

Sztuka niemożliwej możliwości.

Katarzyna Bojarska

Katarzyna BOJARSKA

Sztuka niemożliwej możliwości

na mojej twarzy w błocie w ciemności widzę siebie
to postój nic więcej podróżuję to spoczynek nic więcej
Samuel Beckett

Myślenie nie jest tylko ruchem myśli, ale również jej
spoczynkiem. Tam, gdzie myślenie zatrzyma się nagle
w konstelacji nasyconej napięciami, wprawia ją w szok,
wskutek czego krystalizuje się ona jako monada.
Walter Benjamin

jak jest

Do gigantycznego, stalowego kontenera o wymiarach 30 x 10 x 13 metrów, który swoim ożebrowaniem przypomina mieszczącą go architekturę byłej elektrowni, dziś galerii sztuki współczesnej Tate Modern, wchodzi się po metalowej rampie. Jest on ustawiony na dwumetrowych słupach. Można więc pod niego wejść (wtedy niemal fizycznie odczuwa się ciężar ważącej kilkadziesiąt ton, zawieszanej tuż nad głową konstrukcji) lub go obejść. Wejście zostało tak umieszczone, że z poziomu ziemi, nie sposób zajrzeć do środka, nie można więc przygotować się na to, co tam czeka. Dudniąca pod stopami rampa doprowadza widza do wysokiego na ponad 10 metrów całkowicie wyciemnionego wnętrza. Wnętrze kontenera wyścielono powłoką z czarnego aksamitu, która kontrastuje z zewnętrzną stalową powłoką. Wewnątrz nie widać nic. Widać nic. I jest cicho, jakby widzowie podporządkowali się niepisanej regule zachowania milczenia. Przestrzeń wciąga. Trudno określić jej granice. Kroki widzów są niepewne. Wiele komentatorów i krytyków wskazywało na historyczno-społeczny wymiar pracy Mirosława Bałki. Kontener, rampa,

stał – w kontekście jego wcześniejszych prac – mają ich zdaniem kojarzyć się jednoznacznie. Ale jak? Powiedzieć, że praca ta mówi wiele o uniwersalnej kondycji człowieka w świecie to nie powiedzieć o niej niczego.

Moja teza jest następująca: *How It Is* Bałki to przykład sztuki szczególnej, podejmującej wyzwanie estetyki traumy. Przykład w sztuce ostatnich lat bodaj najbardziej interesujący i wieloznaczny. W kolejnych zbliżeniach postaram się opisać elementy tej estetyki i wskazać możliwe konteksty ich zakorzenienia w sztuce i w teorii.

We współczesnej sztuce i teorii, nie mówiąc już o literaturze i filmie, nastąpiło zasadnicze przesunięcie w koncepcji realnego: od realnego rozumianego jako efekt reprezentacji do realnego rozumianego jako wydarzenie traumy. W pewnym ujęciu, szczególnie w literaturze, sztuce czy teorii, ów dyskurs traumy, jak można go dziś nazwać, w pewnym sensie kontynuuje poststrukturalistyczną krytykę podmiotu innymi środkami. Hal Foster zauważa, że w czysto psychoanalitycznym rejestrze (sam odnosi się głównie do teorii psychoanalitycznej w wydaniu Jacques'a Lacana) podmiot traumy nie istnieje – pozycja ta została bowiem ewakuowana – a zatem krytyka podmiotu wydaje się tu bodaj najbardziej radykalna¹.

Jak podkreśla Cathy Caruth, nie chodzi tu jednak o patologię, ale o przededefiniowanie struktury doświadczenia: to, co się zdarza, nie zostaje w pełni doświadczone ani przyswojone w swoim (właściwym) czasie, ale dopiero z opóźnieniem, w powtarzających się koszmarach, retrospekcjach, aktach opętania przez to wydarzenie, opętania tego, który doświadcza². Nie chodzi tu też o utożsamienie wszelkiego doświadczenia z traumą, ale raczej o dopuszczenie w ramach doświadczenia czegoś nieprzewidzianego, zerwania, nieciągłości. Traumatyczna możliwość nie przychodzi spoza doświadczenia, ale zostaje w nie wpisane jako jego paradoksalna niemożliwość.

