

Katarzyna Bojarska

Przeżyć raz jeszcze: Performance, pamięć, trauma

Sztuka i Dokumentacja nr 9, 69-77

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PRZEŻYĆ RAZ JESZCZE: PERFORMANCE, PAMIĘĆ, TRAUMA*

Katarzyna Bojarska

Konstruując aparat fotograficzny, człowiek stworzył narzędzie utrwalające przelotne wrażenia wzrokowe, podobną przysługę (...) świadczy człowiekowi płyta gramofonowa, oba zaś te narzędzia służą w gruncie rzeczy materializacji danej mu zdolności wspomnienia, pamięci.¹

Sny to są właściwie filmy na własny użytek.²

Punktem wyjścia dla moich rozważań chciałabym uczynić szczególne napięcie, jakie istnieje w zachodnim myśleniu o historii podmiotu i zbiorowości między rzeczywistymi i wyobrażonymi doświadczeniami traumatycznymi:

Psychoanaliza uznaje silnie formacyjny charakter sceny pierwotnej. Siła jej oddziaływania nie zmienia się w zależności od tego, czy rzeczywiście było się świadkiem takiej sceny, czy się ją sobie „tylko” wyobrażało. Historia wyobrażona i historia rzeczywistych, postrzeżeniowych doświadczeń wywiera porównywalny wpływ na życie psychiczne podmiotu. Biorąc pod uwagę tę koncepcję historii psychicznej, możemy podważyć popularną tezę, że psychoanaliza jest ahistoryczna i zdać sobie sprawę, że konceptualizuje ona historię w nieco inny sposób. Nieciągły i niespójny podmiot psychiczny nie znajduje zatem swojej odpowiedniej reprezentacji w klasycznie ciągłej i spójnej historiografii. Psychoanaliza odrzuca przekonanie, że empiryczna rzeczywistość wywiera większy wpływ niż rzeczywistość wyobrażeń czy fantazji (to założenie fundamentalne dla zachodniej historiografii), i dlatego wydaje się nie pasować do tych narracji, które bazują na „wadze dowodów empirycznych”, jeśli za empirię nie uznaje się tego, co niematerialne czy fantazmatyczne.³

W takim kontekście wyraźnie widać powinowactwa psychoanalizy i praktyk artystycznych. One także zmiernają do alternatywnych wersji „opowieści o przeszłości” podmiotów i zbiorowości, a stosowane przez artystów strategie tworzą pozornie niemożliwe do pogodzenia formuły współbycia i powinowactwa między rzeczywistościami: materialną i psychiczną. Stawką jest tu przede wszystkim dotarcie do sedna doświadczenia historycznego, które rozgrywa się zawsze, jak się zdaje, w szczelinie między rzeczywistością a Realnym (różnicę tę wyjaśnię nieco później).

W poniższych rozważaniach będzie mnie interesować kilka zasadniczych kwestii, które postaram się wysupłać z analizy tekstów teoretycznych i tekstów kultury. Pragnę zaproponować koncepcję performance nie tyle jako (osobnego) medium, ale swoistego sposobu przeżywania historii i doświadczania wydarzeń historycznych w późnej nowoczesności. Performance interesuje mnie zatem jako środek a nie cel operacji artystycznych, przy czym, to co powstaje w wyniku performance – materialne dzieło nie jest tu traktowane jako dokumentacja. Performance jest tu w najgłębszym sensie gatunkiem pośrednim, granicznym, w którym przeszłość staje się terażniejsza, by za chwilę stać się przeszłością z konieczności przesuniętą, bo przetworzoną przez ów gest odegrania, przywrócenia. Inspiracją dla takiego ujęcia performance był dla mnie przede wszystkim tekst Jennifer Blessing, a szczególnie ujęcie w takiej ramie działalności artystek

appropriation art takich jak Louise Lawler czy Cindy Sherman. Blessing traktuje jako performance m.in. *Untitled Film Stills* (69 zdjęć zrobionych przez Sherman w latach 1977-1980), gdzie istotne jest w równym stopniu to, co przedstawione, jak cały ciąg procedur i gestów artystycznych, który do tego doprowadził, a nade wszystko napięcie narastające między grą, czy odgrywaniem, a zapisem fotograficznym. Krytyczka zwróciła uwagę, że technologia, która pozwala na reprodukcję wydarzeń (i ich obrazów), nie tyle wprost te wydarzenia rejestruje czy dokumentuje, ile wytwarza swoisty efekt traumatyczny. Polega on na tym, że obciążone traumą wydarzenia z przeszłości odrywają się od ciągu zdarzeń, czasowo-przestrzennego *continuum* i zatrzymują, a następnie zaczynają krążyć. Powtarzane niemal w nieskończoność, nawiedzają nas niczym traumatyczne reminiscencje.⁴ Performance interesuje mnie zatem jako sposób bycia w pamięci, nie tyle pamiętania, co odgrywania fragmentów przeszłości w taki sposób, aby stały się one jakąś formą wspomnienia. Performance tego rodzaju to próba przetworzenia tych przeszłych wrażeń, które jeszcze nie ukonstytuowały doświadczeń i narracji i powracają, domagając się aktualizacji i opracowania. A wreszcie, performance w takim ujęciu to działanie po obu stronach sytuacji nadawczo-odbiorczej: odbiorca rekonstruuje i odtwarza wrażenia, towarzyszące artystycznemu performance, z koniecznym dla swojej sytuacji podmiotowej przemieszczeniem. Można by nawet zaryzykować hipotezę, że obcowanie z takim dziełem to rodzaj performance drugiego stopnia. Relację tę można uznać za analogiczną wobec relacji między pamięcią pierwszego stopnia a postpamięcią.⁵ Kluczowa relacja ustanawia się tu między tak rozumianym performance a powtarzaniem, rekonstrukcją i przepracowaniem. Posługując się narzędziami, jakich dostarcza psychoanaliza, tak w ujęciu Freudowskim, jak Lacanowskim, postaram się prześledzić wzajemne powiązania tych elementów, a więc swoistą drogę pamięci. Skupię się na uchwyceniu przy pomocy proponowanego tu zestawienia teorii i interpretacji ambiwalentnego charakteru powtórzenia jako praktyki kulturowej w kontekście wydarzeń historycznych o traumatyzującym potencjale, które napierają na teraźniejszość, domagając się (kolejnych) performance.

