

Potencjalne queerstorie. Na przykładzie praktyk kuratorsko-wystawienniczych Karola Radziszewskiego

Wojciech Szymański

TEKSTY DRUGIE 2021, NR 5, S. 96–112

DOI: 10.18318/td.2021.5.6 | ORCID: 0000-0002-5992-0026

Queerowa historia to lekcja z nieobecności¹.

Bezimienna muza

Jak zauważa w swojej klasycznej już – poświęconej queerowym sposobom opowiadania historii – książce Heather Love, mit założycielski queerowego bycia opiera się na utracie i jej obezwładniających konsekwencjach². Autorka przywołuje przykład zaczerpnięty z Księgi Rodzaju. Biblijna opowieść o zniszczeniu Sodomy i Gomory bowiem, argumentuje amerykańska uczona, zawiera nie tylko świadectwo – fizycznej i dyskursywnej – przemocy wobec osób oskarżonych o popełnienie ciężkiego grze-

1 H. Love *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, Harvard University Press, Cambridge, MA–London 2009, s. 52. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora tekstu.

2 Tamże, s. 5.

Wojciech

Szymański – adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Nowoczesnej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Stypendysta Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2016), laureat stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego dla wybitnych młodych naukowców (2017). Krytyk sztuki i niezależny kurator, członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA i Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Od 2019 roku redaktor naczelny rocznika „Ikonotheka”. Kontakt: wj.szyman-ski@uw.edu.pl

chu homoseksualizmu. Jest ona przecież także historią konsekwencji, jakie ponosi jednostka za odmowę zapomnienia skazanych na zagładę sodomitów³, o czym dobitnie świadczy przypadek żony Lota⁴. Jej występki polegający na chęci świadkowania zagładzie doprowadził, jak wiadomo, do tego, że została ona przemieniona w słup soli. Obezwładniona i niema, żona Lota zostaje odcięta – pisze Love – od swojej rodziny i przyszłości. Zwracając się w stronę straconej przeszłości, sama jest stracona; staje się pomnikiem zniszczenia i emblematem wiecznego żalu⁵.

Powiedzieć, że żona Lota została potraktowana okrutnie, to nie powiedzieć nic. Przyrównywanie jej do takich patrzących wstecz legendarnych postaci, jak Orfeusz odwracający się w stronę cienia Eurydyki czy przywiązany do masztu i spoglądający na Syreny Odyseusz⁶, jest analogią tylko częściowo adekwatną. Żadnemu z mitycznych bohaterów nie odebrano wszak życia; mężowie Eurydyki i Penelopy nie zostali także pozbawieni swych imion. Tymczasem imię żony Lota pozostaje nieznanne. Ta jedyna sprawiedliwa starotestamentowej przypowieści, której największym błędem była próba dania świadectwa – ten queerowy anioł historii świadkujący katastrofie – z łatwością mogłaby się stać bezimienną, dziesiątą muzą queerowej historii (queerstorii). Bezimienna muza stanowiąca rodzaj transpozycji Benjaminowskiej figury anioła historii (jak zauważa Love⁷) jest zwrócona ku przeszłości i ma przed oczami – nie jak, dodajmy od razu, muza klasycznej historiografii, „czyniąca sławnym” Klio – łańcuch faktów, lecz jedynie obraz piętrzącej się na ruinach katastrofy⁸.

Zamarkowana właśnie granica pomiędzy dwiema dziedzinami (i dwoma sposobami) pisania/rozumienia historii pozostającymi we władzy dwóch

3 Tamże.

4 Na queerowy aspekt figury żony Lota zwraca uwagę także Christopher Castiglia. Zob. C. Castiglia *Sex Panics, Sex Publics, Sex Memories*, „boundary 2” 2000 no. 27 (2), s. 149-175. Obszernie na temat żony Lota w kontekście kobiecych świadectw, zwłaszcza Zagłady, pisze Katarzyna Bojarska. Zob. K. Bojarska *Żona Lota: patrzeć na siebie i możliwość widzenia historii*, w: *Kobiety i historia. Od niewidzialności do sprawczości*, red. K. Bałżewska, D. Korczyńska-Partyka, A. Wódkowska, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2015, s. 182-186.

5 H. Love *Feeling Backward*, s. 5.

6 Tamże.

7 Tamże.

8 W. Benjamin *O pojęciu historii*, w: tegoż *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 207.

muz ujawnia częściową nieprzystawalność historiografii spod znaku Klio – klasycznych i hegemonicznych, nierzadko zinstytucjonalizowanych – oraz queerstorii. Zauważmy bowiem, że paradygmaticzna dla niej historia o zburzeniu Sodomy zawiera dwa problematyczne pod względem tworzenia narracji historycznych momenty, będące rzecz jasna – jeśli opowieść odczytać jako przypowieść – jednocześnie przestrogi. Jednym z nich jest oczywiście sama postać żony Lota, której uniemożliwiono opowiedzenie zagłady. Drugim – pominiętym niestety przez Love, a w mojej ocenie niezwykle dla wszelkich queerstorii istotnym – moment zburzenia Sodomy, gdyż wraz z nią przepadły przecież wszelkie potencjalne – pisane i niepisane – źródła historyczne, w tym i archiwa, na podstawie których mogłaby zostać opowiedziana historia sprzed samej zagłady. W tym sensie klasyczna narracja historyczna na temat Sodomy jawi się jako niemożliwa, a jej potencjalna historia – Sodomy konkretnej, jak również wielu innych, których ta starotestamentowa jest egzemplifikacją – musi się zmierzyć z dwoma problemami zasadniczymi dla historii mniejszości i, jak je nazywa Dipesh Chakrabarty, przeszłości podrzędnych⁹. Chakrabarty zauważa bowiem, że każda relacja z przeszłości może wprawdzie zostać włączona w obręb głównego dyskursu historycznego, musi jednak spełniać dwa podstawowe postulaty, odpowiadając jednocześnie na dwa pytania¹⁰. Pytania te, według indyjskiego uczonego, brzmią: „Czy dana historia może zostać opowiedziana? I czy bierze pod uwagę broniący się racjonalnie punkt widzenia lub perspektywę, które pozwalają na opowiedzenie danej historii?”¹¹. Czy można zatem, uwzględniając historię pierwszej potencjalnej narratorki historii Sodomy oraz brak źródeł i archiwów, opowiedzieć historię Sodomy? Jak opowiadać historie grup represjonowanych, jak mówić o ludziach, którzy nie pozostawili po sobie źródeł?¹². Czy istotnie, jak twierdził Duns Szkot, skoro nie było zapisu historycznego, zdarzenia też nie było?¹³

9 D. Chakrabarty *Historie mniejszości, przeszłości podrzędne*, przeł. E. Domańska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 391-414.

