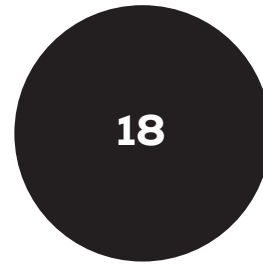




INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

**tytuł:**

*Poświadek, przeciw-postronny i (niczyja) trauma*

**autor:**

Roma Sendyka

**źródło:**

„Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 18 (2017)

**odsyłacz:**

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/512/1024/>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW  
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Roma Sendyka

## **Poświadek, przeciw-postronny i (niczyja) trauma**

*Postcards - MapL - Smoke - T.turn - Apple T. - Uhuuuu - Dlaczego w tej piwnicy - Nacht und Nebel*: sekwencja filmów, każdy z nich trwa nie dłużej niż kilka minut. Ich tytuły nie sugerują żadnego tematu przewodniego. Może jedynie ostatni przynosi niektórym szybkie skojarzenie z konkretem historycznym, poprzez wprowadzenie ramy odległego czasu i ludobójczej ideologii. Ten zestaw, ułożony w przedstawionej powyżej kolejności przez kuratorkę cyklu *Trauma and Revival*<sup>1</sup>, chciałabym potraktować jak szczególną „kinoinstalację”, proponowaną publiczności w innej przestrzeni i na innych warunkach, niż to ma zwykle miejsce w przypadku prac Mirosława Bałki. Zazwyczaj przestrzeń, w której odbywa się pokaz, i obiekty otaczające wideo są precyzyjnie zakomponowane; zaplanowane są drogi, jakimi będzie się poruszał widz, światło, które będzie mu sprzyjać lub nie, ekran, na którym wyświetlać się będzie zapis – filmy obmyślane są jako *wideorzeźby*. Tym razem okoliczności, w których budowana jest relacja między widownią a pracą, są zwyczajne i oswojone: oglądamy serię filmów, projekcja trwa zaledwie pół godziny, ma początek i koniec<sup>2</sup>. Warunki kontaktu są nadzwyczaj przyjazne dla odbiorcy, który – nieruchomy, bezpieczny – może skorzystać z przywileju anonimowości widza kinowego, z prawa wglądu w inną rzeczywistość bez ponoszenia osobistych konsekwencji. Ta pozycja jest jednak dokładnie tym, co będzie zmuszony przemyśleć w kolejnych minutach.

Choć wśród filmów nie ma tak znanych prac artysty, jak *Winterreise* (2003), *Carrousel* (2004) czy *BlueGasEyes* (2004), łatwo przewidzieć zagładową ramę dla tego cyklu. Chodzi mi nie tylko o znaczącą obecność tego tematu w pracach Bałki przynajmniej od roku 1995<sup>3</sup>, gdy w Zachęcie wystawił *Mydlany korytarz*<sup>4</sup>, ale zwłaszcza o „znaki orientujące”, wskazówki dla tych, którzy oglądają cykl bez odniesienia do wystaw rzeźbiarza. Minimalistyczna nieomal monochromatyczna estetyka (choć tylko *T.turn* i *Postcards* są ewidentnie czarno-białe, to, co do pozostałych, trudno od razu zdecydować, z jaką techniką mamy do czynienia) proponuje ramowanie, które automatycznie kieruje widza w przeszłość, a rozrzucone tropy, tu i tam umieszczone w polu wizualnym, organizują pracę



*Postcards*

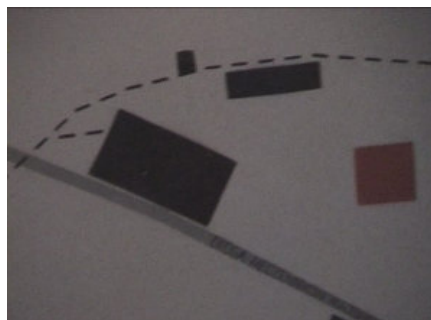
poznawczą. O ile wielokrotne oglądnięcie zatrzymanych kadrów z *Pocztówek* niczego jeszcze nie objaśnia: nie wiemy, gdzie jesteśmy? co to za miejsce?, to kolejny film pozwala się *umiejscowić*: kamera sunie po mapie, tak blisko papieru, jakby naśladowała kogoś bardzo krótkowzrocznego: mijamy Lipową, Buczka, w końcu zahaczamy wzrokiem o Drogę Męczenników M.... Więcej nie odczytamy, kamera obejmie duży nieregularny ciemny kształt. Przejdziemy tę trasę siedem razy<sup>5</sup>. Niewiele wiemy, ale możemy się domyślić: jesteśmy w pobliżu „miejsca martyrologii na M.”, w mieście L. Majdanek. Lublin.

