Dorota Wolska

ORCID: 0000-0001-9851-1463

Uniwersytet Wrocławski

Garden Palace rozebrany do kości. Sztuka jako anamneza

Abstrakt: Londyński Pałac Kryształowy, miejsce pierwszej wystawy światowej w 1851 roku i architektoniczny symbol nowoczesności, stał się przedmiotem naśladowania nie tylko w Europie. Swoją kryształową pałac miało także Sydney. Australijski Garden Palace, podobnie jak pałac londyński, nowojorski i monachijski, spłonął doszczętnie w 1882 roku. Do społecznej pamięci przywrócił go w 2016 roku australijski, aborygeński artysta Jonathan Jones. Jego projekt *barrangal dyara* (*skin and bones*) wprowadza perspektywę postkolonialną, przywołując wątki wyparte z dziejów białej Australii w nadziei na przepracowanie wspólnej historii.

Słowa-klucze: Kryształowy Pałac, *Garden Palace*, Jonathan Jones, *barrangal dyara*, nowoczesność, anamneza

„[T]akiego gmachu [...] nie było dotychczas
wśród wszystkich waszych budowli”¹

Państwo wierzyacie w kryształowy gmach, który będzie stać przez wieczność, czyli taki, któremu nie będzie można nawet ukradkiem pokazać języka, albo przez kieszeń wystawić figi. Jeśli o mnie chodzi, to ów gmach właśnie dlatego przejmuję mnie lękiem, że jest kryształowy, że ma trwać wieczność i że nie będzie można nawet ukradkiem pokazać mu języka².

¹ F. Dostojewski, *Notatki z podziemia*, przeł. G. Karski, [w:] *Z dzieł Fiodora Dostojewskiego*, t. 1, Warszawa 1992, s. 32.

² *Ibidem*, s. 32–33.

Budowla budząca podziw i lęk Fiodora Dostojewskiego (1821–1881) — autora przytoczonych słów — to Pałac Kryształowy, wzniesiony z okazji pierwszej światowej wystawy w Londynie w 1851 roku. Rosyjski pisarz natychmiast rozpoznał jego symboliczną moc. Pałac od początku rozpałał bowiem wyobraźnię. Był natchnieniem zarówno dla nowoczesnych utopii, jak i dystopii. Obecnie traktowany jest jako prefiguracja, z jednej strony, szklanych domów, miast ogrodów, a nawet parków narodowych, z drugiej — wielkich centrów handlowych, „świątyń konsumpcji”, gigantycznych parków rozrywki. Jest ciągle nośną przestrzenną metaforą dobrobytu Zachodu. Jego wizerunki trafiły pod strzechy i wisiały na ścianach domostw obok świętych obrazków, o czym przypomniał Marshall Berman w swym studium doświadczenia nowoczesności opisanego Marksowską formułą: „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”³. Berman przypomniał także skrajnie różne reakcje na londyńską budowlę. Lęków, obronnej niechęci i ambiwalencji uczuć Dostojewskiego nie podzielał chociażby jedenznacznie pozytywnie nastawiony do Pałacu Kryształowego Nikołaj Czernyszewski (1828–1889) — filozof, socjalista, autor powieści *Co robić*. Ich spór o znaczenie Pałacu Kryształowego bywa odczytywany jako zaczyn ważnej dyskusji o perspektywach nowoczesności.

Pałac budził zazdrość i stał się przedmiotem naśladowania. Po londyńskim powstały między innymi: nowojorski (1853), monachijski (1854), sydneyski (1879) i madrycki (1887). Z wymienionych przetrwał tylko ten ostatni. Dziś jest lokum jednej z galerii wystaw czasowych madryckiego Muzeum Narodowego Centrum Sztuki im. Królowej Zofii. Pozostałe zniknęły — wszystkie w ten sam sposób — strawiły je pożary.