Psychoanaliza przekonuje, że scena pierwotna – podobnie jak wydarzenie traumy – powraca w snach i symptomach. Mamy tu do czynienia z działaniem nieświadomości, która odgrywa te przeszłe sytuacje na scenie teraźniejszości. A dzieje się tak dlatego, że – aby mogło dokonać się w pełni ukonstytuowanie tożsamości doświadczającego podmiotu – to, co tak silnie oddziaływało w przeszłości, powinno znaleźć swoje miejsce w owych strukturach tożsamościowych. I oto źródło kryzysu. Nie tylko z tego względu, że dostęp do tej przeszłości jest maksymalnie wprost utrudniony, ale także, dlatego, że podmiot ten nie dysponuje ani jej obrazem, ani opowieścią o niej. Ratuje się więc w pewnym sensie wyobrażeniem, a tym samym zagłębia we wspomnianą szczelinę między aktualną rzeczywistością a Realnym. Tak przedstawia się psychoanalityczne źródło każdej podmiotowości, w której sercu leży owo fundamentalne rozszczepienie, które aby podmiot mógł żyć, będzie systematycznie i skrupulatnie zasłaniane i które będzie zza tych zasłon wyzierało i burzyło poczucie spójności. Będzie też odpowiedzialne za pęknięcia auto-biografii, która nie będzie w stanie pochwytać i przetworzyć tych momentów prześwitu i pęknięcia i będzie zawsze toczyła się z jakąś inną, niematerializowaną auto-historią za plecami.

Na czym polega aktualność traumy? Transformacyjny potencjał doświadczeń traumatycznych? Wydaje się, że chodzi tu przede wszystkim o niesamowite i niepohamowane (przez wolę czy świadomość doświadczającego podmiotu) wrażenie, że to, co wydarzyło się raz (w przeszłości) może wydarzyć się ponownie, może powtórzyć się to, co niegdyś już zadało cios i zraniło. Możliwe wydaje się zatem powtórzenie tego, co wydawało się w ogóle niemożliwe. Wydarzyło się, choć nie miało prawa się wydarzyć (już za pierwszym razem). A zatem pozostaje pytanie, jak w psychice podmiotu funkcjonuje to, co wydarzyło się jako niemożliwość i okazało się nieprzedstawialne (nawet własnej świadomości). Wdarło się przemocą pokonując wszelkie bariery i zabezpieczenia służące równowadze psychicznej. A zatem wydarzyło się, a retrospektywnie funkcjonuje jako coś, co nie miało się wydarzyć, coś, co być może nie wydarzyło się. To zatem, co nie w pełni przeszłe i nawiedzające teraźniejszość, jawi się z całą mocą grozy jako to, co może się jeszcze, albo dopiero wydarzyć. Oto streszczenie najbardziej paradoksalnego charakteru wydarzenia traumatycznego. Pozostaje jednak pytanie, czy jako ten absurd możliwości zostanie zapomniane, zepchnięte do niepamięci czy do nieświadomości? Niewyrażone i nieprzedstawione, czy zalegnie jako niepowtarzalne i nie dojdzie do głosu?

Wedle koncepcji Sigmunda Freuda, podmiot pozbawiony jest możliwości poznania własnych źródeł, wyczerpania własnej historii, a nade wszystko dotarcia do jej absolutnego początku. Stąd pojawia się powtórzenie jako rodzaj wewnętrznego przymusu, zmierzającego do powrócenia do tego momentu założycielskiego ja i stworzenia siebie od podstaw, we wspomnieniu, w kompletnym albumie zdjęć i pamiątek. Wydaje się, że to proces niezwykle paradoksalny, bowiem to, czego podmiot najbardziej pragnie jako swojego dopełnienia, zdaje się tym, co mu najbardziej zagraża: dlatego też zostało nie tyle zapomniane, czy wymazane, ale zepchnięte do nieświadomości, niedopuszczone w przestrzeń pamięci świadomej i jest uporczywie odpierane. Takie niedoświadczone przeżycie (trauma) usiłuje przedostać się z odmętów nieświadomości na powierzchnię życia psychicznego i wraca w owych aktach powtórzenia: jako przeżycie współczesne, przeżywane z tą samą mocą niezrozumiałości, równie bolesne i destrukcyjne.⁶ Przymus powtarzania to „nie dający się opanować proces pochodzący z nieświadomości, w wyniku działania którego podmiot aktywnie naraża się na przykre sytuacje, powtarzając w ten sposób wydarzenia czy doświadczenia z przeszłości, lecz nie przypominając sobie ich jako pierwowzoru i nie próbując ich opanować – poprzez usensownienie, usymbolicznienie, etc – ale przeżywając je z tą samą mocą i z tą samą mocą podlegając tym afektom. Osobie, która tego doświadcza zdaje się, że sytuacja jest całkowicie uwarunkowana aktualnymi okolicznościami.”⁷

Co zatem robić? Jak nie ciągnąć ze sobą tego, co przeszłe, choć w narracji o przeszłości nie zdomowione? Wygląda bowiem na to, że znaczące, które akurat okazuje się najbardziej natarczywe, wywiera presję na podświadomość, przywraca, przyciąga wszystkie te figury i znaki, które dezorganizują porządek terażniejszy i podważają raz ustanowioną relację terażniejszości z przeszłością. Wszystko staje się na powrót obecne, w powtórzeniu właśnie. Nieświadomione w owym przeszłym czasie i miejscu znaczące odpowiadają za kształt naszego tu i teraz. Taka formuła powtarzania to nic innego, jak przejaw zależności, która uniemożliwia rozwój podmiotu, zwraca go nieustannie do tego, co nieobecne, nierozpoznane, wikała w przymus ponownego przeżywania porażki w konfrontacji z własną historią. Powtórzenie staje się istotnym elementem struktury aparatu psychicznego, czynnikiem, stwarzającym czas i historię. To, co miało nigdy nie nastąpić wraca więc przede wszystkim w stanie pasywności podmiotu.