Otwarcie „kinoinstalacji” pracą *Postcards* (2008), a więc swoistym studium krajobrazu – szerokimi kadrami „pocztówek”, a następnie wprowadzenie medium mapy (praca *MapL*, 1999/2010), które ujmie „obraz kraju” w symboliczną ramę, nada nazwy i określi odległości, zdefiniuje „miejsce akcji” – pozwala ustalić, że tematem łączącym wideo będzie konkretny świat, taki, w którym można spotkać ulice Lipową, Buczka, Męczenników. *Tu to Polska*, nawet jeśli minimalistyczne i surowe wizerunki mogły na pierwszy rzut oka wydawać się częścią narracji uniwersalnej. Kolejna praca – *Smoke* (2012–2013) – otacza widza dymem, zielonkawym, lekkim, wijącym się na tle czarnego nieba. Choć jaśniejsze partie tego bez wątpienia pięknego obrazu wydają się płynąć jak zorza polarna, skojarzenia jednak biegną w kierunku ciemnego kształtu M. z mapy. *Smoke*. Dym. Słowo wywołuje serię skojarzeń: *Dymy nad Birkenau* – dym nad M. – nad Majdankiem: „Dnia 3 listopada 1943 r. chmury dymu szły na Lublin, aż niebo zrobiło się czarne...”<sup>6</sup>.

W świecie, na który nasunęły się chmury dymu, tak, że nie wiadomo już, co jest powodem ciemności: pora dnia czy ilość dymu?, próbujemy coś wypatrzeć, obracając się, rozglądając: efektem jest wirujący obraz, jak przy zawrocie głowy. Do widza docierają strzępki rozmowy: ktoś mówi po hebrajsku. Las, łąka, grupa ludzi, niebo, chyba przelatuje ptak? To *T.turn* (2004). *Obrót w T*. Obrazy zatrzymane na pocztówkach z pierwszego filmu zaczynają łączyć się z konkretną przestrzenią, przejazdem pomiędzy miejscami. Od M. do T. Z Majdanek do Trebłinki. Oczywiście.

*Apple T*. (2009–2010) – film, w którym jabłoń z T. kadr wypełnia (jabłoń rośnie na torach, jesteśmy coraz bardziej wprawieni w czytaniu śladów, nie mamy już wątpliwości, że chodzi o obóz, T. czyli Trebłinka) zatrzymuje widza na chwilę w tym samym miejscu, w którym dzieje się *T.turn*. Różnica czasu powstania prac (dzieli je

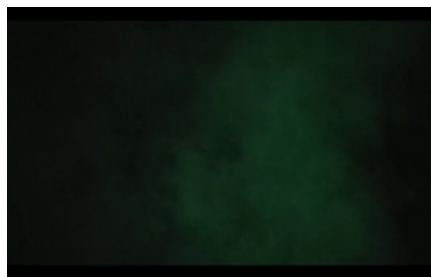
pięć lat) wprowadzają w kinoinstalację rytm powrotów – ważny, jak mi się wydaje, gdyby poszukiwać uogólnionego sensu projekcji. Ten, kto patrzy, kto filmuje, nie jest jednokrotnym odwiedzającym miejsca-po-obozach<sup>7</sup>; nie „kolekcjonuje” zagładowych krajobrazów i muzeów na terenach byłych obozów śmierci. Jego ruch pomiędzy tymi miejscami ma inny sens.



MapL

Niepokój i rozedrganie *T.turn* kontrastuje z nieruchomością *Apple T. Żywość* i płodność (na gałęziach są owoce) filmowanego organizmu budzą ambiwalentne uczucia: życie wygrało? Sprawę setek tysięcy martwych ludzi ma reprezentować roślinna żywość? Kolejny film będzie pracą z tym samym problemem szacowania statusu biologicznego życia na „skażonym śmiercią” terenie. *Uhuuuu* (2006) rejestruje życie zadomowione w krematorium. Puszczek słyszany przy rusztach kremacyjnych z Majdanka jest jak widmowe echo z innego świata lub jak kpiący odgłos szczeniackiej zabawy wśród pieców: do wyboru. Kamera jakby niedowierzała temu, co się tuż przed nią wydarza. Pętla projekcji sprawia, że dziewięciokrotnie wracamy do jasnego kwadratu okna, do głosu ptaka.