Po ponad stu pięćdziesięciu latach wyraźnie odżywa zainteresowanie tymi specyficznymi budowlami i znów stają się one źródłem inspiracji dla badaczy kultury i artystów⁴. Afekty i myśli temu towarzyszące mają tym razem inną temperaturę i zdają się kierować ku nam inne przesłanie. *barrangal dyara (skin and bones)* [skóra i kości] to artystyczny projekt z 2016 roku, zrodzony z tego właśnie natchnienia. Jego autorem i koordynatorem jest Jonathan Jones — australijski (aborygeński — Wiradjuri/Kamilaroi) artysta.

³ Zob. M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków 2009.

⁴ Zob. *ibidem*; P. Sloterdijk, *Kryształowy Pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*, przeł. B. Cymbrowski, Warszawa 2011 — w tym przypadku Pałac Kryształowy pojawia się w kontekście postulowanej filozofii globalizacji; L. Baumgarten, *The ship is going under, the ice is breaking through*, Muzeum Narodowe Centrum Sztuk im. Królowej Zofii, Madryt, Hiszpania, 3 października 2016–3 kwietnia 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=I5lku004wpA> (dostęp: 20 sierpnia 2017); J. Jones, *barrangal dyara (skin and bones)*, Sydney 2016, Kaldor Public Art Project 32, Royal Botanic Garden, Sydney, Australia, 17 września–3 października 2017; A. Jakimiak, *Kryształowy Pałac*, dramat nagrodzony (III nagroda) w konkursie dramaturgicznym Strefy Kontaktu Wrocławskiego Teatru Współczesnego w 2017 roku, maszynopis tekstu nadesłanego na Strefy Kontaktu Festiwal Dramatu 2017.

„Moc i ciepło światła wyparły tajemniczy mrok australijskiej przeszłości”

Instalacja Jonesa, kreująca wizualny, dźwiękowy i intelektualny pejzaż, była usytuowana w Królewskim Ogrodzie Botanicznym w Sydney, dokładnie w miejscu Garden Palace — budowli wzniesionej z okazji kolejnej wystawy światowej (1879–1880)⁵. Pałac spłonął doszczętnie wraz z zawartością w 1882 roku, ku wielkiemu żalowi — jak donosiła ówczesna prasa — australijskich kolonii i całego cywilizowanego świata. Ubolewanie chyba nie było jednak głębokie, ponieważ szybko zapomniano o niegdyś istnieniu tego, górującego nad wybrzeżem swymi wieżami i imponującą kopułą, budynku. Pałac nigdy nie został odbudowany. Zaskakujące jest, że tak łatwo został wyparty ze społecznej pamięci — gdy powstawał, był bowiem największym przedsięwzięciem budowlanym w dziejach ówczesnej Australii. Budowa, której postępy śledziła prasa, trwała nieprzerwanie dniami i nocami, będąc popisem ówczesnych możliwości technologicznych i atrakcją turystyczną. Zwiedzanie w roboczej windzie wielkiej kopuły powstającej konstrukcji było sensacją porównywaną z lotami balonem. Pałac Ogrodowy z Kryształowym wiązało nie tylko przeznaczenie i idea, lecz także postać głównego budowniczego — prominentnego architekta australijskiego Johna Younga (1827–1907), który praktykował w młodości przy budowie londyńskiego Pałacu Kryształowego u jego twórcy — inżyniera i sławnego ogrodnika sir Josepha Paxtona (1801–1865).

Otwarcie wystawy było nadzwyczaj uroczyste. Odegrana została, z wielkim sukcesem, kantata, specjalnie na tę uroczystość skomponowana przez włoskiego kompozytora Paola Giorzę (1832–1914) do słów czołowego australijskiego poety Henry’ego Kendalla (1839–1882). Kantata dedykowana była Jego Królewskiej Wysokości Albertowi Edwardowi, księciu Walii⁶. Partytura wskazuje na ogromny aparat wykonawczy: trzy chóry, solistów, pełną orkiestrę, organy, osiem fortepianów. Giorza został zobowiązany do zapewnienia codziennych koncertów w trakcie trwania wystawy i sam występował jako solista, grając na organach, jak głosi wieść, nie najlepszej jakości. Można spotkać się z opiniami, że w pałacowych koncertach (a takie odbywały się także w londyńskim i nowojorskim) dostrzec można zapowiedź wielkich stadionowych i plenerowych imprez muzycznych. Przez sydneyjski Pałac przewinęła się rekordowa wówczas liczba ludzi — blisko 30 tysięcy. Światowa wystawa była wyrazem ambicji młodej społeczności, która w poszukiwaniu swej tożsamości zarówno przejawiała pierwsze dążenia emancypacyjne wobec Wielkiej Brytanii, jak i dystansowała się od rdzennych mieszkańców tych ziem. Zwłaszcza Nowa Południowa Walia miała się prezentować

