraz z upływem dnia będzie się zawężał – jest on dla Ankersmita „rodzajem naturalnego

¹⁰ Ibidem, s. 268–269.

zegara słonecznego obiektywnie i beznamiętnie rejestrującego reżym dnia i nocy, który wywyższająco obojętny wobec wszystkich ludzkich działań i dążeń symbolizowanych przez gotowanie, jedzenie i picie Poliszynelów¹¹ znajdujących się pod nim”¹². Element ten tak mocno uderzył Ankersmita, gdyż rozpoznał w nim coś, co kiedyś znał i sam odczuwał, a o czym już zapomniał – wszechogarniający nastrój nudy i stagnacji. To spowodowało, że gdy pierwszy raz ujrzał to dzieło, „uruchomiło w nim otwartość na doświadczenie tego szczególnego aspektu obrazu Guardiiego”¹³. Otóż będąc dzieckiem, niezwykle często chorował, przez co spędzał dużo czasu w domu, w łóżku, z dala od przyjaciół, którzy bawili się na zewnątrz. To poczucie wykluczenia generowało w nim silne poczucie marazmu i nudy. A gdy mamy wrażenie, że utknęliśmy w niej na dobre, pisze Ankersmit, dochodzi do zawieszenia interakcji między człowiekiem a światem, co sprawia, że w takich momentach rzeczywistość „manifestuje swoją prawdziwą naturę”¹⁴.

Zakłócenia kompozycyjne związane z grą perspektywą i percepcją odbiorcy oraz kontrasty wizualne (ciężar – lekkość, ciemność – jaskrawa jasność) „zdają się definiować ściany więzienia, w obrębie których nasze uczucie zostało zamknięte”¹⁵. To więzienie percepcji daje nam dostęp do nastroju epoki *ancien régime* – nudy właśnie, a przynajmniej do jednego z nastrojów tego okresu historycznego, tak samo znaczącego jak nasze własne nastroje dla nas samych. Ankersmit argumentuje to w następujący sposób: „Nasze nastroje są ramą, w obrębie której wszystkie nasze doświadczenia świata są zamknięte; tak samo jest z okresami historycznymi”¹⁶. I dodaje:

Więc gdy obraz, taki jak *capriccio* Guardiiego, „rezonuje” – używając tu odpowiedniej metafory – z naszym własnym nastrojem, umysł nasz znajdzie się w zgodzie z tembrem dźwięku epoki historycznej lub jej kolorem i sprawi, że będziemy niej bliżej, niż kiedykolwiek byśmy mogli być. [...] „Nastrój” obrazu może nas uderzyć bardziej bezpośrednio i z większą siłą niż cokolwiek, co możemy na nim rzeczywiście zobaczyć¹⁷.

Dla historyków konstruktywistów czy pozytywistów jedynie dedukcja oparta na namacalnym dowodzie ma wartość źródła historycznego. Dla Ankersmita natomiast bardziej niż przedmiot

¹¹ Poliszynel – gburowata postać z komedii dell’arte, przedstawiana z garbem, orlim nosem i dużym brzuchem symbolizowała plebejuszy.

¹² F. Ankersmit, op. cit., s. 276.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 286.

¹⁵ Ibidem, s. 272.

¹⁶ Ibidem, s. 274.

¹⁷ Ibidem. Wyróżnienia w cytacie oryginalne.

z przeszłości do danej epoki może nas przybliżyć jej nastrój zawarty w dziele, który jest jak niewidzialny dźwięk muzyki – słyszymy go w nas, w naszych uszach, a rzeczy postrzegamy zawsze w jakiejś odległości, z dala od nas¹⁸. W subiektywnym doświadczeniu historycznym osobista reakcja na obraz czy artefakt historyczny może bowiem odkryć coś, z czego nikt przedtem nie zdawał sobie sprawy, a co może zredefiniować nasz stosunek do przeszłości – coś, co objawia się nam tylko dlatego, że jesteśmy tym, kim jesteśmy i co nie będzie rezonować w nikim innym. Przypomina to pracę aktora, który czerpie ze swoich doświadczeń, by, bazując na nich, wczuć się i wcielić w graną postać i wypełnić ją sobą. To nagłe zawieszenie między przeszłością a teraźniejszością możliwe jest dla Ankersmita tylko wtedy, gdy podmiot i przedmiot doświadczenia pozostają ze sobą we wzajemnym kontakcie, który nie jest mediowany przez epistemologiczny schemat języka¹⁹, tradycję historiograficzną czy etyczne lub ideologiczne uprzedzenia, determinujące zawartość doświadczenia historycznego i przez to niszczące jego bezpośredniość i natychmiastowość²⁰.

Dzieło sztuki – drzwi percepcji

Osobiste doświadczenia Ankersmita dają mu dostęp do przeszłości przekazanej w przedstawieniu, które stworzył Guardi na podstawie własnych doświadczeń epoki. W tym sensie doświadczenie historyczne zbliża się do doświadczenia estetycznego, zwłaszcza jeśli dochodzi do niego poprzez percepcję przez podmiot obiektu historycznego o wartości estetycznej; tu – przedmiotu intencjonalnego²¹ stworzonego przez artystę. W ujęciu Ankersmita doświadczenie historyczne nie tylko zbliżone jest do doświadczenia estetycznego, ale wręcz

¹⁸ Ibidem, s. 274.

¹⁹ Odnosnie do transcendentalizmu językowego i Richarda Rorty'ego Frank Ankersmit mówi: „Jego zdaniem doświadczenie może być tylko tym, na co pozwala język. Nie chcę przeczyć temu, że w wielu przypadkach (np. w naukach ścisłych) zawsze dochodzi do ścisłego oddziaływania między doświadczeniem a językiem. Ale twierdzenie, że zawsze do niego dochodzi uważam za dogmatyczną hiperbolę. Kontrprzykładów jest mnóstwo. Pomyślmy chociażby o zwierzętach takich jak psy czy koty, które – nie ulega wątpliwości – doświadczają, nie posiadając zdolności mowy; lub o dzieciach, które tej zdolności jeszcze nie nabyły. Lub o bólu. Absurdem było by twierdzić, że nie możemy doświadczać bólu, ponieważ nie posiadamy narzędzi językowych pozwalających nam go wyrazić”. J. Menezes, *Historical Experience Interrogated: A Conversation* [wywiad z Frankiem Ankersmitem], „Journal of the Philosophy of History” 2017, Vol. 11, s. 255, DOI: 10.1163/18722636-12341369.

²⁰ Zob. J.O. Clark, *Aesthetic Experience, Subjective Historical Experience, and the Problem of Constructivism*, „Journal of the Philosophy of History” 2013, Vol. 7(11), s. 1, DOI:10.1163/18722636-12341244 (dostęp: 10.07.2024).

²¹ Używam tego terminu w rozumieniu Romana Ingardena, który jako przedmiot intencjonalny określa „każdy, przedmiot, który jest wytworem i korelatem świadomości”, „posiada budowę dwustronną, tworzy go intencjonalna struktura oraz zawartość”. Zob. L. Sosnowski, hasło ‘przedmiot intencjonalny’, w: *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. M. Gołaszewska et al., Kraków, 2001, s. 220. Przedmiotem intencjonalnym jest dzieło sztuki, które „rodzi się w umyśle artysty, ale w postaci owej mniej lub bardziej wyraźnej wizji jest ono przedmiotem intencjonalnym dostępnym tylko autorowi. Żeby stać się przedmiotem intersubiektywnie dostępnym, wizja artysty musi zostać zrealizowana (ucieleśniona) w jakimś przedmiocie materialnym”. Zob. J. Makota, hasło ‘dzieło sztuki’, w: ibidem, s. 33.

można je traktować jako jego wariant²². Jonathan Clark idzie o krok dalej: subiektywne doświadczenie historyczne łączy z estetycznym i używa sformułowania: „doświadczenie estetyczno-historyczne”. W tym ujęciu dzieło sztuki (tekst literacki, obraz malarski, film czy rzeźba) to równorzędne źródło prawdy historycznej, jak np. kroniki czy listy. To właśnie dzieło sztuki jest tym tunelem z kaprysu Guardiiego tworzonym przez sklepienie arkady i grę percepcją – prowadzi nasz wzrok i zmusza, abyśmy przezeń spojrzeli i skupili się na tym, co jest po drugiej stronie, co poza nią – tj. na samej rzeczywistości przeszłości. Ankersmit twierdzi, że choć jego osobiste doświadczenie pozwoliło mu rozwiać, jak to ujmuję, „chmury kontekstualizacji” („clouds of contextualization”²³) i ujrzyć przeszłość taką, „jaka jest czy była” („as it is, or was”), nie oznacza, że doświadczenie historyczne zostało zakłócone przez jego własne doświadczenie. Wręcz przeciwnie: to ono pozwala je wywołać, ponieważ jest to czynnik, który niejako umożliwia zawieszenie własnego ego, wyzwolenie się od kontekstu i całkowite poddanie się przedmiotowi doświadczenia. Tak jak doświadczenie estetyczne, subiektywne doświadczenie historyczne jest „kompletne samo w sobie” i by zaszło, niepotrzebny jest kontekst wiedzy i teorii, który „zabija jego autentyczność”²⁴. Twierdził on, że najgłębsze analizy historyczne:

zawsze będą miały swoje korzenie w „nieintencjonalnych i nieświadomych w s p o m n i e n i a c h ” historyka – w j e g o d o ś w i a d c z e n i a c h [...] – gdy historycy odmawiają sięgania po nie, to tak jakby porzucali najcenniejszy instrument, jakim dysponują jako historycy. Dlatego więc zalecam im, aby ufali, w najbardziej nawet niezwykłych okolicznościach, bardziej s o b i e niż T e o r i i [...]”²⁵.

Jesteśmy „bezbronni wobec schematu myśli”, ale gdy znajdziemy się w harmonijnej zgodności z dziełem – tzn. gdy w naszym „umyśle posiadającym kalejdoskop różnorodności form” któraś „nagle złączy się do pary z tą obecną w samej przeszłości”²⁶ – rozbijemy jego schematy

²² Frank Ankersmit posiłkuje się tutaj teorią doświadczenia estetycznego Johna Deweya wyłożonej w książce *Sztuka jako doświadczenie* (1934): „Należy podkreślić w kontekście [teorii Deweya], że doświadczenie historyczne może być postrzegane jako wariant doświadczenia estetycznego. Nie tylko bowiem na doświadczenie historyczne najczęściej wpływ mają dzieła sztuki z przeszłości, ale i, co najważniejsze, zarówno doświadczenie historyczne, jak i estetyczne definiowane są przez podporządkowanie naszego aparatu percepcyjnego przedmiotowi doświadczenia”. Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P. Zob. F. Ankersmit, *Representation as Representation of Experience*, „Metaphilosophy” 2000, Vol. 31(1–2), s. 161–162. Tekst dostępny również na stronie: Wiley Online Library, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-9973.00134> (17.07.2024).

²³ Jest to, najprościej rzecz ujmując, kontekst naszej wiedzy o świecie, języka, schematów myślowych, teorii, tradycji, uprzedzeń itd., przez pryzmat których spoglądamy na świat i przez które filtrujemy to, co widzimy, czujemy, słyszymy, by nadać temu sens i ubrać w pojęcia.

²⁴ Ibidem, s. 278.

²⁵ Ibidem, s. 283. Wyróżnienia w cytacie oryginalne.

²⁶ Ibidem, s. 277.

kompozycyjne, językowe oraz pojęciowe i ujrzymy to, co jest poza nimi. Sztuka, z którą obcujemy, jest tu – nawiązując do Wiktora Szklowskiego – chwytem, który dezautomatyzuje naszą percepcję²⁷. Szklowski twierdził zresztą, że celem sztuki jest „dać odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmowania”²⁸ oraz umożliwić porzucenie percepcji zdeterminowanej „algebraiczną metodą myślenia”, pod wpływem której „rzecz usycha w odczuwaniu”²⁹. Chodzi więc o wyzwolenie z automatyzmu myślenia, z kontekstu, o którym pisał Ankersmit, upatrujący w doświadczeniu człowieka (niepowtarzalnym, właśnie dlatego, że każdy jest całkowicie wyjątkową jednostką z innym bagażem egzystencjalnym) – można powiedzieć – chwytu udziwnienia percepcji w doświadczeniu historycznym.

W doświadczeniu estetyczno-historycznym między podmiotem a przedmiotem istnieje ontologiczna wzajemność, która oznacza, że „podmiot ludzki, jako mózg-ciało, jest zanurzony w niezależnym od umysłu świecie fizycznym, który determinuje warunki jego dalszego przetrwania. Jednocześnie natura tego fizykalnego świata (który można nazwać światem fenomenologicznym) jest kształtowana przez wrodzone zdolności kognitywne i motoryczne podmiotu [...]”³⁰. Oznacza to, że relacja między światem a człowiekiem opiera się na jego percepcji, działaniu i wiedzy, która jest wynikiem jego „interakcji ze światem ucieleśnionej w doświadczeniu”³¹ – istotne jest tu podkreślenie zmysłowego aspektu kontaktu z rzeczywistością, od którego zaczyna się przetwarzanie bodźców zewnętrznych na pojęcia i dane. Przy czym – pisze Clark, czerpiąc z Paula Crowthera – wiele naszych kognitywnych oraz sensomotorycznych umiejętności jest wyuczona i korzystamy z nich nieświadomie. Nie są związane z wnioskowaniem będącym częścią aktu percepcji, czyli z natury nie są językowe, a praktyczne³². Te przed-świadome czynniki determinujące relacje między podmiotem a światem nazywane są czynnikami głębi fenomenologicznej. Są to:

implikowana r e l a c y j n o ś ć ³³ (ukryte wytyczne pola percepcyjnego, wynikające z zajmowanej w danym momencie pozycji, która organizuje to, jak odbieramy niektóre, a nie wszystkie, przedmioty

²⁷ W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków, 2006, s. 95–111.

²⁸ Ibidem, s. 100.

²⁹ Ibidem.

³⁰ J.O. Clark, op. cit., s. 4. Autor czerpie tu z Paula Crowthera – dokładnie z *Phenomenology of Visual Arts (Even the Frame)* (2009) oraz *Art and Embodiment: From Aesthetics to Self-Consciousness* (2001).

³¹ Ibidem, s. 7. Clark cytuje tu Ankersmita. Zob. F. Ankersmit, rozdz. *(Pragmatist) Aesthetic Experience and Historical Experience*, w: idem, *Sublime Historical Experience*, Stanford 2005, s. 248.

³² J.O. Clark, op. cit., s. 5.

³³ W oryginale: „tacit relationality”. Angielski przymiotnik *tacit* oznacza ‘milczący, cichy’, coś, co jest niewypowiedziane, implikowane, ukryte, sugerowane.

prezentowane naszej świadomości na raz i połączone z ruchem od percepcji do apercepcji³⁴); wirtualne aspekty percepcji (to, jak nasz odbiór przedmiotu zależy od np. pojęciowej symulacji innych spostrzeżeń tego samego przedmiotu, które są nieobecne w danym doświadczeniu); praktyczna wiedza na temat a f o r d a n c j i ³⁵ (przed-świadoma wiedza na temat właściwości przedmiotu, która stwarza potencjalne możliwości sposobu interakcji z nim)³⁶.

W kontakcie z przedmiotem historycznym ważne jest więc to, jak ja go postrzegam i jakie stwarza on możliwości użytkowania (afordancja), ale i jak mógłby być postrzegany (przyjęcie nieobecnych punktów widzenia – wirtualne aspekty percepcji) oraz jaki punkt widzenia wytyczają jego formalne elementy (implikowana relacyjność). Jego kontemplacja staje się więc również (auto)refleksją nad samym procesem jego doświadczania.

Ankersmit omawia subiektywne doświadczenie historyczne na przykładzie dzieł z XVIII i XVII wieku, stworzonych przez artystów żyjących w tych czasach, a więc mogących przekazać w swojej twórczości nastrój, którego sami doświadczyli. Co jednak z dziełami współczesnymi traktującymi o przeszłości? Czy możemy doświadczać historii, tudzież nastroju epoki, w dziełach nie pochodzących z czasów, których nastroju twórca bezpośrednio nie doświadczył? Twierdzącą odpowiedź na to pytanie dostarcza The National Memorial for Peace and Justice (pol. Narodowy Pomnik Pokoju i Sprawiedliwości; zob. il. 3–6), zwany też The National Lynching Memorial (pol. Narodowy Pomnik Linczowania), który powstał w 2018 roku w Montgomery, w Alabamie, niegdyś największym ośrodku wewnętrznego handlu niewolnikami w USA. W pomniku tym kluczową rolę również odgrywa indywidualna reakcja percypującego podmiotu, zaangażowanego somatycznie w odbiór dzieła stanowiącego ów „tunel”, przez który można ujrzeć – a raczej odczuć – prawdę o rzeczywistości przeszłości, „taką, jaka jest czy była”. W pomniku tym to, jak widziany jest przedmiot, jest ściśle związane z kondycją cielesnej podmiotowości człowieka, który – jak pisze Richard Shusterman, twórca somaestetyki – „myśli ciałem”, a swoją wiedzę o świecie kształtuje przede wszystkim

³⁴ Apercepcja (łac. ‘ujęcie’) – „włączenie treści świadomości w związki wyobrażeniowe”. Zob. hasło ‘apercepcja’, w: *Słownik filozofii*, red. A. Aduszkiewicz, Warszawa 2004, s. 35. W psychologii apercepcja oznacza „proces pojmowania percepcji poprzez integrację jej z podobną lub pokrewną percepcją albo wcześniej zdobytą wiedzą; apercepcja oznacza również świadomość aktu percepcji czy doświadczenia percepcji lub też samoświadomość jako opozycję wobec percepcji”. Zob. hasło ‘apperception’, w: *A Dictionary of Psychology*, ed. A.M. Colman, New York 2001, s. 49.

³⁵ Afordancja – „termin po raz pierwszy użyty w 1977 roku przez psychologa Jamesa Jerome’a Gibsona (1904–79) na oznaczenie zasobów lub oparcia w środowisku, które umożliwiają organizmowi działanie w określony sposób. Przykładami afordancji są m.in.: powierzchnia, która dostarcza fizycznego oparcia, jadalna substancja, która stwarza możliwość, by jeść, ułożenie wyciągniętej dłoni, która stwarza perspektywę jej uściśnięcia”. Zob. hasło ‘affordance’, w: *A Dictionary of Psychology*, op. cit., s. 16–17.

³⁶ J.O. Clark, op. cit., s. 5. Wyróżnienia w cytacie oryginalne.

w aktywnej interakcji z otaczającym go środowiskiem, innymi obiektami i ciałami³⁷. Ma to fundamentalne znaczenie dla tworzenia i recepcji tekstów z pogranicza architektury i rzeźby. Shusterman, podkreśla, że *soma* (gr. ‘ciało’) kształtuje główne pojęcia architektury i dostarcza podstawowego modelu relacji ujętych w projekcie architektonicznym³⁸; wszak doświadczenie przestrzeni zakorzenione jest w ciele – ono ją ukierunkowuje, jak i perspektywę, z której percypujemy otoczenie³⁹. Jest punktem wyjścia dla symetrii i proporcji⁴⁰ i jego ekspresywność gestykularna dostarcza wzorca dla ekspresji w architekturze⁴¹. Co więcej, wertykalizm ciała jest źródłem uczucia ciężaru i lekkości oraz objętości. Wertykalna postawa pozwala nam na ruch poprzez wykorzystanie siły grawitacji, której stawiamy opór lub się poddajemy i która manifestuje się w odczuciu ciężaru masy ciała, silniejszym, gdy np. jesteśmy zmuszeni do stania w jednym miejscu przez długi czas, niż maszerować przez dwie godziny (ruch w tym przypadku to lekkość, stagnacja – ciężar)⁴². Co najistotniejsze: nasza zdolność do przemieszczania się pozwala określić dystans i odległość, co w projekcie architektonicznym determinuje efekty wizualne i multisensoryczne, związane z odczuwaniem przestrzeni i dystansu⁴³. Właśnie ta otwartość architektury na zmysły bardzo umiejętnie została wykorzystana w projekcie The National Memorial for Peace and Justice, by przekazać traumatyczne doświadczenie historyczne, którego częścią jest osobiste doświadczenie inicjatora powstania tego pomnika – człowieka, od którego wszystko się zaczęło: Bryana Stevensona.

³⁷ R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, przeł. S. Stankiewicz, s. 48, Florida Atlantic University, <https://www.fau.edu/artsandletters/humanitieschair/pdf/shusterman-s-45-60-polish-translation-of-thinking-through-the-body.pdf>. (dostęp: 20.07.2024).

³⁸ Zob. R. Shusterman, *Somaesthetics and Architecture: A Critical Option*, w: *Architecture in the Age of Empire. 11th International Bauhaus-Colloquium*, ed. K. Faschinger et al., Weimar 2009, s. 290.

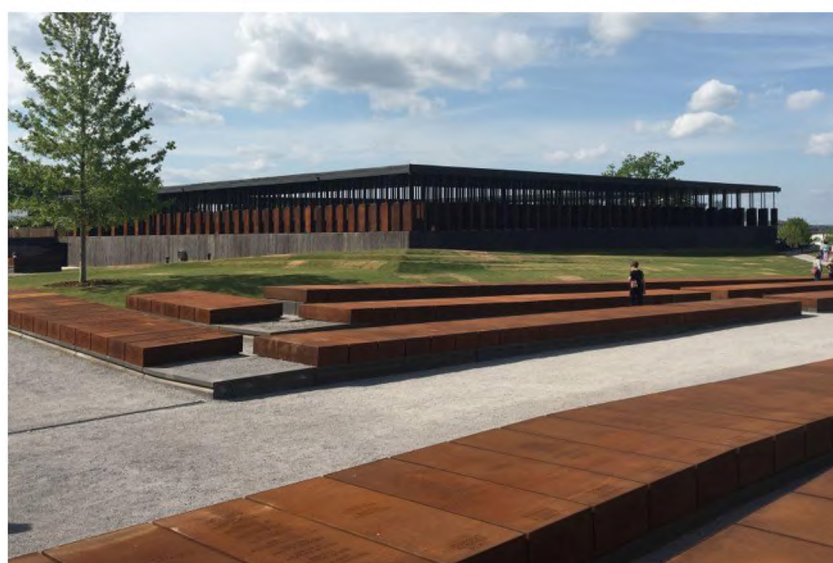
³⁹ Ibidem, s. 288.

⁴⁰ Ibidem, s. 289. Shusterman na poparcie argumentów przytacza tu słowa Witruwiusza, rzymskiego architekta z I w. p.n.e., który twierdził, że proporcje dobrego budynku mają proporcje ludzkiego ciała. Amerykański badacz zwraca również uwagę na metaforyczny związek między ciałem i architekturą w psychoanalizie, której najsłynniejszy przedstawiciel, Zygmunta Freud, twierdził, że dom w marzeniach sennych symbolizuje dom.

⁴¹ „Pomimo niedyskursywnej materialności (która sugeruje niemą głupotę), architektura, jako projekt artystyczny, jest ekspresywna. Niedyskursywna ekspresywność somy wyrażana w gestach dostarcza centralnego modelu dla siły ekspresji architektury”. Ibidem.

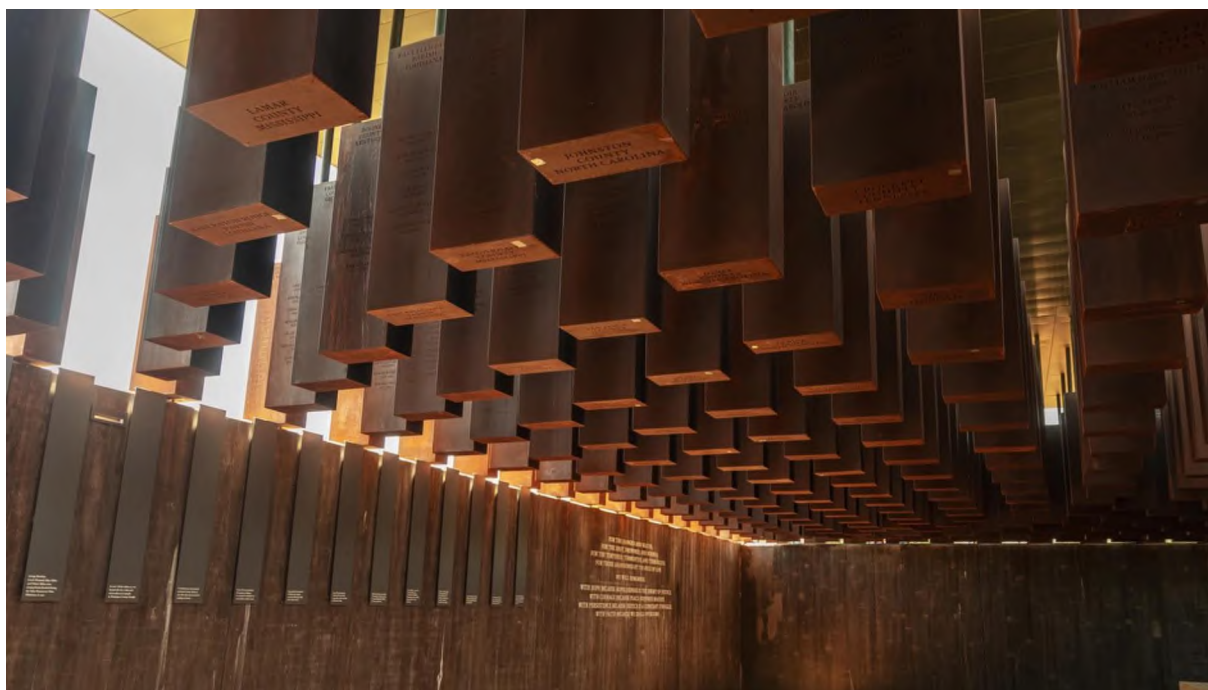
⁴² Ibidem, s. 289.

⁴³ Ibidem, s. 288.



II. 3–4. The National Lynching Memorial (2018), widok z zewnątrz





Il. 5–6. The National Lynching Memorial (2018), wnętrze

Inicjatywa amerykańskiego Nelsona Mandeli

The National Memorial for Peace and Justice powstał w 2018 roku z inicjatywy organizacji non-profit Equal Justice Initiative (EJI)⁴⁴ z siedzibą w Montgomery w Alabamie, świadczącej pomoc prawną osobom niesłusznie skazanym, którym odmówiono sprawiedliwego procesu, jaki i każdemu, kto otrzymał w Alabamie wyrok śmierci⁴⁵. Założycielem EJI jest Bryan Stevenson (ur. 1959) – prawnik, aktywista, profesor New York University School of Law i – choć nie z wykształcenia – historyk, oddany odkrywaniu i upamiętnianiu przypadków zbrodni rasowego terroru. Jest powszechnie znany z wielu wygranych spraw w Sądzie Najwyższym USA⁴⁶ oraz z obrony i uratowania wraz z zespołem EJI ponad 140 osób (w tym dzieci do trzynastego roku życia) niesłusznie skazanych w Alabamie na karę śmierci⁴⁷, których to przypadki opisał w poruszającej, autobiograficznej książce *Just Mercy: A Story of Justice and Redemption* (2014)⁴⁸, na podstawie której w 2019 roku powstał film biograficzny opowiadający

⁴⁴ Pol. Inicjatywa Równej Sprawiedliwości.

⁴⁵ Więcej na temat działalności EJI zob. Equal Justice Initiative, <https://eji.org/> (dostęp: 1.02.2026).

⁴⁶ W tym z wygrania przełomowej sprawy z 2012 roku, w której decyzją Sądu Najwyższego zniesiono karę dożywotniego pozbawienia wolności bez możliwości zwolnienia warunkowego dla dzieci poniżej siedemnastego roku życia, oraz wygrania sprawy z 2019 roku, w wyniku której wprowadzono ochronę więźniów cierpiących na demencję. Equal Justice Initiative, Bryan Stevenson, <https://eji.org/bryan-stevenson/> (dostęp 2.01.2026).

⁴⁷ Ibidem. Bryan Stevenson prowadził również sprawy dzieci dziewięcio- i dziesięcioletnich skazanych na wyroki sześćdziesięciu i siedemdziesięciu lat w więzieniu.

⁴⁸ Polskie wydanie: *Tylko sprawiedliwość. Historie prawdy o skazanych i ocalonych* (2019). W 2015 roku książka została okrzyknięta przez „The New York Times” bestsellerem roku; ponadto zdobyła takie nagrody, jak:

o walce wówczas młodego prawnika z Harvardu o ocalenie Waltera McMilliana przed karą śmierci, na którą został niesłusznie skazany za morderstwo, którego nie popełnił⁴⁹. Książka wywarła również duże wrażenie na abp Desmondzie Tutu, południowoafrykańskim pisarzu i laureacie Nagrody Nobla, który nazwał jej autora „Nelsonem Mandelą Ameryki”⁵⁰. A skąd się wzięło zainteresowanie Bryana Stevensona prawem i walką z nierównościami społecznymi?

Stevenson wspomina jedno zdarzenie z dzieciństwa, które wywarło na nim szczególny wpływ. Otóż jego matka zaoszczędziła pieniądze specjalnie po to, by pojechać z dziećmi na organizowaną przez kościół wycieczkę do nowo otwartego parku rozrywki Walt Disney World. Stevenson i jego siostra byli strasznie podekscytowani, ponieważ mieli również okazję po raz pierwszy w życiu nocować w hotelu z basenem. Gdy tylko wysiedli z autobusu, szybko pobiegli na teren kąpieliska i z radością wskoczyli do wody. „Było tak wspaniale, jak to sobie wyobrażaliśmy. [...] Mieliśmy tyle radości”⁵¹ – wspomina Stevenson. Nagle jednak zorientowali się, że wokół nich powstało straszne zamieszanie, chaos, którego przyczyny nie potrafili dojść. Rodzice białych dzieci w szale zaczęli wskakiwać po nie do basenu i wyciągać je z wody. Gdy w basenie został już tylko jeden biały chłopiec, jego tata podszedł do niego i go gwałtownie podniósł, przez co ten zaczął płakać w niebogłosy. Stevenson zapytał się ojca dziecka, co się stało, co jest nie tak, na co ten odpowiedział: „Ty jesteś nie tak, czarnuchu”⁵². Gdy Stevenson pobiegł z siostrą do matki opowiedzieć, co się stało, ona natychmiast kazała im wracać do basenu, pouczając: „Nie pozwólcie nikomu was z niego wygonić!”, co też uczynili.