W koncepcji Marie Torok i Nicholasa Abrahama to, co traumatyczne, można znaleźć w każdym doświadczeniu, które nie podlega psychologicznemu metabolizmowi: to element, którego nie można poznać, pomyśleć ani zwerbalizować, włączyć w pole symboliczne. Takie nieprzyswojone i niemożliwe do przyswojenia doświadczenie tworzy rany w sieci psychiki, niszcząc w ten sposób jednostkowe poczucie spójności i ciągłości. Nieprzyswojone fragmenty doświadczenia odrywają się i nienaruszone zostają zdeponowane w wyizolowanych regionach psychiki, tych częściach Ja, które tym samym również pozostają oderwane i wyizolowane. Oddzielone od doświadczonego i doświadczonego Ja, poza zasięgiem jego wiedzy i samowiedzy, sekretne i skryte, stają się swoistą psychiczną ziemią niczyją, ku której zaczyna jednak ciążyć znaczna część symbolicznego pola jednostki³.

¹ H. Foster *Obscene, Abject, Traumatic*, „October” 1996 vol. 78, s. 110.

² Por. C. Caruth *Introduction*, w: *Trauma. Explorations in Memory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995, s. 10.

³ Zob. N. Abraham, M. Torok *The Wolf Man's Magic Word. A Cryptonymy*, trans. N. Rand, introd. J. Derrida, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005.

Dociekania

wieloryb

Z czego składa się *How It Is* Mirosława Bałki? Z rampy, gigantycznego stalowego kontenera i 3900 m³ ciemności. Praca Bałki niczego nie przedstawia, niczego nie opowiada i nie uobecnia; sama jest obecnością, jest możliwą sytuacją, potencjalnym zdarzeniem. Przedstawiona przez artystę w książce – którą bez wahania można uznać za książkę artystyczną, będącą integralną częścią projektu – lista inspiracji, możliwych analogii i źródeł jest długa i zawrotnie niemal różnorodna. To rzeczywistość, a nawet prawda tego, jak jest. A jest przede wszystkim tak, że ciemność paradoksalnie jest wszędzie taka sama i wszędzie inna. Praca ta wywołuje liczne skojarzenia z potwornością, obcością, strachem przed nocą, grozą, przemyśleniem, koleją, głębią, otchłannością, bestią, zagrożeniem, nieswojskością, czarną skrzynką, piwnicą, schronem, piekłem, *Jądrem ciemności*, okopem, ale też może posłużyć jako figura nieświadomości.

W powieści László Krasznahorkai'a *Melancholia sprzeciwu* do niewielkiego węgierskiego miasteczka pewnego dnia przybywa cyrk wraz z największym na świecie (wypchanym) wielorybem. Cała ta menażeria początkowo budzi fascynację, następnie coraz bardziej niepokoi, by wreszcie doprowadzić do całkowitej dekonstrukcji porządku tego pozornie normalnego miejsca. W tej toczącej się poza czasem i jakby w nie-miejscu akcji zdeorientowana zbiorowość usiłuje odtworzyć ład i porządek. A jeśli wypchany wieloryb jest powrotem wszystkiego tego, co zdeponowane i ukryte, wyparte i przykryte pozornym porządkiem struktury, podporządkowane zasadzie zbiorowej przyjemności? „Zobaczyć wieloryba nie oznaczało jednak coś zrozumieć, gdyż ogarnąć jednym spojrzeniem wielkie płetwy, wyschniętą, splekaną stalowoszarą skórę i kilkumetrową tylną płetwę pośrodku leżącego cieliska ze względu na rozmiary wydawało się zadaniem beznadziejnym”⁴. A jeśli *How It Is* jest takim właśnie wielorybem?⁵

Aby lepiej zrozumieć koncepcję traumy, należy spojrzeć na model relacji wewnątrz – zewnątrz, który pojawia się u Freuda w teorii zasady przyjemności, gdzie nie wprost sugeruje on, że to, co znajduje się wewnątrz psyche, to mediacja tego, co poza nią, poprzez pragnienie, wyparcie itd. W traumie, mamy do czynienia z niezrozumiałym zewnątrz wobec Ja, które już niejako weszło do środka, jednak bez należytej mediacji ze strony świadomości, można więc powiedzieć – wdarło się. I jako takie w konsekwencji staje się zagrożeniem dla wszelkiego rozumienia tego, czym ja może być w tym kontekście⁶.