10 Tamże, s. 392.

11 Tamże, s. 393.

12 Tamże.

13 E. Solska *Dyskurs rozszerzony w trybie kontrfaktycznym. Inne wizje historii, alternatywne warianty historiografii*, w: *Historie alternatywne i kontrfaktyczne. Wizje, narracje, metodologia*, red. E. Solska, P. Witek, M. Woźniak, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017, s. 31.

W dalszej części tekstu chciałbym się skupić na właśnie takim rodzaju wytwarzania potencjalnej historii, która z konieczności rozpoczyna się od poczucia utraty i braku, w sytuacji gdy wraz z Sodomą zniknęły wszystkie jej archiwa lub są z różnych powodów niedostępne. Przywołane przeze mnie przykłady stanowią równocześnie takie obchodzenie się z rodzajem przeszłości podrzędnych, dla których istniejące archiwa „nie dają się wykorzystywać do celów historii profesjonalnej”¹⁴. Dlatego też zostały zaczerpnięte z praktyk artystycznych i kuratorskich, które będąc rodzajem *public history*, powstają w alternatywnym wobec zinstytucjonalizowanej historii spod znaku Klio modelu *art-based research*¹⁵.

Potencjalne queerstorie

Można powiedzieć, że praktykę artystyczną i kuratorską Karola Radziszewskiego, niebędącego profesjonalnym historykiem, charakteryzują ciągłe próby rekonstrukcji queerowych przeszłości oraz wystawiania ich na widok publiczny za pomocą medium wystawy. Opowiadane przez niego queerowe historie i sposoby aktualizowania potencjalnych queerstori były już przedmiotem zainteresowania piszących na jego temat badaczek i badaczy kultury i sztuki, którzy niejednokrotnie wskazywali na potencjał teoretyczny i praktyczny podejścia artysty do przeszłości historycznej, sposobów konstruowania historii oraz archiwów¹⁶. Artysta, który doskonale rozumie, że archiwum to narzędzie wiedzy/władzy, nie sięga po nie bezkrytycznie; wykorzystując

14 D. Chakrabarty *Historie mniejszości*, s. 397.

15 E. Solska *Dyskurs rozszerzony*, s. 30.

16 Zob. zwłaszcza M. Szcześniak *Queerowanie historii, czyli dlaczego współcześni geje nie są niczymi dziećmi*, „Teksty Drugie” 2012 nr 5, s. 205-223; tejsze *Dziwaczne archiwa, queerowe historie. O najnowszych pracach Karola Radziszewskiego*, „Szum” 2015 nr 8, s. 90-101; D. Sajewska *Performans żołnierza Wielkiej Wojny*, „Didaskalia” 2013 nr 117, s. 91-99; M. Sugiera *Altered Pasts: Mimesis/Diegesis in Counterfactual Stage Worlds*, „Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies” 2016 vol. 2, no. 2, s. 203-222; D. Sajewska *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016, s. 189-191; W. Szymański *Anioł historii. Queer Archives Institute, pedalskie przeszłości i queerowa przyszłość*, „Szum” 2018 nr 20, s. 70-84; R. Kusek *Biographical Fantasia on Screen: Derek Jarman’s „Wittgenstein”, Karol Radziszewski’s „MS 101”, and the Strategy of Détournement*, w: *A Companion to the Biopic*, ed. by D. Cartmell, A.D. Polasek, Wiley Blackwell, Chichester 2020, s. 283-296; W. Szymański *Producing a Queer Heritage: In the Archives of Karol Radziszewski*, w: *Karol Radziszewski: The Power of Secrets*, ed. M. Grzegorzek, Sternberg Press, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Warsaw – Berlin 2021, s. 52-83.

je jako temat i metodę swojej twórczości, rozbiera je, często przy tym własnoręcznie wytwarzając archiwalia na bieżąco, *ex post*. Zamiast władzę potwierdzać, podważa ją; zamiast wiedzę reprodukować, kwestionuje jej rzekomą obiektywność i źródła; zamiast dowodzić użyteczności archiwów, wskazuje na ich preposteryjne potencjał i funkcję¹⁷.

Właśnie zapożyczony z artykułu Ernsta van Alphen koncept preposteryjności w odniesieniu do archiwum wizualnego i posługiwania się nim w praktyce artystycznej współczesnych artystów i artystek dobrze wyjaśnia sposób jego użycia przez Radziszewskiego¹⁸. Van Alphen odniósł inspirowany tekstem Mieke Bal termin „preposteryjność” do trojga artystów, którzy w swojej twórczości dotykającej problemu Zagłady i ją tematyzującej wykorzystują na różne sposoby wizualne archiwa o charakterze fotografii. Poddawane przez artystów interesujących van Alphen procesom dekontekstualizacji, interwencji w przedmiot archiwalny, prezentacji jako archiwum własnych prac, fotografie są preposteryjne wobec archiwum w tym sensie, że „[a]rtyści ci nie przestrzegają trybu archiwalnego i nie przyjmują przypisanych do niego w toku historii własności, uwydatniając dotąd nierozpoznane lub tłumione jego aspekty”¹⁹. W ten sposób ich twórczość, zdaniem van Alphen, stanowi przykład preposteryjnej wizji historii w ujęciu Bal, w której „[p]raca obrazów późniejszych wymazuje starsze w formie, w jakiej istniały przed tą interwencją, tworząc w zamian nowe ich wersje”²⁰.

Preposteryjność jako pomysł interpretacyjny van Alphen przywołałem tutaj oczywiście nie po to, by w twórczości analizowanych przez niego artystów szukać bezpośrednich inspiracji dla praktyk artystycznych Radziszewskiego, gdyż różnią się one znacznie od sztuki trojga artystów interesujących

17 E. van Alphen *Archiwa wizualne jako historia preposteryjna*, przeł. Ł. Zaremba, w: tegoż *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*, red. K. Bojarska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019, s. 127-148.