⁵ Przedsięwzięcie Jonesa zostało zrealizowane w 2016 roku (17 września–3 października).

⁶ Syn królowej Wiktorii i księcia Alberta, który był pomysłodawcą i protektorem londyńskiej wystawy.

jako miejsce szybkiego postępu cywilizacyjnego, sukcesów handlu i zasobności w surowce, a także pożądany kierunek migracji.

Pośród wielu stanowisk wystawowych był również dział etnologiczny (*Ethnological Court*), szczególnie wart uwagi ze względu na przesłanie pracy Jonesa. Zawierał kolekcję tak zwanej kultury materialnej oraz prezentację elementów środowiska przyrodniczego rdzennych ludów Australii i regionu Pacyfiku. Warto w tym kontekście pamiętać, że wystawa miała miejsce w okresie sukcesów klasycznego ewolucjonizmu w antropologii społecznej i kulturowej oraz jego silnego oddziaływania światopoglądowego. Ten rejon świata budził wyjątkowe zainteresowanie badaczy jako miejsce funkcjonowania najstarszych kultur, by wspomnieć choćby Emila Durkheima, którego *Elementarne formy życia religijnego* korzystają z materiału australijskiego, na co wskazuje już podtytuł dzieła: *System totemiczny Australii*. Do australijskich danych odwoływał się w późniejszym okresie także twórca psychoanalizy — Sigmund Freud⁷. Tu też prowadził swoje badania etnograficzne pod koniec XIX wieku polski podróżnik i badacz — Jan Stanisław Kubary (1846–1896), któremu wiele zawdzięczają niemieckie kolekcje etnograficzne, oraz Nikołaj N. Mikłucho-Makłaj (1846–1888) — rosyjski podróżnik i etnograf. Obu dobrze wspomina w swym *Dzienniku w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* Bronisław Malinowski (1884–1942), który w latach 1914–1920 na tych obszarach rozwijał swą metodę badań terenowych. Między 1910 a 1912 rokiem pracował tu także brytyjski antropolog, współtwórca funkcjonalizmu, kojarzony głównie z Andamanami, Alfred Radcliffe-Brown (1881–1955).

Ilaria Vanni Accarigi, charakteryzując dział etnologiczny w kontekście całej sydneyjskiej ekspozycji, wykorzystała paradoksalne kategorie „panoptycznego czasu” i „anachronicznej przestrzeni” Anne McClintock z jej analiz pierwszej wystawy londyńskiej oraz metaforę „poczekalni historii” Dipesh Chakrabarty’ego z *Prowincjonalizacji Europy*⁸. Dobrze oddają bowiem one skomplikowane kolonialne relacje czasoprzestrzenne, odsłaniające się w świetle postkolonialnych krytycznych analiz. „Panoptyczny czas” odnosi się do późnodziwiewietnastowiecznej przestrzennej idei historii jako swoistego „miejsca”, spektaklu do konsumowania i oglądania z uprzywilejowanego punktu widzenia. „Anachroniczna przestrzeń” odsyła natomiast do wiktoriańskiego rozumienia imperium jako wielkiej podróży w czasie z cywilizacji do prehistorii. Chakrabarty zwrócił dodatkowo uwagę, że historyzm sytuował nieeuropejskie ludy w „wyobrażonej poczekalni historii”,

⁷ Zarówno Durkheim, jak i Freud korzystali z dzieła Baldwina Spencera *The Native Tribes of Central Australia* (Cambridge-London 1899), które powstało przy współpracy Franka Gillena, szefa stacji telegraficznej w Alice Springs. Na temat kulisów powstania dzieła zob. S. Linqvist, *Terranullius. Podróż przez ziemię niczyją*, przeł. I. Kowadło-Przedmojska, Warszawa 2010.