⁴ L. Krasznahorkai *Melancholia sprzeciwu*, przeł. E. Sobolewska, WAB, Warszawa 2007, s. 117.

⁵ Skojarzenie to nie jest przypadkowe, wieloryb pojawia się na liście inspiracji Bałki, Krasznahorkai jest autorem opowiadania *On Velocity (O prędkości)* umieszczonego w książce towarzyszącej ekspozycji.

⁶ Zob. C. Caruth *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996, s. 131-132

Bojarska Sztuka niemożliwej możliwości

„Wieloryb” Bałki, swoisty anty-Moby Dick, pozwala na szczególne doświadczenie (estetyczne). Nie może tu być jednak mowy o wzniosłości, która miałyby polegać na wykalkulowanych estetycznych efektach, na wrażeniu ogromu, potęgi czy na sugestii nieprzedstawialności⁷. Choć *How It Is* „wyrzywa” widza z narracyjnej ciągłości, nie proponuje żadnej szczególnej epifanii. Nie chodzi tu też o poczucie niemocy, przytłoczenie czy wreszcie upokorzenie wyobraźni widza. Przeciwnie, o jej dogłębne poruszenie poprzez zaskoczenie świadomości i zbitcie jej z tropu. Nie chodzi tu wreszcie o momentalne poczucie, że coś nieprzedstawialnego istnieje czy się zdarza w momentach ekstatycznych, do jakich miałyby prowadzić transcendentne powołanie podmiotu. Podmiot odbiorcy wobec *How It Is* powołany jest raczej do wnętrza (dosłownie i metaforycznie), nie tyle do wyjścia poza siebie, ile do wejścia w głąb siebie. Pod nieobecność światła widz, pozbawiony niejako „luster”, przestaje zajmować pozycję statycznego centrum doświadczenia wizualnego i nieuchronnie schodzi w dół: piwnicy, schronu, dziury, okopu, krypty. A wszystkie te figury kierują ku nieświadomości, a może nie.

krypta

A jeśli *How It Is* jest kryptą?

Między idyllą a jej zapomnieniem, które nazwaliśmy „zachowawczym wyparciem”, mieściłby się metapsychologiczny traumatyzm utraty [...]. To ów element Rzeczywistości – tak boleśnie przeżytej, wymykający się jednak, z racji swej niewypowiadalności, wszelkiej pracy żałoby – wymusza na całej psychice zamaskowaną modyfikację. Zamaskowaną, gdyż należy ją zakryć maską; zanegować zarówno idyllę, jak jej utratę. Tego rodzaju połączenie kończy się zainstalowaniem w głębi Ja miejsca zamkniętego, prawdziwej krypty [...].⁸

„W krypcie spoczywa żywy, odtworzony na podstawie wspomnienia słów, obrazów i uczuć, przedmiotowy korelat utraty”⁹. Najważniejszą właściwością tego złożonego w wewnętrznej krypcie przedmiotu jest jego niewysławialność, a więc jego absolutna zewnętrzność. Powstanie krypty to zatem wynik nieudanej albo niezaczętej pracy żałoby, w ujęciu Abrahama i Torok, inkorporacji, która pojawia się tam, gdzie wiedza i język nie są w stanie opracować i przepracować utraty i zrozumieć nieobecności.

Krypta jest tym miejscem wewnątrz podmiotu, w którym utracony obiekt zostaje pochłonięty i zachowany. Kryptofor to ten, kto staje się nosicielem krypty,

⁷ Por. J.-F. Lyotard *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996 nr 2/3 oraz A. Rejniak-Majewska *Obraz jako sytuacja*, „Teksty Drugie” 2009 nr 5, s. 180.

⁸ N. Abraham, M. Torok „*L'objet perdu – moi*”. *Notations sur l'identification endocryptique*, w: tychże *L'Écorce et le noyau*, Flammarion, Paris 1987, s. 297.

⁹ M.P. Markowski *Perekreacja*, w: G. Perec *Gabinet kolekcjonera*, przeł. M.P. Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, s. 98.