18 Zaproponowana oryginalnie przez Bal do interpretacji dzieł sztuki współczesnej i twórczości Caravaggia kategoria historii preposteryjnej, została przez van Alphen zastosowana jako sposób odczytania twórczości Christiana Boltanskiego, Ydessa Hendeles i Pétera Forgácsa. Jak zauważa Łukasz Zaremba, tłumacz tekstu van Alphen na język polski, angielski przymiotnik *preposterous* – oznaczający tyle, co „absurdalny, niedorzeczny, bzdurny” – zawiera w sobie połączenie dwóch sprzecznych przedrostków „pre” i „post”. Ta wewnętrzna niezgodność czasowa pozwoliła Bal wykreować koncept preposteryjności, w którym przyszłość wpływa na przeszłość, tak jak przeszłość kształtuje przyszłość. Zob. tamże, s. 129.

19 Tamże, s. 130.

20 M. Bal *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 1999, s. 1, cyt. za: tamże, s. 148.

holenderskiego badacza zarówno pod względem tematycznym (sztuka Radziszewskiego nie podejmuje problematyki Zagłady), jak i pod względem materiału wyjściowego, który staje się tworzywem sztuki. O ile bowiem twórczość Boltanskiego, Hendeles i Forgácsa musi się zmierzyć z archiwalnym nadmiarem, o tyle Radziszewski nierzadko rozpoczyna od eksploracji pustego lub nieistniejącego archiwum, jego braku. W tym sensie preposteryjność tworzonych i wystawianych przez niego artefaktów nie zawsze polega na tworzeniu nowych wersji starych obrazów, ponieważ te drugie często nigdy nie powstały, nie stając się w konsekwencji, co jasne, częścią żadnego archiwum. Preposteryjność w takiej sytuacji polegałaby raczej na wykreowaniu przez artystę – niedorzecznego z punktu widzenia tradycyjnych modeli archiwalnych i klasycznej historiografii – wizualnego archiwum, na które składa się zbiór obiektów upodabniających się w pewien sposób do potencjalnych, nieistniejących wszak „prawdziwych” archiwaliów. Tym samym zostaje uruchomiona możliwość pokazania i opowiedzenia nieobecnych queerstorii z perspektywy współczesnej, a także, co jest konsekwencją wytworzenia tak sfingowanego archiwum, przeszłej.

Tak rozumiany preposteryjny model pracy z tworzonym na bieżąco archiwum dobrze uwidocznił się na dużej indywidualnej, otwartej w listopadzie 2019 roku, wystawie artysty „Potęga sekretów” w Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski” w Warszawie²¹. Mam na myśli zwłaszcza dwie wykonane specjalnie na potrzeby tej wystawy prace artysty, spełniające funkcję obiektów archiwalnych: rzeźbę *Grzybek* (2019) i obraz *Hiacynt* (2019). Obie prace odnoszą się do dwóch istotnych z punktu widzenia polskich podrzędnych queerstorii miejsc pamięci. *Grzybek* zapożyczył tytuł od nazywanej tak, najsłynniejszej chyba, funkcjonującej głównie w okresie PRL²² warszawskiej homoseksualnej pikiety, która mieściła się w publicznej toalecie na pl. Trzech Krzyży. Swą nazwę zawdzięczała kształtowi – okrągłego, wyburzonego i nieistniejącego już dziś – pawilonu, w którym się znajdowała. Tytuł obrazu *Hiacynt* natomiast został zapożyczony od kryptonimu akcji rejestracyjnej homoseksualnych mężczyzn w kartotekach milicyjnych, przeprowadzonej w PRL

21 Wystawa, której kuratorem był Michał Grzegorzek, odbywała się od 15 listopada 2019 do 29 marca 2020 roku.

22 Grzybek został rozebrany w latach 90. Więcej na temat obiektu odczytywanego w kontekście historii i praktyki niernormatywnych stosunków seksualnych w przestrzeniach publicznych pisze João Laia. Zob. J. Laia *Cruising as a Mode of Being and World-making: On Karol Radziszewski's „The Mushroom”*, w: Karol Radziszewski: *The Power of Secrets*, s. 164–183.

w latach 1985-1987 przez Milicję Obywatelską, obejmując swym zasięgiem przynajmniej jedenaście tysięcy osób²³. Imię bohatera mitologii greckiej, ukochanego Apolla, stało się kryptonimem akcji, której oficjalną przyczyną było przeciwdziałanie rozprzestrzenianiu się wirusa HIV i zapobieżenie AIDS.

Obie, warszawska pikietka i milicyjna akcja, pozostają istotnymi punktami odniesienia dla polskiej queerstorii okresu PRL, a pamięć o nich nie została zatarta; żyją wszak osoby, które w Grzybku bywały, oraz te, które stały się ofiarami przemocowych działań aparatu socjalistycznego państwa. Pokazanie i opowiedzenie ich historii – taki bowiem cel przyświecał artyście, kiedy przygotowywał swoją wystawę – okazało się jednak niełatwym przedsięwzięciem. Radziszewski zamierzał wprawdzie wykorzystać istniejące zasoby archiwalne, ale jego próby pozostały daremne. Prowadzone w publicznych zasobach archiwalnych na terenie Warszawy poszukiwania źródeł historycznych o charakterze ikonograficznym dotyczących Grzybka (np. planów pawilonu zawierających jego wymiary, rysunków sytuujących go w przestrzeni placu, planów technicznych, zdjęć wykonanych wewnątrz pawilonu i pokazujących go z zewnątrz) zaowocowały znalezieniem tylko jednej czarno-białej fotografii przedstawiającej widok zewnętrznej elewacji tego istotnego z punktu widzenia historii powojennych pregejowskich społeczności seksualnych miejsca. Przykład Grzybka zdaje się więc paradygmatycznym dla licznych archiwów Sodomy przypadkiem pustego archiwum. Chociaż w przypadku akcji „Hiacynt” mamy do czynienia z inną sytuacją – gdyż część archiwaliów jej dotyczących z pewnością zachowała się w zbiorach będących w posiadaniu Instytutu Pamięi Narodowej²⁴ – nie oznacza to wcale, że dostęp do nich jest możliwy. W swoim tekście – będącym tyleż sprawozdaniem z niepowodzeń związanych z dotarciem do archiwów zawierających źródła historyczne dotyczące akcji „Hiacynt”, co esejem na temat przemocowej i opresyjnej polityki państwa w odniesieniu do archiwów – Ewa Majewska obszernie pisała o niemożności wykorzystania archiwum, które koniec końców niewiele różni się od archiwum pustego, nieistniejącego. Majewska wymieniała m.in. rozproszenie dokumentów, nieuporządkowanie i niezindeksowanie rzeczowe archiwum, celowe utrudnianie dostępu do dokumentów, wreszcie pełną dysfunkcjonalność archiwum, w którym nie

23 E. Majewska *Public against our will? The caring gaze of Leviathan, „pink files” from the 1980s Poland and the issue of privacy*, „Interalia” 2018 nr 13, s. 54-77.