⁸ I.V. Accarigi, *The Ethnological Court at the Garden Palace*, [w:] J. Jones, *op. cit.*, s. 136–140; A. McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*, New York 1995; D. Chakrabarty, *Prowincjonalizacja Europy. Myśl kolonialna i różnica historyczna*, przeł. D. Kołodziejczyk, Poznań 2011.

w jakimś „jeszcze nie” miejscu dziejów, zakłamując skomplikowaną heterogeniczną strukturę czasową kolonialnej przeszłości i postkolonialnej teraźniejszości⁹.

Co znamienne w tym kontekście, w dziale etnologicznym sydneyjskiej wystawy umieszczono obiekty z Australii i regionu Pacyfiku razem z prehistorycznymi eksponatami Europy i obu Ameryk, odcinając je od teraźniejszości australijskiej, której w dużej mierze były częścią. W intencjach było to zgodne z ewolucjonistycznymi ideami nadającymi większą wagę temu, co uniwersalne, i tylko ze względu na to nobilitującymi w ten sposób to, co lokalne. W świetle dzisiejszych interpretacji na wystawie w Garden Palace dokonano — opisywanej już w literaturze zarówno muzealniczej, jak i antropologicznej — wizualizacji i estetyzacji, czyniących z obiektów rdzennych kultur egzotyczne kurioza bądź przedmioty li tylko wąsko rozumianych estetycznych doznań.

Zasadniczo wystawa wpisywała się w analizowaną już wielokrotnie „imperialną narrację” i — jak pisze Accarigi — dawała trzy efekty: po pierwsze, kreowała opowieść o postępowej białej Australii niosącej cywilizację barbarzyńcom, uosabianym między innymi przez budzących grozę kanibali; po drugie, wymazywała, czy raczej czyniła niewidoczną, historię aborygeńskiej Australii wraz z jej podbojem i oporem stawianym kolonizatorom; po trzecie, czyniła Australię ziemią niczyją (*terra nullius*).

W dziale etnograficznym najbardziej obficie reprezentowana była broń. Umieszczono tam wiele oszczepów, ich drzewców i ostrzy (w bardzo szczegółowych klasyfikacjach), co sprzyjało utrwalaniu obrazu rdzennych społeczności jako zdominowanych przez mężczyzn, łowieckich lub łowiecko-zbieraczych, nomadycznych ludów, które z racji prowadzonego stylu życia nie wykształciły poczucia i pojęcia własności ziemi. Pogląd ten, na co zwrócił uwagę australijski historyk Henry Reynolds, legitymizowany był przez ówczesną europejską myśl filozoficzno-polityczną¹⁰. Jednocześnie inne działy wystawy eksponowały produkty rolne (zboża, wełnę, wystawie towarzyszył też festiwal gastronomiczny), wydobywane surowce (miedź, złoto, aluminium, węgiel, rzadkie minerały) i produkowane z nich towary, co miało dowodzić bardziej zaawansowanego ewolucyjnie, osiadłego trybu życia przybyszów z zachodniego świata, gdzie pojęcie i prawo własności były wykształcone i miały swe nie tylko teoretyczne, lecz także praktyczne uzasadnienie.

W Muzeum Narodowym Australii w Sydney zachowało się jedno zdjęcie ekspozycji etnograficznej w Grand Palace. Accarigi zwraca uwagę na wielki natłok eksponatów, wręcz swoisty „bałagan” i dostrzega w nim rodzaj „dywersji”, zakłócenia, które miało umożliwić tej „anachronicznej przestrzeni” przemycić opowieść o wywłaszczeniu oraz kolonialnej przemocy i zakwestionować zachodnie epistemologiczne kategorie, co wymagałoby dalszej i głębszej analizy. Domino-

⁹ D. Chakrabarty, *op. cit.*, s. 9–10.