Jednak, jak dowodzi autor *Poza zasadą przyjemności*, powtórzenie z jednej strony nęka, z drugiej zaś przynosi terapeutyczne ukojenie, pozwala opracować niezrozumiałe, acz bolesne i destrukcyjne wrażenia, przekształcić otępienie wynikłe z nadmiaru afektu w afektywne przeżywanie (nawet jeśli wciąż pozbawione zrozumiałej treści). Ilustracją tej tezy jest opis zabawy wnuka, małego chłopca, który przeżywa „zniknięcie” matki, bawiąc się szpulką: wyrzucając ją przed siebie i na powrót przyciągając. Z jednej strony powtarza wrażenie utraty, z drugiej je przetwarza i opracowuje. To, co w materialnej rzeczywistości pojawiło się jako przejaw niezrozumiałego i traumatyzującego Realnego, zaprzęga w grę rozstań i powrotów, by spróbować sobie poradzić z tym, co już się zdarzyło (matka wyszła), ale także tym, co dopiero ma nadejść (matka umarła). Inscenizacja tego przykrego doświadczenia, odgrywanie go raz po raz przy pomocy zabawki, pełni rolę kompensującą. Jak pisze S. Freud dzięki „swej aktywności [dziecko] osiąga o wiele pełniejsze zwycięstwo nad silnym wrażeniem niż by to było możliwe przy całkiem biernym przeżywaniu. Każde powtórzenie wydaje się zwiększać pożądane opanowanie”.⁸ Zwiększać, choć przecież nigdy nie opanować. Wydaje się bowiem, że powtórzenie zdaniem S. Freuda wiąże się ze szczególną dialektyką panowania i zależności, obserwowaną tak w życiu psychicznym jednostek, jak w zbiorowych doświadczeniach kulturowych.⁹

Niepokój i popłoch przeżycia-performance¹⁰

Podmiot jako bohater historii (własnej i zbiorowej) stoi w świetle powyższej koncepcji między tym, po kim toczą się dzieje a tym, kto wpływa na rozwój wypadków. Nigdy nie jest wyłącznie po jednej ze stron. Ten graniczny status wiąże się i napędza dialektyczny modus powtarzania. „Historia przyszła do mnie a nie ja do niej” napisał na okładce pierwszego zeszytu rękopisu swoich wojennych „wspomnień” Miron Białoszewski i dopisał w nawiasie („przejechała się po nas fest!”).¹¹ Za paradygmataczny performance oparty na powtórzeniu a dotyczący wielowarstwowej pamięci – co może zdziwić czytelnika, ale z czego postaram się drobniaczkowo wytłumaczyć – wybieram

prace M. Białoszewskiego nad *Pamiętnikiem z powstania warszawskiego*. Chodzi mi nie tylko o wydaną w 1970 roku książkę,¹² ale o złożony proces artystycznego przetwarzania i przypominania, który nazywam tu „performance”, o przechodzenie między mediami i formami artystycznymi, o ponawiane akty przekuwania przeszłości na wspomnienia: słowa, gesty i figury, a także o ową dialektykę opanowywania i zależności, widoczną w relacjach ze snów z powstania, które autor zapisał w *Tajnym dzienniku*. „Teraz mam czterdzieści pięć lat, po tych dwudziestu trzech latach, leżę na tapczanie cały, żywy, wolny, w dobrym stanie i humorze, jest październik, noc, 67 rok, Warszawa znów ma milion trzysta tysięcy mieszkańców.”¹³ Można się domyślać, że przez te 23 lata od powstania M. Białoszewski przegadywał to, co przeżył. Wracał do tego, jak zaświadczać jego bliscy, nie raz i nie dwa. Chodził i gadał. Przeszłość była jego nadzieniem – tak sam o sobie mówił.¹⁴ Mieszanką wybuchową, która „wyłaziła” z niego w tych podejmowanych niekiedy niespodziewanie próbach, przyśpiewkach, „wyśpiewkach” powstania. Odtwarzał i zapisywał. M. Białoszewski-narrator, który mówi w przywołanym powyżej fragmencie, przypomina sobie siebie i rzeczywistość poprzez siebie. Dokonuje rekonstrukcji, jak powie w innym miejscu, „w fackikach”. Jest dorosłym mężczyzną, który jawi się sobie cały jako pamięć, pamięć tamtej wojny: wydarzeń 1939, 1943 i wreszcie 1944 roku. Figura znów licznie zamieszkanego miasta staje się figurą paradoksalnego ocalenia-nie-ocalenia podmiotu, dla którego fundującym wydarzeniem staje się owo niezrozumiałe wydarzenie przeżycia powstania. Tak jak odbudowano inne miasto dla innych mieszkańców, podobnie stało się z narratorem-bohaterem: leży on gdzieś pod gruzami zrujnowanego miasta a jednocześnie leży na tapczanie w mieście ocalonym, zrekonstruowanym. Owo schizofreniczne rozdwojenie okaże się w toku narracji *Pamiętnika* absolutnie kluczowe. Rozdwojenie wynika z tego, że przeszłość nie ustała, że między nią a terażniejszością nie przebiega wyraźna granica, choć wiele wskazuje na to, że jest inaczej, na przykład daty.

Przeszłość się tutaj jedynie „utrzęsła”. Powstanie co prawda przestało być nieprzerwanym ciągiem nie do ogarnięcia i zaczęło się układać, ale się nie ułożyło, nie wyrobiło i nie wrobiło się w formę, czy też nie dało się wrobić w formę ani w najbezpieczniejszą z form – mit. Przeszłość przepycha się przez narratora i jawi mu się jako bezforemna forma. A jednak to przepychanie właśnie powraca w powtórzeniach: „To skomplikowane bardzo. Takie wyciąganie z przeszłości nieszkodliwych bomb, które mnie już nie zabijają. One są nieszkodliwe, nawet przyjemne... Chociaż, niedawno przypomniałem sobie, że moim ostatnim majakiem może być pomylenie rzeczywistości z przypomnieniem i bomba mnie trafi. Bombardowanie wystąpiło parę razy w snach. A umiera się nieraz w majakach i nawet nie wiemy o tym, jaki był ostatni majak umierającego.”¹⁵