To, co najlepiej pamiętam z tej wycieczki – mówi Stevenson – to to, jak stałem w kącie basenu i trzymałem siostrę za rękę, desperacko próbując się nie rozplakać. Co potem zrobić z takim wspomnieniem? Wciąż to pamiętam. Nasuwa się jeszcze jedno pytanie: czy te białe dzieci pamiętają dzień, kiedy ich rodzice zmusili je do wyjścia z basenu, ponieważ wskoczyło do niego dwoje czarnych dzieci? Pamięć ma ogromną moc. To wielka siła, jeśli chodzi o sposób, w jaki społeczeństwa ewoluują. Mamy konstytucję, która mówi o „równości, wolności i sprawiedliwości dla wszystkich”, ale przez dekady, wieki tolerowaliśmy zniewalanie innych ludzi, znęcanie się nad nimi i przemoc wobec nich, tolerowaliśmy bigoterię i dyskryminację. [...] Stało się dla mnie jasne, że tak naprawdę nigdy wiele nie rozmawialiśmy o dziedzictwie rasowych uprzedzeń [w USA]. Wydaje mi się, że [nad tym tematem] unosi się w powietrzu smog, stworzony przez historię niewolnictwa, linczów i segregacji. Uważam, że nie

The Andrew Carnegie Medal for Excellence in Nonfiction, The Dayton Literary Peace Prize for Nonfiction czy NAACP Image Award for Outstanding Literary Work in Nonfiction.

⁴⁹ *Just Mercy* (2019), reż. Destin Daniel Cretton. W roli Bryana Stevensona wystąpił Michael B. Jordan.

⁵⁰ T. Adams, *Bryan Stevenson: 'America's Mandela'*, The Guardian, 1.02.2015, <https://www.theguardian.com/us-news/2015/feb/01/bryan-stevenson-americas-mandela> (2.01.2026).

⁵¹ *True Justice: Bryan Stevenson Fight for Equality*, reż. George Kunhardt, Peter W. Kunhardt, Teddy Kunhardt, prod. HBO Documentary Films, Kunhardt Film Foundation, USA, 2019.

⁵² *Ibidem*.

będziemy w pełni zdrowym i wolnym [społeczeństwem], dopóki nie zmierzymy się z tym problemem. Ale by to uczynić, musimy mieć wolę mówienia prawdy⁵³.

To zdarzenie z dzieciństwo było jednym z ważnych momentów, które sprawiły, że pomysłodawca The National Memorial for Peace and Justice wszedł na drogę walki o zawarte w jego tytule pokój i sprawiedliwość. Jak widać powyżej, niemałą rolę w edukacji i rozwoju wrażliwości na krzywdę i nierówność społeczną odegrała jego matka, Alice Stevenson (z domu Golden), która nie raz dawała wyraz stanowczego sprzeciwu wobec niegodnego traktowania Czarnych⁵⁴. Jednak to swoją babkę, Victorię Golden, córkę niewolników z Virginii, nazywa „ekspertką w pielęgnowaniu refleksji” („expert in fostering reflection”)⁵⁵ i wskazuje jako osobę, która nauczyła go, jak wielka moc płynie z bliskości i budowania więzów. Z nią również wiąże inne bardzo ważne wspomnienie, którego sens zrozumiał po latach. Pewnego dnia, gdy był mały, powiedziała mu, żeby spakował swój najlepszy garnitur, bo jadą do Bowling Green w Virinii. Gdy tam dotarli, był gorący dzień w środku lata. Podążali suchą, piaszczystą drogą, aż dotarli do pola, na środku którego stała stara chałupa. Victoria Golden powiedziała wówczas do wnuka, że gdy wejdą do środka, to coś usłyszy. Weszli do chałupy, ale, choć Stevenson długo wyteżał słuch, żaden dźwięk nie przełamał ciszy. Nagle zauważył, że jego babcia płacze, co zdziwiło go, gdyż wcześniej nie widział, by kiedykolwiek płakała. Po chwili łzy zaczęły spływać również po jego policzkach; wówczas Victoria ścisnęła jego dłoń i powiedziała, żeby przestał płakać. „Ale ja nic nie usłyszałem” – odpowiedział. „Usłyszałeś” – odparła. „Nie, babciu, nic nie usłyszałem” – upierał się. „Usłyszałeś” – powtórzyła, kończąc dyskusję⁵⁶. Później dowiedział się, że była to kwatera niewolnicza, w której urodził się jego pradziadek.

Lata później, kiedy mieszkał już w Montgomery⁵⁷, w końcu zrozumiał, co jego babcia chciała, by usłyszał w ciszy na polach Virginii. Do stolicy Alabamy przeniósł się pod koniec lat osiemdziesiątych i nie zdawał sobie wtedy sprawy z historii miasta, które w latach czterdziestych XIX zaczęło urastać do rangi najważniejszego ośrodka i punktu tranzytowego w

⁵³ Ibidem. Dopiski w nawiasie kwadratowym – A.P.

⁵⁴ Gdy sprzedawca kładł wydane z reszty pieniądze na blacie zamiast podać je do (czarnej) ręki Alice, ta kazała mu natychmiast położyć je na dłoni jak każdemu. Gdy Bryan został umieszczony z innymi czarnymi dziećmi w klasie najsłabszych i najwolniej rozwijających się uczniów, pisała listy sprzeciwu i protestowała tak długo, aż go nie umieszczono z klasie najszybciej rozwijających się dzieci (oczywiście, wszystkich białych). NYU Law Magazine, *Bryan Stevenson's Death-Defying Acts*, <https://magazine.law.nyu.edu/index.html%3Fp=2690.html> (dostęp: 2.01.2026).

⁵⁵ *True Justice: Bryan Stevenson Fight for Equality*, op. cit.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ W 1985 roku wstąpił do Southern Center for Human Rights w Atlancie, a w 1989 został wyznaczony do kierowania rządowym projektem w Montgomery mającym na celu obronę osób skazanych na wyrok śmierci w Alabamie. Zob. National Endowment for the Humanities, *Bryan Stevenson. National Humanities Medal 2021*, <https://www.neh.gov/award/bryan-stevenson> (dostęp: 2.01.2026).

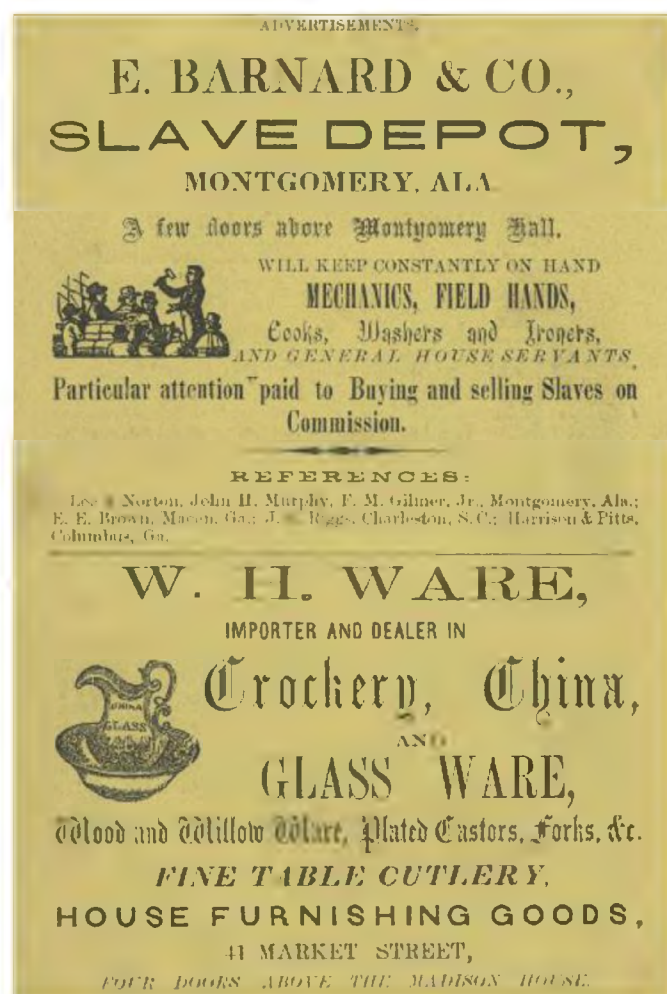
wewnętrznym handlu niewolnikami w USA. Do transportu niewolników zaczęto wówczas wykorzystywać przeżywającą swój rozkwit kolej oraz parowce płynące w górę rzeki Alabama z Mobile i Nowego Orleanu⁵⁸. Do Montgomery codziennie przybywały setki skutych kajdanami Czarnych, przemierzających ulice na liczne miejskie targowiska niewolników lub do specjalnych magazynów, których do 1859 roku w mieście było tyle samo, co banków i hoteli⁵⁹. Do roku 1833 władze Alabamy wprowadziły zakaz przebywania wolnych Czarnych w całym stanie. W latach 1848–1860 w Montgomery wydano 164 licencje handlarzom niewolnikami, których biura mieściły się wzdłuż prowadzących od rzeki Commerce Street i Market Street (dzisiejsza Dexter Avenue)⁶⁰. Ulice i gazety były pełne ogłoszeń dotyczących aukcji niewolników (il. 7); handel ludźmi kwitł nawet podczas wojny secesyjnej i jeszcze po jej zakończeniu, do tego stopnia, że w 1864 roku otwarto magazyn z niewolnikami, w którym sprzedawano chłopców i dziewczynki „najróżniejszych wyglądów” („of all descriptions”)⁶¹ – zapewne powojenne sieroty, których było pełno w mieście.

⁵⁸ Equal Justice Initiative, *Slavery in America: The Montgomery Slave Trade*, Montgomery 2013, s. 8. Wersja online: <https://eji.org/report/slavery-in-america/> (dostęp: 2.01.2026).

⁵⁹ Ibidem, s. 12.

⁶⁰ Ibidem, s. 10.

⁶¹ Ibidem, s. 12.



II. 7. Ogłoszenie E. Barnard & CO. dotyczące znajdujących się w ich magazynie niewolników: „Parę pięter nad Ratuszem w Montgomery będziemy mieli nieustannie pod ręką mechaników, pracowników rolnych, kucharki, praczki, prasowacze i inne sługi domowe. Szczególnie zwracamy uwagę na kupno i sprzedaż niewolników na zlecenie”

Gdy Stevenson zdał sobie z mrocznej historii Montgomery, to wszystko, na co patrzył, zaczęło zmieniać się w jego oczach. Siedząc nad brzegiem rzeki Alabama, gdzie lubił spacerować, usłyszał tych wszystkich niewolników, którzy nią przepływali, ich błagania, płacz, cierpienie⁶². Poczuł „nastrój” tamtej epoki, jak Ankersmit w kaprysie Guardiego poczuł *ancien regime*.

Nadal to słyszę – mówi Stevenson. – Gdy chodzę do więzień, słysząc tam ten dźwięk – dźwięk cierpienia, agonii, nieszczęścia. I kiedy słyszysz ten ból, kiedy go zrozumiesz, to pchnie cię do robienia rzeczy, których w innym wypadku nie byłbyś w stanie się podjąć. W ciszy tego kraju kryje się niewypowiedziane okrucieństwo⁶³.

⁶² Por. *True Justice: Bryan Stevenson Fight for Equality*, op. cit.

⁶³ Ibidem.

Dlatego właśnie tak ważne w pracy Bryana Stevensona jest tworzenie w USA miejsc pamięci, w których ciszy historia niewolnictwa może w pełni wybrzmieć. Bowiem pomniki i muzea, w jego założeniu, nie tylko mają upamiętniać i oddawać cześć, ale mają stać się wręcz ruchem społecznym, który popycha ludzi do aktywnego uczestnictwa w kreowaniu nowej narracji na temat przeszłości i budowania pojednania w narodzie. Warto w tym miejscu wspomnieć jeszcze jedno wydarzenie z życia Stevensona, do którego doszło w pierwszych latach po przeprowadzce do Montgomery. Było to spotkanie z Johnny Carr, organizatorką tzw. bojkotów autobusowych⁶⁴, która zaprosiła go na spotkanie z Rosą Parks, słynną z odmówienia ustąpienia miejsca w autobusie białemu mężczyźnie. Rosa Parks poprosiła go na nim, by opowiedział o Equal Justice Initiative. Młody wówczas prawnik spojrzał najpierw na panią Carr, która aprobowanym skinieniem głowy dała mu znać, by mówił, i zaczął z pasją opowiadać o tym, jak chce walczyć z nierównym traktowaniem Afroamerykanów w sądach, z karą śmierci, ubóstwem, uprzedzeniami rasowymi, złymi warunkami w więzieniach itd. Gdy skończył, Rosa Parks, kiwając głową, skomentowała: „Mhm, to wszystko sprawi, że będziesz bardzo zmęczony, zmęczony, zmęczony...”, na co Johnny Carr nachyliła się nad Stevensonem i rzekła do niego: „Dlatego musisz być bardzo dzielny, dzielny, dzielny...”⁶⁵. Śmiało dziś można powiedzieć, że był i jest, i jest, i jest...



II. 8. Mapa przedstawiająca stany, w których odnotowano największą liczbę linczów

Pomnik społecznie zaangażowany

W 2008 roku Bryan Stevenson swoje zainteresowania prawnicze i historyczne skierował na dokonywane na Afroamerykanach lincze, do których dochodziło w USA od lat trzydziestych

⁶⁴ Protesty przeciwko segregacji rasowej w środkach transportu publicznego, które miały miejsce w Montgomery w latach 1955–1956.

⁶⁵ *True Justice: Bryan Stevenson Fight for Equality*, op. cit.

XIX wieku po lata pięćdziesiąte XX wieku, kiedy to głośna stała się sprawa czternastoletniego Emmetta Tilla, brutalnie zamordowanego w 1955 roku za „niewłaściwą” formę rozmowy z białą ekspedientką, od której kupił gumę balonową⁶⁶. Przez lata prawnicy z Equal Justice Initiative skrupulatnie przeglądali archiwa bibliotek i sądów oraz rozmawiali z potomkami ofiar, dokumentując kolejne przypadki tych potwornych zbrodni. Robili to w ramach zakrojonego na szeroką skalę, wciąż kontynuowanego przez EJI projektu, którego owocem jest raport *Lynching in America. Confronting the Legacy of Racial Terror*⁶⁷ (pol. „Lincze w Ameryce. Konfrontowanie się z dziedzictwem rasowego terroru”). To właśnie ów projekt stał się punktem wyjścia do wybudowania The National Memorial for Peace and Justice, oddającego hołd każdej ofierze linczów z lat 1877–1950, udokumentowanej przez zespół EJI podczas prac badawczych – czyli 4400 osobom⁶⁸ (zob. il. 8). Pomnik został zaprojektowany przez grupę MASS⁶⁹ oraz EJI pod przewodnictwem Bryana Stevensona, który jako kurator i pomysłodawca projektu miał duży wpływ na jego kształt, poczynając od warstwy tematycznej związanej z samym pomnikiem, jak i rzeźbami wokół niego, skończywszy na jego wyglądzie, zainspirowanego berlińskim Pomnikiem Pomordowanych Żydów w Europie. The National Memorial for Peace and Justice wybudowano na wzgórzu, w centrum terenu obejmującego obszar sześciu akrów. Na zewnątrz, wzdłuż ścieżki wokół pomnika rozmieszczono kilka sekcji-upamiętnień ofiar niewolnictwa i walki o wolność i prawa obywatelskie. Cały kompleks przekazuje historyczne doświadczenie wszystkich Afroamerykanów, jak i nosi w sobie ślady osobistych doświadczeń samego Stevensona.

Pierwsza część, u wejścia do The National Lynching Memorial, dotyczy Przeprawy Środkowej (*Middle Passage*) oraz porwanych i zniewolonych Afrykanów siłą przetransportowanych do kolonii amerykańskich. Symbolizuje ich rzeźba ghańskiego artysty Kwame Akoto-Bamfo – *Nkyinkyim* (il. 9), co wśród ludów Akan oznacza ‘pokrętny/dziwny’ i wiąże się z krętą drogą życia oraz siłą i determinacją potrzebnymi, by w tej podróży mierzyć

⁶⁶ Za ostatnie przypadki linczy w USA należy dziś uznać sprawę Michaela Donalda, 19-latka zamordowanego w 1981 roku przez członków Ku Klux Klanu w Mobile w Alabamie, oraz 49-letniego Jamesa Byrda Jra z Jasper w Teksasie, którego biali suprematysty zabili, ciągnąc prawie 5 km za ciężarówką po asfalcie.

⁶⁷ Equal Justice Initiative, *Lynching in America. Confronting the Legacy of Racial Terror*, 3rd edition, Montgomery, AL 2017. Wersja online: <https://lynchinginamerica.eji.org/report/> (dostęp: 2.01.2026).

⁶⁸ Jak czytamy na stronie Equal Justice Initiative, obecnie organizacja udokumentowała prawie 6500 linczów, które miały miejsce w USA między 1865 a 1950 rokiem. Equal Justice Initiative, *The Legacy Sites: The National Memorial for Peace and Justice*, <https://legacysites.eji.org/about/memorial/> (dostęp: 2.01.2026).

⁶⁹ Model of Architecture Serving Society – pol. Model Architektury w Służbie Społeczeństwa. Na stronie grupy architektonicznej czytamy: „Naszą misją jest badać, budować, i bycie orędownikami architektury, która głosi sprawiedliwość i godność człowieka. [...] MASS (Model of Architecture Serving Society) wierzy, że architektura pełni kluczową rolę w wspieraniu społeczności w konfrontacji z historią, kształtowaniu nowych narracji, kolektywnym uzdrawianiu i projektowaniu nowych możliwości w przyszłości”. Zob. MASS, *Purpose*, <https://modelofarchitecture.org/about> (dostęp: 2.01.2026).

się z trudnościami, przetrwać i odnieść sukces⁷⁰. Następnie na ścieżce wokół wzgórza napotyka się rzeźbę Dany King *Guided by Justice* (pol. Prowadzone przez Sprawiedliwość), która przedstawia trzy podążające przed siebie kobiety w różnym wieku, reprezentujące trzy różne etapy życia (il. 10). Statuy te reprezentują wszystkie kobiety z Montgomery, te mniej i bardziej znane, które uczestniczyły w wielomilowych marszach przeciwko segregacji rasowej w autobusach. Na tabliczce przy rzeźbie czytamy: „Stoisz w miejscu, w sąsiedztwie którego narodził się współczesny amerykański ruch praw obywatelskich”⁷¹. Obok statui na ścieżce widnieją odlane z brązu tabliczki ze śladami stóp, w które można włożyć własne buty, by podążać razem z uczestniczkami bojkotu symboliczną drogą walki o równość i sprawiedliwość. W trzeciej sekcji na zewnątrz The National Lynching Memorial widzimy rzeźbę *Raise up* Hanka Willisa Thomasa (il. 11). Ma ona formę betonowego bloku o długości 7,62 m, z którego wystają odlane w brązie ręce i głowy mężczyzn – nawiązanie do trwającej od dekad rasowej niesprawiedliwości w systemie sądownictwa i przemocy Policji wobec Czarnych, często zatrzymywanych bez przedstawienia dowodów i skazywanych za zbrodnie, których nie popełnili⁷². Inspiracją dla Thomasa było zdjęcie południowoafrykańskiego fotografa Ernesta Cole’a przedstawiające rekrutowanych do kopalni złota mężczyzn poddanych upokarzającej inspekcji medycznej, podczas której oceniano ich zdolność do pracy⁷³ (il. 12). W samym tytule *Raise up* mamy do czynienia ze swoistą grą słów: oznacza zarówno dosłowne ‘podnieś’ (w domyśle ręce, np. przy zatrzymaniu przez policję), jak i metaforyczne ‘powstań’ (w domyśle z kolan i walczyć o swoją godność).

⁷⁰ Adinkra Symbols & Meanings, *Nkyinkyim*, <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/nkyinkyim/> (dostęp: 2.01.2026).

⁷¹ Flickr, <https://www.flickr.com/photos/ronc-photography/48274929676/in/photostream/> (dostęp: 2.01.2026).

⁷² Hankwillisthomas.org, *Raise up. National Memorial for Peace and Justice*, <https://hankwillisthomas.com/public-art/raise-up> (dostęp: 2.01.2026).

⁷³ S. Jacobs, *Ernest Cole's "House of Bondage"*, *Africa is a Country*, 18.11.2010, <https://africasacountry.wordpress.com/2010/11/18/ernest-cole/> (dostęp: 2.01.2026).



Il. 9. Kwame Akoto-Bamfo, *Nkyinkyim* (2018), pierwsza część The National Memorial for Peace and Justice. Sześć naturalnej wielkości figur Afrykanów wykonano z cementu, na prętach zbrojeniowych, włókna szklanego i żywicy⁷⁴



Il. 10. Dana King, *Guided by Justice* (2018) – instalacja rzeźbiarska upamiętniająca kobiety uczestniczące w tzw. bojkocie autobusowym w Montgomery

⁷⁴ J. McFadden, *Bryan Stevenson Talks About the National memorial for Peace and Justice and the Legacy Museum: From Enslavement to Mass Incarceration*, Artforum, <https://www.artforum.com/features/talks-about-the-national-memorial-for-peace-and-justice-and-the-legacy-museum-from-enslavement-to-mass-incarceration-238788/> (dostęp: 2.01.2026).



Il. 11–12. Z lewej: Hank Willis Thomas, *Raise up* (2016⁷⁵), cement, brąz, wys. 2,27 m (7,5 stóp), szer. 7,62 m (25 stóp). Z prawej: Ernest Cole, *The Mines* (ok. 1960)

Wszystkie wyżej wymienione rzeźby nawiązują do dziedzictwa niewolnictwa w przeszłości i teraźniejszości, którymi są m.in. masowe osadzanie ich w więzieniach dla wyzysku, prawa *Jim Crow* oraz dyskryminacja na tle rasowym i nierówność społeczna, z którymi Ameryka nie uporała się do dziś. W dniu odsłonięcia The National Memorial for Peace and Justice otwarto również jako część całego ogrodowo-pomnikowego kompleksu, stojące ledwie parę kroków od miejsca, gdzie odbywały się aukcje niewolników, The Legacy Museum: From Enslavement to Mass Incarceration (pol. Muzeum Dziedzictwa: Od Niewolnictwa do Masowego Osadzania w Więzieniach), w którym poszczególne pomieszczenia opowiadają chronologicznie kolejne rozdziały bolesnej historii Afroamerykanów, od *Middle Passage* po segregację rasową⁷⁶. Szczególną uwagę przyciągają w nim setki, ustawionych w rzędach, słoików wypełnionych ziemią, których cały czas przybywa (il. 13–14). Jest w nich ziemia z miejsc linczów, którą osobiście zbierał Bryan Stevenson wraz z potomkami ofiar lub członkowie lokalnych społeczności zaangażowanych w zainicjowany przez niego Community Remembrance Project⁷⁷. Te osobliwe eksponaty zostały umieszczone na wystawie, nie tylko

⁷⁵ Rzeźba została zainstalowana na terenie The National Memorial for Peace and Justice w 2018 roku.

⁷⁶ Warto dodać, że The Legacy Museum zostało wybudowane dzięki darowiznom i organizacjom non-profit, a nie dotacjom rządowym.

⁷⁷ Pol. Projekt Pamięci Społecznej. Ma on na celu pomóc lokalnym społecznościom upamiętniać udokumentowane przez Equal Justice Initiative ofiary przemocy na tle rasowym oraz edukować jej członków na temat historii niesprawiedliwości rasowej. W ramach Community Remembrance Project od 2015 roku zebrano ziemię z ponad siedmuset miejsc linczów, zaangażowano do udziału w ponad dziewięćset uczniów liceów oraz ustanowiono ponad osiemdziesiąt tzw. znaczników historycznych opisujących zbrodnie, do których doszło tam, gdzie się

po to, aby uhonorować zamordowanych w linczach Afroamerykanów, lecz również, by ich cierpienie stało się bardziej namacalne, widoczne. W każdym z tych słoików zamknięta jest oddzielna historia: jednostkowa rodzinna, lokalna, ale i całego narodu. Kolor ziemi nie tylko określa obszar geograficzny, z którego ją zebrano (od głęboko czarnej, żyznej gleby z Czarnego Pasa Alabamy, po jasny piasek z wybrzeży Zatoki Meksykańskiej), ale też wskazuje na rodzaj pracy, która wiązała się z jej uprawą, oraz warunki (surowe zimy, upał), w jakich ją wykonywano, sugeruje trudy, jakich doświadczali na niej Czarni Amerykanie.

W tej ziemi jest pot – mówi Stevenson – pot zniewolonych. Są w niej lzy ludzi, którzy cierpieli, gdy byli brutalizowani i linczowani. Jest w niej krew ofiar. [...] Gdy udajemy się w miejsca linczy, [by zebrać z nich ziemię], czasem odczuwa się w nich dyskomfort. Sprawiają wrażenie opuszczonych, nawet nieco strasznych, groźnych. Dlatego w pewnym sensie powrót w te miejsca sam w sobie stanowi akt odwagi⁷⁸.

W ten sposób Bryan Stevenson sprawił, że wiele miejsc zbrodni znalazło się w miejscu ich upamiętnienia – i wciąż przybywają nowe, niesione do Montgomery w rękach potomków ofiar i członków lokalnych społeczności. Ten tytaniczny wysiłek nadania ofiarom imion i fizycznego ich upamiętnienia wciąż trwa, wraz z kontynuowanym Community Remembrance Project.



znajdują. Equal Justice Initiative, *Community Remembrance Project*, <https://eji.org/projects/community-remembrance-project/> (2.01.2026).

⁷⁸ *True Justice: Bryan Stevenson Fight for Equality*, op. cit.



Il. 13–14. Słoiki z ziemią z miejsc, w których zginęły ofiary linczu. Na każdym słoiku widnieje imię i nazwisko ofiary lub „unknown”, jeśli nie jest znane, oraz miejsce i data linczu;
The Legacy Museum: From Enslavement to Mass Incarceration, Montgomery, Alabama

Lincze – dziedzictwo niewolnictwa i jego społeczne konsekwencje

Dziwne owoce dźwigają południowe drzewa,
Krew na liściach, krew na korzeniach,
Czarne ciała kolyszące się w południowym wietrze,
Dziwne owoce zwisają z drzew topoli.
Billie Holiday, *Strange Fruit*⁷⁹

W 1916 roku w Waco w Teksasie siedemnastoletni Jessie Washington, oskarżony o gwałt i morderstwo żony swojego pracodawcy z Robinson, po trwającym niespełna godzinę procesie został skazany na karę śmierci. Ledwie parę minut po ogłoszeniu wyroku grupa białych mężczyzn skoczyła w jego stronę, schwyciła i popędziła na tyły sądu, gdzie czekał około czterystuosobowy tłum. Na szyję nastolatka zarzucono łańcuch i zaczęto pędzić go w stronę rzeki, gdzie – jak ktoś zasugerował – można by go powiesić, zrzucając z mostu, tak jak uczyniono to w 1905 roku z innym Czarnym, Sankiem Majorsem. Jednak pomaszerowano w kierunku Second Street, gdzie pod drzewem przed ratuszem inna grupa zdążyła już zbudować ognisko. Popychanego w stronę miejsca kaźni Jessiego odarto z ubrań, dźgano nożem, okładano pałkami, łopatami i cegłami, a na koniec oblano benzyną. Potem przez gałąź drzewa, pod którym ułożono ognisko, przerzucono łańcuch u jego szyi i zaczęto zań ciągnąć; gdy Washington wisiał w górze, „język wystawał mu z ust, a cała twarz umazana była krwią”⁸⁰. Następnie, gdy obnizono jego ciało i ustawiono na stosie, odcięto mu palce u rąk i stóp oraz

⁷⁹ Billie Holiday, *Strange Fruit*, <https://billieholiday.com/signaturesong/strange-fruit/> (dostęp: 2.01.2026).

⁸⁰ Zob. J.M. SoRelle, *The ‘Waco Horror’: The Lynching of Jessie Washington*, „The Southwestern Historical Quarterly” 1983, Vol. 86, No. 4, s. 526–527, Jstor, <https://www.jstor.org/stable/30236945> (dostęp: 2.01.2026).

uszy, które traktowano jako pamiątki z wydarzenia. Niektórzy mówili, że go również wykastrowano. W lokalnej gazecie „Times-Herald” pisano:

Ludzie napierali naprzód, każdy palił się do tego, by jako pierwszy rozniecić ogień, ocierano zapalkami o łatwopalne materiały i gdy nagle dym wzniósł się do góry, ludzie wpadli w taki szal, jakiego nikt nigdy wcześniej nie słyszał⁸¹.

Rozentuzjasmowani gapie, patrząc, jak Jessie Washington płonie, szukali w międzyczasie kawałków kości, oderwanych ogniw łańcucha lub kawałków drzewa, które mogliby potem zatrzymać na pamiątkę lub sprzedać jako upominki⁸². Szacuje się, że tłum przed ratuszem liczył około piętnastu tysięcy osób, w tym kobiety, dzieci, przedstawiciele policji, licealiści z Waco High School i lokalni biznesmeni, którzy specjalnie przerwali pracę, by uczestniczyć w linczu. Komendant policji i major Waco oglądali wszystko z okna ratusza, gdy lokalny fotograf Fred Gildersleeve dokumentował całe zdarzenie swoim aparatem⁸³ (il. 15–16). Spalone ciało Jessiego Washingtona przeciągnięto głównymi ulicami miasta. W trakcie tej drogi głowa zmarłego odpadła, ale grupka młodych chłopców znalazła ją i odniosła, uprzednio wyrwijąc zęby, które potem sprzedali po pięć dolarów za sztukę⁸⁴. Na koniec zwłoki Jessiego powieszono ku przestrodze na palu w sąsiednim Robison, gdzie pracował na roli i rzekomo dopuścił się morderstwa. Wszystko działo się w biały dzień.

*

Wprowadzenie do konstytucji poprawek trzynastej (1865)⁸⁵, czternastej (1868)⁸⁶ i piętnastej (1870)⁸⁷ w praktyce wcale nie czyniło Czarnych równymi obywatelami USA. Niewolnictwo nie skończyło się w 1865 roku – ono jedynie ewoluowało i przybrało nową formę. Po okresie rekonstrukcji (1865–1877) wprowadzono m.in. system wypożyczania więźniów (*convict leasing*), polegający na tym, że biali prawodawcy wymyślili szereg przestępstw (jak zgromadzenia po zmroku czy włóczęgostwo), które pozwalały na ich

⁸¹ Ibidem, s. 527.

⁸² Ibidem, s. 528.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem, s. 528.

⁸⁵ XIII poprawka do konstytucji znosiła niewolnictwo w USA.