24 Tamże, s. 62-63.

istnieje osobny zbiór archiwaliów odnoszących się do akcji²⁵. Obraz Grzybka nie został przechowany w archiwach, natomiast dokumenty dotyczące akcji „Hiacynt” zostały w nich skrzętnie ukryte, a dostęp do nich wciąż jest utrudniany przez instytucje demokratycznego od 1989 roku państwa²⁶.

Stając więc wobec archiwalnych braków, niemożności dotarcia do źródeł, celowego utrudniania dostępu do archiwów, jak również nieistnienia wizualnych wypowiedzi artystycznych na temat Grzybka i akcji „Hiacynt” stworzonych przez artystów i artystki w drugiej połowie XX wieku, Radziszewski zdecydował się samodzielnie wytworzyć obiekty o charakterze preposterjnym, archiwalnym. W obu przypadkach Radziszewski posłużył się strategią artystycznej apropracji, wytwarzając obiekty jak gdyby pochodzące z przeszłości i udające starsze, niż w istocie są.

Obraz *Hiacynt* jest jednocześnie rodzajem ćwiczenia z historii alternatywnej/kontrfaktycznej. Artysta zadaje bowiem pytanie, „jak wyglądałoby wizualne świadectwo milicyjnej akcji, gdyby tworzący w połowie lat 80. artyści stworzyli płótna jej poświęcone, obrazy ją komentujące?”. Odpowiada za pomocą obrazu namalowanego tak, jakby autorem płótna był słynny niemiecki przedstawiciel nowej figuracji A.R. Penck (1939-2017), a sam obraz powstał w dekadzie lat 80.

Otóż *Hiacynt* to duży obraz utrzymany w stylistyce neoekspresjonistycznej. Na różowym tle zostały swobodnie namalowane czarną farbą schematyczne, stylizowane na piktogramy postaci mężczyzn. Zawłaszczonym obrazem Pencka, który posłużył artyście jako pierwowzór przy pracy nad *Hiacyntem*, jest ważne płótno *Zachód (Westen, 1980)*, będące częścią autobiograficznego dyptyku; jedna z pierwszych wielkoformatowych prac powstałych po emigracji Pencka z Niemiec Wschodnich do Zachodnich²⁷. Radziszewski powtórzył kompozycję obrazu Pencka, zapożyczając od niego również niektóre figury pojawiające się na płótnie. Część zdecydował się zseksualizować i ugenderować za pomocą dodania męskich genitaliów, inne zaś podmienił. Do oryginalnej kompozycji Pencka artysta dodał też napisy: AIDS i UB, postać uzbrojonego milicjanta, a także schematyczne wizerunki mężczyzn

25 Tamże.

26 Symptomatyczne w tym kontekście wydaje się to, że łatwiej na temat akcji „Hiacynt” napisać powieść, jak zrobił to Andrzej Selerowicz, wydając *Kryptonim „Hiacynt”* (2015), niż monografię naukową.

27 Drugą częścią dyptyku jest obraz *Wschód (Osten)* z 1980 roku. Oba płótna znajdują się dziś w kolekcji Tate Modern w Londynie.

w pozycjach seksualnych, których pierwowzór stanowiły rozpowszechnione w latach 80. w queerowych społecznościach piktogramy ukazujące bezpieczne i ryzykowne zachowania seksualne w dobie HIV/AIDS²⁸. W ten oto sposób obraz namalowany w 2019 roku w pewien sposób staje się płótnem pochodzącym z lat 80., brakującym świadectwem wizualnym i afektywnym pomostem zarazem, za pomocą którego zostają pokazane akcja „Hiacynt”, próby państwowego kryminalizowania jedнопłciowych stosunków seksualnych pod pretekstem pojawienia się nowej choroby, jaka dotarła do Polski z malowanego przez Pencka Zachodu.

Nie mając wglądu do nieistniejących/niedostępnych archiwów, Radziszewski sięgnął po apropiację, pracując również nad *Grzybką*. Wobec niemożności dotarcia do oryginalnych planów budynku i obrazów jego wnętrza postanowił odtworzyć jego konstrukcję, bazując na zachowanej fotografii archiwalnej przedstawiającej jego zewnątrz. Wykonany przez artystę pomalowany zieloną farbą, nakryty daszkiem metalowy szkielet szaletu staje się tym samym modelem słynnej homoseksualnej pikiety i jednocześnie przykładem rekonstrukcji zniszczonej architektury o charakterze historycznym. Radziszewski jednak postanowił uczynić ze swej pracy coś więcej i zdecydował się na kontrolowaną destrukcję rekonstrukcji. Zgniecenie i powyginanie modelu architektonicznego na skutek działania siły zamieniło go w rzeźbę i jednocześnie upodobiło do dzieł Moniki Sosnowskiej, rzeźbiarki, której tego rodzaju destrukcja stalowych form architektonicznych jest znakiem rozpoznawczym. Appropriacja dokonana przez Radziszewskiego jest tutaj innego rodzaju niż zawłaszczenie obrazu Pencka. O ile w pierwszym przypadku artysta zawłaszczył konkretny, istniejący obraz niemieckiego malarza, o tyle w drugim usiłował nadać rzeźbie wygląd – nieistniejącego przecież w rzeczywistości – dzieła Sosnowskiej. Nawiązanie do twórczości rzeźbiarki przez ten pseudocytat, jakim jest *Grzybek*, nie odnosi nas zatem do rzeczywiście istniejącego pierwowzoru. Oryginalny wzorzec nie istnieje, a archiwum raz jeszcze okazuje się dojmująco puste. Gest artysty można odczytywać jako rodzaj wyzwania: opowiadanie queerstorii wciąż pozostaje zadaniem do wykonania. Wystawienie ruiny modelu, a nie samego modelu wskazuje na melancholijny, nostalgiczny i afektywny charakter pracy, jaką należy wykonać.