¹⁰ H. Reynolds, *The Law of the Land*, Ringwood 1992, s. 24–25.

wało jednak przesłanie, które najlepiej oddaje, jak uznała autorka, wers Kendalla z otwierającej wystawę kantaty, użyty jako tytuł tej części artykułu: „The life and heat of light havec hasedaway/ Australia’s dark, mysterious yesterday”. W pracy Jonesa, jeśli właściwie pojęłam jej znaczenie, zostaje udzielony głos tej przepędzonej, mrocznej i tajemniczej australijskiej przeszłości.

„[N]asze kości w waszych kolekcjach, nasze
włosy w waszych kolekcjach, nasza skóra
w waszych kolekcjach”

Jak wyglądała artystyczna próba wydobywania Garden Palace z zapomnienia? Otóż Jones użył trzech, jak to określił, fizycznych komponentów: 1) łąki kangurzej trawy (*themedatrianda*), która została usytuowana w sercu pałacu, w miejscu, nad którym górowała niegdyś kopuła Garden Palace¹¹; 2) tysiący gipsowych białych tarcz (były to zmultiplikowane cztery podstawowe kształty tarcz aborygeńskich, artysta celowo nie skopiował indywidualizujących je zdobień), które odtwarzały obrys planu pałacu w jego rzeczywistym rozmiarze; 3) ośmiu nisz dźwiękowych w granicach Pałacu, gdzie można było usłyszeć osiem języków społeczności aborygeńskich zamieszkujących wschodnio-południową Australię (Sydney, Gamilaraay, Gumbaynggirr, Gunditjmarra, Ngarindjeri, Paakantji, Wiradjuri, Woiwurrung).

Słowo użyte jako tytuł wystawy — *barrangaldyara* — oznacza w rodzimym sydneyjskim języku skórę i kości. Ma wyrażać zamysł zdjęcia skóry z miejsca, by odsłonić szkielet Garden Palace. Tytuł nawiązywał do często pełnej nadużyć (kradzieże, bezczeszczenie zmarłych, nieuczciwe wymiany, a nawet zabójstwa) metody budowania kolekcji etnograficznych zawierających czaszki i inne szczątki ludów aborygeńskich¹². Jones odnosił się także do prezentowanej w 1997 roku na Biennale w Wenecji serii grafik *Our bones in your collections, our hair in your collections, our skin in your collections*¹³ Judy Watson — australijskiej (aborygeńskiej — Waanyi) artystki. Jakkolwiek wiedza o nadużyciach przy budowaniu naukowych kolekcji muzealnych jest dziś dość powszechna wśród specjalistów, niekoniecznie dzielą ją odwiedzający muzea. Wypowiedź artystyczna przedstawicielki tych,

¹¹ Miejsce to obecnie nosi nazwę Pioneer Memorial Garden.

¹² Regulacja prawna dotycząca zwrotu szczątków ludzkich i przedmiotów kultu jest bardzo późna — pochodzi z 1997 roku.

¹³ Oboje przywoływali małą (8,5 cm × 23 cm) akwarelkę Williama Andersona Cawthorna, *Shields and spears of the natives on the battlefield 1844–46*, przedstawiającą nowy kolorowy element krajobrazu, rezultat starcia policji z Aborygenami pod Adelajdą. W bitwie wielka liczba tarcz i dzid została przejęta przez białych i zniszczona przez ich konie, które wdeptały je w ziemię — zob. E. Pike, *Barrangaldyara (skin and bones)*, [w:] J. Jones, *op. cit.*, s. 44.