⁸⁶ XIV poprawka do konstytucji stanowiła o tym, że każdy urodzony w USA uzyskiwał obywatelstwo amerykańskie, niezależnie od tego, czy jego rodzice byli imigrantami, oraz wprowadzała równą ochronę wszystkich obywateli wobec prawa i gwarancję sprawiedliwego procesu.

⁸⁷ XV poprawka do konstytucji przyznawała Czarnym Amerykanom prawa wyborcze.

podstawie aresztować Czarnych i jako więźniów wypożyczać potem biznesmenom i farmerom⁸⁸. Śmiertelność w tych przypominających obozy koncentracyjne więziennych obozach pracy sięgała blisko 45%⁸⁹. System ten był niczym innym jak po prostu niewolnictwem pod inną nazwą (*Slavery by Another Name*⁹⁰).

Ale w przeciwieństwie do niewolnictwa, w przypadku którego ich właściciele niewolników mieli przynajmniej finansowy interes, by utrzymać ich przy życiu i funkcjonalnych, system wypożyczania skazańców pozbawiał więźniów jakiegokolwiek ochrony i czynił ich całkowicie wymiennymi⁹¹.

Pod koniec XIX wieku, aby biali Amerykanie mogli utrzymać kontrolę polityczną w kraju, stworzono zawiły system prawny (*Jim Crow laws*), wprowadzający segregację i de facto odbierający wolności obywatelskie Afroamerykanom i podporządkowujący ich białej władzy. Aż do wejścia w życie Ustawy o prawach do głosowania (*The Voting Rights Act*) w 1965 roku prawa Jim Crow sankcjonowały południowy obyczaj i ideologię rasistowską, będącą fundamentem świata, który znali sprzed wojny secesyjnej⁹². Rasowy terror stał się znaną cechą demokracji południowych stanów. Lincze stały się wyjątkowo efektywnym sposobem utrzymania realnej władzy w kraju przez białych Amerykanów, ponieważ wysyłały jasny przekaz do czarnych społeczności: „To my to zrobiliśmy. Jeśli spróbujesz głosować lub walczyć o swoje prawa i równouprawnienie – jeśli będziesz robił cokolwiek, co nadwyręza strukturę białej władzy, to skończysz jak oni”. Lincz był „przede wszystkim skutecznym sposobem egzekwowania [niepisanego prawa] dla wyzysku na tle rasowym – ekonomicznego, politycznego i kulturowego”⁹³. Linczowano winnych i niewinnych mniejszych i większych przestępstw, bez przedstawienia dowodów i sprawiedliwego procesu, pod pretekstem fałszywych oskarżeń, najczęściej napaści na białą kobietę. Linczowano osoby, które odważyły

⁸⁸ Zob. B. Stevenson, *Punishment*, w: *The 1619 Project: A New Origin Story*, ed. N. Hannah-Jones, C. Roper, I. Silverman, J. Silverman, New York 2021, s. 280.

⁸⁹ W raporcie z Missisipi z 1887 roku można przeczytać, że sześć miesięcy po tym, jak wypożyczono 204 więźniów niejakemu panu McDonałdowi dziesiątki z nich zmarło lub było w stanie agonalnym; „szpital więzienny był wypełniony mężczyznami, których ciała nosiły »znamiona najbardziej nieludzkiego i brutalnego traktowania [...], byli tak wybiedzeni i wychudzeni, że ich kości niemal przebijały przez skórę«. Ibidem.

⁹⁰ *Slavery by Another Name* to tytuł książki Douglasa Blackmona, za którą w 2009 roku otrzymał Nagrodę Pulitzera. Ibidem. Zob. też: D.A. Blackmon, *Slavery by Another Name: The Re-Enslavement of Black Americans from the Civil War to World War II*, New York 2008.

⁹¹ B. Stevenson, op. cit., s. 280.

⁹² Zob. Equal Justice Initiative, *Lynching in America: Confronting the Legacy of Racial Terror* [raport], Montgomery, AL 2013, s. 6–26. Wersja online: <https://lynchinginamerica.eji.org/report/> (2.01.2026). Ci, którzy niegdyś byli orędownikami i obrońcami niewolnictwa, szybko odzyskali pełnię praw: już w 1872 roku Kongres USA przywrócił pełnię prawa obywatelskich liderom Konfederacji, którzy ponownie mogli podejmować się pełnienia funkcji publicznych. Ibidem, s. 18.

⁹³ S.E. Tolnay, E.M. Beck, *A Festival of Violence: An Analysis of Southern Lynchings, 1882–1930*, 1992, Urbana–Chicago, s. 247; cyt. za: ibidem, s. 27. Dopisek w nawiasie kwadratowym – A.P.

się rozmawiać na temat równouprawnienia Czarnych w USA, namawiały do głosowania w wyborach lub zwyczajnie domagały się szacunku. Czasem linczowano również kobiety – żony, córki, siostry mężczyzny, którego poszukiwano. Palono wszystkich, jeszcze żywych, czy już martwych. „Żaden inny naród – mówiła Ida B. Wells – cywilizowany czy dziki, nie pali przestępców. Tylko pod gwiazdami i pasami ludzki holocaust jest możliwy”⁹⁴. Dziś wiemy, jak bardzo się myliła.



Il. 15. Tłum, który zebrał się, by oglądać lincz Jessiego Washingtona. Waco, Teksas, 1916



Il. 16. Spalone zwłoki zlinczowanego Jessiego Washingtona i uśmiechnięci gapie w odświętnych strojach, 1916

⁹⁴ Cytat z przemowy Idy B. Wells podczas National Negro Conference w Nowym Jorku (1909). Zob. I.B. Wells-Barnett, "Lynching Our National Crime," *Speech at the National Negro Conference in New York*, Black Past, 22.09.2008, <https://www.blackpast.org/african-american-history/1909-ida-b-wells-awful-slaughter/> (dostęp: 1.05.2023).

Lincze były społecznie akceptowalne. Dochodziło do nich w biały dzień, w centrum miast, często na oczach wielu tysięcy ludzi, chętnie uczestniczących w tych planowanych z wyprzedzeniem publicznych spektaklach okrucieństwa. Aby każdy miał okazję je obejrzeć, rozlepiano ogłoszenia i publikowano je w lokalnych gazetach. Często przybierały charakter lokalnych festynów, ze straganami pełnymi przekąsek i napojów, gdzie można było kupić na pamiątkę kawałek ciała ofiary lub pocztówkę ze zdjęciem z linczu. Przychodzono na nie w odświętnych strojach, często całymi rodzinami, w tym kobiety i małe dzieci; brali w nich udział przedstawiciele lokalnej władzy, policji, nauczyciele, uczniowie, lekarze, biznesmeni, jak i duchowni. Kim są ludzie, którzy uśmiechają się w stronę obiektywu aparatu (il. 17–18)? Skąd uśmiechy na ich twarzach? Czemu nie widać na nich obrzydzenia, gdy spoglądają na zwisające z drzew zwłoki? Czemu rodzice przyprowadzają swoje dzieci, by oglądały przemoc, krew i poniżanie drugiego człowieka? Czego chcą je tym nauczyć? Odpowiedź jest bardzo prosta: rasizmu; obojętności wobec widoku cierpiącego czarnego ciała. Mają odczuwać dumę i radość z bycia białym, co w ich mniemaniu oznacza bycie Amerykaninem. Dla ludzi ze zdjęć człowiek o ciemnym kolorze skóry nigdy nim nie będzie, co więcej – nigdy nie będzie w pełni człowiekiem. Dlatego bicie i okaleczanie czarnego ciała nie robi na nich wrażenia, nie stoi w sprzeczności z wiarą chrześcijańską. Linczowanie jest niemal jak rytualne składanie ofiary na ołtarzu konfederackich tradycji i wartości pielęgnowanych przez amerykańskie Południe. Praktyka okrucieństwa ma wymiar dydaktyczny, jest formą czci tych wartości i manifestu narodowej – a więc białej – tożsamości.



Il. 17. Zdjęcie z linczu nastoletniego Lige Danielsa w małym mieście Center w Teksasie, 1920



Il. 18. Zdjęcie z linczu J. Thomasa Shipa i Abrama Smitha, Marion, Indiana, 1930. Dziewiętnastolatków oskarżono o morderstwo białego mężczyzny i gwałt na jego narzeczonej. W dniu aresztu tłum białych mężczyzn włamał się do więzienia, porwał ich oraz 16-letniego Jamesa Camerona, który przeżył lincz⁹⁵

Czarni Amerykanie z konsekwencjami ideologii rasistowskiej i rasowego terroru mierzą się do dziś. W efekcie linczów w latach 1919–1970 blisko sześć milionów Afroamerykanów uciekło z południa na północ, północny wschód i zachód w poszukiwaniu bezpieczeństwa, na zawsze zmieniając społeczno-ekonomiczną strukturę USA. W miastach takich jak: Nowy Jork, Chicago, Boston, Filadelfia, Los Angeles, Detroit, San Francisco czy Seattle powstawały wyizolowane dzielnice, gdzie mieszkali Czarni – tzw. getta, z gorszym dostępem do edukacji, opieki zdrowotnej, pracy i wysokim poziomem przestępczości, co skutecznie wspierała tzw. polityka *redlining*⁹⁶. Dziadek Bryana Stevensona, którego rodzina też należała do fali uchodźców z Południa, mieszkał właśnie w takiej dzielnicy w południowej Filadelfii, dokładnie w tzw. projektach – osiedlach mieszkań komunalnych (*public housing projects*). Gdy miał 86 lat, został brutalnie zamordowany nożem przez nastolatków, którzy włamali się do niego, by ukraść telewizor. Bryan Stevenson miał wówczas szesnaście lat i, patrząc, jak wielki ból

⁹⁵ Equal Justice Initiative, *A History of Racial Injustice: Thousands Lynch Two Black Men in Marion, Indiana*, <https://calendar.eji.org/racial-injustice/aug/7> (dostęp: 2.01.2026).

⁹⁶ *Redlining* (pol. ‘liniowanie na czerwono’ czy ‘wyznaczanie czerwonych linii’) to dyskryminująca praktyka polegająca na odmawianiu przez banki i instytucje państwowe świadczeń finansowych, takich jak kredyty i pożyczki, mieszkańcom określonych dzielnic ze względu na ich pochodzenie etniczne. Zob. Cornell Law School. Legal Information Institute, *Redlining*, <https://www.law.cornell.edu/wex/redlining> (dostęp: 13.04.2026); A. Hayes, *What is Redlining? Definition, Legality, and Effects*, Investopedia, 3.01.2026, <https://www.investopedia.com/terms/r/redlining.asp> (dostęp: 13.04.2026).

w rodzinie wywołała śmierć dziadka, długo zadawał sobie pytanie, czemu ta tragedia ich spotkała.

Czemu mój 86-letni dziadek mieszkał w projektach w południowej Filadelfii? – pyta Stevenson. – Ma to wiele wspólnego z okresem linczów. To z ich powodu sześć milionów Czarnych Amerykanów uciekło z Południa w pierwszej połowie XX wieku. To była jedna z największych masowych migracji w historii. Czarni z Cleveland, Chicago, Detroit, Los Angeles, Filadelfii, Bostonu, Nowego Jorku – wszyscy przybyli do tych miast jako uchodźcy i wygnańcy z powodu terroru, jaki panował na amerykańskim Południu. Ci ludzie nigdy nie otrzymali możliwości, by w pełni odzyskać siły i otrząść się z horroru, który przeżyli tam, skąd przebyli⁹⁷.

Współczesnym dziedzictwem *convict leasing*, praw Jim Crow i linczów jest również, oparte na profilowaniu rasowym, masowe osadzanie (*mass incarceration*) w amerykańskich więzieniach skazańców, wywodzących się przede wszystkim z biedniejszych społeczności kolorowych, głównie Afroamerykanów (stanowią 40% osadzonych, a jedynie 13% całej populacji USA⁹⁸). Obecnie w amerykańskich więzieniach znajduje się ok. 1.8 miliona ludzi⁹⁹, co czyni Stany Zjednoczone – których populacji wynosi 4–5% światowej populacji – krajem posiadającym najwyższy odsetek osadzonych na świecie¹⁰⁰.

Tylko w latach 1985–1995 liczba osadzonych w więzieniach rosła średnio 8% rocznie. W latach 1990–1995 wzrosła ona znacząco we wszystkich stanach poza Maine: od 13% w Karolinie Południowej po 130% w Teksasie. W ciągu tych pięciu lat więzienny system federalny powiększył się o 53%¹⁰¹.

Ten drastyczny wzrost liczby osadzonych nastąpił w latach siedemdziesiątych XX wieku, gdy władzę przejął Richard Nixon, który wypowiedział „totalną wojnę” przestępczości, na celownik biorąc zwłaszcza przestępstwa narkotykowe. Setki tysięcy ludzi zatrzymywano za

⁹⁷ *True Justice: Bryan Stevenson's Fight for Equality*, op. cit.

⁹⁸ Dane z 2021 roku na podstawie badań R. Sundaresh et al., *Exposure to Family Member Incarceration and Adult Well-being in the United States*, JAMA Network Open, Vol. 4(5). Zob. Prison Policy Initiative, *Black Families are Disproportionally Impacted by Incarceration*, <https://www.prisonpolicy.org/graphs/familyincarcerationbyrace.html> (13.04.2026).

⁹⁹ Dotyczy to więzień federalnych, stanowych, lokalnych więzień na posterunkach policji, zakładów poprawczych dla nieletnich oraz ośrodków, w których przetrzymuje się nielegalnych imigrantów. W. Saweyr, B. Nam-Somenstein, P. Wagner, *Mass Incarceration: The Whole Pie 2026*, Prison Policy Initiative, 11.03.2026, <https://www.prisonpolicy.org/reports/pie2026.html> (dostęp: 13.04.2026).

¹⁰⁰ S. Galan, *Countries With the Most Prisoners 2026*, Statista, 9.02.2026, https://www.statista.com/statistics/262961/countries-with-the-most-prisoners/?srsltid=AfmBOooWf11Kpqb8JDjOTC_qIsveBsFTcFpENybkAPSp7RJcGYMgk5R (dostęp: 23.03.2026).

¹⁰¹ A. Nellis, S. Pearce, *Report: Mass Incarceration Trends*, The Sentencing Project, 9.04.2026, <https://www.sentencingproject.org/reports/mass-incarceration-trends/> (dostęp: 13.04.2026).

czyny niskiej szkodliwości, jak posiadanie marihuany; więzienia pękały w szwach¹⁰². W kampanii to wezwanie Nixona do walki z przestępczością było częścią tzw. południowej strategii. Polegała ona na przeciąganiu na stronę Partii Republikańskiej białych mieszkańców Południa – głównie przedstawicieli klasy robotniczej – używając subtelnej, nierasistowskiej retoryki, która jednak zawierała w sobie zawoalowane odniesienia rasowe. Warto dodać, że kampania Nixona miała miejsce raptem parę lat po wprowadzeniu Ustawy o prawach obywatelskich (Civil Rights Act, 1964), znoszącej segregację rasową, w związku z tym hasła wyborcze z rasistowskimi aluzjami padały na podatny grunt, wzniecając irracjonalne lęki białych Amerykanów przed tym, co się stanie, jeśli Czarni przestaną żyć z nimi w kraju „razem, ale osobno”. Mówiono o przestępcach, złu i chaosie na amerykańskich ulicach, co łączone było z takimi politycznymi ruchami jak Czarne Pantery, ruchami sprzeciwiającymi się wojnie w Wietnamie czy walczącym o prawa kobiet i osób nieheteroseksualnych. Skierowana przeciwko nim retoryka „prawa i porządku” pozwalała aresztować protestujących pod pretekstem choćby zakłócania porządku¹⁰³. Po latach zresztą, w 1994 roku, John Ehrlichman, doradca ds. wewnętrznych w administracji Nixona, przyznał w wywiadzie z Danem Baumm, że wojna z narkotykami była dokładnie zaplanowana, tak by uderzać w czarne społeczności i hipisów:

Kampania prezydencka Nixona w 1968, a potem jego administracji Białego Domu miały dwóch wrogów: antywojenną lewicę i Czarnych. Rozumiesz, co mam na myśli? Wiedzieliśmy, że nie mogliśmy zdelegalizować bycia przeciwko wojnie lub Czarnym. Ale mogliśmy sprawić, że opinia publiczna marihuanę kojarzyła z hipisami, a heroinę z Czarnymi, i wówczas oba zjawiska surowo kryminalizować, co pozwalało na rozbijanie obu tych społeczności. Mogliśmy aresztować ich przywódców, robić naloty na ich domy, przerywać spotkania i noc w noc oczerniać w wieczornym wydaniu wiadomości. Czy wiedzieliśmy, że kłamiemy na temat narkotyków? Oczywiście, że tak¹⁰⁴.

Richard Nixon wypowiedział wojnę narkotykom, które nazwał „wrogiem publicznym numer jeden”, ale to Ronald Reagan w pełni wcielił w życie to wyborcze hasło. Ustawa przeciwko zażywaniu narkotyków z 1986 roku (Anti-Drug Abuse Act), wprowadzała

¹⁰² We wczesnych latach siedemdziesiątych liczba osadzonych sięgała 360 000. Ibidem.

¹⁰³ Więcej na temat strategii południowej Nixona zob. E. Feathers, *Nixon's Southern Strategy: An Examination of the Role of Race in the 1968 and 1972 Presidential Campaigns*, Young Historians Conference, Portland State University, Portland 2020, PDXScholar, <https://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1205&context=younghistorians> (23.03.2026).

¹⁰⁴ D. Baum, *Legalize It All: How to Win War on Drugs*, „Harper's Magazine”, April 2016, <https://harpers.org/archive/2016/04/legalize-it-all/#:~:text=In%201994%2C%20John%20Ehrlichman%2C%20the%20Watergate%20co%2Dconspirator%2C,punitive%20and%20counterproductive%20path%20it%20still%20pursues> (dostęp: 13.03.2026).

obowiązkowe minimalne wyroki skazujące, różnicując je w skali 100:1 w odniesieniu do kokainy w proszku, popularnej na bogatych przedmieściach, i cracku, wówczas nowej jej formy, rozpowszechnionej w miastach, w biedniejszych dzielnicach. Zgodnie z nią za posiadanie pięciu gramów cracku dostawało się wyrok pięciu lat w więzieniu – taki sam jak za pięciuset gram kokainy w proszku¹⁰⁵. Administracja Billa Clintona poszła jeszcze dalej. W Ustawie o kontroli przestępczości z użyciem przemocy i bezpiecznych ulicach z 1994 roku (Violent Crime Control and Safe Streets Act) m.in.: rozszerzono karę śmierci, zniesiono zasadę *habeas corpus*¹⁰⁶, wprowadzono sądzenie trzynastoletnich dzieci jak dorosłych, a także słynne prawo trzech wyroków (*three strikes law*)¹⁰⁷ czy prawdy w wyroku (*truth-in-sentencing*)¹⁰⁸. W imię wojny z narkotykami sądy wydawały wyroki skazujące na dziesięć, dwadzieścia, trzydzieści lat lub nawet dożywocie. Warto w tym miejscu zwrócić również uwagę na czynniki ekonomiczne motywujące politykę masowego osadzania w więzieniach: wspiera ona wart wiele milionów rocznie przemysł więzienny w USA, sprawiając, że korporacje takie jak Correctional Corporation of America czy GEO Group czerpią zeń ogromne zyski. Co więcej, więźniowie stanowią zaplecze taniej siły roboczej dla firm z sektora prywatnego, jak i publicznego, bowiem są przymuszeni do pracy za bardzo niskie stawki (między 13 a 52 centy za godzinę; w niektórych stanach nie płaci się im w ogóle), nie są chronieni prawem pracy, a zatrudniający ich dostają dodatkowo ogromne ulgi podatkowe¹⁰⁹.

¹⁰⁵ N. Taifa, *Race, Mass Incarceration, and the Disastrous War on Drugs*, Brennan Center for Justice, 10.01.2021, <https://www.brennancenter.org/our-work/analysis-opinion/race-mass-incarceration-and-disastrous-war-drugs> (dostęp: 13.03.2026).

¹⁰⁶ Nakazuje ona przedstawienie dowodów uzasadniających aresztowanie podejrzanego i doprowadzenie go przed sąd, gdzie w sprawiedliwym procesie dowiedzie się zasadności jego zatrzymania.

¹⁰⁷ Oznaczało ono drastyczne zwiększenie minimalnego wyroku dla osoby, która dopuściła się trzeciego wykroczenia, niezależnie od tego, czy był to czyn wysokiej czy niskiej szkodliwości. Wyrok minimalny to 25 lat bez możliwości wcześniejszego zwolnienia warunkowego za dobre zachowanie. Zob. Office of the Public Defender, *Three Strikes Law – A General Summary*, https://www.sandiegocounty.gov/content/sdc/public_defender/strikes.html (dostęp: 23.03.2026).

¹⁰⁸ Prawo to zmniejszało różnicę między liczbą lat odsiadki podaną w wyroku a realną liczbą lat spędzoną przez skazanego w więzieniu. Ci, którzy dopuścili się przestępstw z użyciem przemocy, mieli spędzać w więzieniu przynajmniej 85% czasu z wyroku sądowego przed możliwością zwolnienia warunkowego. Po wprowadzeniu tego prawa, za administracji Billa Clintona, nastąpił niesamowity rozrost infrastruktury więziennej, wspierany przez dotacje rządowe. Zob. K.J. Rosich, K. Malik Kane, *Truth in Sentencing and State Sentencing Practices*, National Institute of Justice, 1.07.2005, <https://nij.ojp.gov/topics/articles/truth-sentencing-and-state-sentencing-practices> (dostęp: 23.03.2026).

¹⁰⁹ S. Payne, *The Economic Impact of Prison Labor for Incarcerated Individuals and Taxpayers*, „The Princeton Legal Journal” 2023, Vol. 2(1), <https://legaljournal.princeton.edu/the-economic-impact-of-prison-labor-for-incarcerated-individuals-and-taxpayers/> (dostęp: 13.04.2026); N. Mast, *Forced Prison Labor in the “Land of Free”*, Economic Policy Institute, 16.01.2025, <https://www.epi.org/publication/rooted-racism-prison-labor/> (dostęp: 13.04.2026).

Jak stwierdziła Angela Davis, wojna wypowiedziana narkotykom była tak naprawdę wojną wypowiedzianą biedniejszym społecznościom kolorowym¹¹⁰. Wyroki rozdzielały rodziny na wiele lat, w efekcie czego dzieci dorastały bez ojców lub matek, wychowywane przez ulicę, gdyż rodzic, który z nimi został, albo pracował na utrzymanie, nierzadko na dwie zmiany, albo sam borykał się z uzależnieniami. Osadzeni w więzieniach i zakładach poprawczych, spędzają wiele lat z groźnymi przestępcami, w środowisku pełnym przemocy, narkotyków i ludzi borykających się z poważnymi problemami psychicznymi. Z powodu braku należytego finansowania więźniowie nie mają odpowiedniego dostępu do edukacji, opieki zdrowotnej i wsparcia psychologicznego, które zagwarantowałyby pełną rehabilitację przed powrotem do społeczeństwa. W efekcie wielu – zwłaszcza osoby skazane za mniejsze przestępstwa – wychodzi na wolność w gorszym stanie niż była przed wyrokiem. Byli więźniowie mają trudności ze znalezieniem pracy i dostępem do świadczeń socjalnych, ich rodzinne więzi są mocno naderwane po okresie odsiadki, a do tego w wielu stanach bardzo często odmawia się im prawa do głosowania. Bycie byłym więźniem oznacza dla nich społeczną stygmatyzację, co zwiększa frustrację i prawdopodobieństwo powrotu na drogę przestępczości¹¹¹.

Sytuację rodzin Czarnych Amerykanów dodatkowo pogorszyła Reaganowska polityka drastycznego cięcia wydatków socjalnych, w tym na opiekę zdrowotną, mieszkalnictwo, rozwój dzielnic (w tym szkół)¹¹², kartki żywnościowe i program świadczeń finansowych dla rodzin z dziećmi poniżej osiemnastego roku życia, których nie są w stanie samodzielnie utrzymać¹¹³ (rodziny, w których najmłodsze dziecko miało szesnaście lat, całkowicie pozbawiono tego świadczenia¹¹⁴). Tzw. Reaganogospodarka (ang. *Reaganomics*) wywołała wzrost bezrobocia (w 1990 sięgnęło ono 15,2% wśród Afroamerykanów, 6,2% wśród białych

¹¹⁰ Democracy Now!, *Angela Davis on Prison Abolition, the War on Drugs and Why Social Movements Shouldn't Wait on Obama* [wywiad z Angelą Davis], 6.03.2014, https://www.democracynow.org/2014/3/6/angela_davis_on_prison_abolition_the (dostęp: 13.04.2026).

¹¹¹ R.D. Crutchfield, G.A. Weeks, *The Effects of Mass Incarceration on Communities of Color*, Issues in Science and Technology, <https://issues.org/effects-mass-incarceration-communities-color/> (dostęp: 13.04.2026). Więcej na temat odmowy w USA prawa do głosowania byłym skazańcom zob. Ch. Uggen, R. Larson, S. Shannon, R. Stewart, *Locked Out 2022: Estimates of People Denied Voting Rights*, The Sentencing Project, 25.10.2022, <https://www.sentencingproject.org/reports/locked-out-2022-estimates-of-people-denied-voting-rights/> (dostęp: 13.04.2026).

¹¹² „W 1979 roku około 56% Czarnych Amerykanów żyło w centralnych obszarach miast, a mniej niż 20% na przedmieściach [...]. Dla porównania 24% Białych Amerykanów żyło w centrum miast, a 42% na przedmieściach (U.S. Bureau of Census, 1979). W związku z tym Czarni nieproporcjonalnie bardziej odczuwali ciężar konsekwencji ograniczenia wydatków na rozwój miast”. Zob. M.A. St. Pierre, *Reaganomics and its Implications for African-American Family Life*, „Journal of Black Studies” 1991, Vol. 21(3), s. 330, Jstor, <https://www.jstor.org/stable/2784341> (dostęp: 13.04.2026).

¹¹³ Aid to Families With Dependent Children (pol. Pomoc dla Rodzin z Zależnymi od Nich Dziećmi). Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem, s. 332.

Amerykanów), liczby ludności żyjącej w skrajnym ubóstwie i bezdomnych. W 1984 roku skala ubóstwa wśród afroamerykańskich dzieci poniżej osiemnastego roku życia sięgnęła 46,5% (podczas gdy wśród białych dzieci wynosiła 16,5%). W sumie 51,7% wszystkich rodzin afroamerykańskich w gospodarstwach domowych zarządzanych przez kobiety żyło poniżej granicy skrajnego ubóstwa; w tych, w których było dwoje lub troje dzieci liczba ta wynosiła odpowiednio 57,5% i 75,6%¹¹⁵. Wszystkie te czynniki wypychały dzieci i młodzież na ulicę i przyczyniały się do tego, że młodzi ludzie chętniej angażowali się w przestępczość narkotykową. Robili to, gdyż nie widzieli dla siebie innej drogi na znalezienie pracy, zapewniającej stałe, stabilne źródło dochodu, i wyrwanie się z biedy. Ich beznadziejną sytuację potęgował niski poziom szkolnictwa w gettach i brak jakichkolwiek perspektyw na wyższą edukację (która, przypomnijmy, jest w USA płatna). W latach osiemdziesiątych w amerykańskich mediach tych młodych przestępców z gett zaczęto określać mianem superdrapieżców (*superpredators*), „bez ojca, bez Boga, bez pracy” („fatherless, Godless, jobless”)¹¹⁶.

To nie są już tylko zwykłe gangi dzieciaków – komentowała Hillary Clinton. – To często ten rodzaj dzieci, które określamy jako superdrapieżcy. Bez sumienia, bez empatii¹¹⁷.

Ten dehumanizujący język w połączeniu z nadreprezentacją w telewizji wizerunków młodych Czarnych mężczyzn w kajdankach, zamykanych w radiowozach niczym groźne bestie, drapieżcy, sprawiły, że w świadomości Amerykanów ciemniejszy kolor skóry stawał się synonimem przestępcy¹¹⁸. Dotyczyło to również młodych Czarnych Amerykanów, którzy mieli poczucie, że ich los został przesądzony w dniu narodzin i nie uciekną przed przeznaczeniem.

Kiedy odwiedzam te społeczności – mówi Bryan Stevenson – siadam z tymi młodymi chłopcami i staram się z nimi przeprowadzić szczerą rozmowę. Mówią: „Panie Stevenson, wiem, że trafię do więzienia, nim skończę 21 lat”. To dlatego, że mieszkają w dzielnicach, gdzie 80% młodych kolorowych mężczyzn kończy w areszcie lub więzieniu. Więc mówią do mnie: „Panie Stevenson, muszę wyjść i brać, co moje, póki mogę”¹¹⁹.

¹¹⁵ Ibidem, s. 331. Według U.S. Bureau of Census w 1983 roku 48,6% wśród Czarnych społeczności gospodarstw domowych utrzymywanych było przez kobiety.

¹¹⁶ *XIII poprawka* (tytuł oryginalny: *13th*) [dokument], reż. Ava Duvernay, scen. Spencer Averick, Ava Duvernay, Netflix, USA 2016.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ *True Justice: Bryan Stevenson's Fight for Equality*, op. cit.

Joy DeGruy, aby scharakteryzować to kolektywne doświadczenie psychologiczne Afroamerykanów dotkniętych konsekwencjami wielopokoleniowego terroru na tle rasowym, ukuła termin pourazowego syndromu niewolniczego (*post traumatic slave syndrom*). Jest to:

stan, który występuje, gdy dana populacja doświadczyła wielopokoleniowej traumy, będącej wynikiem wielowiekowego niewolnictwa, mającego swoją kontynuację w formie opresji i zinstytucjonalizowanego rasizmu, których populacja ta doświadcza dzisiaj. Ponadto ze stanem tym wiąże się przeświadczenie (prawdziwe czy wyimaginowane), że korzyści życia w społeczeństwie, którego są częścią, nie są dla nich dostępne¹²⁰.

Jak pisze badaczka, jeśli weźmiemy pod uwagę prawie 250-letnią historię USA, jak i wcześniejsze przeszło 150 lat istnienia kolonii europejskich w Ameryce Północnej, to nikogo nie powinno dziwić, „że nadużycia, nieudolne rodzicielstwo, przemoc i rozczarowania związane z edukacją – by wymienić tylko parę – są dziś nieustającą plagą społeczności afroamerykańskich. Wiele z tych dysfunkcyjnych mechanizmów adaptacyjnych można powiązać ze zbrodniami, których doświadczyli nasi przodkowie”¹²¹ – komentuje DeGruy.