Dociekania

kto włączył do swego wnętrza absolutne zewnątrz. Dialektyka wnętrza i zewnątrz, jak zostało już powiedziane, jest w pracy Bałki kluczowa. Sądzę, że można zaproponować następujący eksperyment: pomyśleć o *How It Is* jako krypcie wydobytej na powierzchnię i otwartej, krypcie, która staje się możliwością wszelkiej krypty, kiedy w ciemności po omacku nie sposób już być (z) sobą. To przecież wnętrze zupełnie pozbawione sensu i emocji, nie skłaniające do jakiegokolwiek wysiłku nazywania czy porządkowania.

Inspirując się metapsychologią Abrahama i Torok, a także teorią psychoanalityczną Lacana, Bracha Ettinger proponuje *transcryptum* jako obiekt artystyczny, zdarzenie artystyczne, operację czy procedurę artystyczną, która ucieleśnia traumę i jej ślady. Chodzi tu o przepracowywanie przez dzieło sztuki amnezji świata i zamienianie jej w pamięć. Proces ten nazywa transkryptoamnezją – podnoszeniem ukrytej pamięci świata i wydobywaniem jej na zewnątrz wraz z wnętrzem. *Transcryptum* stanowi okazję do dzielenia i afektywnego rozpoznania nieznanego Rzeczy i Wydarzenia. „Sztuka jako *transcryptum* – pisze Ettinger – nadaje kształt pamięci Realnego. [...] Nasza posttraumatyczna epoka staje się dzięki takiej sztuce transtraumatyczna”¹⁰.

Trauma jako absolutny Inny reprezentacji wymyka się jej gramatyce: strukturze czasu i przestrzeni, domagając się powołania do życia nowej gramatyki (a nawet leksyki). Zdaniem Griseldy Pollock, cel sztuki jest inny niż reprezentacji; sztuka bowiem ma prowadzić do spotkania, podczas którego i za pośrednictwem którego dojdzie do „przekazania” traumy, jednak nie w formie paraliżującego i oniemiającego balastu, ale jako przyjęcia nieredukowalnej inności¹¹. Nie chodzi tu, rzecz jasna, o sztukę rozumianą jako terapia, ale o swoistą estetykę stawania w obliczu, stawania wobec, a nie uobecniania; nie sprowadzania do siebie, ale sprowadzania siebie na niepewny grunt spotkania, podczas którego zawsze może przecież ostatecznie nic się nie wydarzyć. Grunt wydaje się niezwykle kruchy: oto z jednej strony mamy do czynienia z destrukcyjną przepaścią, pustką i nicością, z drugiej zaś z niebezpieczeństwem ich zasypiania, zagadania.

pasaż

To tytuł instalacji-pomnika izraelskiego artysty, Daniego Karavana, dzieła powstałego w Portbou i poświęconego pamięci Waltera Benjamina. To fałda w krajobrazie znajdująca się na wzgórzu, w sąsiedztwie cmentarza, nad morzem, w Pirenejach. Ze skały wystaje trójkątny, stalowy, brązowy kształt. Przed wejściem do

¹⁰ B. Ettinger *Transcryptum. Memory Tracing in/for/with the Other*, w: tejsze *Matrixial Borderspace*, ed. B. Massumi, introd. J. Butler, Minnesota University Press, Minneapolis 2007, s. 166-167.

¹¹ G. Pollock *After the Reapers. Gleaning the Past, the Feminine and Another Future, from the Work of Bracha Lichtenberg Ettinger*, w katalogu wystawy: *Bracha Lichtenberg Ettinger. Halal-Autistwork*, The Israel Museum, Jerusalem 1995.

tego swoistego ciemnego korytarza na ziemi leży stalowa płyta, wyglądająca jak otwarte drzwi. W dół prowadzi 87 stopni, w dół niemal tak daleko, jak sięga wzrok, do samego morza. Rzeczywistość wywrócona na opak – góra otwiera się, by wpuścić człowieka do niemożliwego przejścia. Niemożliwego, bo na końcu od ostatecznego skoku w pustkę oddziela szklanej ściana, za którą fale rozbijają się o skały. Na ścianie widnieje inskrypcja (w językach niemieckim, hiszpańskim, katalońskim, francuskim i angielskim): „Trudniej jest czcić pamięć bezimiennych niż ludzi znanych. Konstrukcja historyczna poświęcona jest pamięci bezimiennych”¹².