Ludzki głos – tym razem słyszymy język polski – dociera do nas drugi raz dopiero pod koniec projekcji. W kolejnym wideo patrzymy w ciemną czeluść piwnicy, do której schodzi się po podniesieniu kłapy w podłodze. Reflektor światła ogarnia właz, ale nie może przeniknąć ciemności.



Smoke

Słychać gwałtownie wyartykułowany wyrzut: „Dlaczego w tej piwnicy nie ukrywaliście Żydów?” – teraz jasne się staje, kim jest „ja” tego cyklu: ten, kto patrzy i mówi, nie jest współczesny tym, którzy widzieli Zagładę. Cokolwiek zobaczyliśmy wcześniej, nie jest materiałem archiwalnym lub symulującym wizerunek historyczny, ale obrazem „z teraz”. Kinoinstalacja nie kończy się jednak dobitnie wyartykułowanym wyrzutem: zostaje jeszcze *Nacht und Nebel* (2014) – jedyny film z jawnie „wojennym” tytułem<sup>8</sup>, w którym pobrzmiwa typowa dla Bałki „osobliwa lekcja języka niemieckiego”<sup>9</sup>. Obraz jest zamazany, niejasne plamy świetlne ranią oczy. Jesteśmy blisko ściany lasu? Między nim a nami znów dym. Mgła? Nierozpoznanie i niewiedza, wątpliwości i dezorientacja: z tym zostaniemy.

## Poświadek

Traktując cykl filmów jako kinoinstalację, łączę pozycje, z których były wykonywane ujęcia i przypisuję je jednemu podmiotowi: jednemu, lecz niekoniecznie pojedynczemu, ale o tym później. Kim jest ten, kto patrzył? Dlaczego skupił wzrok na tych właśnie obrazach? Czemu czasem wpatrywał się, a czasem rozglądał się wokół? Co był w stanie dostrzec?

„Odbynam pielgrzymki do miejsc takich jak Majdanek, Oświęcim, Treblinka i filmuję. Uważam, że jako »poświadek« muszę to robić”<sup>10</sup> – mówił artysta w wywiadzie udzielonym w okresie, w którym powstawały wspomniane filmy. Ten, kto patrzy w cyklu filmowym, również porusza się między obozami, między Majdankiem a Treblinką, odbywa więc ową „pielgrzymkę”: może zatem być owym „poświadkiem”, o którym mówi Bałka.

Kim jest „poświadek”? W Polsce mamy spory kłopot z ustaleniem pewnego znaczenia dla tego terminu<sup>11</sup>. Praktykę Bałki chciałabym potraktować tu jako głos w toczącej się dyskusji. Po książce Raula Hilberga<sup>12</sup> świadkami Zagłady nazywamy szeroko rozumianą „społeczność dopełniającą” scenę Zagładowej przemocy, na której dominuje sprawca nad ofiarą. Poświadek byłby następcą, dziedzicem, krewnym – owych niewłączonych w sedno konfliktu „obserwatorów”. Używane w Polsce słowo „świadek” na określenie *bystanders*, czyli – jak wolę o nich mówić – *postronnych* – wzbudza jednak spory. Najogólniejsze bowiem rozumienie figury świadka pozwala rozumieć go albo jako kogoś, kto „przetrviał do samego końca”<sup>13</sup>, ocalał (wtedy byłby to nad-świadek, *superstes*), lub kogoś, kto „w postępowaniu sądowym bądź w sporze między dwiema stronami występuje w charakterze obiektywnej i godnej zaufania osoby trzeciej (*terstis*)”<sup>14</sup>. W rzeczywistości Polski wojennej ten podział okazuje się niefunkcjonalny: tutejsi potencjalni *terstes* – społeczność otaczająca sprawców przemocy i ich ofiary – nie byli „dostatecznie bezstronni”<sup>15</sup>, by przyjąć powojenną funkcję obiektywnego „sądowego” świadka. Byli wplątani w konflikt, obawiali się tej samej przemocy, której doświadczała najbardziej zagrożona społeczność; czasem wspierali tych, którym „udało się ocaleć”, czasem – przeciwnie – umożliwiali agresorowi jego pracę, wspomagali, korzystali z efektów jego działań. Beneficjenci? Ułatwiacze?<sup>16</sup>



T.turn

„Pomocnicy śmierci”?<sup>17</sup> „Wtajemniczeni obserwatorzy”?<sup>18</sup> Ratujący? Ktokolwiek znalazł się na scenie przemocy, nieuchronnie ją współtworzył – czy zatem w ogóle można mówić o neutralnej osobie zwanej *terstis* w sytuacji ludobójstwa?