Ale lincze – jak i każda forma rasowego terroru – wyrządziły ogromną krzywdę całemu narodowi amerykańskiemu.

Nie tylko Czarnym – mówi Bryan Stevenson – ale i Białym. Ponieważ nie można przyprowadzać swojego dziecka na plac w miejscu publicznym, by oglądało, jak ktoś jest palony, torturowany, odcina mu się palce, kastruje, drwi się z niego i mu grozi, i oczekiwać, że nie będzie to miało żadnych konsekwencji, [nie pozostawi po sobie] żadnego dziedzictwa. Tym dziedzictwem jest, myślę, właśnie ta obojętność, z jaką traktujemy ludzi, którzy są inni od nas. I to jest tragiczne. Uważam, że w naszym kraju nawet Biali nie są wolni. Wszyscy jesteśmy obciążeni ciężarem historii rasowej nierówności¹²².

Setki osób zostało zlinczowanych, ale tysiące było ich winnych i współwinnych i wszyscy muszą się zmierzyć z przeszłością, która na każdym wywarła traumatyzujące piętno. Dlatego aby Amerykanie mogli być w pełni wolni, muszą zmierzyć się ze swoją historią i zaakceptować to, kim są jako naród. W tym kontekście pamiętanie to nie tylko sposób na zaleczenie narodowej traumy poprzez symboliczne oddawanie czci ofiarom. Pamiętanie to też forma walki

¹²⁰ J. DeGruy, *Post Traumatic Slave Syndrome: America's Legacy of Enduring Injury and Healing*, Portland 2017, s. 105.

¹²¹ Ibidem, s. 104.

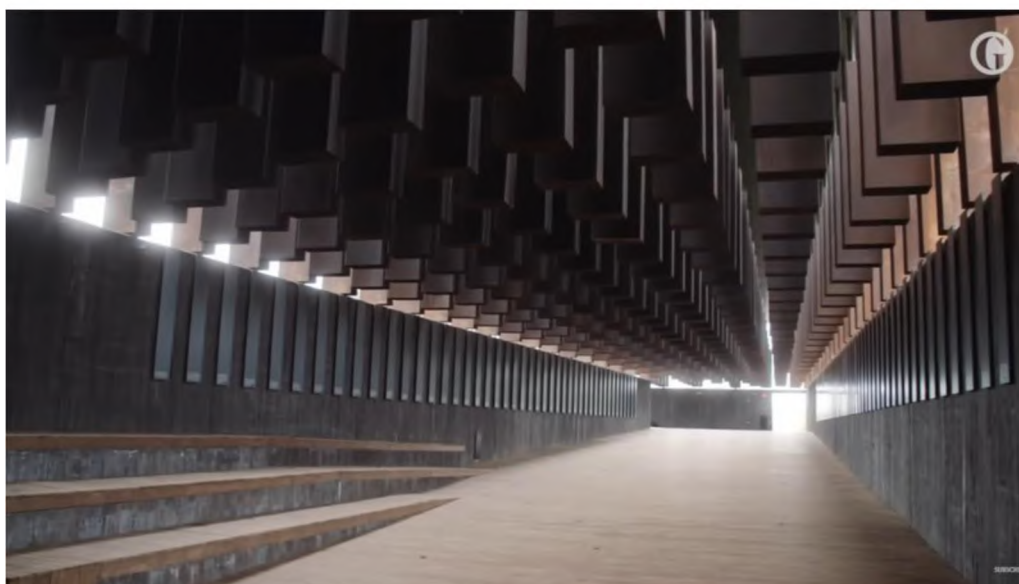
¹²² *True Justice: Bryan Stevenson's Fight for Equality*, op. cit.

z dziedzictwem niewolnictwa w USA – walki o pokój i sprawiedliwość. Do tego właśnie wzywa Stevenson w The National Memorial for Peace and Justice.

Myślenie historii ciałem

The National Memorial for Peace and Justice składa się z mierzących 1,8 metra (6 stóp) 805 prostokątnych bloków – po jednym na każde hrabstwo, w którym miały miejsce lincze. Na ich spodzie widnieje nazwa hrabstwa, na bocznej płycie – imię i nazwisko ofiary lub „unknown”, jeżeli jej tożsamości nie udało się ustalić zespołowi Equal Justice Initiative. Te przypominające trumny bloki wykonano ze stali kortenowskiej. Charakteryzuje się ona tym, że z początku jest srebrna, a zbiegiem czasu pokrywa się rdzawo-brązową patyną, która chroni ją przed warunkami atmosferycznymi i sprawia, że wykonane z niej rzeczy są długowieczne. Czerwono-brunatny kolor strug na niektórych płytach sprawia, że wyglądają jakby były pokryte krwią, przywodząc na myśl zmasakrowane ciała ofiar linczów.





Il. 19–21. Wnętrze The National Memorial for Peace and Justice

Trasa wewnątrz pomnika przebiega po dużym kwadracie, a jego podłóżę stopniowo się obniża, im dalej idziemy. Na początku prostokąty stoją niemal na ziemi i na wysokości naszych ciał, co sprawia, że kluczymy między nimi jak między ludźmi w tłumie (il. 5). W dalszej części unoszą się mniej więcej na wysokość naszego wzroku (il. 19) – tam, idąc, dodatkowo należy uważać na zamontowane w podłożu kwadratowe pojemniki. Im dalej podążamy trasą pomnika, tym bardziej podłóżę się pochyla w dół, a stalowe bloki są coraz wyżej, aż po wejście w długi korytarz, gdzie zwisają z sufitu nad naszymi głowami (il. 20–21). Tam, gdy wzniesiemy oczy do góry, zobaczymy już tylko nazwy hrabstw na spodzie (il. 6). Te zwisające figury symbolizują zwisające z drzew ciała zlinczowanych Afroamerykanów. Na ścianach w tym długim korytarzu widnieją krótkie informacje dopowiadające i uobecniające losy ofiar, takie

jak: „Robert Morton został zlinchowany w Rockfield w Kentucky w 1897 roku za napisanie notatki do białej kobiety”; „David Hunter został zlinchowany w hrabstwie Lauryn w Karolinie Południowej za opuszczenie bez pozwolenia farmy, gdzie pracował”; „Galeb Gadly został zlinchowany w Bowling Green w Kentucky w 1894 roku za to, że szedł za żoną swojego białego pracodawcy”; „Henry Smith, lat 17, został zlinchowany w Paryżu w Teksasie w 1893 roku na oczach dziesięcioletniego tłumu”; „William Lewis został zlinchowany w Tullahoma w Tennessee w 1891 roku za bycie »pod wpływem«”¹²³.

Przechodząc przez korytarz ze zwisającymi spod sufitu trumnopodobnymi prostokątami, najpełniej odczuwamy skalę zbrodni, jaką były lincze. Multiplikacja stalowych bloków nie tylko jest zabiegiem intensyfikującym jej skalę, ale też konotuje ogrom nieprzepracowanej narodowej traumy, jaką spowodowały w społeczeństwie amerykańskim, która nad nim ciąży, gdyż – jak twierdzi Bryan Stevenson – wciąż niewystarczająco dużo uczyniono, by się z nią zmierzyć. Uczucie niepokoju związanego z tym, że coś ciężkiego zwisa tuż nad naszymi głowami, konotuje groźbę utraty życia nieustannie wiszącą nad Czarnymi Amerykanami w epoce praw Jim Crow, jak i groźbę zbrodni białych przodków i przeszłości nawiedzającej Amerykanów niczym złe duchy. Ale to też ciężar świadomości tych niewyobrażalnych zbrodni i ich konsekwencji we współczesnym świecie, którą ma Bryan Stevenson, oraz ciężar odpowiedzialności, którą na siebie przyjął, by walczyć o równość, sprawiedliwość i uczczenie pamięci ofiar. Dlatego na zewnątrz The National Memorial for Peace and Justice umieścił dokładne repliki stalowych prostokątów z środka (il. 22) – to wezwanie lokalnych społeczności, by po nie przyszły i zaniósł z powrotem do hrabstw, gdzie zlinchowano ich obywateli, których imiona wryto na płytach¹²⁴. Umieszczenie tych monumentów w miejscu publicznym byłby ich ponownym symbolicznym pochówkiem i przywróceniem godności, z której w brutalny sposób chciano ich odrzec. Jednak te niby-trumny wciąż czekają, aż karawany po nie przyjadą i zawiozą w miejsca, z których ziemie zamknięte są w słojach w The Legacy Museum.

¹²³ The Guardian, *Pain and Terror: America Remembers its Past*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=Zg1HvexuNKM> (dostęp: 2.01.2026).

¹²⁴ PBS News, *A National Memorial Confronts the Terror of Lynching*, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=Z-S3D33_-q8 (dostęp: 2.01.2026).



Il. 22. Repliki stalowych bloków z wnętrza The National Memorial for Peace and Justice

Jak wcześniej zostało wspomniane, przy tworzeniu The National Memorial for Peace and Justice Bryan Stevenson inspirował się był słynnym Pomnikiem Pomordowanych Żydów Europy Petera Eisenmana (il. 23)¹²⁵. Jest to instalacja złożona z 2711 bloków z betonu, rozmieszczonych na powierzchni ponad 19000 m² w centrum Berlina. Przypominające trumny czy nagrobne płyty prostokąty są równej szerokości (0,95 m) i długości (2,38 m), a różnią się wysokością, która wynosi od około 20 cm do 4,7 m. Między nimi ciągną się brukowane ścieżki nieprzekraczające metra szerokości¹²⁶. Gdy wejdziemy w pomnik, bloki z każdym naszym krokiem stają się coraz wyższe, co sprawia wrażenie jakbyśmy tonęli w popielatym morzu *Stelenfeld*¹²⁷. Wąskie uliczki i stopniowo górujące nad nami bloki, ich mnogość na dużej przestrzeni, przypominającej labirynt-cmentarzysko, z którego ciężko się wydostać, wywołują niepokój, poczucie zagrożenia, narastającą panikę – odczucia, które towarzyszyły ofiarom Holocaustu. Wrażenia te są potęgowane w sytuacji, gdy przyjdzie się zwiedzać pomnik w parę

¹²⁵ To, co poruszyło Bryana Stevensona, gdy był w Berlinie to to, że nie da się w tym mieście przejść stu metrów, żeby nie napotkać jakiegoś znacznika – płyty, tablicy czy kamienia – który nie informowałby o tym, że w danym miejscu żydowska rodzina została porwana i wywieziona do obozu koncentracyjnego. Według niego Niemcy wręcz chcą, aby ich obywatele pojechali do Auschwitz i oddali się szczerzej, głębokiej refleksji nad historią Holocaustu w ich kraju, i ubolewa, że w USA jest wręcz odwrotnie – o ludobójczych zbrodniach tego kraju mówi się za mało. Podczas gdy Pomnik Pomordowanych Żydów Europy znajduje się w centrum Berlina – a więc najbardziej eksponowanym miejscu – Waszyngton do dziś nie doczekał się narodowego pomnika niewolnictwa. Zob. *True Justice: Bryan Stevenson's Fight For Equality*, op. cit.

¹²⁶ Zob. J.E. Majewska, *Pomnik Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie*, Histmag.org, 5.07.2013, <https://histmag.org/Pomnik-Pomordowanych-Zydow-Europy-w-Berlinie-8119> (dostęp: 30.07.2024); oraz: R. Brody, *The Inadequacy of Berlin's Memorial to the Murdered Jews of Europe*, The New Yorker, 12.07.2012, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-inadequacy-of-berlins-memorial-to-the-murdered-jews-of-europe> (dostęp: 30.07.2024).

¹²⁷ *Stelenfeld* – pol. 'pole stel'.

osób (z rodziną i/lub przyjaciółmi), które się rozejdą po placu i potem nawołują swoje imiona między stelami. Echo niesione jest wówczas po całej instalacji; słyszymy ich, ale nie widzimy, zanurzeni w cieniu zimnych obelisków. Panika staje się realna, gdy rodzice rozdzielą się z dzieckiem – i dla nich, i dla niego – zupełnie tak, jak działo się w przypadku tysięcy żydowskich rodzin, które upamiętnia dzieło Eisenmana. Pomnik ten wyraźnie pokazuje, że bez dokładnej znajomości historii II wojny światowej każdy, nawet dziecko, może, dzięki własnym przeżyciom magazynowanym w pamięci i ciele, stać się podmiotem doświadczenia historycznego w akcie konkretyzacji dzieła.



Il. 23. Pomnik Pomordowanych Żydów Europy (2005) w Berlinie

Zarówno Pomnik Pomordowanych Żydów Europy, jak i The National Lynching Memorial materializują akt komunikacji w działaniu człowieka. Informacja czerpana jest nie tyle z samego przedmiotu, co też z naszej pozycji i ustawień naszego ciała wobec niego w przestrzeni. W pomnikach tych ruch (doświadczenie fizyczne, biologiczne) łączy się z doświadczeniem estetycznym (konkretyzacja dzieła) – proces zapamiętywania aktywizowany jest w odbiorcach poprzez wymuszenie przez strukturę dzieła aktywności fizycznej (wędrówka po wyznaczonych ścieżkach w pomnikach, unikanie przeszkód, dynamika chodu determinowana przez nachylenie powierzchni).

Wiedza na temat upamiętnianych wydarzeń historycznych nie jest jedynie zdeponowaną w obiekcie informację, którą odczytujemy z pozycji zewnętrznej wobec niego. Ta wiedza i zapamiętywanie wydarzają się w nas poprzez integrację w ciele doświadczenia estetycznego

i historycznego. Ergo: pamięć to ruch, działanie. Wszak poznajemy świat i uczymy się poprzez ciało. Jak dowodzi Maxine Sheets-Johnstone, myślenie jest zakotwiczone w ruchu, który jest podstawą nadawania znaczeń otaczającej rzeczywistości. Fizykalne odczucie czasu i przestrzeni pozwala nam odkrywać i rozumieć świat i na tej podstawie budować język, którym się między sobą komunikujemy i tworzymy nowe sensy.

[J]esteśmy ożywionymi formami, które, żyjąc dla świata i w świecie, nadają mu w ten sposób znaczenie. Robimy to przede wszystkim przez ruch, rozwijając kinetyczną żywotność, obecną w naszym codziennym życiu od narodzin po śmierć¹²⁸.

Fenomenologiczna analiza ruchu, dokonana przez badaczkę, dowodzi zasadności Darwinowskiego stwierdzenia, że umysł jest funkcją ciała, i pokazuje, że to nie umysły są ucieleśnione, a raczej ciała są świadome. Koncepcja ta znajduje zresztą swoje uzasadnienie w słynnym *Manifestie cyborgów* Donny Haraway, która pisze m.in. o tym, że inteligencja jest wynikiem materialno-semiotycznego uwikłania żywego organizmu człowieka w inne organizmy, technologię i otaczający nas świat, któremu nadajemy symboliczne znaczenia¹²⁹.

Najpierw był ruch, potem język. Najpierw poznajemy świat dotykiem, smakiem, a przede wszystkim przez określanie relacji przestrzennych wokół nas i naukę czasowości – powtarzalności tego, co się dzieje wokół nas i z nami (pory dnia, karmienie, drzemki). Ta zakorzeniona w ciele sensotwórczość przekłada się również na dynamikę relacji z innymi ludźmi (rodziną, przyjaciółmi, kolegami z pracy), do których się „dostrajamy” również (i najpierw) na poziomie cielesnym. To dotyk, fizyczna obecność buduje bliskość¹³⁰. Nasz ruch jest więc wypadkową naszych odczuć – przestrzeni, obiektów, innych osób, naszego własnego ciała (np. zmęczenie, ból) – co oznacza, że „nasze cielesne postawy i dyspozycje rezonują ze sobą w sposób afektywny i kinetyczny”¹³¹. Podsumowując, nasze reakcje na świat nie są jedynie robotycznymi reakcjami wzrokowymi, słuchowymi czy węchowymi. Jesteśmy żywymi organizmami, ruchomymi w każdym momencie, z każdym oddechem, mrugnięciem, krokiem i afektywnie i kognitywnie dostrajamy się do nieustannie zmieniającego się świata. Nasze istnienie wobec niego jest dynamiczne, nasze poruszanie się w nim jest ruchem świadomym

¹²⁸ M. Sheets-Johnstone, *Embodied Minds or Mindful Bodies? A Question of Fundamental, Inherently Inter-related Aspects of Animation*, „Subjectivity” 2011, Vol. 4, DOI: 10.1057/sub.2011.21, s. 452.

¹²⁹ Zob. D. Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, przeł. S. Królak, E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1(3), s. 49–87. Autorka przedstawia cyborga jako materialno-semiotyczną figurę symbolizującą połączenie świata fizykalnego (ciało i technologia) i symbolicznego (język).

¹³⁰ M. Sheets-Johnstone, op. cit., s. 452.

¹³¹ Ibidem.

i znaczącym: idziemy w jednym kierunku lub innym, szybko lub wolno, żywiołowo lub uważnie¹³². Wszystkie podstawowe pojęcia stworzone przez ludzi „są derywatami jakościowej struktury dynamicznej ruchu – pojęcia siły, dystansu, kierunku, wielkości, jak i wiele innych pojęć ukształtowanych w wieku dziecięcym na podstawie doświadczenia kinetycznego”¹³³.

To właśnie ta kinetyczna inteligencja informuje nas o zmianach wokół nas i motywuje nasze poruszanie. Kiedy płynie ona z orientacji w przestrzeni, w którą wpisana jest konkretna informacja historyczna (nabyta po przeczytaniu tablic lub samodzielnie), wówczas przemieszczanie się po niej staje się formą zapamiętywania. W The National Memorial for Peace and Justice to niemal mnemotechnika aktywizująca pamięć poprzez ciało i wezwanie Stevensona do działania na rzecz upamiętniania ofiar terroru rasowego oraz budowania pojednania. Elementami aktywizującymi w dosłowne realne działanie upamiętniające są skrzynki, do których można wrzucać ziemię niczym na grób zmarłego podczas pochówku, repliki stalowych bloków czekających na zabranie przez władze hrabstw czy zbieranie ziemi do słoików z The Legacy Museum, które należy traktować jako intermedialną część pomnika. W pewnym sensie akt konkretyzacji, choć wytwarzany w momencie odbioru dzieła, nie jest tu ograniczony w czasie i przestrzeni – pomnik trwa i komunikuje dalej w działaniach zainspirowanych przezeń ludzi, którzy wychodzą z niego, pamiętając, i pamięć tę niosąc dalej w swoim społecznym zaangażowaniu w akty upamiętniania.

Dynamika zapamiętywania motorycznego

Maxime Sheet-Johnson wymienia cztery jakości, które uwidaczniają się w naszym ruchu:

- 1) napięcie (*tensional quality*), związane z intensywnością naszego ruchu, wysiłkiem i siłą, którą wywieramy na ciele (np. gdy schodzimy po schodach w dół, poruszamy się z mniejszym wysiłkiem, niż gdy idziemy pod górę);
- 2) linearność (*linear quality*), która obejmuje linearność kształtującą nasze ruchome ciała oraz szlak poruszania się;
- 3) powierzchniowość (*areal quality*), dotyczącą zarówno naszych ciał (od pozycji przykurczonej po rozciągniętą, gdy się prostujemy i rozpościeramy ramiona), jak i wzoru przestrzennego naszego ruchu (intensywny w przestrzeni, gdy robimy małe kroki i nasz chód jest ciężki, ekspansywny, gdy robimy długie, lekkie susy);
- 4) oraz projekcyjność (*projectional quality*), która określa sposób, w jaki siła ruchu się manifestuje – może być nagły, zrównoważony, balistyczny lub zapadający się (np.

¹³² Ibidem, s. 456.

¹³³ Ibidem, s. 459.

wchodząc na strome wzgórze, poruszamy się równomiernie i płynnie, ale możemy wykonać również nagły zryw, gdy chcemy ominąć gałąź, która wyłoniła się zza zakrętu, albo, jak w biegu, intensywnie machać rękoma, co niesie ciało do przodu)¹³⁴.

Jak wynika z powyższego, jakościowa struktura ruchu generuje jego ogólną dynamikę – „płynie ona wprzód z określoną energią kinetyczną, której intensywność może rosnąć i opadać, wzrastając i zanikając, jednocześnie uprzestrzeniając się i uczasowiając w sposób, który stwarza jej kontury”¹³⁵ – dynamika ruchu może być nasilona, osłabiona, ekspansywna, nagła, poszarpana, ograniczona, zawężona. „W skrócie: jakościowa struktura jakiejkolwiek dynamiki jest formalnie stwarzana przez jakość samego ruchu”¹³⁶.

W kontekście dynamiki pomnika takiego jak The National Memorial for Peace and Justice uwidacznia się znacząca rola zwłaszcza dwóch cech ruchu wymienionych przez Sheet-Johnson: liniowości i napięcia, które mają wpływają na projektowanie naszego odbioru dzieła, poniekąd nim sterując. Przypomnijmy: Wertykalność ciała generalnie stanowi podstawowy model dla architektury; ruch liniowy jest więc najbardziej naturalnym wzorcem naszego ruchu – jesteśmy przyzwyczajeni do poruszania się po drogach opartych na linearnych układach. W The National Lynching Memorial ta linearność ruchu zostaje zakłócona przez różne „przeszkody”, które wydłużają czas odbioru dzieła (przemieszczania się po nim), przez co i wzmacniają proces zapamiętywania. W pomniku układ zwielokrotnionych prostokątów prowadzi nasze ciało i zmysły, wytycza szlak ruchu i myśli. Suniemy po nim do przodu, wznosząc głowę wraz z unoszeniem się bloków, które – gdy w końcu znajdują się tuż nad naszymi głowami, wzbudzając pewien rodzaj uczucia zagrożenia, niepokoju – powodują naturalną, instynktowną reakcję, by zadrzeć głowę i sprawdzić, co to. Nasze ciała sterowane są więc tak, by odczytać nazwy hrabstw, gdzie udokumentowano liczne (zob. il. 6). Na początku jesteśmy zmuszeni wymijać zygzakiem, niczym ludzi w tłumie, bloki na wysokości naszych ciał. Potem, gdy w następnej sekcji zaczynają się unosić, dodatkowo jesteśmy zmuszeni do patrzenia pod nogi, gdzie w podłożu są wmontowane skrzynki, co intensyfikuje naszą uważność, by się nie

¹³⁴ Ibidem, s. 458–459.

¹³⁵ Ibidem, s. 459.

¹³⁶ Ibidem. Ważną rolę w generowaniu dynamiki ruchu odgrywa propriocepcja, czyli tzw. czucie głębokie, kluczowe dla koordynacji wzrokowo-ruchowej, utrzymania równowagi, planowania ruchu i regulację napięcia mięśniowego. Wiąże się to z tym, że tzw. proprioceptory, znajdujące się w mięśniach, ścięgnach i stawach, dostarczają do mózgu informacji o ułożeniu ciała (np. wiemy, czy nasze ręce są wzniesione czy nie bez patrzenia na nie), jego napięciu i rozciągnięciu. Zob. Wikipedia, hasło ‘proprioception’, <https://en.wikipedia.org/wiki/Proprioception> (dostęp: 15.04.2026); U. Proske, S.C. Gandevia, *The Proprioceptive Senses: Their Roles in Signaling Body Shape, Body Position and Movement, and Muscle Force*, „Physiological Reviews” 2012, Vol. 92(4), DOI:10.1152/physrev.00048.2011 (dostęp: 15.04.2026).

potknąć, nie przewrócić, nie zderzyć z następnym blokiem. Słowem: nie jest to łatwa trasa, tak jak nie jest łatwa historia, którą przekazuje pomnik w tym somaestetycznym doświadczeniu. Można powiedzieć, że w The National Lynching Memorial mamy do czynienia ze zmianą gęstości przestrzeni, która powoduje, że z początku kluczymy w prostych, krótkich liniach między blokami, aż do długiego korytarza (zob. il. 21), w którym nasz ruch staje się bardziej organiczny, swobodny, czemu sprzyjają otwartość przestrzeni i pochyłość podłoża.

W kontekście napięcia nie bez znaczenia jest fakt, że pomnik znajduje się na wzgórzu (il. 3), w związku z czym zwiedzenie go, poznanie wpisanej weń historii, już na wstępie zmusza nas do wysiłku – intelektualnego poprzez fizyczny. Oczywiście, różni ludzie w różny sposób będą podchodzić na wzgórze. Jedni będą stawiać duże, zdecydowane kroki pełne werwy, inni (być może osoby starsze), pochyleni, będą robić dużo małych kroczków, przystając raz na jakiś czas. W środku pomnika równia pochyła wymusza na nas szybszy, swobodniejszy chód, jakby mniej kontrolowany, co niejako wciąga nas w przestrzeń z podwieszonymi u sufitu stalowymi niby-trumnami. Ta projektowana lekkość ruchu kontrastuje z ciężarem treści i formy, tworząc napięcie i w ten sposób go uwypuklając. Idąc, możemy się poddać stromości podłoża, ale też możemy się zapierać, przejąć kontrolę. Grunt, że nasze ciało zapamięta wejście w stromy korytarz wraz z symbolicznym znaczeniem weń wpisanym – wraz z nastrojem grozy konotowanym przez dziesiątki rdzawych, ciężkich bloków zwisającymi nad naszymi głowami jak ciała zlinczowanych z drzew. Z tym że bloki te są bezwonne i nie kołyszą się na południowym wietrze. Jednak ich kształt i kolor w tych, którzy mają wiedzę na temat linczów (a dostarczana jest ona w opisach na ścianach pomnika), ewokują wygląd oraz zapach krwi i śmierci. Ta symbolika wydarza się w naszym ciele, bowiem „symbol nie jest umysłową reprezentacją, a cielesną mapą, »formą myślenia analogicznego«, która jest »u podstaw ustrukturyzowana przez reprezentację cielesną« jako »biologiczna matryca«¹³⁷. Związek między symbolem a symbolizowanym nie jest arbitralny, a jest obrazowym „szablonem semantycznym”, pisze Iline Serlin, komentując myśl Maxime Sheets-Johnstone zawartą w *The Primacy of Movement*. „Analogiczne myślenie – np. zęby i kamienie jako narzędzia reprezentujące twardość i zdolność do cięcia – jest »zakorzenione w dotykowo-kinestetycznym ciele«¹³⁸. To sposób, w jaki odbiera ono świat, kształtuje ową matrycę dla symbolicznych, tworzonych przez nas znaczeń, które nadajemy obiektom.

¹³⁷ I.A. Serlin, Maxime Sheets-Johnstone: „*The Primacy of Movement*”—*Expanded Second Edition (Advances in Consciousness Research)*, „American Journal of Dance Therapy” 2013, Vol. 35(2), DOI:10.1007/s10465-013-9164-z, s. 2. W nawiasach ostrokatych znajdują się przytoczone przez Irene Serlin słowa Maxime Sheets-Johnstone z rozszerzonego drugiego wydania *The Primacy of Movement* (2011, s. 13–14).

¹³⁸ Ibidem, s. 3.

The National Memorial for Peace and Justice wykorzystuje właśnie to analogiczne myślenie ciałem – człowiek poprzez ruch w przestrzeni pomnika nie tyle odczytuje zeń znaczenia, co, przemieszczając się po nim, aktywnie je stwarza w oparciu na wiedzy, indywidualnych reakcjach fizycznych oraz integracji sensorycznej. Ciało bowiem pozwala nam doświadczyć struktury opartej na percypowaniu dystansu i głębi nie tylko wizualnie, ale też multisensorycznie właśnie poprzez ruch w przestrzeni¹³⁹. W The Lynching Memorial przestrzeń, której doświadczamy jest kształtowana przez nasze ciało. Ruch, przemieszczanie się należy uznać za równorzędny element kompozycyjny dzieła. Nie chodzi tu tylko o dowolność odbioru. Aby pomnik zaczął się w nas „wydarzać”, musimy weń wejść; co za tym idzie: zachowania ludzi są jego częścią. Dynamika naszego ruchu konotuje tu – jak można to określić – dynamikę naszej kontemplacji; nasze działanie po wyjściu z pomnika jest częścią projektu pamięci, wydłużeniem ruchu pamięci.

Konkluzje

Podejście do historii Franka Ankersmita nie stoi w sprzeczności z proponowanym przez Borisa Uspieskiego kulturowo-semiotycznym podejściem do niej, które zakłada „rekonstrukcję systemu wyobrażeń, warunkujących zarówno odbiór, jak i reakcję na rozmaite zdarzenia”¹⁴⁰. Choć Ankersmitowska koncepcja doświadczenia historii implikuje rozdział między doświadczeniem a językiem¹⁴¹, to u obu badaczy jawi się ona jako proces obejmujący przeszłość oraz teraźniejszość, w którym uczestniczą zarówno „obecni”, jak i „nieobecni” aktorzy. My, współcześni, jesteśmy częścią tego samego procesu historycznego, co bezpośredni uczestnicy zdarzeń i postronni obserwatorzy im wówczas się przyglądający. To, jak odbieramy jakieś wydarzenie dziś, jak jest dziś ono upamiętniane, a także sam akt jego upamiętniania, są częścią procesu historycznego, a my – można powiedzieć – jesteśmy postronnymi obserwatorami post factum.

W tym procesie kluczową rolę odgrywa percepcja subiektywnego, jednostkowego podmiotu – uczestniczy ona w procesie konkretyzacji dzieła sztuki, przekształcającej je w przedmiot estetyczny¹⁴². Co więcej, nie ma mniej czy bardziej obiektywnych odbiorów

¹³⁹ Zob. R. Shusterman, *Somaesthetics and Architecture*, op. cit., s. 288.

¹⁴⁰ B. Uspieski, *Historia i semiotyka. Percepcja czasu jako problem semiotyczny*, w: idem, *Historia i semiotyka*, przeł. B. Żylko, Gdańsk 1998, s. 21.

¹⁴¹ Propozycję rozwiązania tego, jak w koncepcji Ankersmita połączyć doświadczenie z językiem, daje Rodrigo Díaz Maldonado w swoim artykule *Historical Experience as Mode of Comprehension*. Zob. R. Díaz Maldonado, op. cit.