28 Tego rodzaju komunikaty wizualne były masowo powielane na całym świecie, tam gdzie istniały gejowskie ziny i możliwość kolportowania ulotek informujących o HIV/AIDS. Pojawiły się wówczas także w sztuce, przede wszystkim w twórczości Keitha Haringa. W Polsce natomiast zaistniały na łamach tworzonego przez Ryszarda Kisiela pisma „Filo”, które powstało w odpowiedzi na kryzys AIDS i akcję „Hiacynt”.

Odształcenie modelu sporządzonego na podstawie zdjęcia natomiast – na ryzyko i szanse queerowych rekonstrukcji przeszłości, które każdorazowo muszą się rozgrywać pomiędzy prawdą a pragnieniem.

Sala, w której na wystawie znajdowały się dwa dzieła sztuki odczytane tutaj jako rodzaj preposterystycznych archiwaliów, sąsiadowała z innym pomieszczeniem. Pokazywano tam osobiście zaaranżowany przez artystę i poddany jego opiece kuratorskiej zbiór materiałów wizualnych i tekstowych, jakie Radziszewski stale pozyskuje w ramach prowadzonego przez siebie i wystawianego w galeriach i muzeach na całym świecie projektu o nazwie *Queer Archives Institute* (QAI). Projekt QAI Radziszewski powołał do życia 15 listopada 2015 roku, w trzydziestą rocznicę zapoczątkowanej 15 listopada 1985 roku akcji „Hiacynt”. I chociaż zbieżność obu dat nie jest przypadkowa, działalność QAI nie ogranicza się jedynie do lokalnego, polskiego kontekstu. Wręcz przeciwnie, bardzo szeroki zasięg QAI, miejsca i sposoby jego publicznego wystawiania świadczą o ponadlokalnej ambicji skupionej na archiwizowaniu queerowych obiektów i dokumentów oraz konsekwentnym prezentowaniu opowiedzianej za ich pomocą queerstorii w ujęciu globalnym.

Dobrym przykładem może być pierwsza, inauguracyjna działalność QAI wystawa zorganizowana przez artystę w São Paulo w Brazylii w 2016 roku²⁹. Ekspozycję tę można traktować jako manifest programowy QAI. Z jednej strony zamarkował on kształt przyszłych działań i poszukiwań, z drugiej ukazał nową queerową mapę świata. Na wystawie, składającej się przede wszystkim z ekspozycyjnych stołów i gablot, archiwalia, które Radziszewski przywiózł z Polski, w tym queerowe druki ulotne z Czechosłowacji, Polski i Białorusi, zostały zestawione z materiałami pozyskanymi w Brazylii. Materiały archiwalne, z których najstarsze pochodziły z lat 60., najnowsze zaś z lat 90., zostały zorganizowane tematycznie wokół istotnych z perspektywy tej nowej geografii globalnych zagadnień: AIDS, pierwszych queerowych publikacji, plaż i pikiet oraz transpłciowości. W São Paulo po raz pierwszy na jednej wystawie i w jednej gablocie spotkały się zatem obrazy gejowskich plaż w Rio de Janeiro, bułgarskich Żółtych Piaskach i na Wyspie Sobieszewskiej w Gdańsku. Pomysł, aby Europę Środkowo-Wschodnią zestawiać z odpowiadającymi jej czasowo realiami krajów Ameryki Łacińskiej, zwłaszcza Ameryki Południowej, nie jest oczywiście autorską koncepcją Radziszewskiego. Wpisuje się za to w analogiczne próby podejmowane od

29 Wystawa „Queer Archives Institute” odbyła się w siedzibie Videobrasil i trwała od 2 kwietnia do 11 czerwca 2016 roku.

pewnego czasu w dyskursie historyczno-artystycznym i kuratorsko-wystawienniczym³⁰. Tego rodzaju zestawienia, w których są ze sobą zderzane zjawiska występujące na dwóch odległych, wydawałoby się niemających ze sobą wiele wspólnego światach, wpisują się także w sproblematyzowane przez Piotra Piotrowskiego próby przepisania akademickiej i wertykalnej koncepcji historii sztuki posługującej się ideą centrum i peryferii na rzecz ujęcia wyzwolonego od myślenia binarnego i hierarchicznego, które – za historykiem sztuki – możemy nazywać modelem horyzontalnym historii sztuki, czerpiącym inspirację z dyskursów postkolonialnych³¹. W ten sposób konstruowana jest geografia, która zestawiając ze sobą kraje globalnego Południa (Brazylia) i Wschodu (Polska, Białoruś, Czechosłowacja), snuje queerstoryczną opowieść bez pomocy mediującego i pośredniczącego w tradycyjnych (tj. wertykalnych) ujęciach centrum – krajów-hegemonów globalnej Północy i globalnego Zachodu.

Ta horyzontalna, mówiąc słowami Piotrowskiego, potencjalność modelu wykorzystanego przez Radziszewskiego w Brazylii okazała się na tyle obiecująca, pojemna i skuteczna, że została za przyzwoleniem artysty-aktywisty użyta rok później w Kolumbii. Na odbywającą się w grudniu 2017 roku w Fundación Gilberto Alzate Avendaño w Bogocie wystawę „QAI/CO” złożyły się materiały archiwalne z Kolumbii. Zostały one pozyskane przez artystów i aktywistów i ofiarowane następnie QAI jako globalnej platformie queerowej, po czym zestawiono je z materiałami pochodzącymi z Polski³².

30 Można tu wymienić np. ważną wystawę „Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980”, która odbyła się w nowojorskim MoMA na przełomie 2015 i 2016 roku, a także wystawę „Inny Trans-Atlantyk. Sztuka kinetyczna i op-art w Europie Wschodniej i Ameryce Łacińskiej” w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej (2017-2018).