Deklaracja Bałki, w której artysta przedstawia siebie jako spadkobiercę „świadków”, każe zapytać o rodzaj tego podstawowego odniesienia. Byłby zatem poświadek Bałki: następcą ocalałych (*post-super-stes*) – świadków w powszechnym rozumieniu zglobalizowanej dziś wiedzy o Holokauście czy spadkobiercą świadków w rozumieniu partykularnym, polskim, a więc potomkiem *bystanders*? Jeśli w grę wchodziłaby ta druga możliwość, o jakich postronnych byłaby mowa: chodziłoby o tych nielicznych postronnych, którzy byli po stronie ofiar? Czy tych, którzy uzurpują sobie status świadka, próbując odwrócić uwagę od ich sojuszy ze sprawcą? Czy tych, którzy teraz, z opóźnieniem, „odzyskują pozycję naocznego świadka Zagłady”?<sup>19</sup> Kimś jeszcze innym?

Pierwszy obraz kinoinstalacji, który pozwala domyślać się tożsamości poświadka, to *Pocztówki*. Oglądamy dwanaście slajdów, czarno-białych, nieomal nieodróżnialnych, przedstawiających niespecyficzne, zimowe kadry krajobrazu wiejskiego: z oddalenia widać zabudowania, czasem polne drogi, niekiedy kępy drzew.

Zdjęcia przesuwają się przed naszymi oczyma tam

i z powrotem – wideo trwa bez przerwy, zasada

powtórzenia jest jednak specyficzna: nie ma typowej dla tej kinoinstalacji (i wielu

prac wideo Bałki) cyrkularnej formy projekcji, nawroty są skonstruowane na

podobieństwo rytmu wahadła. Tam – i z powrotem; tam – i z powrotem. W ten

sposób patrzący zostaje pochwycony w przestrzeni pomiędzy punktem nr 1

(zabudowania wiejskie na drugim planie, na pierwszym słup i przewody elektryczne)

i punktem nr 12 (polna droga, w oddali zabudowania, nieomal nierozpoznawalne).

Obrazy przypominają znajome widoki z okna pociągu jadącego przez centralną

Polskę: monotony krajobraz, pochmurno, brak wzniesień. Kadry są uderzająco

podobne do tych, które sfilmował Andrzej Brzozowski, otwierając jeden z najbardziej

wstrząsających polskich filmów o Zagładzie. Trzynastominutowe *Przy torze*

*kolejowym* (1963), adaptacja opowiadania Zofii Nałkowskiej z *Medalionów*,

rozpoczęło się sekwencją nieomal identycznych krajobrazów widzianych z okna

wagonu. U Bałki widoki zmieniają się rytmicznie, co mniej więcej dwie sekundy, cichy



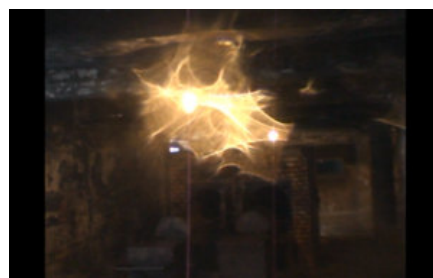
Apple T

dźwięk używanego urządzenia rejestrującego obraz podkreśla nieomal regularny rytm, który u Brzozowskiego dyktowany był łoskotem kół pociągu. W *Przy torze...* i w *Postcards* widoki spokrewnia to samo światło, ta sama odległość patrzącego od horyzontu, te same obiekty w polu widzenia.