¹⁴² Należy zaznaczyć, że dzieło sztuki nie jest tym samym, co przedmiot estetyczny, który powstaje w wyniku odbioru dzieła i jego konkretyzacji, „którą warunkuje zajęcie postawy estetycznej zorientowanej na jakości estetyczne tegoż dzieła. [...] Stwierdza bowiem Ingarden: »Przedmiot estetyczny stanowi konkretne, wartością

przeszłości – wszystkie są „skażone” naszą percepcją, dodajmy: tak mocno zakorzenioną w naszej cielesności. Jednocześnie to właśnie owo „skażenie” uwalnia nas – badaczy kultury i historii – od ciężaru kontekstu metodologiczno-teoretycznego i dezautomatyzuje naszą percepcję. Można wysunąć wniosek, że historia, którą przeżywa się jak przedmiot estetyczny, stanowi właśnie doświadczenie historyczne. Oczywiście historia w takim rozumieniu nie jest Ingardenowskim przedmiotem intencjonalnym (chyba że przedmiotem badań historyka). Zarówno w przypadku czytania fotografii wojennych, dzienników czy kronik, jak i artystycznych tekstów kultury (takich jak film, sztuka teatralna, rzeźba czy obraz malarski), łączy się ona z estetyką i w efekcie wywołuje doświadczenie estetyczno-historyczne. Zdaje się, że postulatem Ankersmita jest właśnie to, by przeżywać historię jak dzieło sztuki, z wewnętrznej perspektywy, jednostkowego doświadczenia, zamiast traktować ją niczym obiekt pod mikroskopem w laboratorium. W ten sposób przeszłość, którą się przeżywa, nie tylko jest nam bliższa, ale i staje się teraźniejszością poprzez owo bycie „w nas”.

W podejściu Ankersmita można zauważyć zwrot w stronę „romantycznego, quasi-mistycznego odczuwania historii”¹⁴³. Formułując pojęcie wzniosłego doświadczenia historycznego, czerpie z Schillerowskiej myśli, że historia jest przedmiotem wzniosłym (można powiedzieć, że idei tej dedykowana jest cała książka *Sublime Historical Experience*). Friedrich Schiller w *Listach o wychowaniu estetycznym człowieka* pisał:

historia świata jest dla mnie wzniosłym przedmiotem. Świat jako przedmiot historyczny nie jest niczym innym, jak tylko starciem się sił natury między sobą i z wolnością człowieka, a o skutku tej walki uczy historia. Jak dotąd, historia może opowiedzieć o znacznie większych czynach natury (do której trzeba zaliczyć wszystkie afekty ludzkie) niż o czynach samodzielnego rozumu, który zdołał objawić swą moc zaledwie w pojedynczych wyjątkach od prawa natury [...]¹⁴⁴.

Historia jest więc w samej swej istocie czymś tragicznym, wynikającym z niemal przemocowego zderzenia sił natury (fizycznej i moralnej) i człowieka. W pewnym sensie w samej swej istocie historia będzie procesem traumatyzującym, ponieważ nieuchronnie wiąże

obdarzone oblicze, w którym ukazuje się dzieło sztuki, i jest zarazem wypełnieniem jednej z możliwości jego pełnego (a przynajmniej pełniejszego) określenia». Zob. L. Sosnowski, op. cit., s. 213.

¹⁴³ M.S. Roth, *Ebb Tide*, „History and Theory: Studies in Philosophy of History” 2007, No. 46, <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2007.00392.x>, s. 68.

¹⁴⁴ F. Schiller, *O wzniosłości*, w: idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 187.

się z doświadczeniem straty¹⁴⁵, wynikającej z rozłamu między „wtedy” a „teraz” – w tym pęknięciu, przestrzeni pomiędzy, tkwi istota wzniosłego doświadczenia historycznego, w którym historia staje się czymś odczuwalnym (jak nastrój epoki). Do tego tragicznego, wzniosłego przedmiotu, jakim jest historia – podążając za myślą Schillera – pozwala nam się przybliżyć sztuka, uruchamiająca uczucie wzniosłości w człowieku. Historia jest tragiczną sceną, na której rozgrywają się losy świata. W sztuce staje on przed nami w całym swym okrucieństwie „z otwartą przyłbicą”¹⁴⁶; można ją więc traktować jako metafizyczne źródło poznania¹⁴⁷. Przedstawienie historii jako przedmiotu wzniosłego popycha w stronę podejścia intuicyjnego i korzystania bardziej z „czucia i wiary” – jakby to ujął nasz wieszcz narodowy – niż „mędrca szkiełka i oka”.

Dlatego tak ważną rolę w doświadczeniu historyczno-estetycznym pełni ludzkie ciało – doświadczenie cielesne jest bowiem bliższe owemu dziecięcemu spojrzeniu, które postuluje Ankersmit w kontakcie z przeszłością. Oczywiście nasze ciała też są w mniejszym lub większym stopniu uformowane przez kulturę, obyczaj i normy społeczne wpływające na nasze spojrzenie na świat i zachowanie, w tym fizyczne, jak chód czy gesty itp. Jednak na poziomie ciała jesteśmy bardziej intuicyjni, naiwni. Ponadto „czynniki »biologiczne« tworzą »źródła estetyczności«, kształtując w ten sposób nasze nawet najbardziej duchowe doświadczenie związane ze sztukami pięknymi i myśleniem wyobrazeniowym”¹⁴⁸.

Omawiany w niniejszym rozdziale The National Memorial for Peace and Justice jest przykładem właśnie takiego dzieła sztuki, w którym obcowanie z przeszłością jest możliwe poprzez interioryzację doświadczenia historycznego w naszym „nieskażonym” normatywnymi sądami doświadczeniu fizycznym. Pomnik ten to p o m n i k s o m a e s t e t y c z n y – czyli taki, którego struktura wymusza na odbiorcy ruch w przestrzeni, będący jednocześnie elementem jego kompozycji oraz warunkiem aktu konkretyzacji. Przemieszczanie się – kierunek i dynamika ruchu (m.in. krótki ruch liniowy w ruch w gęstej przestrzeni na początku pomnika, swobodne „płynięcie” w długim korytarzu) – strukturyzuje trasa pomnika i jej kształt.

¹⁴⁵ Walter Benjamin, na którego Fran Ankersmit się powołuje, „we wstrząsach i traumach nowoczesności chciał odnaleźć drogę do nowej formy doświadczenia, które obejmowałoby zarówno aktywny, jak i pasywny wymiar spotkania ze światem w jego pełni”. M.S. Roth, op. cit., s. 71.

¹⁴⁶ F. Schiller, op. cit. s. 190.

¹⁴⁷ „W poznaniu tych niebezpieczeństw pomaga nam straszliwy, wspaniały widok niszczącej wszystko, znów stwarzającej i na nowo niszczącej przemiany, obraz zniszczenia, które już to powoli podkopuje, już to nagle zaskakuje; pomagają nam w tym patetyczne obrazy walczącej z losem ludzkości, niepowstrzymanej ucieczki szczęścia, oszukanej pewności, triumfującej niesprawiedliwości, upadającej niewinności, obrazy, których bogaty wybór pokazuje historia, a sztuka tragiczna, naśladować historię, stawia przed naszymi oczami”. Ibidem.

¹⁴⁸ Richard Shusterman podkreśla tu to, co pisał John Dewey w *Art and Experience*. Zob. R. Shusterman, *Odnowienie somatycznej refleksji. Filozofia ciała-umysłu Johna Deweya*, w: idem, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, Kraków 2010, s. 239–240.

Doświadczenie historyczno-estetyczne zaczyna się wydarzać na poziomie doświadczenia kinestetycznego, które uruchamia analogiczne myślenie ciałem będące punktem wyjścia do budowania symbolicznych znaczeń kontowanych przez formę The National Lynching Memorial (np. stalowe bloki pokryte rdzawą patyną przypominające ciała zwisające z drzew). W pomniku tym echo wielopokoleniowej traumy ofiar rasowego terroru, przepuszczone przez osobiste doświadczenie Bryana Stevensona, inicjatora i twórcy projektu, rezonuje w naszych zapamiętujących ciałach. „Chcemy, aby każde serce, każdy duch, każdy umysł, każda dusza, która przechodzi przez to miejsce, pamiętały – mówił podczas odsłonięcia pomnika Stevenson. – Ale nie chcemy, by tylko pamiętali; chcemy, aby byli zainspirowani, pełni nadziei, odwagi i wiary. Gdy opuszczą to miejsce, chcemy, by ich krokami kierowały łaska, miłosierdzie i miłość. Dzięki, Boże, błogosław nam, bądź z nami”¹⁴⁹. Pamiętanie nie jest więc jedynie biernym aktem oddania ofiarom, ale działaniem poprzez aktywne zaangażowanie w upamiętnianie tragedii Afroamerykanów i walkę z przekazywanym z pokolenia na pokolenie rasizmem.

¹⁴⁹ Equal Justice Initiative, *Dedication of the National Memorial for Peace and Justice*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=1pUNPAsI6zc> (dostęp: 2.01.2026).

Zakończenie

Według Jörna Rüsen'a istnieją trzy typy wydarzeń historycznych: 1) normalne (np. zmiana rządów), interpretowane za pomocą istniejących wzorców; 2) krytyczne (np. rewolucja francuska), wymagające zmiany wzorca interpretacji; oraz 3) traumatyczne, unicestwiające „wzorce interpretacyjne, które mogłyby nadać mu sens poprzez ukazanie związku między wcześniejszymi i późniejszymi wydarzeniami”¹. Autor jako najdobitniejszy przykład wydarzenia „niszczącego wszelki sens”² podaje Holocaust, określany jako „próżnia wysysająca historiograficzne próby interpretacji”³. Do tego typu wydarzeń należy również zaliczyć zinstytucjonalizowane niewolnictwo, które – jak na ironię – z perspektywy ekonomii i polityki miało bardzo dużo sensu. Dziś badacze z całego świata konfrontują się z faktem, że współczesny świat nie wyglądałby tak, jak wygląda, gdyby nie masowe wyludnianie Afryki, handel ludźmi, rasizm oraz motywowane ekonomicznie systemowe ludobójstwo – ich wpływ na kształt kapitalizmu i gospodarki rynkowej, rozkład sił politycznych oraz ekonomicznych wpływów w dzisiejszym świecie ciężko dziś oszacować. Wydaje się, że znajdujemy się w szczególnym momencie dziejowym, który – podążając za terminologią Cathy Caruth – można określić jako dziejowe „przebudzenie traumatyczne” (*traumatic awakening*⁴), przy czym „dziejowe” odnosi się do dziejów ludzkości w ogóle, nie konkretnego narodu. Historia bowiem, pisze Caruth, to „uwikłanie w traumy innych”⁵, w związku z czym tak naprawdę nie istnieją oddzielne historie narodowe, ponieważ wszyscy jesteśmy częścią jednej historii – historii narodu ludzkiego. To „przebudzenie musi rozpoczynać każdą prezentację historyczną”⁶, jeśli chcemy odpowiedzieć na pytanie, kim jesteśmy.. Jednak aby zrozumieć, trzeba najpierw przedstawić. I tu pojawia się problem związany z tym, jak reprezentować zdarzenie będące na osi dziejów „załamaniem cywilizacji”⁷ i upamiętnić coś, o czym naród nie chce pamiętać lub czego świadomości nawet nie ma. Ta trudność znalezienia kategorii opisu

¹ J. Rüsen, *Czy można uhistorycznić Holocaust? – o sensie i bezsensie doświadczenia historycznego*, przeł. A. Milewska, w: *Psychoanaliza w cieniu wojny i Zagłady*, red. E. Kobylińska-Dehe, Kraków 2020, s. 31.

² Ibidem, s. 39.

³ Ibidem, s. 31. Autor przytacza tu słowa Dana Dinera z *Zwischen Aporie und Apologie. Über Grenzen der Historisierung der Massenvernichtung* („Babylon” 1986, nr 1).

⁴ C. Caruth, *Traumatic Awakenings. (Freud, Lacan, and the Ethics of Memory)*, w: eadem, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, MA–London 1996, s. 91–112. Autorka pisze: „przebudzenie ucieleśnia spotkanie z realnym. Innymi słowy, przebudzenie występuje nie jedynie jako niemożność odpowiedzi, ale jako inscenizacja nieuchronności odpowiedzi”. Ibidem, s. 105.

⁵ Ibidem, s. 24.

⁶ W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2003, s. 511; cyt. za: A. Leder, *Psychoanaliza jako krytyczna teoria dziejów. Przykład Polski*, w: *Psychoanaliza w cieniu wojny i Zagłady*, red. E. Kobylińska-Dehe, Kraków 2020, s. 59.

⁷ J. Rüsen, op. cit., s. 31.

doświadczenia traumatycznego, którego rdzeniem jest „uczucie nieobecności, zerwania i utraty możliwości reprezentacji”⁸, wiąże się z „radykałnym rozłamem między traumą a kulturą”⁹.

Dlatego w badaniu dzieł sztuki upamiętniających traumatyczne wydarzenia historyczne zamykanie się w ściśle określonych metodologiach i schematach interpretacyjnych, np. narzuconych przez rygor danej dyscypliny lub dziedziny naukowej, mogą okazać się niewystarczające. Podjęta w niniejszej pracy wędrówka – nawiązując do Mieke Bal¹⁰ – przez wybrane pomniki niewolnictwa i historię ich lokalizacji pokazuje, jak to sam przedmiot badań kształtuje w trakcie analizy metodologię oraz kategorie i terminy pozwalające uchwycić jego jednostkowy charakter. Pojęcia z zakresu poetyki teoretycznej, które w tej wędrówce powstały, można uznać za narzędzia analityczne pozwalające zbadać sposoby komunikowania doświadczeń narodowych o charakterze traumatycznym w tekstach kultury, które określiłam jako architektoniczno-rzeźbiarskie. To, co zwraca uwagę w podjętych przeze mnie analizach, to szczególna rola doświadczenia kinestetycznego w komunikowania traumy niewolnictwa w pomniku i wiązanie procesu zapamiętywania z ruchem, przemieszczaniem się w przestrzeni, czy ogólniej: z jednostkowym doświadczeniem odbiorcy, który musi wejść w bezpośredni kontakt z dziełem. W mniejszym stopniu uwidacznia się to w Slavery Memorial, Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland i pomniku Cudjo Kossoli Lewisa, w większym w African Burial Ground National Monument, The Ark of Return i The National Memorial for Peace and Justice, gdzie „wciągnięcie” odbiorcy w dialog z miejscem wielopokoleniowej traumy Afroamerykanów poprzez zaangażowanie somatyczne staje się warunkiem aktu konkretyzacji dzieła.

W trakcie analizy wyżej wymienionych dzieł udało się wyodrębnić cztery typy pomników:

- 1) p o m n i k p e r f o r m a t y w n y – to typ pomnika, którego budowa angażuje odbiorcę intelektualnie i somatycznie poprzez wymuszenie swoją strukturą retoryki percepcji implikującej określoną reakcję emocjonalną. Odbiorca, czerpiąc z indywidualnych doświadczeń, odtwarza miejsce, czas i wydarzenia, których nigdy nie przeżył, a które stają się „jego” przez rekreację doświadczenia zapośredniczonego (np. Buty na Brzegu Dunaju w Budapeszcie);
- 2) p o m n i k n a r r a c y j n y – pierwszy podtyp pomnika performatywnego, który wykorzystuje teatralizację jako architektoniczną strategię artystyczną inscenizującą

⁸ D. Laub, D. Podell, *Art and Trauma*, „The International Journal of Psychoanalysis” 1995, Vol. 76, s. 992.

⁹ Ibidem.

¹⁰ M. Bal, *Traveling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto–Buffalo–London 2012.

spotkanie między obiektem estetycznym a rzeczywistością historyczną; jego budowa kreuje *mise-en-scène*, po wkroczeniu w którą odbiorca, poruszając się zgodnie z kierunkiem zaprojektowanej przez architekta „fabuły” pomnika, przyjmuje na siebie rolę implikowaną przez rzeźbiarsko-architektoniczną scenę; po wkroczeniu w ten sugerowany kompozycją świat przedstawiony jednocześnie staje się jednym z bohaterów inicjowanej przez swoje działanie historii, jak i jej narratorem (np. miejsce kultu przodków w African Burial Ground National Monument, świątynia-grób, miejsce pielgrzymki w The Ark of Return, w których zwiedzający przyjmują na siebie role pielgrzymów, wiernych);

- 3) *pomnik somaeestetyczny* – drugi podtyp pomnika performatywnego; jest to pomnik, który poprzez zaangażowanie somatyczne odbiorcy swoją budową wymusza na nim ruch, którego kierunek i dynamikę strukturyzuje trasa pomnika i jej kształt; ruch jest tu równorzędnym elementem kompozycyjnym dzieła (np. The National Memorial for Peace and Justice);
- 4) *pomnik-palimpsest* – typ pomnika figuratywno-symbolicznego, który w swojej strukturze zawiera, bezpośrednio cytując lub przekształcając, formę lub fragmenty tekstu stanowiącego dlań hipotekst; w akcie percepcji pomnik ten wywołuje w świadomości odbiorcy powidok tekstu/obiektu źródłowego, dla którego stanowi hipertekst (np. From Absence to Presence: Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland ewokuje powidok niewolniczej chaty stojącej w tym samym miejscu, gdy teren St. Mary's College był częścią plantacji Hicks-Mackall-Brome; w przypadku utworów Quentona Bakera, pokrywających dach i ściany tego pomnika, hipotekstami są uznawane za dokumenty epoki ogłoszenia dotyczące zbiegłych niewolników – na ich podstawie powstały wiersze – hiperteksty – które przekształciły te teksty-artefakty w taki sposób, że można mówić, że utwory są inkrustowane elementami hipotekstów).

Ten typologiczny szkic pomników wskazuje, jak w pomnikach historycznych obcowanie z przeszłością jest możliwe poprzez interioryzację doświadczenia historycznego w naszym „nieskażonym” normatywnymi sądami doświadczeniu fizycznym. Doświadczenie historyczno-estetyczne uruchamiane jest tu na poziomie somatycznym, co inicjuje analogiczne myślenie ciałem będące punktem wyjścia do budowania znaczeń kontowanych przez strukturę pomników. Dlatego tak istotną rolę w niniejszej pracy odegrały geneza powstania pomników i opis historyczny ich lokalizacji. Pokazały one na etapie analizy strukturalnej, jak warstwa

formalna pomników kształtowana była przez relację z miejscem ustanowienia oraz losem zniewolonych Afroamerykanów w nim żyjących (co widać zwłaszcza na przykładzie African Burial Ground National Monument oraz *From Absence to Presence: Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland*). Historia jest w przypadku pomników historycznych immanentną częścią procesu analizy i „czytania” dzieła, aktualizuje się w akcie konkretyzacji, w którym dotykamy przeszłości, uczestnicząc w dialogu z ofiarami niewolnictwa, które z nami rozmawiają, choć milczą.

Badając sposoby figuracji nieobecności ofiar w pomnikach niewolnictwa oraz pamięci o ich losie w amerykańskich miejscach publicznych (implicite: badając także sposoby uobecniania historii Czarnych Amerykanów w oficjalnej narracji historycznej USA), wyodrębniono dwa typy hiperbol w sztukach wizualnych. Są to:

- 1) *hiperbola negatywna* (eliptyczna) – figura tekstowa, w której nieobecność skupia uwagę i wyznacza szlak percepcji odbiorcy, intensyfikując znaczenie opuszczonego elementu, który pozostaje w metonimicznej zależności z tym, co obecne w przedstawieniu, oraz nadbudowując nad owym wizualnym przemilczeniem nowe sensy wykraczające poza fakty historyczne i poza to, co postrzegalne zmysłowo (np. *Buty na Brzegu Dunaju*, gdzie elementami opuszczonymi w przedstawieniu są właściciele butów – ofiary zbrodni strzałokrzyżowców – co podkreśla ich znaczenie i zwraca na nie uwagę, każe nam ich poszukiwać – w Dunaju – oraz, co istotne, przez niereprezentację ewokuje ich obecność);
- 2) *negatywna hiperbola performatywna* (podtyp hiperboli negatywnej) – figura, która narzuca się odbiorcy wizualnie, ale i somatycznie, aby podkreślić znaczenie usuniętego w przedstawieniu elementu (np. *Slavery Memorial*, gdzie widok wielkiej kuli i lewitującego łańcucha wytwarza sytuację spotkania z rzeźbą, aktywizując jej potencjał performatywny – nasz wzrok wręcz „potyka się” o pomnik, wymuszając na nas kolejne działania, od podejsścia i zapoznania się z tajemniczym obiektem, po odwrócenie wzroku i zignorowanie tego quasi-archeologicznego artefaktu).

Jak widać na przykładzie przeprowadzonych w rozdziałach I, III i IV analiz, najbardziej nacechowane semantycznie są miejsca puste – braki, opuszczania, pominięcia. To, czego nie ma, boli najbardziej i jest najbardziej obciążone znaczeniem. Dlatego reprezentacja ofiar przez niereprezentację jest tak skutecznym sposobem ewokowania ich obecności. Ból uobecnia się bowiem w tym, co nieobecne – elementu braku w strukturze dzieła są więc zwróceniem uwagi

na ów pusty okrąg (*empty circle*) będący rdzeniem doświadczenia traumatycznego. Przeprowadzone analizy pomników niewolnictwa potwierdzają dialogiczny charakter i niebezpośredniość sztuki traumy – dwie główne jej cechy, o których piszą Dori Laub i Daniel Podell:

„niebezpośrednie” i „dialogiczne” cechy sztuki traumy często łączą się z efektami traumy: te same przemilczenia i dziury można znaleźć w dotyczącej jej sztuce, w której obecność wylania się z nieobecności; sztuce, która staje się miejscem zaangażowania w kreatywny dialog z widzami lub czytelnikami¹¹.

Ten pusty okrąg, przypomnijmy, to silne i nieustające uczucie pustki będące rezultatem doświadczenia traumatycznego; zasłania on pierwotną przyczynę traumy i nie pozwala się z nią skonfrontować. Autorzy formułowali ten termin, rozpatrując jednostkowe doświadczenia ocalałych z Holocaustu. Jednak, jak widać na przykładzie pomników niewolnictwa w USA, wyniki ich badań z powodzeniem można odnieść do wielopokoleniowego doświadczenia traumatycznego zbiorowości, w tym potomków ofiar, jak i sprawców, bowiem rasowy terror odcisnął swoje piętno psychologiczne zarówno na Czarnych, jak i Białych Amerykanach, którzy nawet bardziej niż ci pierwsi opierają się konfrontacji z owym pustym okręgiem zakrywającym prawdę historyczną i prawdę o nich samych.

W przypadku jednostki, jak i narodu próby przedstawienia doświadczenia traumatycznego wiążą się z konfrontacją z traumatyzującym wydarzeniem przy jednoczesnym opieraniu się pamięci o nim, chowaniem go głęboko w umyśle/świadomości (jednostkowej czy zbiorowej). W przypadku większości omawianych pomników do tej konfrontacji dochodzi poprzez reprezentowanie przez niereprezentowanie. W Slavery Memorial, Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland oraz The National Memorial for Peace and Justice mamy do czynienia z poetyką braku i nieobecności, która czerpie z literackiej poetyki negatywnej¹² i mocno wychyla się w stronę filozofii i etyki. Istotnie, w omawianych pomnikach, mediujących cierpienie ofiar niewolnictwa i ich doświadczenie, związek między poetyką a etyką jest bardzo silny. To eliptyczne mówienie o historii jest w nich nie tylko sposobem na przekazywanie pamięci o tym, o czym Amerykanie pamiętać nie chcą, ale także ma wymiar strategii perswazyjnej, która ma uruchomić proces społecznego zapamiętywania (tudzież przypominania). Inną strategię perswazyjną prezentują pomniki rozpatrywane

¹¹ Ibidem, s. 996.

¹² Na temat poetyki negatywnej zob. rozdz. pierwszy, s. 22.

w rozdziale II. Jest to sakralizacja, która polega na zainscenizowaniu przestrzeni pomnika jako miejsca sacrum, co wkraczającemu w nią odbiorcy narzuca rolę wiernego pielgrzymującego do miejsca świętego oraz, implicite, pewne ramy zachowywania się w nim, jak i określoną interpretację historii. W *The Ark of Return* przestrzeń narratywizowana jest w biblijnej stylistyce, wpisując w losy Chrystusa los ofiar transatlantyckiego handlu niewolnikami – mamy tu dosłowną ich figurację w postaci tzw. figury trójcy. W przypadku pomnika Cudjo Kossoli Lewisa mamy do czynienia z sakralizacją samej postaci: dodanie jego popiersia do dziedzińca przed Kościołem Baptystów Misyjnych w Africatown, tam, gdzie najczęściej umieszcza się figury postaci biblijnych i świętych, a nie zwykłych ludzi – sam Cudjo staje się świętym patronem miasta. Zaś w *African Burial Ground National Monument* poruszamy się po precyzyjnie zaplanowanym dziele otwartym, gdzie poszczególne elementy pomnika sprawiają, że chodzimy po zainscenizowanej niby-świątyni, miejscu kultu przodków, mimowolnie stając się aktorami współtworzącymi świat przedstawiony. Obecność ofiar niewolnictwa jest w nim dosłowna – spoczywają na cmentarzu na terenie *African Burial Ground National Monument*. To, co łączy wszystkie omawiane przeze mnie pomniki niewolnictwa to to, że tworzą – jak to ujął Rodney Leon – miejsca afroamerykańskie, które budują kontrnarrację burzącą utrwalany przez dekady w mediach i kulturze popularnej oficjalny dyskurs na temat historii USA.

Pomniki niewolnictwa w USA, z których – przypomnijmy – zdecydowana większość powstała po roku 2000, można też potraktować jako obrazy pewnej epoki, momentu dziejowego, w którym znajdują się Amerykanie – konfrontacji z dziedzictwem niewolnictwa i raczej burzenia pomników¹³ niż ich budowania. W.T.J. Mitchell w 2020 roku za obraz-czas¹⁴ czy też absolutną metaforę¹⁵ naszych czasów uznał obraz duszenia George Floyda przez białego policjanta, co wywołało falę ogólnonarodowych, masowych protestów. Obraz, który – dodajmy – trwał 8 minut i 46 sekund. Tak nieznośnie długo policjant z niewzruszonym spokojem

¹³ Przypomnijmy: od 2020 roku (rok śmierci Georga Floyda) usunięto z przestrzeni publicznej w USA ponad 110 pomników upamiętniających ważne dla konfederatów postaci i wydarzenia historyczne. W latach 2018–2019 liczba ta wyniosła 12, w 2017, w (rok ataku w Charlottesville) – 36. Wikipedia, *Removal of Confederate Monuments and Memorials*, https://en.wikipedia.org/wiki/Removal_of_Confederate_monuments_and_memorials (dostęp: 2.02.2023).

¹⁴ Obraz-czas to pojęcie z zakresu filmoznawstwa opracowane przez Gillesa Deleuze'a w jego książce *Cinéma 2, L'image-temps* (1985). Są to obrazy przekraczające sekwencyjne następstwo czasowe i zwykle związki przyczynowo-skutkowe. Różne czasowości, tudzież różne poziomy trwania współwystępują w obrazie-czasie, przeszłość i przyszłość przenikają teraźniejszość w pamięci, snach i myślach. To połączenie aktualnego obrazu i wirtualnego obrazu, obrazu o dwóch obliczach jednocześnie, Deleuze nazywa obrazem-kryształem. G. Deleuze, *Cinéma 2: The Time-Image*, transl. H. Tomlinson, R. Galeta, Minneapolis 1997, s. XII–XIII, 69–70.

¹⁵ W ujęciu Hansa Blumenberga metafory absolutne to niedające się wyjaśnić za pomocą terminów logicznego języka metafory, które kształtują sposób, w jaki postrzega się i rozumie rzeczywistość; pozwalają śledzić przemiany myślenia w różnych epokach historycznych i określają ich fundamentalne cechy. H. Blumenberg, *Introduction*, w: idem, *Paradigms for Metaphorology*, transl. R. Savage, Ithaca, NY 2010, s. 3–5.

przyciskał kolanem szyję Floyda, coraz ciszej powtarzającego: „I can’t breathe” („Nie mogę oddychać”). Wideo, które błyskawicznie obiegło cały świat, zostało nagrane telefonem przez siedemnastoletnią Darnellę Frazier – postronną obserwatorkę, „która miała odwagę, by nie odwrócić wzroku”¹⁶. Jak pisze Mitchell, obraz duszenia Floyda posiada moc metafory czasu, gdyż mamy w nim do czynienia z niepokojącym zbiegiem okoliczności – dwóch wirusów: COVID-19 i rasizmu. Nie zachodzi jednak między nimi prosta analogia; jest to raczej „dysanalogia”, ponieważ podczas gdy COVID-19 był pandemią o określonych ramach czasowych, rasizm jest endemią, trwającą tak długo, że można ją przyrównać do „grzechu pierworodnego», wbudowanej skazy natury człowieka”¹⁷. Sam zaś George Floyd, umieszczony na okładce „New Yorkera” z 22 czerwca 2020 roku, stał się ikoną personifikującą historię wielowiekowego rasowego terroru wobec Czarnych Amerykanów¹⁸.

Te obrazy i metafory naszych czasów pozostają w dialogu z przeszłością i przeszłością, uczestnicząc w wiecznie toczącej się rozmowie historii – nieustającego aktu komunikacji między wczoraj, dziś a jutro, między sprawcami, ofiarami, postronnymi obserwatorami i ich potomkami¹⁹. Jeśli potraktować historię jako tekst narracyjny, staje się ona polifonią opisów historyków, wypowiedzi polityków, kłamstw dyktatorów, głosu poetów, krzyku ofiar, ich milczenia, ale i gestów ich upamiętnienia. Pomniki, będące jednym z ogniw w tym łańcuchu różnych wypowiedzi, udzielają głosu ofiarom i, zmieniając krajobrazy miast, zmieniają ich narrację historyczną. Charakterystyczną cechą omawianych przeze mnie pomników niewolnictwa jest to, że nie pełnią one jedynie funkcji upamiętniającej – to pomniki, można powiedzieć, społecznie zaangażowane, które, generując ruch odbiorcy w obrębie swych struktur, wyznaczają kierunek ruchu zapamiętywania – przyszłość. Pamiętanie nie jest tu biernym aktem katalogowania w umysłach informacji historycznej; to aktywne działanie i dialog z własną przeszłością. Jak pokazał to przykład The National Memorial for Peace and Justice, pamięć to ruch, ale i – co udowadniają również wiersze Quentona Bakera w pomniku From Absence to Presence – akt sprzeciwu wobec przeszłych zbrodni i cierpienia ludzi.

¹⁶ W.J.T. Mitchell, *Present Tense 2020: An Iconology of the Epoch*, „Critical Inquiry” 2021, Vol. 47(2), https://criticalinquiry.uchicago.edu/present_tense_2020_an_iconology_of_the_epoch/ (dostęp: 13.04.2026).

¹⁷ Ibidem. Znaczącym symbolem tego zbiegu dwóch wirusów są maseczki ochronne z napisem „I can’t breathe”, które nosili protestujący.