31 P. Piotrowski 1989: *zwrot przestrzenny*, w: tegoż *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań 2010, s. 15-55. Por. tegoż *Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki*, „Teksty Drugie” 2013 nr 1/2, s. 269-291.

32 Sprawdzona w Ameryce Południowej strategia wystawiania i tożsamościowy projekt wystawienniczy, a zarazem nowe mapowanie świata miały analogie w projektach, które odbyły się w Europie Wschodniej. Mam na myśli dwie wystawy QAI, zorganizowane w Kijowie („QAI/UA”) oraz Mińsku („QAI/BY”). Na obydwu były pokazywane archiwalia, odpowiednio ukraińskie i białoruskie, jak również, co nie bez znaczenia, sposób pracy Radziszewskiego z archiwami, który, jak w przypadku Kolumbii, może zaktywizować lokalne grupy artystyczne lub działaczy. Kijowska wystawa przybrała formę instalacji, która zaistniała w ramach grupowej wystawy „Amazing Perplexities” w Lavra City Gallery w maju i czerwcu 2017 roku, wystawę białoruską urządzono w Galerii , trwała od lipca do sierpnia 2016 roku i tworzyły ją prace współczesnych artystów i artystek białoruskich, a także wyniki białoruskich poszukiwań archiwalnych artysty.

Wytwarzanie queerowego dziedzictwa

QAI jako wciąż rozrastające się, wytwarzane i wystawiane na widok publiczny archiwum jest rodzajem rezerwuaru potencjalnych queerstorii uruchamianym, jak starałem się to pokazać, przez kuratorów i, nierzadko, aktywistów zarazem. Będąc teoretycznym wyzwaniem, staje się jednocześnie praktycznym narzędziem krytyki i potencjalnej zmiany polityki widzialności. W słynnym i wielokrotnie przywoływanym w kontekście pracy z archiwum *passusie* Michel Foucault twierdził, że „[a]rchiwum to najpierw prawo tego, co może być powiedziane, system rządzący zjawianiem się wypowiedzi jako zdarzeń jednostkowych. Ale archiwum jest również tym, co sprawia, że wszelkie rzeczy powiedziane nie gromadzą się w nieskończoność w bezkształtnej masie [...] – lecz łączą się w odrębne figury, wiążą się wzajem rozlicznymi stosunkami [...]. Archiwum nie jest tym, co strzeże – mimo jego natychmiastowej ucieczki – zdarzenia wypowiedzi i zachowuje dla przyszłych pamięci jego stan cywilny zbiega; jest natomiast czymś, co u samego podłoża wypowiedzi-zdarzenia i w postaci, jaką ta przybiera, określa od razu system jej wypowiadalności”³³. Archiwum jest zatem, jak – komentując Foucaulta – zauważa van Alphen w książce poświęconej sztuce, fotografii i wystawianiu archiwów na widok publiczny przez artystów i artystki, zestawem, który decyduje o tym, co można powiedzieć, a czego nie³⁴, gdyż, jak pisze, „każde archiwum oparte jest na polityce wykluczenia. Wyłączenia te dotyczą pamięci, dokumentów i praktyk wytwarzania wiedzy, które pomija się, zbywa jako niepoważne lub bezwartościowe. Wykluczenia z archiwum są nieodłączną cechą każdej organizacji archiwalnej”³⁵. Zarazem jednak, trzeźwo konstatuje uczony, owo wykluczenie i wyłączenie poza obręb archiwum sprawiają, że pominięte jako niepoważne lub bezwartościowe praktyki, dokumenty i świadectwa „spoza archiwum” są – paradoksalnie – także jego zewnętrzną częścią wykreowaną za pomocą reguł wykluczenia³⁶.

Właśnie to, co dotąd wykluczone z archiwów i pominięte przez przemocowe historiografie, staje się w QAI przedmiotem zainteresowania artysty. To, co dotąd było pominięte, czego nie można było oglądać, gdyż według hegemonicznych praktyk archiwalno-historiograficznych nie wyrażało niczego

33 M. Foucault *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, DeAgostini, Warszawa 2002, s. 154.

34 E. van Alphen *Ożywianie*, przeł. K. Bojarska, w: *tegoż Krytyka jako interwencja*, s. 149.

35 Tamże.

36 Tamże.

wartego zapamiętania, wyłania się w QAI z dyskursywnego niebytu. QAI można porównać z opisywanymi przez van Alphen innymi artystyczno-kuratorskimi próbami przepracowania archiwum w sztuce współczesnej. Van Alphen omawia m.in. „Czarny album fotograficzny” (2011) południowo-afrykańskiego artysty Santu Mofokenga (1956-2020), w którym dochodzi do przywrócenia wizerunków i historii czarnoskórych modeli z wykluczonych z archiwum zdjęć wykonanych ponad sto lat temu³⁷, oraz twórczość Libańczyka Akrama Zaatariego i działania współzałożonej przez niego Arabskiej Fundacji Obrazu (AFI)³⁸. Wśród praktyk artystycznych nastawionych na restytucję historii mniejszości i przeszłości podrzędnych, w tym ich pamięci wizualnej, zwłaszcza dwa projekty Zaatariego wydają się bardzo bliskie QAI. Mam na myśli książkę *Hashem El Madani: Studio Practices* (2004), której tematem jest m.in. queerowy, erotyczny i tożsamościowy wymiar dwóch bliskowschodnich atelier fotograficznych: prowadzonego przez Van Leo (Levana Alexandra Boyadjiana) w Kairze i znajdującego się w Bejrucie, należącego do Hashema El Madaniego. Oba miejsca stanowiły po II wojnie światowej przestrzenie wyzwolenia i queerowego ekscesu, w których klienci mogli się przebierać i pozować do portretów fotograficznych będących reprezentacjami wytwarzanych w tej maskaradzie tożsamości³⁹. Ten właśnie aspekt, wydobyty i podkreślony przez Zaatariego w jego projektach, zbliża je do pozyskanych przez Radziszewskiego do zasobu QAI kolorowych fotografii autorstwa fotografa amatora Ryszarda Kisiela. W okresie PRL wraz z przyjaciółmi i znajomymi organizował on prywatki utrzymane w konwencji cross dressingu, podczas których kwestionowano i przekraczano normy i role płciowe i seksualne. Fotografie Kisiela, które są wizualną dokumentacją tych wydarzeń, przed zdeponowaniem w QAI nie były powszechnie znane ani dostępne. Stanowiąc część prywatnego, domowego archiwum autora, nie były wystawiane ani jako dzieła sztuki, jak możemy je przecież traktować dziś przez przypisanie im statusu fotografii dokumentującej performanse lub od nich niezależnej, ani jako wizualne dokumenty historyczne życia queerowych