Nie tylko *Pocztówki*, także *Smoke* i *Nacht und Nebel* – dwa filmy, w których wpatrujemy się w niejasne zarysy w ciemności – mogą sugerować punkt widzenia ofiar, owych „prawdziwych świadków”<sup>20</sup>. Czy zatem poświadek Bałki symuluje pozycję ofiary? Pozwala na idiopatyczne nałożenie się jaźni ofiar i jego własnej w akcie znoszącym różnicę doświadczenia? Czy też jest to gest bardziej pośredni: „ten kto nadchodzi później” próbuje zbliżyć się do pierwotnego traumatyzującego wydarzenia, zatrzymując się jednak „w bezpiecznej odległości” – tam, gdzie widać już tylko dym? Obiekty z oddali? Bez wątplenia ten, kto patrzy u Bałki, jest kimś, kto „zachowuje dystans”. Teraz staje się jasne, że krytyczna analiza pozagładowego społeczeństwa, jakiej dokonuje artysta, nie ma nic wspólnego z naiwną i niebezpieczną hiperidentyfikacją z uwznioślaną ofiarą: jest współczesna i dotyczy dzisiejszych obserwatorów. „Pan mówi o czasie teraźniejszym”, diagnozuje praktykę Bałki Zygmunt Bauman w rozmowie prowadzonej w 2011 roku: „w centrum swojej sztuki umieszcza [Pan...] swego odbiorcę”<sup>21</sup>. Tylko „pozagładowy” patrzący może zobaczyć jabłoń wyrosłą na torach Treblinka, „muzealizowane” krematorium Majdanka i tylko on/ona może studiować mapę z ulicą Męczenników M. Nawet *Postcards*, tak niebezpiecznie bliskie widokom, które mogły być udziałem ofiar, wyraźnie różnicują się wobec kadrów z obrazu Brzozowskiego. W *Przy torze kolejowym* patrzącego od krajobrazu oddzielała płatanina drutu kolczastego. U Bałki między pasażerem pociągu a zimowym krajobrazem znajduje się nie całkiem przejrzysta szyba.

### Postronny i przeciw-postronny

Być może jednak strategia Bałki jest jeszcze bardziej skomplikowana. „Fakt, że żyjemy w pohołokaustowym świecie, bez wątplenia wymaga od nas konfrontacji z zagładową pamięcią i do zdawania sprawy z tego, w jaki sposób to wydarzenie nas dotknęło – pośrednio lub bezpośrednio” – pisała Jill Bennet, analizując związki sztuki i doświadczenia traumatycznego<sup>22</sup>. Bałka



Uhuuuu



podejmuje to wyzwanie na swój sposób: nie realizuje ani scenariusza przedstawienia wydarzenia traumatycznego, ani nie szuka sposobności dla ujawnienia afektu nabudowanego wokół wydarzenia źródłowego, ani nie ma celu „terapeutyczno-egzorcyzmującego”<sup>23</sup>. Odrzucając drogę reprezentacyjną, ekspresyjną i sanacyjną, podejmuje strategię, którą można chyba określić jako „badawczą”, czy też „analityczną”, która w praktyce polegałaby na skanowaniu rzeczywistości w poszukiwaniu „znaków” po Zagładzie: „czy nasze pokolenie nie powinno pytać właśnie o to, czy dotknięcie zła infekuje? Czy zostawia ślad na ludziach i rzeczach? Czym jest ten materialny świat po Zagładzie, w którym, jak się zdaje, nie ma już przedmiotów niewinnych, nie ma przedmiotów swojskich?”<sup>24</sup> – pytał artysta. W tym sensie posługując się tworzywem sztuki, wykonuje podobną pracę, co autorki i autorzy tomu *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* (2017), inspirujący się zresztą otwarcie jego praktyką<sup>25</sup>: „szukaliśmy znaków dyskursywnych, performatywnych i wizualnych, które z jednej strony odwołują się do Zagłady, z drugiej zaś związane są z codziennym wymiarem życia”<sup>26</sup> – pisali. W ujęciu artysty czynność ta wygląda pozornie banalnie: „Jak robię film, to kamera służy mi jako odkurzacz. Przemieszczam się z nią w różne miejsca, zbieram brudy i kurz, oczyszczam. Później wracam do domu i wszystko to, co znalazło się w odkurzaczu, wysypuję na duży, czysty stół. I zaczynam w tym brudzie grzebać”<sup>27</sup>.