Niedokładne i niekompletne zapisy historyczne mówią, że uciekając z Francji, Walter Benjamin dotarł do francusko-katalońskiej miejscowości Portbou w Pirenejach. Akurat tego dnia, gdy tam się znalazł, straż graniczna nie pozwalała nikomu przejść. Benjamin prawdopodobnie popełnił samobójstwo, przyjmując śmiertelną dawkę morfiny. Okoliczności śmierci pozostają jednak niejasne. Pochowano go na cmentarzu rzymskokatolickim w niszy numer 563. Jego towarzysze zostali następnego dnia przepuszczeni przez granicę i bezpiecznie dotarli do Lizbony ostatniego września, a następnie wsiedli na statek do Stanów. Latem 1945 roku szczątki Benjamina zostały przeniesione do grobu zbiorowego, *fosa comun*, bezimiennego, a tym samym dołączyły to tego, co Elias Canetti nazywał „niewidzialnym tłumem zmarłych”.

Michael Taussig pisze, że cmentarz, a grób przede wszystkim, ma dać złudzenie bezpośredniej łączności między imieniem a ciałem, zapewnić (na powrót) przywiązanie słowa do rzeczy. Jak oznaczyć śmierć dziesiątek, setek, tysięcy? Jak zaznaczyć obecność nieobecności, upamiętnić? Na cmentarzu w Portbou i w pomniku-instalacji Caravana piękno krajobrazu miesza się z grozą śmierci (i historii): świat ludzki zastyga i zostaje znaturalizowany w to, co zwykliśmy nazywać „martwą naturą” lub „krajobrazem”. Niebezpieczeństwo wywołuje rozbłyskujące obrazy, które trzymają zarówno przeszłość, jak przyszłość w zawieszaniu. To stan wyjątkowy doświadczenia w tunelu między morzem a niebem, wobec rzeczywistej niemożności przejścia.

Balka nie powołuje się na tę inspirację. Ale *How It Is* to również taki niemożliwy pasaż.

(po)rażenie

Jeśli estetyka to teoria wrażeń zmysłowych i tego, jak sztuka oddziałuje na zmysły, to estetyka traumy musiałaby polegać na swoistym tych zmysłów „porażeniu”. *How It Is* to nie sztuka, która przeraża, ale sztuka jako miejsce, z którego doświadcza się świata. Doświadcza w kontekście, o którym była mowa wcześniej.

¹² Pod spodem napisano „G.S.I, 1241”, co zapewne odsyła do dzieł zebranych Benjamina po niemiecku *Gesammelte Schriften* pod redakcją Rolfa Tiedemanna i Hermanna Schweppenhäusera. Zob. M. Taussig *Walter Benjamin's Grave*, University of Chicago Press, Chicago 2006.

Dociekania

Niewidzenie, które jest podstawową kondycją widza we wnętrzu pracy Bałki, pozwala krytycznie spojrzeć na widzenie w ogóle. Pisał o tym trafnie Ernst van Alphen, podkreślając, że w kontekście doświadczeń wydarzeń granicznych, widzenie nie równa się wiedzeniu¹³. To, jak się zdaje, podstawowa lekcja traumy. Bałka dokonuje odwrócenia, niewidzenie ma prowadzić do (nowego) wiedzenia a nawet samowiedzenia. To otwarcie możliwości epistemologicznej.

Związek między widzeniem a rozumieniem został w doświadczeniu ofiar Zagłady radykalnie zerwany. Analiza relacji naocznych świadków dowodzi, że to, co wizualne, funkcjonuje tu bardziej jako niezmodyfikowany powrót tego, co się wydarzyło, nie zaś jako sposób dotarcia do tego, co się wydarzyło czy wręcz jego penetracji. Staje się surowym materiałem. Samo widzenie nie oznacza jeszcze autentycznego „bycia świadkiem”. Oprócz widzenia trzeba sformułować narrację o tym, co się widziało. Problem, jak się zdaje, leży właśnie w tej mediacji, w transmisji. Widzenie nie prowadzi do możliwości reprezentacji. Trauma, co podkreślałam wielokrotnie, jest zjawiskiem na wskroś paradoksalnym. Próba jej zrozumienia sprawia, że możemy znaleźć się w obliczu nierozwiązywalnego konfliktu: najbardziej intensywna konfrontacja z rzeczywistością okazuje się całkowitym wobec niej odwręceniem, a bezpośredniość przyjmuje formę opóźnienia, poniewczasowości.