¹⁸ Kadir Nelson, twórca obrazu na okładce zatytułowanego *Say Their Names*, w sylwetkę Floyda wpisał portrety osób związanych z historią niewolnictwa i jego dziedzictwem (linczami, masowym osaczaniem w więzieniach, segregacją rasową). Jedynymi anonimowymi twarzami są ofiary transatlantyckiego handlu niewolnikami. Ibidem; oraz: The New Yorker, *Cover Story: Kadir Nelson’s “Say Their Names”*, <https://www.newyorker.com/culture/cover-story/cover-story-2020-06-22> (dostęp: 13.04.2026).

¹⁹ Nawiązuję tutaj do Bachtinowskiej koncepcji dialogiczności. Więcej na ten temat zob. wprowadzenie, s. 10.

Niniejsza rozprawa stawia również istotne pytania o metodologię w dyscyplinie nauki o kulturze, w samej swej istocie tak eklektycznej, że niedającej się zamknąć w jednej metodzie i schemacie interpretacyjnym. Ten wielogłos różnych dyscyplin w obrębie nauk o kulturze i religii nie tylko nie jest ich „wadą” – to zaleta pozwalająca uchwycić wieloaspektowość zjawisk kultury w ich złożoności. Zdaje się więc, że przekraczanie jednej metodologii, by tworzyć nowe narzędzia analityczne, będzie istotą metodologii badań tekstów kultury obejmującej tak wiele różnych materialnych i niematerialnych wytworów człowieka. W niniejszej pracy adaptacja pojęć z zakresu poetyki literackiej oraz sztuk performatywnych na grunt badań nad sztukami wizualnymi stworzyła możliwość opracowania nowych pojęć do badania tekstów powstałych w różnych typach mediów, o różnym skomplikowaniu pod względem semiotycznym. Pozwoliło to przyjrzeć się samemu mechanizmowi powstawania znaczeń w danym dziele, a także stworzyć punkt wyjścia do wypracowania wspólnej płaszczyzny metodologicznej dla różnych pokrewnych dyscyplin zajmujących się badaniem przedmiotów artystycznych. Poetykę, a konkretnie poetykę intersemiotyczną, można więc potraktować jako antropologiczną skrzynkę z uniwersalnymi narzędziami krytycznej ikonologii²⁰, które umożliwiają zrozumienie obrazów i metafor naszych czasów. Stąd postulowana przez Hansa Blumenberga metaforologia staje się bodaj najodpowiedniejszym sposobem badań narracji kulturowych i historii, w tym wszystkich przedmiotów kultury wywołujących w nas Ankersmitowskie doświadczenie historyczno-estetyczne, w którym stykamy się z przeszłością. Metafory bowiem:

nie tylko służą ustrukturyzowaniu tego, jak rozumiemy kulturowe transformacje, lecz także projektują na nie „mininarracje”, w efekcie czego dostarczają ideologicznie zasilanych fabuł i wyjaśnień kulturowych i historycznych zmian, a nie tylko ich neutralnych opisów²¹.

²⁰ W.J.T. Mitchell, postulując w badaniach nad kulturą i historią krytyczną ikonologię, pisał, że jest to „metoda dialektycznej walki między ikoną a logosem, w której żadne z nich nie poddaje się drugiemu”. W.J.T. Mitchell, op. cit.

²¹ A. Nünning, *Steps Towards a Metaphorology (and Narratology) of Crises: On the Functions of Metaphors as Figurative Knowledge and Mini-narrations*, w: *Metaphors Shaping Culture and Theory*, ed. H. Grabes, A. Nünning, S. Baumbach, Tübingen 2009, s. 233, cyt. za: Opportunitiesproject.eu, *Glossary: Metaphorology*, https://www.opportunitiesproject.eu/resources/glossary/20-category-a/71-metaphorology#:~:text=Metaphorology%20is%20the%20systematic%20study%20of%20metaphors.,historical%20changes%20*%20Are%20not%20neutral%20descriptions (dostęp: 13.04.2026).

Metaforologia występuje przeciwko tradycji filozoficznej traktującej obrazy i metafory jako „resztkowe, pierwotne elementy pozostałe na drodze od *mythos* do *logos*”²². Historia teoretyczna nie jest bowiem w stanie „konceptualizować niekonceptualizowanego”, czyli tego, co wykracza poza teorię i logiczne pojmowanie, w związku z czym ignorowanego²³. Metaforologia, jak pisze Blumenberg, pełni wobec historii teoretycznej funkcję pomocniczą, pozwalając dotrzeć do genetycznej struktury pojęć i zrozumieć wyobrażenia leżące u podstaw formowania się prądów filozoficznych, systemów politycznych i ideologii danej epoki. Postulat Blumenberga poniekąd podejmuje Saul Friedländer w *Eseju o kiczu i śmierci*²⁴. Badacz stwierdza, że interpretacje nazizmu oparte tylko i wyłącznie na analizach socjologicznych i politycznych są niewystarczające i należy rozpatrywać nazistowską ideologię poprzez badanie struktur wyobrażeniowych, którymi była podsztyta fascynacja nią, i obecnych w sztuce sposobów reprezentowania dyskursu nazistowskiego. Analogicznie uznaję, że badanie sposobów przekazywania pamięci o zbrodni niewolnictwa tylko z punktu widzenia socjologii czy politologii nie pozwala w pełni zrozumieć go jako zjawiska historycznego. Natomiast rozpatrywanie go przez pryzmat dzieł sztuki nie tylko umożliwia wgląd w proces historyczny, którego częścią jest sam akt upamiętnienia, lecz także pozwala ujrzeć owe obrazy i metafory absolutne leżące u podstaw myślenia w epoce, które wywołało ludobójstwo na masową skalę, lincze, segregację rasową oraz wszystkie ich konsekwencje, z którymi Amerykanie mierzą się do dziś.

²² H. Blumenberg, op. cit., s. 4.

²³ R. Savage, *Translator's Afterword. Metaphorology: A Beginner's Guide*, w: H. Blumenberg, op. cit., s. 138.

²⁴ Zob. S. Friedländer, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, przeł. M. Szuster, Warszawa 2011.

Bibliografia

Adams Natalie, *The "Cymbee" Water Spirits of St. John's Berkeley*, The African Diaspora Archeology Network, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.diaspora.illinois.edu/news0607/news0607-3.pdf (dostęp 23.11.2024).

Adams Tim, *Bryan Stevenson: 'America's Mandela'*, The Guardian, 1.02.2015, <https://www.theguardian.com/us-news/2015/feb/01/bryan-stevenson-americas-mandela> (2.01.2026).

Adinkra Symbols & Meanings, <https://www.adinkrasymbols.org/> (dostęp: 30.11.2024).

The African Burial Ground: An American Discovery. Part One: The Search, reż. David Kutz, scen. Christopher Moore, History Channel, 1994, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=G7-1KHr91HU> (dostęp: 27.12.2025).

Africa.si.edu, *Nisibidi*, <https://africa.si.edu/exhibits/inscribing/nsibidi.html> (dostęp: 27.12.2025).

Allen Greg, *'Yeah, I Know Kossula.'*, Greg.org, 1.05.2018, <https://greg.org/archive/2018/05/01/yeah-i-know-kossula.html> (dostęp: 24.08.2025).

Andruszkiewicz Adam, *Słownik filozofii*, Świat Książki, Warszawa 2004.

Ankersmit Frank, *Representation as Representation of Experience*, „Metaphilosophy” 2000, Vol. 31(1–2), s. 148–168. Wersja online: Wiley Online Library, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-9973.00134>. (dostęp: 17.07.2024).

Ankersmit Frank, *Sublime Historical Experience*, Stanford University Press, Stanford, CA 2005.

Archeology.org, *Bones and Bureaucrats*, <http://www.archaeology.org/online/features/afrburial/> (dostęp: 27.12.2025).

Atlas Obscura, *Site of New York Slave Market*, 27.07.2015, <https://www.atlasobscura.com/places/site-of-new-york-slave-market> (dostęp: 27.12.2025).

Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności. Fragmenty*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.

Araujo Ana Lucia, *Public Memory of Slavery: Victims and Perpetrators in South Atlantic*, Cambria Press, New York 2010.

Araujo Ana Lucia (ed.), *Politics of Memory: Making Slavery Visible in the Public Space*, Routledge, Abingdon-on-Thames 2012.

Arendt Hannah, *Deportacje z Europy Środkowej: Węgry i Słowacja*, w: eadem, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010.

Ater Renée, *The Challenge of Memorializing Slavery in North Carolina: The Unsung Founders Memorial and the North Carolina Freedom Monument Project*, w: *Politics of Memory: Making Slavery Visible in the Public Space*, ed. A.L. Araujo, Routledge, Abingdon-on-Thames 2012, s. 141–156.

Ater Renée, *Tactility, Memory Work, and Martin Puryear's Slavery Memorial*, w: *2nd edition of the Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and Justice*, Brown University, Providence, RH 2021, s. 23–32.

Bachtin Michaił, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska. PIW, Warszawa 1977.

Bachtin Michaił, *Problem gatunków mowy*, w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, red. E. Czaplejewicz, PIW, Warszawa 1986, s. 348–402.

Bałabaniak Dagmara, *Charakterystyka wyrażań intensyfikujących*, w: D. Bałabaniak, B. Mitrenga, *Polskie intensyfikatory w ujęciu historycznym*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2015.

Biblia tysiąclecia, red. Ks. K. Dynarski, wyd. 3 poprawione, Pallottinum, Poznań–Warszawa 1991.

Barthes Roland, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, LXXVI, z. 3, s. 289–302.

Bal Mieke, *Traveling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London 2012.

Ball Charles, *Fifty Years in Chains; Or, the Life of an American Slave*, H. Dayton, Publisher, New York 1860, Internet Archive, <https://archive.org/details/fiftyyearsinchains00ball/mode/2up?ref=ol&view=theater> (dostęp: 10.10.2022).

Baum Dan, *Legalize It All: How to Win War on Drugs*, „Harper's Magazine”, April 2016, <https://harpers.org/archive/2016/04/legalize-it-all/#:~:text=In%201994%2C%20John%20Ehrlichman%2C%20the%20Watergate%20co%2Dconspirator%2C,punitive%20and%20counterproductive%20path%20it%20still%20pursues>. (dostęp: 13.03.2026).

Berlin Ira, *Generations of Captivity: A History of African-American Slaves*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA–London 2003.

Berlin Ira, *American Slavery in History and Memory and the Search for Social Justice*, „The Journal of American History” 2004, Vol. 90, No. 4, s. 1251–1268.

Bernier Celeste-Marie, Newman Judie (ed.), *Public Art. Memorials and Atlantic Slavery*, Routledge, 2009.

Bielik-Robson Agata, *Slowo i trauma: czas, narracja o tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.

Billie Holiday, *Strange Fruit*, <https://billieholiday.com/signaturesong/strange-fruit/> (dostęp: 2.01.2026).

Black in the Core, *NYC African Burial Ground | Part 2: In the words of the architect Rodney Leon*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=5brWXFZo5QI&t=282s> (27.12.2025).

Blackmon Douglas A., *Slavery by Another Name: The Re-Enslavement of Black Americans from the Civil War to World War II*, Anchor Books, New York 2008.

Blee Lisa, O'Brien Jean M., *Monumental Mobility: The Memory Work of Massasoit*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2019.

Blumenberg Hans, *Paradigms for Metaphorology*, transl. R. Savage, Cornell University Press, Ithaca, NY 2010.

Blumrosen Alfred, Blumrosen Ruth G., *Slave Nation: How Slavery United the Colonies & Sparked the American Revolution*, Sourcebooks, Naperville 2006.

Bojarska Katarzyna, *Przeżyć raz jeszcze: performance, pamięć, trauma*, „Sztuka i Dokumentacja” 2013, nr 9.

Bojarska Katarzyna, *Teoria traumy jako siła lektury. Cathy Caruth w rozmowie z Katarzyną Bojarską*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6.

Bogues Anthony, *Empire of Liberty: Power, Desire, & Freedom*, Dartmouth College Press, Hanover, NH–London 2010.

Bogues Anthony, Cliatt Cass, Levy Allison (ed.), *2nd edition of the Brown University Steering Committee Report on Slavery and Justice*, Brown University, Providence, RH 2021. Wersja online: <https://slaveryandjusticereport.brown.edu/> (dostęp 2.01.2023).

Britannica, <https://www.britannica.com/> (dostęp: 2.11.2025).

Brody Richard, *The Inadequacy of Berlin's Memorial to the Murdered Jews of Europe*, The New Yorker, 12.07.2012, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-inadequacy-of-berlins-memorial-to-the-murdered-jews-of-europe> (dostęp: 30.07.2024).

Brown University, *Manning Hall*, <https://250.brown.edu/manning-hall.html> (dostęp 10.02.2023).

Brown University, *Reflecting on Slavery and Justice at Brown*, Youtube, 12.11.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=YU7NFxhdZRs&t=1961s> (dostęp 4.03.2023).

Brown University (ed.), *Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and Justice*, Brown University, Providence, RI 2006, Wersja online: <https://slaveryandjustice.brown.edu/sites/default/files/reports/SlaveryAndJustice2006.pdf> (dostęp 2.01.2023).

Brown University, *Something in the Nature of an Industrial Artifact*, 3.10.2014, <https://news.brown.edu/articles/2014/10/puryear> (dostęp 2.02.2023).

Brown University, *Timeline. 1904. Carrie Tower Erected*, <https://www.brown.edu/about/history/timeline/carrie-tower-erected> (dostęp 10.02.2023).

Burton Annie L. *Memories of Childhood's Slavery Days*, Ross Publishing Company, Boston 1909, Internet Archive, <https://archive.org/details/memoriesofchildh00burtiala/page/n5/mode/2up?ref=ol> (dostęp: 10.10.2022).

Campbell James T., *Slavery and Justice at Brown – A Personal Reflection*, w: 2nd Edition of the *Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and Justice*, ed. by A. Bogues, C. Cliatt, A. Levy, Brown University, Providence, RI 2021. Wersja online: <https://slaveryandjusticereport.brown.edu/> (dostęp 2.01.2023).

Carr David, *History and Experience*, w: idem, *Historical Experience: Essays on the Phenomenology of History*, Routledge, New York 2021, s. 153–166.

Caruth Cathy, *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii (Freud, Mojżesz i monoteizm)*, przeł. K. Bojarska, „Teksty Drugie” 2010, nr 6.

Caruth Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MA–London 1996.

Clark Jonathan Owen, *Aesthetic Experience, Subjective Historical Experience, and the Problem of Constructivism*, „Journal of the Philosophy of History” 2013, Vol. (7:11), s. 1–27, DOI:10.1163/18722636-12341244 (dostęp: 10.07.2024).

Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2012.

Columbia University, *Ebony & Ivy: Race, Slavery and the Troubled History of America's Universities*, Youtube, 7.04.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=SqH1XzBHUc4&t=948s> (dostęp 28.02.2023).

Colman Andrew M. (ed.), *A Dictionary of Psychology*, Oxford University Press, New York 2009.

Corbin Alain, *Cisza a intymność miejsc*, w: idem, *Historia ciszy i milczenia. Od renesansu do naszych dni*, przeł. K. Kot-Simon, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2019, s. 13–30.

Chrostowski Waldemar, hasło ‘Trójca Święta’, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 19, red. E. Gigilewicz, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2013, s. 1048–1049.

Clark Kirsten M., *Meet the Descendant of a Confederate Soldier Who is Blocking Florida's First Slavery Memorial*, „Tampa Bay Times”, 30.04.2017, <https://www.tampabay.com/news/politics/stateroundup/meet-the-descendant-of-a-confederate-soldier-who-is-blocking-floridas/2322083/> (dostęp: 29.04.2023).

Cole Adrian, Ortega Stephen, *The Thinking Past: Questions and Problems in World History to 1750*, Oxford University Press, Oxford–New York 2015.

Cornell Law School. Legal Information Institute, *Redlining*, <https://www.law.cornell.edu/wex/redlining> (dostęp: 13.04.2026).

Costa Robert, Bever Lindsey, du Lac J. Freedom, Horwitz Sari, *Church Shooting Suspect Dylann Roof Captured Amid Hate Crime Investigation*, „The Washington Post”, 18.06.2015, <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2015/06/17/white-gunman-sought-in-shooting-at-historic-charleston-african-ame-church/> (dostęp: 9.04.2022).

Costello Lisa A., *Performative Memory: Form and Content in The Jewish Museum Berlin*, „A Journal of Performance Studies” 2013, Vol. 9, No. 4, s. 1–23.

Cretton Destin Daniel (reż.), *Just Mercy*, prod. Gil Netter, Asher Goldstein, Michael B. Jordan, USA, 2019.

Csikszentmihalyi Mihaly, Rochberg-Halton Eugene, *The Home as Symbolic Environment*, w: idem, *The Meaning of Things: Domestic Symbols and The Self*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 121–145.

Culture Now. Museum Without Walls, *African Burial Ground National Monument*, <https://culturenow.org/site/-african-burial-ground-national-monument> (27.12.2025).

Crutchfield Robert D., Weeks Gregory A., *The Effects of Mass Incarceration on Communities of Color*, Issues in Science and Technology, <https://issues.org/effects-mass-incarceration-communities-color/> (dostęp: 13.04.2026).

Davidson College, *Davidson College Unveils Plans for Memorial to Honor the Enslaved and Exploited*, 29.03.2023, <https://www.davidson.edu/news/2023/03/29/davidson-college-unveils-plans-memorial-honor-enslaved-exploited> (dostęp: 21.04.2023).

Davis Angela, *The Legacy of Slavery: Standards for a New Womanhood*, w: eadem, *Women, Race, & Class*, Vintage Books. A Division of Random House, New York 1983, s. 3–29.

DeGruy Joy, *Post Traumatic Slave Syndrome: America's Legacy of Enduring Injury and Healing*, foreword by R. Robinson, Joy DeGruy Publications, Inc., Portland 2017.

Deleuze Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, transl. H. Tomlinson, R. Galeta, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.

Department of Art & Art History, The University of Alabama, *UA Alumna Sculpt Memorial to Slave Ship Survivor*, 7.04.2017, <https://art.ua.edu/loupe/ua-alumna-sculpts-memorial-to-slave-ship-survivor/> (dostęp: 24.08.2025).

Democracy Now!, *Angela Davis on Prison Abolition, the War on Drugs and Why Social Movements Shouldn't Wait on Obama* [wywiad z Angelą Davis], 6.03.2014, https://www.democracynow.org/2014/3/6/angela_davis_on_prison_abolition_the (dostęp: 13.04.2026).

Díaz Maldonado Rodrigo, *Historical Experience as a Mode of Comprehension*, „The Journal of the Philosophy of History” 2019, Vol. 13(1), s. 86–106.

Dickinson Greg, Blair Carole, Ott Brian L. (ed.), *Places of Public Memory: The Rhetoric of Museums and Memorials*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 2010.

Didi-Huberman Georges, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, przeł. S.B. Lillis, The University of Chicago Press, Chicago–London 2008.

Diouf Sylviane, *Dreams of Africa in Alabama: The Slave Ship “Clotilda” and the Story of the Last Africans Brought to America*, Oxford University Press, New York 2007.

Diouf Sylviane, *New York City's Slave Market*, New York Public Library, 29.06.2015, <https://www.nypl.org/blog/2015/06/29/slave-market> (dostęp: 25.11.2025).

Doolan Paul, *Collective Memory and Unremembering*, w: idem, *Collective Memory and the Dutch East Indies: Unremembering Decolonization*, Amsterdam 2021, s. 15–26, https://www.jstor.org/stable/j.ctv209xng5.6?seq=12#metadata_info_tab_contents (dostęp: 3.11.2022).

Douglass Frederick, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave. Written by Himself*, Oxford University Press, Oxford–New York 2009.

D'Souza Warner, *From Sight to Insight: Understanding the “Transfiguration” by Raphael Sanzio*, Pottypadre, 9.03.2017, <https://www.pottypadre.com/transfiguration-raphael-sanzio-lent/> (dostęp: 5.12.2025).

Durkin Hannah, *Finding Last Middle Passage Survivor Sally "Redoshi" Smith in the Page and Screen*, „Slavery and Abolition” 2019, Vol. 40, No. 4, s. 631–658.

Duvernary Ava (reż.), Averick Spencer, Duvernary Ava (scen.), *XIII poprawka*, Netflix, USA 2016.

Eco Umberto, *Dzielo otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka et al., Czytelnik, Warszawa 1994.

Edward H. Nabb Research Center for Delmarva History & Culture, *Source Records: All Records in Runaway Slave Advertisements (Maryland State Archives: Beneath the Underground Database)*, https://enduringconnections.salisbury.edu/msa_runaway_slave_ads/records (dostęp: 3.11.2024).

Elkins Stanley E., *Slavery: A Problem in American Institutional and Intellectual Life*, University of Chicago Press, Chicago–London 1976.

Equal Justice Initiative, <https://eji.org/> (dostęp: 1.02.2026).

Equal Justice Initiative, *Chapter 4: New York, New York*, w: *The Transatlantic Slave Trade* [raport], <https://eji.org/report/transatlantic-slave-trade/new-york/> (dostęp: 22.08.2025).

Equal Justice Initiative, *Dedication of the National Memorial for Peace and Justice*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=1pUNPAsI6zc> (dostęp: 2.01.2026).

Equal Justice Initiative, *Lynching in America. Confronting the Legacy of Racial Terror* [raport], 3rd edition, Montgomery, Al 2017. Wersja online: <https://lynchinginamerica.eji.org/report/> (dostęp: 2.01.2026).

Equal Justice Initiative, *Slavery in America: The Montgomery Slave Trade*, Montgomery 2013, s. 15. Wersja online: <https://eji.org/report/slavery-in-america/> (dostęp: 2.01.2026).

Equiano Olaudah, *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself*, Dover Publications, Inc., Mineola, NY 1999.

Equiano Olaudah, *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself*, ed. J. Brooks, The Lakeside Press, Chicago 2004.

Finding Priscilla's Children: The Roots and Branches of Slavery, „African Diaspora Archeology Newsletter” 2005, Vol. 8, Issue 5, Article 10, https://scholarworks.umass.edu/adan/vol8/iss5/10/?utm_source=scholarworks.umass.edu%2Fadan%2Fvol8%2Fiss5%2F10&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages (dostęp 4.03.2023).

Flickr, <https://www.flickr.com/photos/ronc-photography/48274929676/in/photostream/> (dostęp: 2.01.2026).

Florida Department of Services, *Slavery Memorial. Background*, https://www.dms.myflorida.com/business_operations/real_estate_development_and_management/helpful_links2/capitol_memorials/slavery_memorial (dostęp: 29.04.2023).

Feathers Ella, *Nixon's Southern Strategy: An Examination of the Role of Race in the 1968 and 1972 Presidential Campaigns*, Young Historians Conference, Portland State University, Portland 2020, PDXScholar, <https://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1205&context=younghistorians> (23.03.2026).

Forbes Frederick Edwyn, *Dahomey and Dahomans: Being the Journals of Two Missions to the King of Dahomey, and Residence at His Capital, in the Years 1849 and 1850*, Vol. 1, Longman, Brown, Green, and Longmans, London 1851, Smithsonian Libraries, <https://library.si.edu/digital-library/book/dahomeydahomansb00forb> (dostęp: 16.05.2023).

Foster William, *Last Slaver from U.S. to Africa. A.D. 1860*, transkrypcja i przypisy V. Ellis, Mobile Public Library, <https://digital.mobilepubliclibrary.org/items/show/1802> (dostęp: 16.05.2023).

Fu-Kiau Kimbwandende Kia Bunseki, *African Cosmology of the Bantu-Kôngo, Tying the Spiritual Knot: Principles of Life & Living*, Athelia Henrietta Press, b.m.w. 2001. Dostępna wersja elektroniczna książki: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://mukanda-capoeira-angola.com/wp-content/uploads/2021/04/African-Cosmology-of-the-Ba%CC%82ntu-Ko%CC%82ngo.pdf> (dostęp 23.11.2024).

„Gadsen Times”, *Bust of Last Survivor of Slave Ship Clotilde stolen in Mobile*, 9.01.2002, <https://news.google.com/newspapers?nid=1891&dat=20020108&id=XrovAAAAIBAJ&sjid=79wFAAAAIBAJ&pg=6333,751302&hl=en> (dostęp: 24.08.2025).

Galan S., *Countries With the Most Prisoners 2026*, Statista, 9.02.2026, https://www.statista.com/statistics/262961/countries-with-the-most-prisoners/?srsltid=AfmBOooWf11Kpqb8JDjOTC_qIsveBsFTcFpENybkAPSp7RJeGYYMgk5R (dostęp: 23.03.2026).

Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 106–154.

Gerbner George, Gross Lary, *Living with Television. The Violence Profile*, „*Journal of Communication*” 1976, No. 26.

Głowiński Michał, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, w: idem, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

Goodell William, *The American Slave Code in Theory and Practice: Its Distinctive Features shown by Statutes, Judicial Decisions, and Illustrative Facts*, American and Foreign Anti-Slavery Society, New York 1853, Internet Archive, <https://archive.org/details/americanslavecod00good/page/10/mode/2up?ref=ol&view=theater> (dostęp: 4.05.2023).

GovTracks.us, H.R. 198 (108th): National Slave Memorial Act, 2004, <https://www.govtrack.us/congress/bills/108/hr196> (dostęp: 18.09.2022).

Goßling Abdreas, *Voodoo. Bogowie, czary, rytuały*, przeł. J. Zychowicz, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010.

Friedländer Saul, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, przeł. M. Szuster, Wydawnictwo UW, Warszawa 2011.

Hankwillisthomas.org, *Raise up. National Memorial for Peace and Justice*, <https://hankwillisthomas.com/public-art/raise-up> (dostęp: 2.01.2026).

Hannah-Jones Nikole, Roper Caitlin, Silverman Ilena, Silverman Jake (ed.), *The 1619 Project: A New Origin Story*, One World, New York 2021.

Haraway Donna, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, przeł. S. Królak, E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1(3), s. 49–87.

Harari Yuval Noah, *Sapiens. Od zwierząt do bogów*, przeł. J. Hunia, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.

Harris Leslie M., *Slavery in Colonial New York*, w: eadem, *In the Shadow of Slavery: African Americans in New York City, 1626–1863*, The University of Chicago Press, London 2003, s. 11–47.

Harris Leslie M., Campbell James T., Brophy Alfred L., *Slavery and University: Histories and Legacies*, University of Georgia Press, Athens, GA 2019.

Hayes Adam, *What is Redlining? Definition, Legality, and Effects*, Investopedia, 3.01.2026, <https://www.investopedia.com/terms/r/redlining.asp> (dostęp: 13.04.2026).

Hemenway Robert, *Do You Know Any Folktales?*, w: idem, *Zora Neale Hurston: A Literary Biography*, Camden Press Ltd., London 1986.

Henson Josiah, *Life of Josiah Henson, Formerly a Slave, Now an Inhabitant of Canada, as Narrated by Himself*, Arthur B. Phelps, Boston 1849, Internet Archive, <https://archive.org/details/lifejosiahhenson00hensrich/mode/2up?ref=ol&view=theater> (dostęp: 4.08.2022).

Herskovits Melville J., *The Myth of the Negro Past*, Harper & Brothers Publishers, New York–London 1941.

Hilberg Raul, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, przeł. J. Giebułtowski, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007.

Hinchman Mark, *The Middle: Occupational Groups*, w: idem: *Portrait of an Island: The Architecture & Material Culture of Goreé, Senegal*, University of Nebraska, Lincoln–London 2015, s. 151–211.

Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, Vol. 29, No. 1, s. 102–128.

Hope John F., Moss Alfred A. Jr., *From Slavery to Freedom: A History of African Americans*, 7th edition, McGraw-Hill, Inc., New York 1994.

Horton James Olivier; Horton Lois (ed.), *Slavery and Public History: The Tough Stuff of American Memory*, New York–London 2006 The New Press.

Hurston Zora Neale, *Barracoon. The Story of the Last “Black Cargo”*, ed. by D.G. Plant, Amistad, an imprint of HarperCollins Publishers, New York 2019.

Jacobs Harriet [pseud. Linda Brent], *Incidents in the Life of a Slave Girl. Written by Herself*, ed. by L. Maria Child, Published by the Author, Boston 1861, Internet Archive, <https://archive.org/details/incidentsinlife00jacogoo/page/n12/mode/2up?ref=ol> (dostęp: 30.10.2021).

Jacobs Sean, *Ernest Cole’s “House of Bondage”*, Africa is a Country, 18.11.2010, <https://africasacountry.wordpress.com/2010/11/18/ernest-cole/> (dostęp: 2.01.2026).

Jastrzębska Jolanta, *Imre Kertész – węgierski wariant dyskursu o Holocaustie*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.

Kaczmarczyk Katarzyna, *Przestrzenne opowieści. Muzea, ogrody i pomniki jako media*, w: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. K. Kaczmarczyk, Universitas, Kraków 2017, s. 497–576.

Karinthy Ferenc, *Budapesztańska wiosna*, Czytelnik, Warszawa 1977.

Karkiewicz Magdalena, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych. Analiza zjawiska na wybranych przykładach*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2/2015, DOI:10.21697/zk.2015.2.23, s. 384–475.

Kasperski Edward, *Między poetyką a antropologią postaci*, w: *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo UW, Warszawa 1998, s. 9–41.

Keimig Jas, *Quenton Baker*, Cascade PBS. Black Arts Legacies, 25.04.2023, <https://blackartslegacies.crosscut.com/articles/quenton-baker> (dostęp: 3.11.2024).

Kendi Ibram X., *Stamped from the Beginning: The Definitive History of Racist Ideas in America*, Bold Type Books, New York 2017.

Kent James, *An Address Delivered at New Haven, Before the Phi Beta Kappa Society, September 13, 1831*, Printed by Hezekiah Howe, New Heaven 1831. Dostępny online: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t39z9297q&view=1up&seq=4> (dostęp: 9.02.2023).

Keyes Allison, *The “Clotilda,” the Last Known Slave Ship to Arrive in the U.S., Is Found*, Smithsonian Magazine, 22.05.2019, <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/clotilda-last-known-slave-ship-arrive-us-found-180972177/> (dostęp: 16.05.2023).

Kolchin Peter, *American Slavery: 1619–1877*, Hill & Wang, New York 2003, Internet Archive, <https://archive.org/details/americanslavery10000kolc/page/n9/mode/2up> (dostęp: 12.12.2022).

Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2015.

Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1993.

Kopaliński Władysław, *Opowieści o rzeczach powszednich*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2006.