k którzy ulegli takiej przemocy czy upokorzeniu, wyjątkowo porusza i odsłania wymiar niedostępny najbardziej skrupulatnej naukowej czy dziennikarskiej wypowiedzi. Na tym polega swoista moc świadectwa, a także potencja poznawcza sztuki. Sam Jones „trafił na ślad” Garden Palace, kiedy poszukiwał materialnych elementów rodzimego dziedzictwa. Dowiedział się wówczas, że wielka jego część przypadła bezpowrotnie w pożarze oraz jak wielkie straty poniosło Narodowe Muzeum w Sydney, gromadzące eksponaty rdzennych kultur. Notabene, przygotowując instalację, Jones korzystał z zasobów British Museum w Londynie — z brytyjskiej kolekcji obiektów ze wschodnio-południowej Australii. Jednocześnie artysta uprzytomnił sobie, jak niewiele współcześni Australijczycy, niezależnie od pochodzenia, wiedzą o niegdyśszej wystawie, sydneyjskim Pałacu Kryształowym i jego straconej zawartości. Jednym z motywów artystycznego przedsięwzięcia Jonesa stało się w związku z tym przywrócenie Garden Palace społecznej i kulturowej pamięci jako wydarzenia z kulturowej historii Australii.

W trakcie prac nad *Barrangadyara* Pałac Ogrodowy odsłaniał się przed Jonesem jako symbol rozmaitych reperkusji zapomnienia. Aborygeni, jak mówił w jednym z wywiadów udzielonych w trakcie trwania wystawy, bardzo często stają się ofiarami australijskiej skłonności do zapominania, ja raczej powiedziałabym — nie-pamięci. Symboliczne w tym kontekście może być wykrzyknienie *Why Weren't We Told?* [*Dlaczego nam nie powiedziano?*], stanowiące tytuł książki wspomnianego już Reynoldsa, która w 1999 roku zdobyła Australian Human Rights Award for the Arts. Wyrażona w nim pretensja i żal dotyczą historii aborygeńskiej i zakłamywania oraz idealizowania dziejów Australii¹⁴. Trudno tego dramatycznego pytania nie skojarzyć z podobnym europejskim wykrzyknieniem, rozlegającym się szeroko w latach osiemdziesiątych, a dotyczącym Holocaustu nie jako faktu historycznego jedynie, lecz jako przekształcającego wydarzenia w dziejach Europy, a nade wszystko ludzkiego doświadczenia.

W niszach dźwiękowych wystawy, przygotowanych przez artystę we współpracy z różnymi rdzennymi społecznościami, można było usłyszeć języki, których nie było słycać w Garden Palace; wypowiadano w nich nazwy obiektów z etnologicznego działu, o których wiadomo, że spłonęły w pożarze, oraz tych, które się tam nie znalazły, bo związane były na przykład z życiem kobiet. Wzruszające i poetyckie są teksty zamieszczone w katalogu wystawy, w których przedstawiciele poszczególnych aborygeńskich nacji wyrażają wdzięczność za możliwość swoistego „odzyskania języka” i jego nobilitację.

¹⁴ H. Reynolds, *Why Weren't We Told?*, Australia 1999. Podtytuł książki brzmi *A Personal Search for the Truth about our History* [*Osobiste poszukiwania prawdy dziejów*]. Zamierzający w młodości specjalizować się w historii europejskiej Reynolds zmienił zainteresowania pod wpływem szokujących odkryć białych plam w australijskiej historii i do dziś studiuje skomplikowane dzieje stosunków Aborygenów z przybyszami z Zachodu. Za tę cenną książkę dziękuję Małgorzacie Stepuch i Januszowi Florkowi.