struktura spotkania

Do pełniejszego zrozumienia koncepcji traumy w kontekście sztuki i estetyki niezbędne wydaje się wprowadzenie rozróżnienia na traumę strukturalną i historyczną. Ta pierwsza to element kształtowania się podmiotowości, chodzi o te wydarzenia w jej historii, które ulegają pierwotnemu wyparciu, utraty, które naznaczają i kształtują ją. Trauma historyczna odnosi się zaś do katastroficznych i przytłaczających wydarzeń oraz doświadczeń, które mogą mieć wpływ na nasze życie już jako ukształtowanych podmiotów, choć nie muszą. Trauma strukturalna występuje w okresie, zanim aparat psychiczny został dostatecznie rozwinięty, by sobie z nią poradzić, i dlatego staje się przedmiotem pierwotnego wyparcia, nie pozostawiając żadnej wiedzy o tych zdarzeniach, żadnej pamięci, przekazując jednak nieujarzmione afekty, które się z nimi wiążą i które lokują się w szczelinach wydrażonych przez te formujące erozje. Afekty te wybuchają ponownie, kiedy pojawiają się wydarzenia historyczne, które jakoś się do nich odnoszą. Wydarzenie historyczne staje się traumatyczne częściowo wtedy, kiedy dziedziczy ono niejako wirtualny charakter traumy strukturalnej (zapieczętowanej przez pierwotne wyparcie) w ramach kształtowania się podmiotowości, która nie może wiedzieć, co zawsze czekało na to spóźnione uaktywnienie¹⁴. Ta podwójna struktura wydaje się absolutnie kluczowa. Aby dobrze rozumieć sens traumatycznych doświadczeń

¹³ E. van Alphen *W pułapce wizerunków*, przeł. R. Sendyka, „Teksty Drugie” 2009 nr 5.

¹⁴ G. Pollock *Art Trauma Representation*, „parallax” 2009 no 15:1, issue 50, s. 48.

współczesności, powinniśmy mieć na względzie zarówno traumę strukturalną, jak koncepcję traumy jako wydarzenia w życiu i historii, którego ogrom i skala przytłaczają i porażają zdolność psychiki do poradzenia sobie z nimi, a także wywołują skutki traumy strukturalnej, czegoś, co nas pokonało, przytłoczyło i wewnętrznie rozdzieliło już wcześniej, w jakimś nieokreślonym kiedyś/gdzieś.

Należałoby teraz postawić pytanie, co takiego może sztuka, do czego powinna zostać wezwana, aby pomóc nam pomyśleć zarówno o traumatycznym wymiarze podmiotowości, jak i historii czy polityki w terażniejszości, która jawi się nam jako szczególnie naznaczona katastrofą. Pollock twierdzi, że pęknięta podmiotowość pragnie spotkania. Właśnie dzięki tej szczególnej kondycji czuje się bowiem zdolna do dzielenia, a zatem i przetwarzania traumatycznych resztek zalegających w rzeczywistości historycznej. Estetyka traumy to estetyka progę, przejściowość. W tym spotkaniu, którego od sztuki domaga się Pollock, nie chodzi o intersubiektywną komunikację, nie o przekazywanie znaczeń czy narracji, ale o pozostałości wydarzenia-spotkania z innej czasoprzestrzeni, przetransportowanych w tu i teraz za sprawą spotkania artysty i widza; to właśnie miałyby być owe aktywowanie traumatycznej potencjalności. Doświadczenie traumatyczne to nie tyle przegapione wzniosłe spotkanie ze śmiercią, ile doświadczenie zerwania, pęknięcia materii międzyludzkiej łączności.