M. Białoszewski dotyka tu sedna: to chodzenie i opowiadanie wszystkim wokół o powstaniu, wracanie tam jest jak rozbrajanie bomb, możliwość życia pomimo grozy tamtej śmierci (ludzi i miasta), pisanie to bodaj najskuteczniejsza detonacja, choć wiadomo, że ani sztuka ani literatura zawsze do końca skuteczną formą terapii nie były i nie są. Tymczasem tli się w nim przeświadczenie – M. Białoszewski jak mało kto w polskiej literaturze powojennej potrafił mówić o ambiwalencjach – że to rozbrajanie nie jest bezpieczne, że rzeczywistość w której żyje, od majaków dzieli tylko cienka linia, którą kiedyś, w stanie kryzysu, słabości, zwątpienia, może przekroczyć i zginąć gdzieś pod gruzami zbombardowanego domu. Z jednej więc strony bomby już go nie zabijają, bo odkąd zabiły go po raz pierwszy, już jest bomboodporny, dlatego, że teraz bombardują już tylko w przypomnieniu, z drugiej zaś może jednak go trafi, skoro przypomnienie jest jego rzeczywistością. „Przez dwadzieścia lat nie mogłem o tym pisać. Chociaż tak chciałem, I gadałem, O powstaniu. Tylu ludziom. Różnym. Po ileś razy. I ciągle myślałem, że mam to powstanie opisać A nie wiedziałem przecież, że właśnie te gadania przez dwadzieścia lat – bo gadałem o tym przez dwadzieścia lat – bo to jest największe przeżycie mojego życia, takie zamknięte – że właśnie te gadania, ten to sposób nadaje się jako jedyny do opisanie powstania.”¹⁶

Powstanie nie wyczerpało się w *Pamiętniku*. Noszona przez dwadzieścia kilka lat bomba, nie została ostatecznie rozbrojona. „Pamiętnik był najpierw pisany, ale potem to pisanie dyktowałem na magnetofon, żeby ktoś mógł to przepisać na maszynie. Więc przechodził cały przez ucho.”¹⁷ Te powtarzane wrażenia są nieustannie w nim i z nimi, być może nawet nim. Gada cały czas. Gada o powstaniu; jest ono jak zły sen, seria traumatycznych reminiscencji, jak natręctwo, którego nie można się pozbyć, które w tym gadaniu nie chce się wygadać, zamknąć i skończyć. Gada więc wciąż na nowo.

Wydaje się, że mogło być również tak, że M. Białoszewski nagrywał te swoje mikro-narracje i te nagrania potem spisywał. Można tego domniemywać, analizując dynamikę zapisu w rękopisie: równomierne, zrównoważone, czyste zapisy – spisy – przetykane są gdzieś tam chaotycznymi dopiskami. Litery stają się coraz większe, koślawieją, linijki to opadają w dół, to idą do góry, gubi się porządek spisu, coś się wdiera w ten porządek wspomnienia, coś przegapionego i na taśmie niezarejestrowanego. Piszący odręcznie autor wprowadza natychmiastowe korekty, a także auto-komentarze, tylko część z nich trafi do książki. I nawet, kiedy już spisze i wyda, zdecyduje się raz jeszcze *Pamiętnik „przegadać”* nagrywając dla Polskiego Radia powieść w odcinkach.¹⁸ Zapis audio *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, jego odegranie przez M. Białoszewskiego to kolejna warstwa tego performance pracy z pamięcią(a).

Performance pozwala myśleć o takich praktykach artystycznych, a szerzej kulturowych, które wyciągnęły lekcję z kryzysu reprezentacji i stawiają opór logice i ideologii reprodukcji tak w życiu psychicznym, jak w życiu społecznym, które wiążą się z przedstawieniami obrazowymi. Efemeryczny charakter performance a także jego cielesne umocowanie, jego „tu i teraz” każdej konkretnej realizacji i konkretnego ciała: performer a odbiorcy tworzą szczególną afektywną więź i szczególną relację wobec tego, co przeżywane, tematyzowane i odgrywane w performance. W tej nieuchwytności chodzi przede wszystkim o utratę i nadek, dodatkowe medium i utratę natychmiastowości, przeżywania na żywo, bycia a nade wszystko cielesności. M. Białoszewski daje wyraz temu „byciu pamięcią”, kiedy w nagraniu dla Polskiego Radia wyśpiewuje kolejne frazy pamiętnika, kiedy zwalnia i przyspiesza, kiedy gramatyka jego ciała i głosu mierzy się z powichrowaną gramatyką zdania. Jeśli performance wyłania się w zawieszeniu między „rzeczywistą” materią ciała a psychicznym doświadczeniem ucieleśniania i wcielania wrażeń a także ich poza- czy obok-słownego przekazywania (poprzez ruch, gest, wydzieliny, etc.). Jak pisze Peggy Phelan, performance jest więc z jednej strony zaczepiony w doświadczeniu cielesnym, doświadczeniu własnego ciała przez performer a, z drugiej zaś w rzeczywistości psychicznej. W performance podmiot staje się podmiotem pamiętającym, podmiotem żyjącym pamięcią, grającym na przeszłości, ożywiającym to, co przeszłe w teraźniejszości, w zawieszeniu.¹⁹

Choć, jak pisze znakomity znawca twórczości M. Białoszewskiego, Maciej Byliniak, rolę języka mówionego w jej kontekście sprowadza się nader często wyłącznie do warstwy stylistycznej, „mówienie” odgrywa tu znacznie bardziej złożoną rolę: mówienie to głos a więc i słyszenie.²⁰ Słyszenie tak pisarza, jak jego odbiorcy – w ten sposób realizowało się życie tej literatury. Jak zauważa M. Byliniak, „wykonania [poezji] cechują się wyjątkową koherencją, która ułatwia zrozumienie utworów, choć niekoniecznie przekłada się na poziom dyskursywnych sensów”. Cytowana przez autora Maria Janion tak mówiła o uczestniczeniu w tych performance M. Białoszewskiego: „trzeba [go] słuchać na żywo, widzieć go z jego gestykulacją. Ale i z jego radiowego mówienia dotrze może więcej niż z czytania.” Wydaje się, że to właśnie ta intensywność przeżycia uczyniła z M. Białoszewskiego twórcę tak czułego na wrażenia, najeżonego wrażeniami i chcącego tym najeżeniem zarażać. Mówił o sobie, że był „kłębkami odbioru” i przechodząc przez różne media i formy, chciał dać temu doświadczeniu jak najpełniejszy wyraz, a jednocześnie je w takiej „nieujarzmionej” formie przekazać, „Na jakiś zakręconych zmysłach. Nos na czubku głowy, a ucho w brzuchu”.²¹