37 Tamże, s. 150-151.

38 Tamże, s. 151-154.

39 C. Elias *The Libidinal Archive: A Conversation with Akram Zaatar*, „Tate Papers” 2013 no. 19, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/19/the-libidinal-archive-a-conversation-with-akram-zaatar> (28.04.2021); G. Gopinath, *Queer Visual Excavations: Akram Zaatar, Hashem El Madani, and the Reframing of History in Lebanon*, „Journal of Middle East Women’s Studies” 2017 vol. 13, no. 2, s. 326-336.

wspólnot w Polsce przed 1989 rokiem, czym oryginalnie były⁴⁰. Pozostając poza QAI, można powiedzieć, podobnie jak materiały zebrane i opisane przez Mofokengę i Zaatarię, sytuowały się na zewnątrz archiwum. Umieszczenie fotografii wewnątrz archiwum umożliwiło ich, mówiąc słowami van Alphen, reanimację i ożywienie.

Przepracowujące „zewnątrze archiwum” QAI oraz działania Zaatarię i AFI to nie tylko praktyka polegająca na – czego pragnie od queerowych archiwów Jack Halberstam⁴¹ – budowaniu pamięci zbiorowej i złożonym zapisywaniu queerowego bycia. To również wysiłek o charakterze teoretycznym mający na celu zmianę i rekonceptualizację granic tego, co jest uznawane za istotne i warte archiwizowania⁴². Tęgo rodzaju *deskilling*, polegający na oduczaniu się zasad rządzących hegemoniczną polityką archiwum, nie tylko preposteryjnie wytwarza na bieżąco archiwalia, lecz także znosi binarny i hierarchiczny porządek wnętrza/zewnątrz archiwum. Ten rodzaj unieważnienia owęgo porządku rzeczy jako krytyka instytucjonalna – wymierzona zarówno w instytucję archiwum, jak i muzeum – ujawnił się w ramach innego, zrealizowanego w ramach QAI w 2017 roku, projektu, na pokazywanej w ramach cyklicznie odbywającego się w Warszawie Festiwalu Pomada efemerycznej wystawie „Dziedzictwo”⁴³.

To pozainstytucjonalnie zorganizowane wydarzenie, bazując na zbiorach QAI, przedmiotach z kolekcji prywatnych, artefaktach pozyskanych od zaprzyjaźnionych artystów lub wytworzonych przez nich specjalnie na wystawę oraz kserokopii prac będących własnością polskich muzeów, książkach wypożyczonych z bibliotek publicznych, skupiło się na zagadnieniu polskiego dziedzictwa queerowego. Wystawa nie odbywała się w próżni. Dla jej powstania istotne były dwa konteksty instytucjonalne i muzealne zaistniałe w 2017 roku. Pierwszym była pięćdziesiąta rocznica dekryminalizacji stosunków homoseksualnych między mężczyznami w Anglii i Walii, w związku z którą liczne brytyjskie muzea przygotowały rozmaite wystawy i wydarzenia, włączając się w obchody upamiętniające to wydarzenie. Pośród

40 Na temat fotografii Kisiela i ich roli w praktyce artystycznej Radziszewskiego obszernie pisze Magda Szcześniak. Zob. M. Szcześniak *Queerowanie historii*, s. 219–223.

41 J. Halberstam *In Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York–London 2005, s. 169–171.

42 Tamże.

43 Wystawa była otwarta dla publiczności od 29 września do 1 października. Jej kuratorami byli, poza Radziszewskim, Michał Grzegorzek i Wojciech Szymański.

podjętych wówczas działań znalazły się m.in. wystawy twórczości osób LGBTQ⁴⁴, queerowanie własnych kolekcji⁴⁵ i nowe trasy turystyczne⁴⁶. Aktywność brytyjskich instytucji dowiodła z jednej strony możliwości takiego przepisania i przemeblowania kolekcji i archiwów, by wydobyć z nich przemilczane dotąd treści, z drugiej zaś wskazywała na potrzebę ich uzupełniania o nieobecne w nich głosy i zjawiska. Przyczyną podjęcia takich działań były właśnie te ciche głosy, którym odebrano niegdyś prawo wypowiedzi, oraz potrzeba wysłuchania queerowych głosów z przeszłości⁴⁷. Drugim kontekstem były wydarzenia krajowe. Chociaż w tym samym roku wypadła nie pięćdziesiąta, lecz osiemdziesiąta piąta rocznica depenalizacji stosunków seksualnych osób tej samej płci w Polsce, polskie muzea pozostały na ten fakt obojętne. Zamiast tego rok 2017 ogłoszono rokiem awangardy, a w Muzeum Narodowym w Krakowie otwarto monumentalną, nacjonalistyczną, odnoszącą się wyłącznie do dziedzictwa rozumianego jako spuścizna narodowa, mitotwórczą wystawę „#dziedzictwo”⁴⁸. Między antypodami brytyjskiego i polskiego muzealnictwa znalazło się „Dziedzictwo”, które postawiło sobie za cel opowiedzenie polskiej queerstorii i wystawienie potencjalnego polskiego dziedzictwa queerowego.

Uwzględniwszy tradycyjne rozumienie dziedzictwa – zazwyczaj określanego mianem narodowego – przez polskie instytucje muzealne, jak również powszechnie akceptowany i promowany przez władze queerfobiczny dyskurs publiczny, opowieść proponowana przez „Dziedzictwo” stawała się kontrnarracją wobec dyskursów oficjalnych. Większość eksponatów została umieszczona w przeszklonych quasi-muzealnych gablotach, które – wypełnione obiektami i towarzyszącymi im opisami – przedrzeźniały tradycyjną

44 Przykładem może być zorganizowana przez Tate Britain wystawa „Queer British art 1861-1967”, która trwała od 5 kwietnia do 1 października 2017; jej kuratorką była Clare Barlow. Zob. *Queer British Art*, ed. by C. Barlow, Tate Publishing, London 2017.