„Grzebanie” uruchamia „zastygły osad pamięci”, przenosząc widzów „w oko cyklonu”, „ustawia [ich], osacza, obezwładnia i paraliżuje”<sup>28</sup>. „Grzebanie” w obrazach jest pełne swoistej nadmierności: patrzący odbywa wiele „pielgrzymek”, uporczywie się wpatruje, przekłada tam i z powrotem „pocztówki”, powtarza obrazy, ogląda sekwencje w kółko, jakby chciał coś wydobyć spoza obrazu, domyśleć się, dopatrzeć. Chce zmusić pole wizualne do poddania się, do ujawnienia faktów – wielokrotność tych gestów wyrażona zapętleniem projekcji sugeruje, że na darmo.

Gest domagania się od obrazu, krajobrazu, rzeczy, wewnątrz odślonięcia przeszłości może świadczyć o tym, że patrzący nie ma innych partnerów do rozmowy o pamięci Zagłady. Pola, drzewa, dym są indagowane, ponieważ przodkowie poświadka milczą (tak dziś jak i przed dziesięcioleciami). „Dlaczego w tej piwnicy nie przechowywaliście Żydów”? – powtarzane wielokrotnie pytanie uderza głucho w czeluść piwnicy,



*Dlaczego w tej piwnicy*



pozostając bez odpowiedzi. Poświadek nie jest więc spadkobiercą pamięci postronnych w taki – następczy, chłonny – sposób, w jaki pokolenie „postpamięci”, czyli dzieci ocalałych z Zagłady, dziedziczy po swych rodzicach. Poświadek nie przyswaja niepokojących znaków przeszłości w relacjach, praktykach rodzinnych: destyluje je świadomym, wolicjonalnym gestem „ze świata”, skoro bliscy odmawiają przekazu. W tym sensie – co bezwzględnie wyraża wideo *Dlaczego w tej piwnicy...* – występuje nie jako ich sukcesor, ale ich „weryfikator”: poświadek jest „przeciw-postronny” w podobnym sensie jak występujący przeciwko milczeniu społeczeństw na tematy kolonialne w latach powojennych stawał się „świadkiem przeciw-publicznym” w interpretacji Michaela Rothberga<sup>29</sup>.

Ujawniając, co widzi poświadek, kamera składa przeciw-zeznanie. Właściwie niewiele warto, czego nie ukrywa: nie widzi zbyt wiele, kadr (poza *Pocztówkami*) jest zazwyczaj radykalnie zwięzony, obraz, który ujmuje, jest niejasny, zamazany. Bałka nie dopuszcza do wytworzenia iluzji niezapśredniczonego spojrzenia: między okiem a obiektem coś zawsze tkwi i przeszkadza, jakiś paproch, rysa, zabrudzenie na obiektywie, mętna szyba. Technika wybrana do realizacji tych wideo służy do manifestacyjnego definiowania poświadka jako podmiotu widzącego „nie dość”, niedoskonale i fragmentarycznie, jako obserwatora ułomnego, zmuszonego do użycia maszyn i protez wspomagających zmysł wzroku. Poświadek widzi też zawsze „za mało”, wpatruje się, próbuje poprawić ostrość, mapuje pole widzenia coraz to na nowo: zapętlenia filmów dają efekt uporczywości, nieustępliwości, aż po frustrację. Rzeczywistość musi się poddać, niech ujawni się to, co działo się tu siedemdziesiąt lat temu: żądanie pozostaje rzecz jasna – niespełnione. Sednem figury tego, kto patrzy w filmach Bałki, jest gorliwe pragnienie zbliżenia się do przeszłego doświadczenia przemocy i zajęcia etycznego stanowiska (i zgodnie z tym nastawieniem wolno byłoby go nazwać poświadkiem<sup>30</sup>, w odróżnieniu od po-postronnego, który pragnąłby umknąć przed koniecznością moralnej samooceny), sparowane z tematyzowaną niemożnością realizacji takiego planu.