możliwość historii

Oprócz krytyki podmiotu i doświadczenia teoria traumy zdaje się grać ważną rolę w dekonstrukcji historii. Jak pisze Caruth, tylko podejmując próby zrozumienia znaczenia doświadczeń traumatycznych, możemy odnaleźć możliwość historii, która nie będzie już bezpośrednio referencjalna (tzn. oparta już na prostych modelach doświadczenia i referencji)¹⁵. Samo krytyczne przemyślenie referencji skierowane jest nie tyle na wyeliminowanie historii, ile na ponowne jej usytuowanie w ramach naszego rozumienia, a więc na zezwolenie, by historia pojawiała się tam, gdzie może nie być miejsca na bezpośrednie zrozumienie. Historyczna siła traumy polega zaś nie tylko na tym, że doświadczenie powtarza się po tym, jak dojdzie do jego zapomnienia, ale na tym, że w ogóle doświadcza się jej w samym tym zapomnieniu i tylko poprzez nie. Właśnie owo nieodzowne utajenie wydarzenia wyjaśnia osobliwą strukturę czasową, strukturę naznaczenia wstecznego, Freudowskiego *Nachtraglichkeit*. Historia traumy to taka historia, która jest referencjalna w takim właśnie stopniu, w jakim nigdy nie jest w pełni postrzegana, kiedy się wydarza; czy też, ujmując rzecz nieco inaczej, to taka historia, którą można uchwycić jedynie w samej niedostępności jej zjawiania się.

Podobna intuicja zdaje się tkwić w Benjaminowskich tezach historiozoficznych. Pisze on tam bowiem, że „wyartykułować historycznie to, co minione, nie oznacza, że trzeba je poznać «takim, jakie naprawdę było». Oznacza natomiast

¹⁵ Zob. C. Caruth *Unclaimed Experience*.

Dociekania

zawładnąć przypomnieniem, takim, jakie rozbłyska w chwili zagrożenia. Materializmowi historycznemu zależy na tym, aby uchwycić obraz przeszłości, jaki znie-nacka narzuca się historycznemu podmiotowi w chwili grozy”¹⁶.

Balka jak Sebald

Tę korespondencję trudno pominąć, kiedy patrzy się na *How It Is*. Wydarzeniem fundującym pisarstwo Winfrieda G. Sebalda jest katastrofa, która miała miejsce, kiedy go jeszcze nie było: Zagłada europejskich Żydów. Pisarz stał się spadkobiercą nieodkupionego cierpienia i odtąd chce zrozumieć bycie człowieka w czasie, którego zasadniczym elementem jest czas historyczny. W tym ujęciu wszelka historia po katastrofie jest traumatyczna; nie było nas, kiedy zachodziło wydarzenie historyczne o takiej sile rażenia, która determinuje naszą egzystencję w świecie „po”. Nie można ogarnąć ani włączyć w swoje życie tego katastroficznego wydarzenia, powraca ono z opóźnieniem i kładzie się cieniem na wszystkim innym. Dlatego też książki Sebalda stanowią bardzo szczególną medytację o czasie. Katastrofa nie jest tu epifaniczna, a proza nie próbuje przedstawić katastrofy: określonej i historycznej, konkretnego wydarzenia, ale dotyczy przede wszystkim jej oddalenia, obecności w formie odziedziczonych, reprodukowanych obrazów i ich bezsensowności. Pisanie wydaje się miarzeniem tej odległości, a fotografie rozsypane pośród słów paradoksalnie unaoczniają jedynie (nie potwierdzają prawdziwości ani nie dowodzą) nieobecność Realnego wydarzenia jako takiego, nie stanowią artystycznego ornamentu. Nomadyczna natura fotografii współgra tu z nomadyczną naturą ludzi: one też wędrują, gubią się i znajdują w najdziwniejszych miejscach i sytuacjach.