Koszowy Marta, *Zdjęcie jako figura powtórzenia i nieobecności w „Zagładzie” Piotra Szewca*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 207–223.

Kowal Katarzyna, *Przeżycia fantomowe u osób z deficytem kończyn(y) – perspektywa fenomenologiczna*, „Hygeia Public Health” 2014, nr 49, s. 91–97.

Kubiszyn Marta, *Niepamięć – postpamięć – wspólnopamięć. Zagłada lubelskich Żydów jako przedmiot kultury pamięci*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2019.

Kuczera-Chachulska Bernadetta, *Ciężar i lekkość – u źródeł sztuki*, w: *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2016, s. 85–92.

Kunhardt George, Kunhardt Peter W., Kunhardt Teddy (reż.), *True Justice: Bryan Stevenson Fight for Equality*, prod. HBO Documentary Films, Kunhardt Film Foundation, USA, 2019.

Kuźma Erazm, *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, IBL PAN, Warszawa 1995, s. 41–52.

Langdon Helen, *The Shock of Humility: The Limitation of Christ*, w: eadem, *Caravaggio: A Life*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1999, s. 222–251, Internet Archive, <https://archive.org/details/caravaggiolife00lang/page/250/mode/2up?q=Entombment> (dostęp: 20.12.2025).

Lantey Parker Nii, *Exploring the Symbolism & the Legacy of the Black Star Gate*, Vocal Media, <https://vocal.media/art/exploring-the-symbolism-and-legacy-of-the-black-star-gate> (dostęp: 30.11.2024).

Laub Dori, Podell Daniel, *Art and Trauma*, „International Journal of Psycho-Analysis” 1995, nr 76, s. 991–1005.

Le Goff Jacques, *Pamięć*, w: idem, *Pamięć i historia*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2007, s. 101–157.

Leder Andrzej, *Psychoanaliza jako krytyczna teoria dziejów. Przykład Polski*, w: *Psychoanaliza w cieniu wojny i Zagłady*, red. E. Kobylińska-Dehe, Universitas, Kraków 2020.

Leśniak Andrzej, *Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady. „Obrazy mimo wszystko” Georgesa Didi-Hubermana i „Respite” Haruna Farockiego*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6.

Library of Congress, *Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writers' Project, 1936 to 1938*, <https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/> (dostęp: 30.10.2021).

Library of Congress, *The Limitations of the Slave Narrative Collection*, <https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/articles-and-essays/introduction-to-the-wpa-slave-narratives/limitations-of-the-slave-narrative-collection#note32> (dostęp: 1.11.2021).

Linn-Tynen Erin, *Reclaiming the Past as a Matter of Social Justice: African American Heritage, Representation, and Identity in the United States*, w: *Critical Perspectives on Cultural Memory and Heritage: Construction, Transformation, and Destruction*, ed by V. Apaydin, UCL Press, London 2020 [e-book, brak numracji stron].

Lovejoy Paul, Oliveira Vanessa (red.), *Slavery, Memory, Citizenship*, Africa World Press, Trenton 2016.

Lotman Jurij, Uspienski Boris, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1977, s. 147–170.

Massey Sarah, *A Forgotten History: The Slave Trade and Slavery in New England*, ed. A. Blackdar, Brown University, Providence, RH 2008, <https://www.livebinders.com/play/play?id=582259> (dostęp: 9.12.2021).

Mailer Gideon, *Remembering Histories of Trauma: North American Genocide and the Holocaust in Public Memory*, Bloomsbury Academic, London–New York–Oxford–New Delhi–Sydney 2022.

Majewska Justyna Ewa, *Pomnik Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie*, Histmag.org, 5.07.2013, <https://histmag.org/Pomnik-Pomordowanych-Zydow-Europy-w-Berlinie-8119> (dostęp: 30.07.2024).

Makota Janina, hasło ‘dzieło sztuki’, w: *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. M. Gołaszewska, Universitas, Kraków 2001, s. 33–36.

MASS, *Purpose*, <https://modelofarchitecture.org/about> (dostęp: 2.01.2026).

Mast Nina, *Forced Prison Labor in the “Land of Free”*, Economic Policy Institute, 16.01.2025, <https://www.epi.org/publication/rooted-racism-prison-labor/> (dostęp: 13.04.2026).

McFadden Jane, *Bryan Stevenson Talks About the National memorial for Peace and Justice and the Legacy Museum: From Enslavement to Mass Incarceration*, Artforum, <https://www.artforum.com/features/talks-about-the-national-memorial-for-peace-and-justice-and-the-legacy-museum-from-enslavement-to-mass-incarceration-238788/> (dostęp: 2.01.2026).

McKilan Lauren, Dye Catherine, Strickland Scott, Webster Rebecca, King Julia, *Landscape of Slavery: Exploring a Portion of the Hicks-Mackall-Brome Plantation. Phases I, II, and III Archeological Investigations for the Jamie L. Roberts Athletic Stadium Project*, St. Mary’s College of Maryland, St. Mary’s City 2020.

Menezes Johnatan, *Historical Experience Interrogated: A Conversation* [wywiad z Frankiem Ankersmitem], „Journal of the Philosophy of History” 2017, Vol. 11, s. 247–273. DOI: 10.1163/18722636-12341369.

Michałowska Marianna, *Nie-widoki. Fotograficzne narracje o bólu*, w: *Fotoesej. (Nie)widoki cudzego cierpienia*, red. P. Jakubowski, B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2019.

Miles Tiya, *Dark Tourism and Memories of Slavery from the Civil War Era*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2015.

Miłoszewska Marta, *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami. Podręcznik dramaturgiczny*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2017.

Mindari Margot, *Making Slavery History: Abolitionism and the Politics of Memory in Massachusetts*, Oxford–New York 2010 Oxford University Press.

Mitchell William John Thomas, *Czego chce rzeźba. Miejsce Antony’ego Gormleya*, w: idem, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 273–298.

Mitchell William John Thomas, *Present Tense 2020: An Iconology of the Epoch*, „Critical Inquiry” 2021, Vol. 47(2), https://criticalinquiry.uchicago.edu/present_tense_2020_an_iconology_of_the_epoch/ (dostęp: 13.04.2026).

Morgan Edmund S., *Slavery and Freedom: An American Paradox*, w: *Slavery in American Society*, ed. by R.D. Brown, S.G. Rabe, D.C. Heath & Company, Lexington, MA, 1976, s. 33–46.

Morrison Toni, *The Site of Memory*, w: *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, ed. by W. Zinsser, Houghton Mifflin, Boston–New York 1995, s. 83–102.

Muszyński Henryk, hasło ‘grób Chrystusa’, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 4, red. J. Walkusz, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 1993, s. 200.

Nancy Jean-Luc, *Forbidden Representation*, w: idem, *The Ground of the Image*, transl. Jeff Fort, Fordham University Press, New York 2005, s. 27–50.

National Park Planner, *African Burial Ground National Monument*, 22.10.2025, <https://npplan.com/parks-by-state/new-york-national-parks/african-burial-ground-national-monument-park-at-a-glance/african-burial-ground-national-monument-african-burial-ground-memorial/> (dostęp: 27.12.2025).

National Park Service. African Burial Ground: National Monument New York. *Archeology*, 10.09.2024, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/archaeology.htm> (dostęp: 27.12.2025).

Naval History and Heritage Command, *Esek Hopkins*, <https://www.history.navy.mil/browse-by-topic/people/historical-figures/esek-hopkins.html> (dostęp 2.01.2023).

Naval History and Heritage Command, *Who We Are*, <https://www.history.navy.mil/about-us/organization/who-we-are.html> (dostęp 2.01.2023).

National Endowment for the Humanities, *Bryan Stevenson. National Humanities Medal 2021*, <https://www.neh.gov/award/bryan-stevenson> (dostęp: 2.01.2026).

National Post, *Hungary Burries Remains of Holocaust Victims Executed by Nazis on Banks of The Danube River*, 15.04.2016, <https://nationalpost.com/news/world/hungary-burries-remains-of-holocaust-victims-executed-by-nazis-on-banks-of-the-danube-river> (dostęp: 30.05.2021).

Nellis Ashley, Pearce Sabrina, *Report: Mass Incarceration Trends*, The Sentencing Project, 9.04.2026, <https://www.sentencingproject.org/reports/mass-incarceration-trends/> (dostęp: 13.04.2026).

Nelson Robert S., *Tourists, Terrorists, and Metaphysical Theater at Hagia Sophia*, w: *Monuments and Memory, Made and Unmade*, ed. by R.S. Nelson, M. Olin, The University of Chicago Press, Chicago–London 2003, s. 59–82.

Nelson Robert S., Olin Margaret (ed.), *Monuments and Memory, Made and Unmade*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2003.

Neuman William, *City Orders Sims Statue Removed from Central Park*, „The New York Times” 16.04.2018, <https://www.nytimes.com/2018/04/16/nyregion/nyc-sims-statue-central-park-monument.html> (dostęp: 20.04.2023).

NMAAHC | Smithsonian [National Museum of African American Heritage and Culture | Smithsonian Institute], *The Building*, <https://nmaahc.si.edu/about/building> (dostęp: 28.04.2023).

Nora Pierre, *Between Memory and History: Les Lieux Mémoire*, „Representations”, Spring 1989, No. 26, s. 7–24.

Nora Pierre, *Preface to English Language Edition: From Lieux de mémoire to Realms of Memory*, w: *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, ed. by P. Nora, transl. A. Goldhammer, Columbia University Press, New York 1996, s. XV–XXIV.

Northup Solomon, *Twelve Years a Slave: Narrative of Solomon Northup, a Citizen of New-York, Kidnapped in Washington City in 1841, and Rescued in 1853, From a Cotton Plantation Near the Red River in Louisiana*, ed. D. Wilson, b.n.w., Lexington, KY 2013.

Nycz Ryszard, *Jak opisać doświadczenie, którego nie ma?*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 4–8.

NYU Law Magazine, *Bryan Stevenson's Death-Defying Acts*, <https://magazine.law.nyu.edu/index.html%3Fp=2690.html> (dostęp: 2.01.2026).

Office of the Public Defender, *Three Strikes Law – A General Summary*, https://www.sandiegocounty.gov/content/sdc/public_defender/strikes.html (23.03.2026).

Oklahoma Historical Society, *The Encyclopedia of Oklahoma History and Culture: Tulsa Race Massacre*, <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry?entry=TU013> (dostęp: 27.12.2025).

Othering & Belonging Institute, *Video: Architect Rodney Leon on Public Art*, 18.02.2020, <https://belonging.berkeley.edu/video-architect-rodney-leon-black-public-art> (dostęp: 1.11.2024).

Owens Emily A., *Consent in Presence of Force: Sexual Violence and Black Women's Survival in Antebellum New Orleans*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2023.

Owusu Heike, *Symbole Afryki*, Wydawnictwo „Kos”, Katowice 2002.

Pajdzińska Anna, Tokarski Ryszard, *Językowy obraz świata – konwencja i kreacja*, „Pamiętnik Literacki” 1996, nr 87/4, s. 143–158.

Patterson Orlando, *Slavery and Social Death: A Comparative Study*, Harvard University Press, Cambridge, MA–London 1982.

Pawłowska-Jądrzyk Brygida, *Uczta pod Wiszącą Skalą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2011.

Pawłowska-Jądrzyk Brygida, *Kilka uwag o istocie i znaczeniu artystycznym sprzeczności afektywnej*, w: *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2016, s. 105–115.

Pawłowska-Jądrzyk Brygida, *W stronę strategii zakazanego owocu. O sposobach i funkcjach nawiązań do religii w przekazach reklamowych*, w: eadem, *Zarys poetyki uwodzenia. O strategiach perswazyjnych w reklamie wizualnej*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2021, 121–151.

Payne Sarah, *The Economic Impact of Prison Labor for Incarcerated Individuals and Taxpayers*, „The Princeton Legal Journal” 2023, Vol. 2(1), <https://legaljournal.princeton.edu/the-economic-impact-of-prison-labor-for-incarcerated-individuals-and-taxpayers/> (dostęp: 13.04.2026).

PBS, *The Slave Experience: Education, Arts, & Culture. Bob Ledbetter*, 2004 <https://www.thirteen.org/wnet/slavery/experience/education/narratives3.html> (dostęp: 30.10.2022).

PBS, *The Slave Experience: Education, Arts, & Culture. Harriet Smith*, 2004, <https://www.thirteen.org/wnet/slavery/experience/education/narratives.html> (dostęp: 30.10.2022).

PBS, *The Slave Experience: Responses to Enslavement*. George Johnson, 2004, <https://www.thirteen.org/wnet/slavery/experience/responses/narratives2.html> (dostęp: 30.10.2022).

PBS, *The Slave Experience: Responses to Enslavement*. Laura Smalley, 2004, <https://www.thirteen.org/wnet/slavery/experience/responses/narratives.html> (dostęp: 30.10.2022).

PBS, *The Slave Kingdoms: Ouidah Slave Port*, <http://www.pbs.org/wonders/Episodes/Epi3/ouidah.htm> (dostęp: 15.06.2023).

PFASS [Philadelphia Female Anti-Slavery Society], *Extracts From the American Slave Code*, 1820, Library of Congress, <https://www.loc.gov/resource/gdcmassbookdig.extractsfromamer00phil/?st=gallery> (dostęp: 10.10.2022).

Phillips Kendall R. (ed.), *Framing Public Memory*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, AL 2004.

Pickett Rhoda A., *Busts of Cudjoe Lewis, John Smith Vandalized at Africatown Welcome Center*, AL.com, 23.03.2011, https://www.al.com/live/2011/03/mobile_crime_busts_vandalized.html (dostęp: 24.08.2025).

Piłaszewicz Stanisław, *Religie i mitologia Czarnej Afryki. Przegląd encyklopedyczny*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2002.

Piłaszewicz Stanisław, *Słownik mitologii i religii Czarnej Afryki*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 1996.

Piłaszewicz Stanisław, *W cieniu krzyża i półksiężyca. Rodzime religie i „filozofia” ludów Afryki Zachodniej*, Iskry, Warszawa 1986.

Plant Deborah G., *Glossary*, w: Z.N. Hurston, *Barracoon. The Story of the Last “Black Cargo”*, ed. by D.G. Plant, Amistad, an imprint of HarperCollins Publishers, New York 2019.

Porter Anna, *Goree Island: The Door of No Return*, „Queen's Quarterly”, vol. 121, no. 1, s. 38–45.

Portsmouthnh.gov, *Department of Public Works: Portsmouth African Burying Ground*, <https://www.portsmouthnh.gov/publicworks/portsmouth-african-burying-ground-memorial-park> (dostęp: 27.12.2025).

Prokopiuk Jerzy (przekł), Robakiewicz Leczek (red.), *Słownik symboli Herder*, tCHu, Warszawa 2009.

Proske Uwe, Gandevia Simon C., *The Proprioceptive Senses: Their Roles in Signaling Body Shape, Body Position and Movement, and Muscle Force*, „Physiological Reviews” 2012, Vol. 92(4), DOI: [10.1152/physrev.00048.2011](https://doi.org/10.1152/physrev.00048.2011) (dostęp: 15.04.2026).

Radoš Ante, *Haitian Vodou – Papa Legba*, Steemit, <https://steemit.com/vodou/@arrados/haitian-vodou-papa-legba> (29.12.2025).

Radoš Ante, *Haitian Vodou – Baron Samedi & Maman Brigitte - The Lord and The Lady of Death and Sexuality*, Steemit, <https://steemit.com/mythology/@arrados/haitian-vodou-baron-samedi-and-maman-brigitte-the-lord-and-the-lady-of-death-and-sexuality> (29.12.2025).

Raines Ben, *The Last Slave Ship: The True Story of How “Clotilda” Was Found, Her Descendants, and an Extraordinary Reckoning*, Simon & Schuster, New York 2022.

Rancière Jacques, *Are Some Things Unrepresentable?*, w: idem, *The Future of the Image*, transl. G. Elliott, Verso, London 2009, s. 109–138.

Rediker Marcus, *The Slave Ship: A Human History*, John Murray Publishers, London 2007.

RIBA [The Royal Institute of British Architects], *The National Memorial for Peace and Justice*, <https://www.architecture.com/awards-and-competitions-landing-page/awards/riba-international-awards/2021/the-national-memorial-for-peace-and-justice> (dostęp: 30.04.2023).

Rembowska-Pluciennik Magdalena, *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Universitas, Kraków 2004.

Rosich Katherine J., Malik Kane Kamala, *Truth in Sentencing and State Sentencing Practices*, National Institute of Justice, 1.07.2005, <https://nij.ojp.gov/topics/articles/truth-sentencing-and-state-sentencing-practices> (dostęp: 23.03.2026).

Ross Marc Howard, *Slavery in the North: Forgetting History and Recovering Memory*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2018.

Roth Michael S., *Ebb Tide*, „History and Theory: Studies in Philosophy of History” 2007, No. 46, s. 66–73, <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2007.00392.x>.

Rumens Carol, *Blanked Verse: The Power of Erasure Poetry*, The Guardian, 12.11.2021, <https://www.theguardian.com/books/2021/nov/12/blanked-verse-the-power-of-erasure-poetry> (dostęp: 3.11.2024).

Rusinek Michał, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2012.

Rüsen Jörn, *Czy można uhistorycznić Holocaust? – o sensie i bezsensie doświadczenia historycznego*, przeł. A. Milewska, w: *Psychoanaliza w cieniu wojny i Zagłady*, red. E. Kobylińska-Dehe, Universitas, Kraków 2020, 29–44.

Ryan Marie-Laure, Foote Keeneth, Azaryahu Maoz, *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*, The Ohio State University Press, Columbus 2016, s. 138–159.

Samford Patricia, *Searching for West African Cultural Meanings in the Archaeological Record*, „African Diaspora Archaeology Newsletter”, December 1994, Vol. 1, Issue 3, University of Massachusetts Amherst, <https://scholarworks.umass.edu/entities/publication/c921a2f9-b982-4267-9d6a-50dcc0466fd1> (dostęp: 12.09.2024).

Samuel Isaac, *The Nsibidi Script ca. 600–1909 CE: A History of an African Writing System*, 25.01.2025, African History Extra, <https://www.africanhistoryextra.com/p/the-nsibidi-script-ca-600-1909-ce> (dostęp: 27.12.2025).

Sartre Jean-Paul, *Część pierwsza. Problem nicości*, w: tegoż, *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kielbasa, P. Mróz, R. Abramciów i in., Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007.

Savage Robert, *Translator's Afterword. Metaphorology: A Beginner's Guide*, w: H. Blumenberg, *Paradigms for Metaphorology*, transl. R. Savage, Cornell University Press, Ithaca, NY 2010, s. 133–146.

Saweyr Wendy, Nam-Somenstein Briam, Wagner Peter, *Mass Incarceration: The Whole Pie 2026*, Prison Policy Initiative, 11.03.2026, <https://www.prisonpolicy.org/reports/pie2026.html> (dostęp: 13.04.2026).

Schiller Friedrich, *O wzniosłości*, w: idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przekł. I. Krońska, J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 171–193.

Sendyka Roma, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystenders i analiza wizualna*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 117–130.

Serlin Ilene A., Maxime Sheets-Johnstone: “*The Primacy of Movement*”—*Expanded Second Edition (Advances in Consciousness Research)*, „American Journal of Dance Therapy” 2013, Vol. 35(2), DOI:[10.1007/s10465-013-9164-z](https://doi.org/10.1007/s10465-013-9164-z).

Shanken Andrew M., *Planning Memory: Living Memorials in the United States During World War II*, „The Art Bulletin” 2002, Vol. 84, No. 1.

Sharp John, *Clotilda Legacy: Long-awaited \$5.1 Africatown Welcome Center Construction Project Underway*, AL.com, 19.05.2025,

<https://www.al.com/news/2025/05/clotilda-legacy-long-awaited-51-million-africatown-welcome-center-construction-project-underway.html> (dostęp: 24.08.2025).

Sheehan Bernard W., *Jefferson's "Empire of Liberty"*, „Indiana Magazine of History” 2004, Vol. 100, No. 4, s. 346–363.

Sheets-Johnstone Maxime, *Embodied Minds or Mindful Bodies? A Question of Fundamental, Inherently Inter-related Aspects of Animation*, „Subjectivity” 2011, Vol. 4, s. 451–466, DOI: 10.1057/sub.2011.21.

Shusterman Richard, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, przekł. S. Stankiewicz, Florida Atlantic University, <https://www.fau.edu/artsandletters/humanitieschair/pdf/shusterman-s-45-60-polish-translation-of-thinking-through-the-body.pdf> (dostęp: 20.07.2024).

Shusterman Richard, *Odnowienie somatycznej refleksji. Filozofia ciało-umysłu Johna Deweya*, w: idem, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, Universitas, Kraków 2010, s. 237–269.

Shusterman Richard, *Somaesthetics and Architecture: A Critical Option*, w: *Architecture in the Age of Empire. 11th International Bauhaus-Colloquium*, eds. K. Faschinger, K. Jormakka, N. Korrek, O. Pfeifer, G. Zimmermann, Bauhaus-Universität, Weimar 2009, s. 285–299.

Shusterman Richard, *Somaesthetics in Context*, „Kinesiology Review” 2020, Vol. 9, s. 245–253, DOI: 10.1123/kr.2020-0019.

Silverman Kaja, *The Bodily Ego*, w: eadem, *The Threshold of the Visible World*, Routledge Taylor & Francis Group, New York–London 1997, s. 9–37.

Silverstein Jason, *The Global Impact of George Floyd: How Black Lives Matter Protests Shaped Movements Around the World*, CBS News, 4.06.2021, <https://www.cbsnews.com/news/george-floyd-black-lives-matter-impact/> (dostęp: 9.04.2022).

Singer Alan J., *New York and Slavery: Time to Teach the Truth*, State University of New York, New York 2008.

Skwarczyńska Stefania, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, w: eadem, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Poligrafika, Łódź 1947.

Slaverymonuments.org, *Contemporary Monuments to the Slave Past: African Burial Ground National Monument*, New York, New York, <https://www.slaverymonuments.org/items/show/1136> (27.12.2025).

Sławiński Janusz, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 100–130.

Sławiński Janusz (red.), *Słownik terminów literackich*, wyd. 2 poszerzone i poprawione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988.

Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magła, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.

SoRelle James M., *The 'Waco Horror': The Lynching of Jessie Washington*, „The Southwestern Historical Quarterly” 1983, Vol. 86, No. 4, s. 526–527, Jstor, <https://www.jstor.org/stable/30236945> (dostęp: 2.01.2026).

Smallwood Stephanie, *Saltwater Slavery: A Middle Passage from Africa to American Diaspora*, Harvard University Press, Cambridge, MA–London 2007.

Smith Clint, *How the Word is Passed: A Reckoning with the History of Slavery Across America*, Little Brown, New York–London–Boston 2021.

Sosnowski Leszek, hasła ‘przedmiot estetyczny’ i ‘przedmiot intencjonalny’, w: *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. M. Gołaszewska et al., Universitas, Kraków 2001, s. 213–214, 218–223.

Spelman Elizabeth, *Slavery and Tragedy*, w: eadem, *Fruits of Sorrow: Framing Our Attention to Suffering*, Beacon Press, Boston 1997, s. 34–58. Dostępna wersja elektroniczna książki: https://archive.org/details/fruitsofsorrowfr0000spel_u0w5/page/58/mode/2up (dostęp 23.11.2024).

St. Pierre Maurice A., *Reaganomics and its Implications for African-American Family Life*, „Journal of Black Studies” 1991, Vol. 21(3), s. 330, Jstor, <https://www.jstor.org/stable/2784341> (dostęp: 13.04.2026).

Stewart Nikita, Pérez-Peña Richard, *In Charleston, Raw Emotion at Hearing for Suspect in Church Shooting*, „The New York Times”, 19.06.2015, <https://www.nytimes.com/2015/06/20/us/charleston-shooting-dylann-storm-roof.html>. (dostęp: 9.04.2015).

Stanisławski Konstanty, *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*, w: idem, *Pisma*, t. 2, red. E. Csató, PIW, Warszawa 1953.

Stankowska Agata, *Elipsa: byt możliwy do zaktualizowania*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6.

Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.

St. Mary's College, *Discovery of Slave Quarters*, <https://www.smcm.edu/honoring-enslaved/discovery-of-slave-quarters/> (dostęp: 14.02.2021).

St. Mary's College of Maryland, *From Absence to Presence: Commemorative to the Enslaved Peoples of Southern Maryland*, <https://upgrade.smcm.edu/commemorative/> (dostęp 3.04.2023).

Stubbs Tristan, *Masters of Violence: The Plantation Overseers of Eighteenth-Century Virginia, South Carolina, and Georgia*, The University of South Carolina Press, Columbia 2018.

Sublette Ned, Sublette Constance, *The American Slave Coast: A History of a Slave-Breeding Industry*, Lawrence Hill Books, Chicago 2016.

Suszek Ewelina, *Wprowadzenie*, w: eadem, *Figuracje braku i nieobecności. Miłobędzka, Białoszewski, Koziół*, Universitas, Kraków 2020, s. 11–53.

Stec Barbara, *Ciężar i lekkość jako problem materii w architekturze*, w: *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2016, s. 59–92.

Svrluga Susan, *U.S. National Slavery Museum Loses Its Tax-Exempt Status*, „The Washington Post”, 22.02.2012, https://www.washingtonpost.com/local/us-national-slavery-museum-loses-its-tax-exempt-status/2012/02/22/gIQA05OQTR_story.html (dostęp: 11.02.2023).

Szczepan Aleksandra, *O wystawianiu historii. Świadek Zagłady na scenie zbrodni*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3.

Szczęsna Ewa, *Oblicza sterowania. O perswazji niewerbalnej w sztuce i reklamie*, w: *Enklawy wpływu pośredniego. O perswazji niewerbalnej w przekazach artystycznych*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2023, s. 227–242.

Szczęsna Ewa, *Piękno. O sprawczości doświadczenia estetycznego*, w: *Enklawy wpływu pośredniego. O perswazji niewerbalnej w przekazach artystycznych*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2023, s. 201–225.

Szczęsna Ewa, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Zakład Graficzny UW, Warszawa 2007.

Szczęsna Ewa, *Twórcza zmiana. Medialne przetworzenia sztuki*, w: *Rejony twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Gołos-Dąbrowska, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2019, s. 13–31.

Szczęsna Ewa, *Transdziedziniowość – retoryczność – cyfryzacja. W stronę tekstów transdziedziniowych i eksplozji strukturalnej*, „Przestrzenie Teorii” 2020, nr 34, DOI:10.14746/pt.2020.34.10, s. 223–244.

Szczęśna Ewa, *Uniwersum poetyki. Prolegomena*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2021/8, DOI:10.21697/zk.2021.8.02, s. 29–50.

Szklowski Wiktor, *Sztuka jako chwyt*, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 95–111.

Szpociński Andrzej, *Miejsca pamięci: lieux de mémoire*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.

Szyjewski Andrzej, *Religie Czarnej Afryki*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2005.

Szymański Wojciech, *Rzeźba, czyli to, co wydarza się, kiedy cofasz się, by obejrzeć obraz*, „Szum” 2016, nr 15.

Taifa Nkechi, *Race, Mass Incarceration, and the Disastrous War on Drugs*, Brennan Center for Justice, 10.01.2021, <https://www.brennancenter.org/our-work/analysis-opinion/race-mass-incarceration-and-disastrous-war-drugs> (dostęp: 13.03.2026).

Tischner ks. Józef, *Fenomenologia spotkania*, „Analecta Cracoviensia” 1978, nr X, s. 73–98.

The Architectural League, *A Conversation with Martin Puryear*, Youtube, 16.07.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=l11mui3iE5s> (dostęp 28.02.2023).

The Britannica Dictionary, <https://www.britannica.com/dictionary> (dostęp 30.06.2023).

The Colonial Williamsburg Foundation, UNESCO, *Ouidah, Slavery and Remembrance: A Guide to Sites, Museums, and Memory*, <https://slaveryandremembrance.org/articles/article/?id=A0120> (dostęp: 20.06.2023).

The Museum of Modern Art, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_387130.pdf (dostęp 4.03.2023).

The New Yorker, *Cover Story: Kadir Nelson's "Say Their Names"*, <https://www.newyorker.com/culture/cover-story/cover-story-2020-06-22> (dostęp: 13.04.2026).

Treat Jason, Chwastyk Matt, Nowakowski Kelsey, *Finding Clotilda*, National Geographic, <https://www.nationalgeographic.com/culture/graphics/finding-clotilda-the-last-american-slave-ship>, (dostęp: 16.05.2023).

Tresidder Jack, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach*, przeł. B. Stokłosa, Wydawnictwo RM, Warszawa 2005.

Tresidder Jack (ed.), *The Complete Dictionary of Symbols*, Chronicle Books, San Fransisco, 2005.

Truth Sojourner, *The Narrative of Sojourner Truth*, Barnes & Noble Classics, New York 2005, Internet Archive, <https://archive.org/details/narrativeofsojou0000trut/page/n3/mode/2up> (dostęp: 4.08.2022).

Uggen Christopher, Larson Ryan, Shannon Sarah, Stewart Robert, *Locked Out 2022: Estimates of People Denied Voting Rights*, The Sentencing Project, 25.10.2022, <https://www.sentencingproject.org/reports/locked-out-2022-estimates-of-people-denied-voting-rights/> (dostęp: 13.04.2026).

United Nations, *Recognition of Slavery and the Slave Trade as a Crime Against Humanity*, 1998, <https://digitallibrary.un.org/record/252415#record-files-collapse-header> (dostęp: 1.05.2023).

United Nations, *Ark of Return: New Slavery Memorial*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=RZm-lFAYGus> (dostęp: 24.20.2024).

UN News. Global Perspective. Human Stories, *Architect of UN Slavery Memorial Explains 'The Ark of Return'*, <https://news.un.org/en/story/2015/03/494402-feature-architect-un-slavery-memorial-explains-ark-return> (dostęp: 22.10.2024)

U.S. General Services Administration, *Bearing Witness*, <https://www.gsa.gov/blog/2021/02/26/bearing-witness> (6.03.2023).

U.S. General Services Administration, *GSA Buildings Home to Important Moments in Black History*, 1.02.2022, https://www.gsa.gov/blog/2022/02/01/gsa-buildings-home-to-important-moments-in-black-history?_gl=1*i66ug6*_ga*MTMxODQxODQ5LjE3Njk5NDU0Nzc.*_ga_HBYXWFP794*czE3NzAwMjc0MDAkbzMkZzEkdDE3NzAwMjc0NDakajIwJGwwJGgw (dostęp: 27.12.2025).