45 Dobry przykład to queerowa ścieżka tematyczna, wiodąca przez kolekcje, pt. „Desire, love, identity: LGBTQ histories”, przygotowana przez Muzeum Brytyjskie w Londynie.

46 Zob. M. Cook, A. Oram *Prejudice & Pride: Celebrating LGBTQ Heritage*, National Trust, Swindon 2017; A. Oram *Pride of Place: Valuing, Mapping and Curating Queer Heritage*, w: *Prejudice and Pride: LGBTQ Heritage and Its Contemporary Implications*, ed. by R. Sandell, R. Lennon, M. Smith, University of Leicester, Leicester 2018, s. 58-63.

47 Na temat kategorii *quiet voices* i *mutedness* w odniesieniu do dziedzictwa zob. S. Macdonald *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*, Routledge, London–New York 2013, s. 61-63.

48 Kuratorem wystawy trwającej od maja 2017 do stycznia 2018 roku był Andrzej Szczerski.

ekspozycję muzealną i muzealne sposoby konstruowania narracji historycznych⁴⁹. Równie istotny jak zastosowany display był także wybór pokazanych na wystawie obiektów, które znosiły oparty na dystynkcji wewnątrz – zewnątrz porządek kolekcji archiwalnych i muzealnych. Z jednej więc strony w kontekście queerowego dziedzictwa zostały przywołane obiekty „z wewnątrz” archiwum i muzeum. Z drugiej – obiekty bez znaczenia, pozostające poza nim. Dobrym przykładem ilustrującym tę praktykę jest zestawienie na wystawie dwóch przedmiotów włączonych w obręb queerowego archiwum/muzeum, które były pokazywane obok siebie, na dwóch równej wysokości postumentach. Pierwszym z nich była tania, zakupiona w jednym z krakowskich antykwariatów poligraficzna reprodukcja *Damy z gronostajem* (1489) Leonarda da Vinci. Obraz, własność krakowskiego Muzeum Narodowego, jest – jak wiadomo – powszechnie uważany za najcenniejszy obiekt muzealny w Polsce i ze względu na historię kolekcji, z której pochodzi, wybitny przykład dziedzictwa narodowego. Jego reprodukcja znalazła się jednak na wystawie, dlatego że obraz został przez kuratorów zaliczony w poczet queerowego dziedzictwa ze względu na seksualność swojego autora, nie zaś wartość, jaką stanowi dla narodowej kolekcji malarstwa. Drugim, zestawionym z reprodukcją, obiektem był słoik wypełniony piaskiem, który znad morza przywiózł do Warszawy obecny na otwarciu wystawy Ryszard Kisiel. Włączony do zbiorów QAI muzealny eksponat zawierał piasek z plaży będącej w latach 70. i 80. znaną pikietą.

Wskazując zatem na queerowe dziedzictwo w kontekście praktyki kuratorsko-artystycznej Radziszewskiego, nie mam oczywiście na myśli tylko materialności zasobu przedmiotów i informacji zgromadzonego przez artystę. Innymi słowy, nie jest moją intencją nadanie statusu dziedzictwa rzeczom ze względu na to, że istnieją, chociaż naturalnie gromadzone przez artystę od 2015 w ramach QAI artefakty (zdjęcia, magazyny, ziny, ulotki, dzieła sztuki i dokumenty, dzieła sztuki) są jak najbardziej bytami materialnymi. Nie chciałbym się jednak odnosić do tak wąsko, konwencjonalnie i tradycyjnie rozumianego dziedzictwa. Tak bowiem rozumiane dziedzictwo – które za Laurajane Smith można określić mianem usankcjonowanego dyskursu dziedzictwa (UDD)⁵⁰ – jest w nie mniejszym stopniu niż tradycyjne historiografie i archiwa narzędziem hegemonii i panowania. O wiele bardziej interesujące wydaje się inne rozumienie dziedzictwa, uwzględniające raczej nie rzeczy same, lecz

49 Por. A. Kmak *Zuchwałe*, „Dziedzictwo”, „Szum”, <https://magazynszum.pl/zuchwale-dziedzictwo/> (28.04.2021).

50 L. Smith *The Uses of Heritage*, Routledge, Oxon–New York 2006, s. 85–192.

znaczenie⁵¹, jakie tym rzeczom jesteśmy gotowi – jako członkowie tyleż wyobrażonych, historycznych, co rzeczywistych queerowych społeczności – przypisywać. To znaczenie przypisywane rzeczom, faktom, opowieściom i historiom, tak by postrzegać je jako własne dziedzictwo, wyłania się z pragnienia. Pragnienie dotyczy zaś stania się podmiotem historii, który stara się uczynić swoją nieopowiedzianą przez historiografie, niezdeponowaną w archiwach i niezmuzealizowaną przeszłość – mówiąc aforystycznie – mniej obcą⁵².

Abstract

Wojciech Szymański

UNIVERSITY OF WARSAW

Potential Queerstories: Karol Radziszewski's Curatorial Practices

This article explores the possibilities of creating/telling/showing queerstories in artistic, curatorial and archival projects by Karol Radziszewski, one of the most prominent visual artists in Poland today. The works selected (exhibitions of the Queer Archives Institute, the painting *Hiacynt*, the sculpture/installation *Grzybek*) construct and recount a queer past in the absence of archives – a situation that often marks queerstory, understood as a discipline independent of history. Szymański presents different strategies to work with empty/inaccessible archives and to counter the normative archival practices of established historiography. Drawing on Heather Love and Ernst van Alphen, Szymański addresses Radziszewski's preposterous and counterfactual works, which become tools to potentate history. Finally, Szymański discusses the possibilities of reconstructing queerstory on the basis of queer archives and the potential to create and "inherit" a queer heritage.

Keywords

queerstory, queer archives, preposterousness, subaltern pasts, queer heritage, Karol Radziszewski

51 Zob. G.J. Ashworth, B. Graham, J.E. Tunbridge *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*, Pluto Press, London–Ann Arbor 2007.

52 Zob. D. Lowenthal *The Past Is a Foreign Country – Revisited*, Cambridge University Press, Cambridge 2016.