„Pełna mowa” M. Białoszewskiego miała zatem służyć do pojmania i odtrzymania jego samego, do stworzenia i możliwości odtworzenia własnej tożsamości. Zamiast się nieustannie wywłaszczać, chciał przywłaszczyć się w mowie, zrealizować się najpełniej jako mówiące ja, jako performer. Mowa pełna jest w psychoanalitycznym sensie najpełniejsza, mówiący rozumie siebie tu i teraz, rozumie to, co powtarza i co przywraca, mówiąc. Rozumie także, że mówi tym szczególnym językiem na ruinie, językiem po zniszczeniu, językiem, który musi mówić, żeby żyć.²² Język M. Białoszewskiego o nas zawadza, a my zawadzamy o ten język, dlatego, że ta mowa już nie żyje, że do nas nie należy, choć się czegoś od nas nieustannie domaga, dlatego, że czas już jest nie ten i nie da się nic na czas o tamtym czasie powiedzieć.

Podszepty nieświadomości

„Jak tylko gorzej mi się powodzi i ze sobą świadomym toczę grę o dobrą minę, to podświadomość zaczyna się rządzić w moich snach w sposób bezwzględny. Syntetyzuje mi to wszystko w tortury, szantaże i ostatecznie w powstanie. Powstanie zawsze na mnie czyha.”²³ Teoria traumy, którą Cathy Caruth wywiodła z pism S. Freuda i Jacques’a Lacana dotyczy nie tyle patologii życia psychicznego, co przede wszystkim fundamentalnej zagadki relacji psyche do rzeczywistości.²⁴ Zagadkę tę badaczka stara się rozwikłać w porównawczej analizie interpretacji tzw. snu o płonącym dziecku u obu psychoanalityków.²⁵ S. Freuda intryguje ów sen ze względu na to, że nie wiąże się on z realizacją marzeń czy pragnień, ale odsyła bezpośrednio do rzeczywistości katastrofy, która ma miejsce poza śpiącym podmiotem. W ujęciu autora *Poza zasadą przyjemności* interpretacja tego snu staje się opowieścią o rozpacz i żalobie ojca, które konstytuują relację psychiki do rzeczywistości. Jego ciało i świadomość pragną spać dalej, by pozostać poza tą rzeczywistością utraty. Dla J. Lacana sen ten staje się opowieścią o przebudzeniu, o relacji ojca i dziecka, jako relacji zbudowanej na traumie. Świadomość wiąże się tu z traumatycznym doświadczeniem śmierci, której stała się świadkiem. Relacja psychiki wobec rzeczywistości jest nie tyle kwestią postrzeżenia czy poznania empirycznych zdarzeń świata, ale imperatywem odpowiedzialności, relacją etyczną wobec Realnego.²⁶

Ojciec czuwa dniami i nocami u łóżka złożonego chorobą dziecka. Kiedy dziecko umiera, ojciec udaje się do pokoju obok, by wypocząć, zostawia jednak drzwi otwarte, tak że z sypialni może widzieć pokój, gdzie złożono zwłoki otoczone gromnicami. Przy ciele czuwa starzec – siedzi przy katafalku, mrużąc modlitwy. Po kilkugodzinnym spoczynku ojcu śni się, że „dziecko stoi u jego łóżka, bierze go w ramiona i szepcze z wyrzutem: »Ojcze, czyż nie widzisz, że płonę?«. Ojciec budzi się, patrzy, a tu z pokoju, gdzie złożono zwłoki, bije wielka jasność; zrywa się z łóżka, biegnie i co widzi? Siwowłosa starzec drzemie, a ubranie i jedna ręka drogich szczątków płoną, zajęte od płomienia świecy, która upadła na katafalk.”²⁷

Wypadek, płonąca świeca spadająca na ciało martwego dziecka, jest tu czymś więcej niż zewnętrzną empiryczną rzeczywistością, którą można przedstawić i poznać, a obudzenie nie jest metaforą zrozumienia. J. Lacan dowodzi, że sen ten dotyczy nie tyle ojca śpiącego w obliczu śmierci dziecka, ile tego, w jaki sposób w owym traumatycznym przebudzeniu, tożsamość ojca zostaje związana ze śmiercią dziecka. Spadająca świeca powtarza niejako zdarzenie jego śmierci. Tym, co budzi ojca nie jest świeca (a więc zdarzenie ze świata poza snem), ale słowa dziecka, które słyszy w śnie. Ojciec budzi się nawoływany we śnie przez syna, ale budzi się za późno, by doświadczyć tej śmierci. To przegapienie doświadczenia śmierci dziecka, minięcie się z nim, staje się konstytutywne dla przeżycia ojca, a co za tym idzie, dla jego podmiotowości jako ojca. W takim ujęciu, sen nie jest fikcją, z której budzimy się do rzeczywistości. Jeśli możemy mówić o spotkaniu z Realnym, lokuje się ono nie w śnie czy na jawie, ale w tym cienkim przejściu z jednego do drugiego, w ruchu.