Usytuowana w centrum instalacji łąka trawy kangurzej miała przypominać ziemię sprzed inwazji Zachodu i relacje do niej pierwszych mieszkańców, które dziś, w dobie ekologicznego kryzysu, budzą specjalne zainteresowanie. Aborygeni przetrwali w bardzo trudnych warunkach środowiskowych według różnych szacunków od 30 do 60 tysięcy lat, co czyni z nich niewątpliwie „środowiskowych ekspertów”. Z nasion różnych traw pierwszy chleb był tu wypiekany od co najmniej 30 tysięcy lat¹⁵, co dla Jonesa miało istotne symboliczne znaczenie. Wypiek chleba wymagał bowiem użycia kamiennych żaren i bardziej osiadłego trybu życia, co podawało w wątpliwość przekonanie o wyłącznie nomadycznym trybie życia pierwotnych mieszkańców Australii. Wybrany przez Jonesa gatunek trawy jest rozpowszechniony na tym kontynencie, tworzy monokultury i rośnie wyjątkowo bujnie, jeśli jest pielęgnowany poprzez kontrolowane wypalanie. Ogień to żywioł, z którym do dziś lepiej radzą sobie rdzenni mieszkańcy tych ziem, co przyznano nie tak dawno w kontekście trapiących Australię pożarów. W dokonującej się w dwóch ostatnich dziesięcioleciach epistemologicznej waloryzacji natywnej wiedzy (*indigenous knowledge*) praktyczna mądrość ludów aborygeńskich dotycząca ognia budzi szczególne zainteresowanie. Jones chciał zatem wykorzystać dwoistość symboliki pożaru, który strawił Pałac. Ogień zniszczył doszczętnie budowlę, ale pozostawił po sobie życiodajne popioły, których moc jak dotąd nie została wykorzystana. *Barrangaldyara* ma przywrócić pamięci kulturowej nie tylko Garden Palace, lecz także treści i problemy wyparte. Jones wprost wyrażał nadzieję, że jego projekt przyczyni się do „przepisania” dziejów, że „popioły” Garden Palace użyżną historię białej Australii, która przyjmie zapomniane czy „przepędzone” wcześniej ciemne i tajemnicze wątki, ale też poczuje dumę ze wspólnego dziedzictwa.

Czy współczesny Kryształowy Pałac przetrwa?

[W] 1851 roku w londyńskim Hyde Parku stanął gigantyczny Kryształowy Pałac, w którym odbyła się pierwsza wystawa światowa. Tysiące ludzi bezskutecznie próbowało się dostać do jego wnętrza. Również dziś do niewidzialnych granic Zachodu — zamieszkałego przez zwycięzców globalizacji — dobijają się miliony przegranych. Czy współczesny Kryształowy Pałac przetrwa?¹⁶

Dostojewski nie dożył czasów, w których Pałac Kryształowy i większość jego kopii zniszczył pożar, nic nie zachwiało jego przekonania o wieczności tych bu-

¹⁵ B. Pascoe, *Dark Emu, Black Seeds: Agriculture or Accident*, Broome 2014; S. Florek, *Food Culture: Aboriginal Bread*, <https://australiamuseum/blogpost/food-culture-aboriginal-bread> (dostęp: 20 sierpnia 2017).

¹⁶ Tytułowe pytanie i cytat pochodzą z tekstu reklamującego książkę Sloterdijka *Kryształowy Pałac*, zmieszczonego na jej okładce.

dowli. Jeśli ma ona być symbolem nowoczesności, kapitalizmu, dostatku Zachodu, to w pewnym sensie przetrwał do dziś, choć wystawiany jest na nowe wyzwania i próby.

We wspomnianym ocalałym madryckim Pałacu Kryształowym od października 2016 do marca 2017 roku można było uczestniczyć w artystycznym projekcie niemieckiego artysty Lothara Baumgartena. W zupełnie pustej, najczęściej rozświetlonej słońcem mimo jesienno-zimowej pory przestrzeni Pałacu, po chwilach ciszy, przerywanej jedynie odgłosami ptaków, dało się słyszeć coraz głośniejsze trzaski pękającego i kruszącego się... szkła (?). Dźwięk, jak można było przeczytać na ulotce i jak sugerował tytuł dzieła: *The ship is going under, the ice is breaking through*, był dźwiękiem „dokumentalnym” kruszonego przez lodolamacz na rzece Hudson lodu — nie szkła. Trudno jednak było się pozbyć uczucia niepokoju, że oto pękać zaczyna szklany kloz, pod którym siedzimy, grzejąc się w słońcu. Jeśli to jednak i dźwięk pękającego lodu, to wyobraźnia odsyła do zagrożeń antropocenowych czy kapitałocenowych.