Balka, podobnie jak Sebald, o czym świadczą w szczególności jego prace wideo, jest podmiotem owej międzypokoleniowej transmisji „fantomu” stworzonego przez traumę; dziedzicami nieswojej historii. W tej skomplikowanej strukturze dziedziczenia, o której piszą Abraham i Torok, nie ma miejsca na proste przekazywanie z pokolenia na pokolenie. Jest to złożony proces polegający na swoistym traumatycznym ruchu: dana treść najpierw jest nie-do-powiedzenia (niewypowiadalna) ze względu na ból i wstyd z jakim się wiąże, następnie staje się nie-do-wspomnienia, podmiot ją przeczuwa, ale nie zna jej treści, w kolejnym ruchu zaś staje się nie-do-pomyślenia jako coś, co istnieje, ale do czego nie już ma żadnego rozumowego dostępu¹⁷. Doświadczenie estetyczne miałoby nie tyle pozwolić na zmniejszenie dystansu czy wyrwanie się z zakłętą kręgą traumatycznego dziedzictwa, ile na szukanie odpowiedzi, reakcji na ból (bycia i historii). Nie chodzi tu o wyleczenie czy ukojenie, ale o przeformułowanie, przetransponowanie, przekroczenie granicy tego bólu, przepaści między przeszłością a przyszłością.

¹⁶ W. Benjamin *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, w: tegoż *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 324.

¹⁷ Zob. N. Abraham, M. Torok *The Wolf Man's Magic Word*.

comment c'est – commencer

Christopher Bollas pisał, że „momenty estetyczne” to takie chwile w życiu, kiedy czujemy się przepelnieni duchem rzeczy, o których myślimy czy które kontemplujemy. I choć takie momenty można w zasadzie wyjaśnić lub po prostu opowiedzieć, są one zasadniczo bezsłownymi okazjami, przeznaczonymi nie tyle dla myśli, ile dla gęstości uczuć podmiotu. Takie doświadczenia, twierdził Bollas, to egzystencjalne nieprzedstawieniowe wspomnienia, przekazywane poprzez poczucie niesamowitości. Ta niesamowitość polega na tym, że „momenty estetyczne” przypominają o czasie, kiedy podmiot był pochwycony przez przedmiot, zaskoczony, a nawet przerażony. Poszukiwanie takich momentów to niekończąca się pogoń za czymś z przyszłości, co właściwie osadzone jest w przeszłości. W rzeczywistości więc szukamy „obiektów transformacyjnych”, które niosą obietnicę zmiany, wprowadzenia harmonii do naszego świata, harmonii z nie-Ja. *How It Is* nie wprowadza harmonii. Wręcz przeciwnie, chciałoby się powiedzieć, wskazuje na inną niż harmonijna organizację świata i Ja.

Unheimlich, czyli niesamowite, jest tym, co powinno zostać ukryte, ale co wyszło na światło dzienne. Kontener w galerii sztuki jest swoistą niesamowitością, skandalem widzialności. Ale nie dlatego, że sztuka współczesna może jeszcze zadrzeć w obliczu „szokującego” dzieła, ale dlatego, że wprowadza w przestrzeń doświadczenia estetycznego to, co próbowałam tu opisać jako „traumę” czy też doświadczenie traumatyczne. Niesamowite przypomina o tym, że wszystko jest zbyt blisko domu. I o tym, że nasz największy lęk dotyczy tego, że nie ma miejsca poza domem. Dom to miejsce, gdzie zaczynają się kłopoty. Udomowienie niesamowitego, innymi słowy, normalizacja doświadczenia, tak jakbyśmy byli mniej lub bardziej zaznajomieni ze sobą, w naszym mniej lub bardziej znajomym świecie, sprawia, że nasze życie staje się bardziej, a nie mniej, problematyczne (i pełne problemów)¹⁸.

Kontener Bałki to puste archiwum. Od tego trzeba (znów) zacząć.

¹⁸ Ch. Bollas *The Shadow of the Object. Psychoanalysis of the Unthought Known*, Free Association Books, London 1987. Za: J. Hutchinson, *Miroslaw Balka*, w: *Miroslaw Balka. Dig Dug Dug*, kat. wyst., The Douglas Hyde Gallery, Dublin 2003.

Dociekania

Abstract

Katarzyna BOJARSKA

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

The Art of Impossible Possibility

Analysis of *How It Is*, a work by Polish artist Mirosław Bałka, prepared as part of the Unilever Series at the Tate Modern Gallery, London, in 2009. The reflection on this instance of artistic expression becomes an axis of considerations of an alternative concept of the aesthetics of trauma. The critic draws upon various literary (László Krasznahorkai, W.G. Sebald) as well as theoretical contexts (Walter Benjamin, Cathy Caruth, Marie Torok, Nicholas Abraham) as she attempts at setting the position of art in relation to history, memory, and trauma.