Freudowską kategorię powtórzenia J. Lacan omawia w seminarium „Nieświadomość i powtórzenie”, w którym pojawia się też ten sen. Zwraca uwagę, że powtórzenie – [*Wiederholung*] to nie prosta reprodukcja (replika, repetycja), ale proces związany z pamiętaniem [*Erinnern*], a zatem próbą ogarnięcia rzeczy przeszłych, zbliżenia ich do siebie, zapanowania nad traumą, która w tym powtórzeniu nie tyle zostaje zreprodukowana, co wyprodukowana. Trauma, w ujęciu J. Lacana, aktualizuje się w powtórzeniu, ale nie może zostać w tym powtórzeniu ostatecznie przedstawiona, ani opanowana. Traumę ustanawia przegapione spotkanie z Realnym, które zawsze ostatecznie wymyka się, zawieszając się jako niemożliwa do pochwycenia reszta doświadczenia, jego naddatek, po który w ponawianych co i rusz próbach, można jedynie sięgać, nigdy go nie dosięgając.²⁸

Doświadczenie, podobnie jak myślenie, zawsze dokonuje się w jakimś systemie symbolicznym. Istnieje jednak nieukończona pokusa do sięgania do czasu i miejsca przed językiem, przed tym, co symboliczne – próba wymyślenia czy wyobrażenia go. Nie wydaje się, że jest to pokusa czysto abstrakcyjna – dążenie myśli do przekroczenia samej siebie, wynika ona również z czegoś, co narzuca się ze świata w sposobie, w jaki świat ten trafia do naszej psychiki i świadomości. Chodzi tu zatem o to, że dzieją się wokół

nas takie zjawiska, trafiają do nas takie bodźce i pobudzenia, które w tym systemie symbolicznym łatwo i wygodnie się nie odnajdują. Co miałyby to oznaczać, i jak to nazwać? Za J. Lacanem można nazwać to Realnym i utrzymać tym samym podział na realne pisane z wielkiej i rzeczywistość pisaną z małej litery, na Symboliczną konstrukcję rzeczywistości i przedsymboliczny charakter Realnego. Istnienie i doświadczanie w języku lacanowskim jest elementem świata rzeczywistości a nie Realnego. To język powołuje do życia i ustanawia relacje a także porządek czasowy, realne jest poza albo pomimo rzeczywistości, nie zagadane, ale i niedostępne, nie chodzi tu zatem o relację czasową, że realne jest przed, ale i przestrzenną, że jest poza; to, co jeszcze nie podległo procesowi symbolizacji i co nie weszło w obręb tego, co symboliczne. Jest niejako więc – równoległe.

Z pism Arystotelesa J. Lacan wyprowadza dwa terminy: *tuché* i *automaton*, pierwszy przypisując traumie, która opiera się symbolizacji, drugi zaś fundamentalnej dla człowieka tendencji do podejmowania prób osvajania traumy przez jej nazwanie, opisanie, włączenie w narrację. *Automaton* gwarantuje działanie języka, zaś trauma i związane z nią napięcie między poziomem realnym a symbolicznym stają się w tej koncepcji modelem funkcjonowania podmiotu. Związane z pierwotnym wyparciem wkroczenie w porządek symboliczny to geneza człowieka jako (pękniętego) podmiotu a jednocześnie powstanie nieświadomości. U podłoża języka leży owo pęknięcie, którego język nie dosięga i nie opracowuje, ale które ów język organizuje. Językowi nie udaje się całkowicie osiąść i przekształcić Realnego (w rzeczywistość), człowiek funkcjonuje w rozstrojeniu i rozbiciu, w szparze między tymi dwoma przestrzeniami. Co więcej, Realne ma podwójny wymiar: jeden to ten, który nie został poddany procesowi symbolizacji a drugi to ten, który jest wynikiem takiego procesu, w którym nie wszystko uległo symbolizacji. Powstała więc traumatyczna reszta, niewłączalna w system znaków – Realne drugiego stopnia. To, co się nie włączyło, zwisa i odstaje, ma swoją materialność, *caput mortuum*. Istotne jest nie tyle co to coś co zostało oznaczone – w zasadzie być może nie oznacza nic – ale sama uporczywa i uparta obecność tego czegoś. To coś, co przeszkadza, o co się zawadza, ale czego nie sposób spakować do środka, ani po prostu odłożyć na bok i nagle okazuje się, że to właśnie najważniejsze elementy świata.

W wydanym niedawno *Tajnym dzienniku* M. Białoszewskiego przywołania powstania i sny o powstaniu powracają w momentach szczególnie znaczących, tych chwilach, kiedy, jak mówił, gorzej mu się powodzi – raz fizycznie, raz psychicznie. Wskazują na niepokój pamięci, nieukojenie, na zatrzymanie się pewnych figur i motywów w wyobraźni pisarza, niczym zaciętych klatek na taśmie filmowej. W tych snach powtarza się często miasto, zagubienie i ginięcie w mieście, a także ocalenie mimo wszystko. Przeistaczanie się miejsc i osób. Lęk przed spotkaniem i przed przeoczeniem, poczucie osaczenia. „Po różnych snach [...] to miasto mi się powtarza. To jest właściwie takie samo albo wręcz to samo miasto. Jakby makieta miasta do różnych snów. To miasto mniej więcej ma jądro z budynków i ulic, tak jakby stare, zabytkowe, otoczone niby-murami. Nieraz tam są bramy. I tam się dzieje główna akcja. Nieraz w tym mieście są rewolucje, powstania. Nieraz częściowo ruiny, ale zaraz odbudowywane.”²⁹

Powracające uczucie, że się jednak zginęło, choć się nadal żyje. Sny „powstańcze” to zapowiedź śmierci, utraty i obcości własnego ciała. To przestrzeń i czas, gdzie przeżywa się własną śmierć (znów!) i gdzie się ją projektuje, jakby pokonuje, ale tylko po to, by się znowu narazić na przeżycie i ponowną śmierć (swoją i Matki). Zapowiedź śmierci odnotowuje także w cudzych snach. W śnie Ludwika Heringa, związanym z chodzeniem po kirkucie na Piaskowej, chodzi o zapowiedź śmierci Lu. Leszkowi śni się matka tuż przed swoją śmiercią: leży martwa pod papierem, zaś przed informacją o chorobie nowotworowej siostry, śni mu się siostra w ogrodzie, że „układa go w trupa, przekłada”³⁰. Ostatecznie zawsze jednak powstanie warszawskie. Odtąd bliskość własnej śmierci będzie się widziało zapowiedzianą we wcześniejszych próbach generalnych, w zapowiedziach i przeczeniach, zawsze już około wojennych.