Jones w swym projekcie zaproponował „wewnętrzną” perspektywę, spojrzenie z głębi historii kolonialnej i nieistniejącego już wnętrza Pałacu. Jego projekt zawiera, w moim przekonaniu, namiastkę nadziei na skromne zadośćuczynienie krzywd wyrządzonych niegdyś wykluczonym z Pałacu Kryształowego. Baumgarten prowokuje spojrzenie „z zewnątrz” i pozostawia nas z niepokojem i poczuciem zagrożenia, które jakkolwiek ma ludzką genezę, to nie poddaje się naszej kontroli.

Garden Palace stripped to the bone. Art as anamnesis

Abstract

London's Crystal Palace, the site of the first international exhibition in 1851 and the architectural symbol of modernity, was widely imitated not only in Europe. Sydney also had its crystal palace. The Australian Garden Palace, similarly to the ones in London, New York and Munich, burnt to the ground in 1882. In 2016 aboriginal artist Jonathan Jones tried to restore it in Australia's collective memory. However, Jones' project, *barrangal dyara* (skin and bones), introduces a postcolonial perspective and recovers the narratives that were repressed in White Australia, with the hope of working through the common past.

Keywords: Crystal Palace, Garden Palace, Jonathan Jones, *barrangal dyara*, modernity, anamnesis

Bibliografia

- Accarigi I.V., *The Ethnological Court at the Garden Palace*, [w:] J. Jones, *barrangal dyara (skin and bones)*, Sydney 2016, Kaldor Public Art Project 32, Royal Botanic Garden, Sydney, Australia, 17 września–3 października 2016.
- Baumgarten L., *The ship is going under, the ice is breaking through*, Muzeum Narodowe Centrum Sztuk im. Królowej Zofii, Madryt, Hiszpania, 3 października 2016–3 kwietnia 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=I5lku0O4wpA>.
- Berman M., „*Wszystko, co stale, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków 2009.
- Chakrabarty D., *Prowincjonalizacja Europy. Myśl kolonialna i różnica historyczna*, różni tłumacze, Poznań 2011.
- Dostojewski F., *Notatki z podziemia*, przeł. G. Karski, [w:] *Z dzieł Fiodora Dostojewskiego*, t. 1, Warszawa 1992.
- Florek S., *Food Culture: Aboriginal Bread*, <https://australianmuseum/blogpost/food-culture-aboriginal-bread>.
- Jakimiak A., *Kryształowy Pałac*, dramat nagrodzony (III nagroda) w konkursie dramaturgicznym Strefy Kontaktu Wrocławskiego Teatru Współczesnego w 2017 roku, maszynopis.
- Jones J., *barrangal dyara (skin and bones)*, Sydney 2016, Kaldor Public Art Project 32, Royal Botanic Garden, Sydney, Australia, 17 września–3 października 2016.
- Linqvist S., *Terranullius. Podróż przez ziemię niczyją*, przeł. I. Kowadło-Przedmojska, Warszawa 2010.
- McClintock A., *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*, New York 1995.
- Moulton K., *Gulpangawalanganya (deep-listening friend)*, [w:] A. McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*, New York 1995.
- Pascoe B., *Dark Emu, Black Seeds: Agriculture or Accident*, Broome 2014.
- Pike E., *barrangal dyara (skin and bones)*, [w:] J. Jones, *barrangal dyara (skin and bones)*, Sydney 2016, Kaldor Public Art Project 32, Royal Botanic Garden, Sydney, Australia, 17 września–3 października 2016.
- Reynolds H., *The Law of the Land*, Ringwood 1992.
- Reynolds H., *Why Weren't We Told?*, Australia 1999.
- Sloterdijk P., *Kryształowy Pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*, przeł. B. Cymbrowski, Warszawa 2011.
- Spitta S., *Misplacet Objects: Migrating Collections in Europe and Americas*, Austin 2009.