Uspienski Boris, *Historia i semiotyka*, przeł. B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

Uspienski Boris, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, przeł. Z. Zaron, w: *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1977, s. 181–212.

Vanden Eynde Maarten, *A Tourist in Africatown, Alabama*, Martinvandeneynde.com, April 2015, https://www.maartenvandeneynde.com/?rd_research=802&lang=en (dostęp: 24.08.2025).

Washington Booker T., *Up From Slavery: An Autobiography*, Doubleday & Co. Inc., Garden City, New York 1900, Internet Archive,

<https://archive.org/details/upfromslaveryaut00washuoft/mode/2up?ref=ol&view=theater>
(dostęp: 2.09.2022).

Weiser Kalman, *Introduction*, w: Tommy Dick, *Getting Out Alive*, Azrieli Foundation, Toronto 2007.

Wells-Barnett Ida, "Lynching Our National Crime," *Speech at the National Negro Conference in New York*, Black Past, 22.09.2008, <https://www.blackpast.org/african-american-history/1909-ida-b-wells-awful-slaughter/> (dostęp: 1.05.2023).

West African Wisdom: Adinkra Symbols & Meanings, *Nyame Dua*, <http://www.adinkra.org/htmls/adinkra/nyamedua.htm> (27.12.2025).

White Hayden, *Tropologia, dyskurs i rodzaje ludzkiej świadomości*, przeł. A. Marciniak, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000, s. 171–210.

Wikipedia, hasło 'Removal of Confederate Monuments and Memorials', https://en.wikipedia.org/wiki/Removal_of_Confederate_monuments_and_memorials (dostęp: 2.02.2025).

Wikipedia, hasło 'Signare', <https://en.wikipedia.org/wiki/Signare> (dostęp: 24.10.2024).

Wikipedia, hasło 'Tulsa race massacre', https://en.wikipedia.org/wiki/Tulsa_race_massacre (dostęp: 27.12.2025).

Wilder Craig Steven, *Ebony & Ivy: Race, Slavery, and the Troubled History of America's Universities*, Bloomsbury Press, New York–London–New Delhi–Sydney 2013.

Williams Eric, *Capitalism and Slavery*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1994.

Wilson Carter A., *Racism: From Slavery to Advanced Capitalism*, SAGE Publications, London 1996.

WUWF 88.1, *African Burial National Monument*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=haPBZtDXnW0&t=502s> (dostęp: 12.12.2025).

Young James E., *The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today*, „Critical Inquiry” 1992, Vol. 18, No. 2, s. 267–296.

Zaveri Mihir, *University to North Carolina Memorial to Slaves Is Defaced With Urine and Racial Slurs*, New York Times, 1.04.2019, <https://www.nytimes.com/2019/04/01/us/unc-unsung-founders-memorial.html> (dostęp 30.06.2023).

Zumthor Peter, *Spojrzenie na rzeczy*, w: idem, *Myślenie architekturą*, przeł. A. Kozuch, Karakter, Kraków 2010, s. 7–27.

Ziomek Jerzy, *Retoryka elokucyjna. Figury słów*, w: idem, *Retoryka opisowa*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

Źródła ilustracji

ROZDZIAŁ I

Il. 1. René Magritte, *La belle société*, 1966, olej na płótnie, 81 x 64,8 cm, <https://www.museobilbao.com/in/uploads/exposiciones/exposicion-2-800-173.jpg> (dostęp: 28.05.2021).

Il. 2. Kościół Światła Tadao Andō w Ibaraki (Osaka) w Japonii. Fot. Sho Takahashi, <https://www.pinterest.jp/pin/166562886188549124/> (dostęp: 1.06.2021).

Il. 3. Pomnik Eseka Hopkina. Fot. Kenneth C. Zirkel / Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Esek_Hopkins_statue_Providence.jpg (dostęp: 28.02.2023).

Il. 4. Martin Puryear, Slavery Memorial, Uniwersytet Browna, Providence, RI, USA. Fot. Warren Jagger / Brown University, <https://www.brown.edu/about/public-art/martin-puryear-slavery-memorial> (dostęp: 28.02.2023).

Il. 5. Slavery Memorial z Manning Hall w tle. Fot. Carol M. Highsmith / Library of Congress, Prints & Photographs Division, [reproduction number, e.g., LC-USZ62-123456], <https://www.loc.gov/resource/highsm.52498/> (dostęp: 28.02.2023).

Il. 6. Slavery Memorial z Carrie Tower w tle. Fot. Nick Dentamaro / Brown University, <https://slaveryandjusticereport.brown.edu/essays/ater/> (dostęp: 28.02.2023).

Il. 7. Slavery Memorial z Carrie Tower w odbiciu zerwanego ogniwa. Fot. Nick Dentamaro / Brown University, <https://slaveryandjusticereport.brown.edu/essays/ater/> (dostęp: 28.02.2023).

Il. 8. Martin Puryear, przód rzeźby *Faux Vitrine*, fot. Matthew Marks Gallery, <https://matthewmarks.com/exhibitions/martin-puryear-11-2014/lightbox/works/faux-vitrine-2014-39117> (dostęp: 28.02.2023).

Il. 9. Martin Puryear, tył rzeźby *Faux Vitrine*, fot. Matthew Marks Gallery, <https://matthewmarks.com/exhibitions/martin-puryear-11-2014/lightbox/works/faux-vitrine-2014-39117> (dostęp: 28.02.2023).

Il. 10. Martin Puryear, *Lever No. 3*. Fot. Matthew Marks Gallery, <https://matthewmarks.com/artists/martin-puryear/lightbox/works/lever-3> (dostęp: 28.02.2023).

Il. 11. Martin Puryear, *Le Prix*. Fot. Yale University Art Gallery © Martin Puryear/Matthew Marks Gallery, <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/110411> (dostęp: 28.02.2023).

Il. 12. Rachunek za sprzedaż Jane i jej syna. Fot. Library of Congress, <https://www.loc.gov/resource/ppmsc.01239/> (dostęp 28.02.2023).

Il. 13. Ogłoszenie sprzedaży zniewolonych Afrykanów z Sierra Leone. Fot. Slavery Images, <http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/1971> (dostęp 28.02.2023).

Il. 14. Martin Puryear, *Bearing Witness*. Fot. Carol M. Highsmith Archive, Library of Congress, Prints and Photographs Division © Public Domain, <http://loc.gov/pictures/resource/highsm.25052/> (dostęp 28.02.2023).

Il. 15. Martin Puryear, *Bearing Witness*. Fot. Tim Evanson / Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Bearing_Witness_\(sculpture\)#/media/File:Woodrow_Wilson_Plaza_-_Bearing_Witness_sculpture_\(6238571061\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Bearing_Witness_(sculpture)#/media/File:Woodrow_Wilson_Plaza_-_Bearing_Witness_sculpture_(6238571061).jpg) (dostęp 28.02.2023).

Il. 16. Maska Ngil. Fot. Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fang_Ngil_Berlin_IIIC6000.jpg (dostęp 28.02.2023).

Il. 17. Martin Puryear, *Vessel*. Fot. Smithsonian American Art Museum, <https://americanart.si.edu/artwork/vessel-110640> (dostęp 28.02.2023).

Il. 18. Pomnik Pamięci Ofiar Holocaustu na Węgrzech – Buty na Brzegu Dunaju, Desko.pl, <http://www.desko.pl/gallery/index.php/Budapeszt/DSC0832> (dostęp: 25.05.2021).

Il. 19. Buty na Brzegu Dunaju, Podróże Po Europie, <https://www.podrozepoeuropie.pl/buty-na-brzegu-dunaju-pomnik-pamieci-ofiar-holokaustu-budapeszt/> (dostęp: 25.05.2021).

Il. 20–22. Pomnik Holocaustu w Miami Beach na Florydzie (Holocaust Memorial of the Greater Miami Jewish Federation). Fot. Daniel Di Palma / Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Holocaust_Memorial_of_the_Greater_Miami_Jewish_Federation (dostęp: 28.05.2021).

Il. 23. Cristian Boltanski, *Personnes*. Fot. Jorge Brantmayer / Cricoteka.pl, <https://www.cricoteka.pl/pl/spotkanie-z-christianem-boltanskim/almas-c-boltanski-en-chile-2014-personnes-personas-photograph-by-jorge-brantmayer-1/> (dostęp: 28.05.2021).

ROZDZIAŁ II

Il. 1. Amazonka z dahomejskiej armii. Ilustracja z książki Federica Forbesa *Dahomey and the Dahomans*, 1851. Fot. Wikimedia Commons / British Library.

Il. 2. *Branding irons*. Fot. Creative Commons / Slavery Images: A Visual Record of the African Slave Trade and Slave Life in the Early African Diaspora, <http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/1975> (dostęp: 26.08.2023).

Il. 3. Cudjo Lewis przed swoim domem w Africatown, ok. 1928 r. Fot. McGill Studio Collection; The Doy Leale McCall Rare Book and Manuscript Library, University of South Alabama, za: Institute of Black World 21st Century, <https://ibw21.org/commentary/witnesses-for-the-future/attachment/cudjo-lewis/> (dostęp: 20.04.2024).

Il. 4. Popiersie Cudjo Lewisa z 1959 roku. G. Allen, *'Yeah, I Know Kossula.'*, Greg.org, 1.05.2018, <https://greg.org/archive/2018/05/01/yeah-i-know-kossula.html> (dostęp: 24.08.2025).

Il. 5. Popiersie Cudjo Lewisa z 2008 roku. G. Allen, op. cit.

Il. 6. Zdewastowane popiersie Cudjo Lewisa z 2008 roku. R. Pickett, *Busts of Cudjoe Lewis, John Smith Vandalized at Africatown Welcome Center*, AL.com, 23.03.2011, https://www.al.com/live/2011/03/mobile_crime_busts_vandalized.html (dostęp: 24.08.2025).

Il. 7–8. Popiersie Cudjo Kossoli Lewisa autorstwa April Livingston, 2017. Fot. Amy Walker / Wikimedia Commons (dostęp: 20.04.2024).

Il. 9. Fotografia Cudjo Lewisa. Fot. Erik Overbey Collection, The Doy Leale McCall Rare Book and Manuscript Library, University of South Alabama, za: Independent.com, <https://www.independent.co.uk/news/world/americas/barracoon-cudjo-lewis-zora-neale-hurstons-last-slave-ship-survivor-book-life-story-published-a8335776.html> (dostęp: 24.08.2025).

Il. 10. Pomnik Niewolnictwa przy siedzibie ONZ w Nowym Jorku. Fot. Rodney Leon, <https://www.rodneyleon.com/the-ark-of-return> (dostęp: 24.10.2024).

Il. 11. Pomnik Niewolnictwa przy siedzibie ONZ w Nowym Jorku. Fot. DinoSoupCanada / Wikipedia.

Il. 12. Dom Niewolników na wyspie Gorée, Senegal. Fot. Charlottedkr / Wikipedia.

Il. 13. Drzwi Bez Powrotu. Fot. Wandering Angel z Makati City / Flickr, za: Wikipiedia, https://en.wikipedia.org/wiki/House_of_Slaves#/media/File:Portal_of_sorrow-senegal-01.jpg (dostęp: 24.10.2024).

Il. 14. Rycina autorstwa aktywisty Thomasa Clarksona przedstawiająca statek niewolniczy. Fot. David Rumsey Map Collection, David Rumsey Map Center, Stanford Libraries / Internet Archive, https://archive.org/details/dr_drawing-of-the-slave-ship-brookes-10927014 (dostęp: 24.10.2024).

Il. 15. Wryta na ścianie Arki Powrotu mapa przedstawiająca szlak transatlantyckiego handlu niewolnikami oraz stanowiąca personifikację jego ofiar tzw. figura trójcy. Fot. UN Photo / Devra Berkowitz, <https://www.un.org/en/rememberslavery/memorial> (dostęp: 24.10.2024).

Il. 16. Element Arki Powrotu: Trójkątny zbiornik, do którego wlewa się woda. Fot. Rodney Leon / Architizer, <https://architizer.com/idea/1346543/> (dostęp: 24.10.2024).

Il. 17. Wnętrze Arki Powrotu. Fot. Rodney Leon, <https://www.rodneyleon.com/the-ark-of-return> (dostęp: 24.10.2024).

Il. 18. Figura trójcy oświetlona nocą. Fot. Rodney Leon, <https://www.rodneyleon.com/the-ark-of-return> (dostęp: 24.10.2024).

Il. 19. Caravaggio, *Złożenie Chrystusa do grobu*, Fot. domena publiczna / Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Z%C5%82o%C5%BCenie_do_grobu_\(obraz_Caravaggia\)#/media/Plik:Michelangelo_Caravaggio_052.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Z%C5%82o%C5%BCenie_do_grobu_(obraz_Caravaggia)#/media/Plik:Michelangelo_Caravaggio_052.jpg) (dostęp: 24.10.2024).

Il. 20. Rafael Santi, *Przemienienie Pańskie*. Fot. domena publiczna / Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Przemienienie_Pa%C5%84skie_\(obraz_Rafa%C5%82a\)#/media/Plik:Transfiguration_Raphael.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Przemienienie_Pa%C5%84skie_(obraz_Rafa%C5%82a)#/media/Plik:Transfiguration_Raphael.jpg) (dostęp: 24.10.2024).

Il. 21. Arka Powrotu nocą. Fot. Rodney Leon, <https://www.rodneyleon.com/the-ark-of-return> (dostęp: 24.10.2024).

Il. 22. Targ niewolników w Nowym Jorku, ok. 1730. Fot. New York Public Library, <https://www.nypl.org/blog/2015/06/29/slave-market> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 23. African Burial Ground National Monument. Fot. Library of Congress / Culture Now. Museum Without Walls, <https://culturenow.org/site/-african-burial-ground-national-monument/preview/ec18d1c4-dda5-40a0-b774-7dcde935234a#ec18d1c4-dda5-40a0-b774-7dcde935234a> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 24. African Burial Ground National Monument. Fot. Library of Congress / Culture Now. Museum Without Walls, <https://culturenow.org/site/-african-burial-ground-national-monument/preview/4c9e59c9-971a-431c-be4e-05ebcc87c473#4c9e59c9-971a-431c-be4e-05ebcc87c473> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 25. Wall of Remembrance, African Burial Ground National Monument. Fot. Rodney Leon Architect, <https://www.rodneyleon.com/african-burial-ground-memorial> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 26. Wall of Remembrance, African Burial Ground National Monument. Fot. National Park Service / Culture Now. Museum Without Walls, <https://culturenow.org/site/-african-burial-ground-national-monument/preview/58a523ec-d5b8-49b0-9c61-d61340ef6b3c#58a523ec-d5b8-49b0-9c61-d61340ef6b3c> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 27. Ancestral Re-interment Grove, African Burial Ground National Monument. Fot. Library of Congress / Culture Now. Museum Without Walls, <https://culturenow.org/site/->

[african-burial-ground-national-monument/preview/b25cb6d8-9091-4db8-9660-8860ed2eb174#b25cb6d8-9091-4db8-9660-8860ed2eb174](https://www.rodneyleon.com/african-burial-ground-national-monument/preview/b25cb6d8-9091-4db8-9660-8860ed2eb174#b25cb6d8-9091-4db8-9660-8860ed2eb174) (dostęp: 27.12.2025).

Il. 28. Memorial Wall, African Burial Ground National Monument. Fot. Rodney Leon Architect, <https://www.rodneyleon.com/african-burial-ground-memorial> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 29. Memorial Wall, African Burial Ground National Monument. Fot. National Park Service / Culture Now. Museum Without Walls, <https://culturenow.org/site/-african-burial-ground-national-monument/preview/b241e43b-62e7-44f0-a74f-89846176a28c#b241e43b-62e7-44f0-a74f-89846176a28c> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 30. Ancestral Chamber, African Burial Ground National Monument. Fot. Rodney Leon Architect, <https://www.rodneyleon.com/african-burial-ground-memorial> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 31. Ancestral Chamber (widok z wewnątrz), African Burial Ground National Monument. Fot. National Park Service, <https://culturenow.org/site/-african-burial-ground-national-monument/preview/f9930713-a677-4bfd-8541-15cf187ec8f5#f9930713-a677-4bfd-8541-15cf187ec8f5> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 32. Ancestral Chamber (widok z wewnątrz do góry), African Burial Ground National Monument. Fot. National Park Service, <https://culturenow.org/site/-african-burial-ground-national-monument/preview/8ef7816f-b62f-4b8e-b2d2-6928e8d23d7e#8ef7816f-b62f-4b8e-b2d2-6928e8d23d7e> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 33. Ancestral Chamber, African Burial Ground National Monument. Fot. Steven L. Markos / National Park Planner, <https://npplan.com/parks-by-state/new-york-national-parks/african-burial-ground-national-monument-park-at-a-glance/african-burial-ground-national-monument-african-burial-ground-memorial/> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 34. Ancestral Libation Court, African Burial Ground National Monument. Fot. Library of Congress / Culture Now. Museum Without Walls, <https://culturenow.org/site/-african-burial-ground-national-monument/preview/60187dfe-dd3f-4096-b112-6f6a918d610b#60187dfe-dd3f-4096-b112-6f6a918d610b> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 35. Inskrypcje wygrawerowane na posadzce Ancestral Libation Court, African Burial Ground National Monument. Fot. Library of Congress / Culture Now. Museum Without Walls, <https://culturenow.org/site/-african-burial-ground-national-monument/preview/9f19d372-d427-48dc-8a0f-461575af0f4f#9f19d372-d427-48dc-8a0f-461575af0f4f> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 36. Circle of Diaspora i Spiral Processional Ramp, African Burial Ground National Monument. Fot. Rodney Leon Architect, <https://www.rodneyleon.com/african-burial-ground-memorial> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 37. Symbole na ścianie Circle of Diaspora, African Burial Ground National Monument. Fot. Library of Congress / Culture Now. Museum Without Walls, <https://culturenow.org/site/-african-burial-ground-national-monument/preview/3b07dd70-014f-4045-a02f-ab7a94e4d9a0#3b07dd70-014f-4045-a02f-ab7a94e4d9a0> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 38. Symbole na ścianie Circle of Diaspora, African Burial Ground National Monument. Fot. Library of Congress / Culture Now. Museum Without Walls, <https://culturenow.org/site/-african-burial-ground-national-monument/preview/fa3a14fa-d42c-4322-84c8-2388c720fa16#fa3a14fa-d42c-4322-84c8-2388c720fa16> (dostęp: 27.12.2025).

Il. 39. Symbole na ścianie Circle of Diaspora, African Burial Ground National Monument. Fot. Library of Congress / Culture Now. Museum Without Walls, <https://culturenow.org/site/-african-burial-ground-national-monument/preview/412666f0-5d3b-4e79-86e7-bc589ef490b1#412666f0-5d3b-4e79-86e7-bc589ef490b1> (dostęp: 27.12.2025).

ROZDZIAŁ III

Il. 1–2. From Absence to Presence: Commemorative to the Enslaved Peoples of Southern Maryland. Fot. Kevin M. Kennedy / SEGD. Designers of Experiences, <https://segd.org/projects/from-absence-to-presence-commemorative-to-enslaved-peoples-of-southern-maryland/> (dostęp: 20.02.2024).

Il. 3. Apel o wolność opublikowany 15 maja 1783 roku w „Maryland Gazette”. Źródło: The Maryland State Archives, Annapolis, MA, University of Maryland College, MA, *A Guide to the History of Slavery in Maryland*, b.m.w. 2007, s. 9, Maryland State Archives, https://msa.maryland.gov/msa/intromsa/pdf/slavery_pamphlet.pdf (dostęp: 20.02.2024).

Il. 4. Tabela wykazująca liczbę zniewolonych ludzi należących do Johna Mackalla Seniora. Źródło: L. McKilan, C. Dye, S. Strickland, R. Webster Rebecca, J. King, *Landscape of Slavery: Exploring a Portion of the Hicks-Mackall-Brome Plantation. Phases I, II, and III Archeological Investigations for the Jamie L. Roberts Athletic Stadium Project*, St. Mary's College of Maryland, St. Mary's City 2020, s. 23.

Il. 5. Zdjęcie kwater niewolniczych w St. Mary's City w Maryland. Źródło: Historic St. Mary's City, *Duplex Quarter*, <https://www.hsmcdigshistory.org/research/archaeology-and-architecture/projects/brome-slave-quarter/> (dostęp: 24.02.2024).

Il. 6–8. Odrestaurowana chata niewolnicza na Plantacji Sotterley na południu stanu Maryland – widok z zewnątrz i od wewnątrz. Fot. Debra Bruno / D. Bruno, *Descendants of*

Slaves and Slave Owners Discover Legacy of Maryland's Sotterley Plantation, The Washington Post, 18.07.2019, <https://www.washingtonpost.com/lifestyle/2019/07/18/descendants-slaves-slave-owners-discover-legacy-marylands-sotterley-planation/> (dostęp: 3.09.2024).

Il. 9. Zachodnia ściana Commemorative to the Enslaved Peoples of Southern Maryland. Fot. Kevin M. Kennedy / SEGD. Designers of Experiences, <https://segd.org/projects/from-absence-to-presence-commemorative-to-enslaved-peoples-of-southern-maryland/> (dostęp: 20.02.2024).

Il.10. Ogłoszenie dotyczące zbiegłego 13-letniego niewolnika Williama Bladesa, 1820. Fot. Edward H. Nabb Research Center for Delmarva History & Culture, *Source Records: All Records in Runaway Slave Advertisements (Maryland State Archives: Beneath the Underground Database)*, https://enduringconnections.salisbury.edu/r/msa_runaway_slave_ads/3 (dostęp: 3.11.2024).

Il. 11. Ogłoszenie dotyczące zbiegłego niewolnika o imieniu George, 1830. Fot. Edward H. Nabb Research Center for Delmarva History & Culture, *Source Records: All Records in Runaway Slave Advertisements (Maryland State Archives: Beneath the Underground Database)*, https://enduringconnections.salisbury.edu/r/msa_runaway_slave_ads/2 (dostęp: 3.11.2024).

Il. 12. Ogłoszenie z 2 lipca 1842 roku dotyczące zbiegłych Louisa i braci Johna Drake'a i Emory'ego Drake'a, 1842. Fot. Edward H. Nabb Research Center for Delmarva History & Culture, *Source Records: All Records in Runaway Slave Advertisements (Maryland State Archives: Beneath the Underground Database)*, https://enduringconnections.salisbury.edu/r/msa_runaway_slave_ads/41 (dostęp: 3.11.2024).

Il. 13. Układ wiersza *The Body Made to Resemble* na zachodniej ścianie Commemorative to the Enslaved Peoples of Southern Maryland. Fot. St. Mary's College of Maryland, *About the Commemorative*, <https://www.smcm.edu/honoring-enslaved/about-commemorative/> (dostęp: 3.11.2024).

Il. 14. Kadr z nagrania stanowiącego wirtualną formę uroczystości odsłonięcia pomnika. Źródło: St. Mary's College of Maryland, *From Absence to Presence: The Commemorative to Enslaved Peoples of Southern Maryland*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=wJpRrci9elQ#:~:text=From%20Absence%20to%20Presence:%20The%20Commemorative%20to,YouTube.%20Learn%20more.%20This%20content%20isn't%20available.> (dostęp: 3.11.2024).

Il. 15. Gwiazda (*Nsoromma*) w zespole symboli Adinkra. Fot. Adinkra Symbols & Meanings, *Nsoromma*, <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/nsoromma/> (dostęp: 30.11.2024).

Il. 16–17. Zdobione motywami gwiazdnymi fragmenty ceramiki, które archeolodzy odnaleźli na kampusie St. Mary's College of Maryland. Fot. L. McKilan, C. Dye, S. Strickland, R. Webster Rebecca, J. King, *Landscape of Slavery: Exploring a Portion of the Hicks-Mackall-Brome Plantation. Phases I, II, and III Archeological Investigations for the Jamie L. Roberts Athletic Stadium Project*, St. Mary's College of Maryland, St. Mary's City 2020, s. 132.

Il. 18. Symbol Adinkra oznaczający Anansiego. Fot. Adinkra Symbols & Meanings, *Ananse Ntentan (Ananse Ntontan)*, <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/ananse-ntentan/> (dostęp: 30.11.2024).

ROZDZIAŁ IV

Il. 1–2. Francesco Guardi, *Arkada z latarnią*. Fot. Stanford University Press, <https://www.sup.org/books/history/sublime-historical-experience> (1.07.2024).

Il. 3. The National Memorial for Peace and Justice (2018) w Montgomery w Alabamie, widok z zewnątrz. Fot. Stephen Chu, <https://lh3.googleusercontent.com/gps-cs-s/APNQkAGBSA972UZUX3J3Z8EVR9jh5Cse06K6vyaGoEIR5JpRLdyC1Ua1vIdFzHphWkDjdiob8X8PyvIS-w9thzZRbz5gDNEnZoOioa4quQKgS1wnE2GyBLwnV4aG-W7vnDe1IzdgTZddug=s1360-w1360-h1020-rw> (dostęp: 2.01.2026).

Il. 4. The National Memorial for Peace and Justice (2018) w Montgomery w Alabamie, widok z zewnątrz. Fot. Shawn Calhoun / Smarthistory.org, <https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2019/03/National-Memorial-for-Peace-and-Justice-corten-blocks-and-peristyle-870x580.jpg> (dostęp: 2.01.2026).

Il. 5. The National Memorial for Peace and Justice (2018) w Montgomery w Alabamie, widok z wnętrza. Fot. Michael Ellison, https://lh3.googleusercontent.com/gps-cs-s/APNQkAF8CnfW3GJ2L8guN1jTGuryfm_3JvqC8RQTKb6UZC_PMIUjyerE6u1RKIHWTwsswtgwhwCKJ-8TQYeRlpQCzY9VLZ9-h-SSnfQiOTfxZRY8CBWeJZGB2RHdr7IbZoDLrRIjbgBr=s1360-w1360-h1020-rw (dostęp: 2.01.2026).

Il. 6. The National Memorial for Peace and Justice (2018) w Montgomery w Alabamie, widok z wnętrza. Fot. Audra Melton / The New York Times, https://media.newyorker.com/photos/5b43da6aac6a9b2563493469/master/w_1920,c_limit/FreudenbergerHobbs-MontgomeryNewMuseum.jpg (dostęp: 2.01.2026).

Il. 7. Ogłoszenie dotyczące sprzedaży niewolników z magazynu w Montgomery. Fot. Equal Justice Initiative, *Slavery in America: The Montgomery Slave Trade*, Montgomery 2013, s. 15. Wersja online: <https://ejl.org/report/slavery-in-america/> (dostęp: 2.01.2026).

Il. 8. Mapa największego występowania linczów w USA. Fot. CBS News, <https://assets3.cbsnewsstatic.com/hub/i/r/2018/04/08/7bd07dde-775e-4cc2-a412-7c93a7bd24a2/thumbnail/1240x698/181bf4de2eb634494d8eefb112fe38f3/ot-lynchingphotosi.jpg> (dostęp: 2.01.2026).

Il. 9. Kwame Akoto-Bamfo, rzeźba *Nkyinkyim*. Fot. Ron Cogswell / Moment Magazine, https://momentmag.com/wp-content/uploads/2021/09/Nkyinkim-by-Kwame-Akoto-Bamfo-National-Memorial-to-Peace-and-Justice-Montgomery-AL-March-2019_Ron-Cogswell_new.jpg (dostęp: 2.01.2026).

Il. 10. Dana King, rzeźba *Guided by Justice*. Fot. Ron Cogswell / Flickr, <https://www.flickr.com/photos/ronc-photography/48274930211/in/photostream/> (dostęp: 2.01.2026).

Il. 11. Hank Willis Thomas, rzeźba *Raise up*. Fot. Buster7 / Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rise_Up_by_Hank_Willis_Thomas.jpg (dostęp: 2.01.2026).

Il. 12. Ernest Cole, fotografia *The Mines*. Fot. Ernest Cole / Artsy, <https://www.artsy.net/artwork/ernest-cole-the-mines> (dostęp: 2.01.2026).

Il. 13. Słoiki z ziemią z miejsc, w których zginęły ofiary linczu; The Legacy Museum: From Enslavement to Mass Incarceration. Fot. Equal Justice Initiative, <https://ejl.org/wp-content/uploads/2020/03/soil-jar-exhibit-2334x1222-1-1024x536.jpg> (dostęp: 2.01.2026).

Il. 14. Słoiki z ziemią z miejsc, w których zginęły ofiary linczu; The Legacy Museum: From Enslavement to Mass Incarceration. Fot. National Geographic, https://i.natgeofe.com/n/6047be72-68cb-450b-866e-97a2e8570fb4/lynching-museum-alabama-jars_16x9.jpg?w=1200 (dostęp: 2.01.2026).

Il. 15. Tłum, który zebrał się, by oglądać lincz Jessiego Washingtona, 1916. Fot. Fred Gildersleeve / Library of Congress, Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/Jesse_Washington_Lynch_Mob.jpg (dostęp: 2.01.2026).

Il. 16. Spalone zwłoki zlinczowanego Jessiego Washingtona, 1916. Fot. Fred Gildersleeve / Library of Congress, Wikimedia Commons,

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/ba/Lynching_of_Jesse_Washington%2C_1916.jpg/1280px-Lynching_of_Jesse_Washington%2C_1916.jpg (dostęp: 2.01.2026).

Il. 17. Zdjęcie z linczu Lige Danielsa, Center, Teksas, 1920. Fot. Equal Justice Initiative, <https://legacysites.eji.org/wp-content/uploads/2023/09/lige-daniels-lynching-1920-1.jpg> (dostęp: 2.01.2026).

Il. 18. Zdjęcie z linczu J. Thomasa Shipa i Abrama Smitha, Marion, Indiana, 1930. Fot. Lawrence Beitler / Equal Justice Initiative, <https://eji.org/issues/lynching-in-america-outside-the-south/> (dostęp: 2.01.2026).

Il. 19–21. Wnętrze The National Memorial for Peace and Justice. Kadry z dokumentu The Guardian. Fot. The Guardian, *Pain and Terror: America Remembers its Past*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=Zg1HvexuNKM> (dostęp: 2.01.2026).

Il. 22. Repliki stalowych bloków z wnętrza The National Memorial for Peace and Justice. Kadr z dokumentu Smart History. Fot. Smart History, *The National Memorial for Peace and Justice (Equal Justice Initiative)*, Montgomery, Alabama, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=vp5Y6hia7a0&t=49s> (dostęp: 2.01.2026).

Il. 23. Pomnik Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie. Fot. Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, <https://www.stiftung-denkmal.de/wp-content/uploads/Stelenfeld-2-1280x853.jpg> (1.07.2024).