Wspomnienia „bogatej w katastrofy przeszłości” wracają z różnymi emocjami. Tu z przyjemnością, kiedy przypomina się chwila miłostnego zbliżenia między katastrofami, chwila ocalenia, po ucieczce, w cudzym pokoju:

Pogarszanie się. I mnie złagodzone nieobowiązującą daleko przyszłością i bogatą w katastrofy przeszłością. Stopniowość i gra katastrof. Powstanie warszawskie. Koniec świata. Wywózka. Ucieczka, dzięki Jankowi, z ojcem z robót

w Oppeln. Częstochowa. Tu domy stały. Więc ktoś nas zaprosił na wigilię. Poszliśmy z Jankiem. Gospodarz, podstarzały pan, upił się, jego stara matka zasnęła. Wszystko w jednym pokoiku. Janek umył im naczynia. Potem zgasił światło. I po ciemku, po cichu obaj rozebraliśmy się do naga i spędziliśmy jedną z najbardziej rozwydrzonych nocy na stojąco i siedząco. Koło wygasłej kuchni. Między katastrofami. Tak, że nieraz wspominam sobie tę noc z przyjemnością, leżąc we własnym łóżku – bez bomb, nie na wywózce – jeszcze.³¹

We wszystkich tych zapiskach owo „jeszcze” wydaje się nieodzowne. Jakby zgodnie z tą pokrętną logiką, że skoro już się przeżyło własną śmierć, trzeba potraktować ją poważnie jako zapowiedź, trzeba uważać na tę bombę, bo tym razem wojna może się nie skończyć... pomyślnie.

O ile gadanie M. Białoszewskiego miało mu posłużyć do odegrania przeszłości w licznych powtórzeniach, uwspólnienia jej z jego czytelnikami-słuchaczami-widzami, o tyle sny intymnie przeżywane i wymieniane z dziennikiem, być może w kręgu najbliższych, stanowią powroty niekontrolowane, mimowolne odpryski tych nie-doświadczeń, które domagają się artykulacji. Katastrofa, która legła u podstaw jego tożsamości wraca, kiedy życie M. Białoszewskiego zmierza do swego kresu.

PRZYPISY

* Tekst powstał w ramach stypendium programu MISTRZ (prof. Ewa Domańska) Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

¹ Sigmund Freud, „Kultura jako źródło cierpień,” w: *Pisma społeczne (Dzieła, t. 4)*, (Warszawa: KR, 2009), 185-86.

² Miron Białoszewski, *Tajny dziennik* (Kraków: Znak, 2012), 377. Zdanie wypowiedziane przez Lu.

³ Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance* (New York: Routledge, 1996), 4. Wszystkie tłumaczenia w tekście są dokonane przez autorkę.

⁴ Zob. Jennifer Blessing, „Revenant Images: Memory’s Trace in Postwar Art,” w: *Haunted: Contemporary Photography, Video, Performance*, red. Jennifer Blessing i Nat Trotman (New York: Guggenheim Museum, 2010), 22-25. Kat. wyst.

⁵ Por. Marianne Hirsh, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge MA-London: Harvard University Press, 1997).

⁶ Por. Sigmund Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. Jerzy Prokopiuk (Warszawa: PWN, 1975) oraz ———, „Przypominanie, powtarzanie i przepracowanie,” w: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, red. Krzysztof Pospiszyl (Wrocław: Ossolineum, 1991), 266-73.

⁷ Jean Laplanche i Jean-Bertrand Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, red. Daniel Lagache, tłum. Ewa Modzelewska i Ewa Wojciechowska-Ciszowska (Warszawa: WSiP, 1996), 266.

⁸ Freud, *Poza zasadą przyjemności*, 21.

⁹ Por. Kaja Silverman, *World Spectators* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2000).

¹⁰ Poniższy wywód stanowi fragment rozważań zawartych w: Katarzyna Bojarska, *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski-Richter-Spiegelman* (Warszawa: IBL PAN, 2012), 21-84.

¹¹ Dziękuję Panu Henkowi Proeme i Maciejowi Byliniakowi za udostępnienie mi rękopisów. Kiedy ogląda się te bruliony, zwraca uwagę duża dbałość o kształt tekstu, świadomość wizualna, optyczna tekstu, rozmieszczenie słów na kartce, niekiedy tok pisma jest równy, spokojny, płynny, innym znów razem pełno skreśleń, zamasztych notatek, wtrąceń w dymkach etc. Na okładce zeszytu drugiego dodano napis „Pamiętnik. Wypracowanie z pamięci” i ten sam podtytuł.

¹² Por. Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego* (Warszawa: PIW, 1971).

¹³ *Ibid.*, 5.

¹⁴ Anna Trznadel-Szczepanek, „To, w czym się jest,” *Twórczość*, nr 9 (1983): 29-38.

¹⁵ Józef Baran, „Warszawa była mi stale pod ręką». Rozmowa z Mironem Białoszewskim” w: Stanisław Burkot, *Miron Białoszewski*, (Warszawa: WSiP, 1992), 152.

¹⁶ Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, 48.

¹⁷ Zbigniew Taranienko, „Szacunek dla każdego drobiazgu». Rozmowa z Mironem Białoszewskim,” *Argumenty*, nr 36 (1971), za: ———, *Rozmowy z pisarzami* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1986), 399. Inną książką nagraną, czy też magnetofonową jest *Mój wiek. Pamiętnik mówiony* Aleksandra Wata, dla której tak centralne są z jednej strony antyretoryczność i niemożność skonstruowania fabuły, z drugiej potrzeba i konieczność przekazania traumy.

¹⁸ Dziękuję prof. Michałowi Głowińskiemu za zwrócenie mojej uwagi na te nagrania.

¹⁹ Por. Phelan, *Unmarked*, 167.

²⁰ Maciej Byliniak, „Wiersze idą do słuchu,” *Dwutygodnik*, nr 72 (2011), <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html>.

²² Taranienko, „Szacunek dla każdego drobiazgu». Rozmowa z Mironem Białoszewskim,” 410-11.

²² Por. Bruce Fink, *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 83-96.

²³ Miron Białoszewski, *Rozkurz* (Warszawa: PIW, 1998), 130.

²⁴ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996); ———, „Traumatic Awakenings. Freud, Lacan, and the Ethics of Memory,” w: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996), 91-112.

²⁵ Zob. zakończenie rozdziału 7. *Objaśnianie marzeń sennych* Sigmunda Freuda oraz seminarium Jacquesa Lacana *Tuche i Automaton* w rozdziale: Jacques Lacan, „The Unconscious and the Repetition,” w: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, red. Jacques-Alain Miller (New York: Norton, 1973), 47-51. Sigmund Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: KR, 2007).

²⁶ Caruth, *Unclaimed Experience*, 102.

²⁷ Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, 429.

²⁸ Lacan, „The Unconscious and the Repetition,” 47-51.

²⁹ Białoszewski, *Tajny dziennik*, 376-77.

³⁰ *Ibid.*, 410.

³¹ *Ibid.*, 780.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Auslander, Philip. „The Performativity of Performance Documentation.” W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 47-58. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.
- . „The Performativity of Performance Documentation.” *Performing Arts Journal* 28, nr 3 (2006): 1-10.
- Austin, John L. *Jak działać słowami?* Tłum. Bohdan Chwedeńczuk. Warszawa: PWN, 1993.
- Baran, Józef. „Warszawa była mi stale pod ręką.” Rozmowa z Mironem Białoszewskim.” W: *Miron Białoszewski*, red. Stanisław Burkot, 147-152. Warszawa: WSiP, 1992.
- Bedford, Christopher. „The Viral Ontology of Performance.” W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 77-88. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.
- Białoszewski, Miron. *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Warszawa: PIW, 1971.
- . *Rozkurz*. Warszawa: PIW, 1998.
- . *Tajny dziennik*. Kraków: Znak, 2012.
- Blessing, Jennifer. „Revenant Images: Memory’s Trace in Postwar Art.” W: *Haunted: Contemporary Photography, Video, Performance*, red. Jennifer Blessing i Nat Trotman, 22-25. New York: Guggenheim Museum, 2010. Kat. wyst.
- Bojarska, Katarzyna. *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski-Richter-Spiegelman*. Warszawa: IBL PAN, 2012.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Tłum. Jeanine Herman. New York: Lukas & Sternberg, 2002.
- Byliniak, Maciej. „Wiersze idą do słuchu.” *Dwutygodnik*, nr 72 (2011), <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html>.
- Caruth, Cathy. „Traumatic Awakenings. Freud, Lacan, and the Ethics of Memory.” W: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, 91-112. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- . *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Cheng, Meiling. „Prosthetic Present Tense: Documenting Chinese Time-based Art.” W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 171-86. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.
- Dziamski, Grzegorz. „Dokumentowanie sztuki jako nowa praktyka artystyczna.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 21-27.
- Fabião, Eleonora. „History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography.” W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 121-36. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.
- Fink, Bruce. *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Freud, Sigmund. „Kultura jako źródło cierpień.” Tłum. Robert Reszke. W: *Pisma społeczne (Dziela, t. 4)*, 163-228. Warszawa: KR, 2009.
- . „Przypominanie, powtarzanie i przepracowanie.” Tłum. Anna Czownicka. W: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, red. Krzysztof Pospiszyl, 266-73. Wrocław: Ossolineum, 1991.
- . *Objaśnianie marzeń sennych*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa: KR, 2007.
- . *Poza zasadą przyjemności*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: PWN, 1975.
- Groys, Boris. „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation.” W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 209-18. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.
- . „Art in the Age of Biopolitics: from Artwork to Art Documentation.” Tłum. Steven Lindberg. W: *Dokumenta 11-Platform* 5, 108-14. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002. Kat. wyst.
- Heathfield, Adrien. „Then Again.” W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 27-35. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.
- Hirsh, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge MA-London: Harvard University Press, 1997.
- Jones, Amelia i Adrien Heathfield, red. *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.
- Jones, Amelia. „Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation.” *Art Journal* 56, nr 4 (1997): 11-18.
- . „The Artist is Present.” Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence.” *TDR: The Drama Review*, nr 1 (2011): 16-45.
- . „Performance, Live or Dead: Introduction.” *Art Journal* 70, nr 3 (2011): 32-38.
- . „The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History.” W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 11-25. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.
- Lacan, Jacques. „The Unconscious and the Repetition.” Tłum. Alan Sheridan. W: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, red. Jacques-Alain Miller, 47-51. New York: Norton, 1973.
- Laplanche, Jean i Jean-Bertrand Pontalis. *Słownik psychoanalizy*. Tłum. Ewa Modzelewska i Ewa Wojciechowska-Ciszowska. red. Daniel Lagache. Warszawa: WSiP, 1996.
- Lessig, Lawrence. *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitły w hybrydowej gospodarce*. Tłum. Rafał Próchniak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009.
- Lütticken, Sven. „Progressive Striptease.” W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 187-98. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.
- McKenzie, John. *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Tłum. Tomasz Kubikowski. red. Tomasz Kubikowski. Kraków: Universitas, 2011.
- Nacher, Anna. „Remiks i mashup – o niełatwym współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor.” *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 1 (2011): 77-89.
- Navas, Eduardo. *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*. Wien: Springer-Verlag, 2012.
- Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. New York: Routledge, 1996.
- Pine, Joseph i James Gilmore. *The Experience Economy*. Boston: Harvard Business School Press, 1999.
- Reckitt, Helena. „To Make Time Appear.” *Art Journal* 70, nr 3 (2011), 58-63.
- Schneider, Rebecca. „Performance Remains.” *Performing Research* 6, nr 2 (2001): 100-08.
- . „Performance Remains.” W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 137-50. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.
- Silverman, Kaja. *World Spectators*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.
- Taranienko, Zbigniew. „Szacunek dla każdego drobiazgu.” Rozmowa z Mironem Białoszewskim”. W: Zbigniew Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, 397-423. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1986.
- Tribe, Mark i Reena Jana. *New Media Art*. Köln: Taschen, 2006.
- Trznadel-Szczepanek, Anna. „To, w czym się jest.” *Twórczość*, nr 9 (1983): 29-38.
- Widrich, Mechtild. „Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT’S Genital Panic since 1969.” W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 89-103. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.
- Wójtowicz, Ewa. „Pętla (loop) jako model transmedialnego dialogu.” W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski, 142-51. Łódź: ASP, 2010.
- Załuski, Tomasz. „Sztuka jako produkcja relacji.” W: *Powrót modernizmu?*, red. Teresa Pękala, 277-96. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2013.