Zaburzenie pola widzenia w filmach artysty można objaśniać nie tylko jako akt indywidualnego niepowodzenia, ale także jako sposób świadomego kształtowania wypowiedzi w przestrzeni publicznej. Zamazania, niedostrzenia, niepokój i wpatrywanie się w zamglone obrazy można zatem rozumieć jako gest oporu wobec dominującego w przestrzeni społecznej założenia fortunności racjonalno-krytycznego dialogu, prowadzonego we wspólnym, transparentnym,

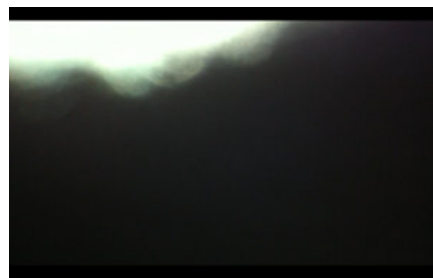
zrozumiałym języku. Poświadek jako „przeciw-postronny” rzuca ryzykownym udziwnieniem „szumów, zlepow, ciągów”<sup>31</sup> wyzwanie zastanemu status quo, podważa domniemaną neutralność i transparentność tego, co wypełnia przestrzeń między nami, w świecie po Zagładzie. Wszędzie tkwią „brudy”: osad z „tamtego czasu” pozostał. Przyzwyczajaliśmy się go nie dostrzegać. Kamera Bałki wychwytuje go, rejestruje i przedstawia widzowi.

Bałka umieszcza tego, kto patrzy w jego pracach wideo, w ambiwalentnej przestrzeni pomiędzy ofiarą (dym, widoki z wagonu) i pragnieniem spokrewnienia się z jej spadkobiercami (w *T.turn* podsłuchuje w Treblince młodzież z Izraela, ruch kamery do złudzenia przypomina zawrót głowy i omdlenie, jakby wrażenia były zbyt silne) oraz – na drugim biegunie – spadkobiercami „niepoinformowanych” (niezdarne szukanie drogi w *MapL.*, wyrzut wykrzyczany w *Dlaczego w tej piwnicy...*). Tożsamość poświadka jest zatem niepewna: pewniejsze jest jego umiejscowienie pomiędzy miastami M. i T., gdzieś w okolicy linii kolejowej, w zimnym, pustym krajobrazie. Zapętlenia obrazów, pętle i fale sugerują, że z tego świata nie ma wyjścia.

Kim jest natomiast ten, kto ogląda te obrazy? Zwłaszcza zaś ten, kto jest widzem kinoinstalacji? Wyświetlone na ekranie kinowym wideo Bałki inaczej działa na patrzącego niż te same prace wstawione w formie wideorzeźb. W galerii widz był w ruchu, obejmowało go światło, stał – jawnie – wobec okazywanych mu dowodów – odprysków z Zagłady. Nie mógł się ukryć w ciemności i udąć, że wykrzyczane pytanie „Dlaczego w tej piwnicy nie ukrywaliście Żydów?” nie odnosi się też do niego. Miał możliwość w każdej chwili wyjść, samodzielnie dozować sobie czas wystawienia na wideo (prace, o których mowa, zawsze pokazywane są na ekspozycjach w zapętleniu – teoretycznie można je więc oglądać dowolną ilość czasu, także bardzo długo). Uczestnik kinoinstalacji mógł natomiast skorzystać z przywileju widza kinowego, któremu dane jest przyzwolenie na bezkarne podglądanie, skryte przeżywanie przyjemności, anonimowość i bierność. Centralna energia kumulowana w wideo Bałki inwestowana jest w zaatakowanie takiej pozycji: tych, którzy trzymali się niegdyś i trzymają się dziś „poza kadrem”, odmawiając przyjęcia na siebie odpowiedzialności za to, co się wydarzyło w kraju między M. a T.

Z drugiej strony widz, który oglądał prace w kinie, był znacznie mocniej przymuszony do kontaktu z obrazem, nie mogąc równie swobodnie co odwiedzający galerię,

kształtować formy, tempa i czasu trwania interakcji z obiektem artystycznym. Wychodząc z seansu przed zakończeniem projekcji, zanim zapalą się światła i jego osoba „ujawni się” „publicznie”, mógłby potencjalnie umknąć przed obowiązkiem zaangażowanej odpowiedzi – w tym sensie zmiana formatu prezentacji tych prac jest wielce ryzykowna – ale być może przeciwdziała temu to, jak Bałka gospodaruje w swoich wideo tym, co traumatyczne.



*Nacht und Nebel*

Jeśli bowiem traktować kinoinstalację Bałki jako wypowiedź badacza „tego, co lokalnie traumatyczne”, to ostateczna teza wyrażona wprost, poza językiem obrazów, mogłaby brzmieć następująco: trauma „nigdy nie jest po prostu nasza własna, [a] historia to właśnie owo uwikłanie w traumy innych”<sup>32</sup>. Pomiedzy T. a M. unosi się bowiem coś, co można nazwać za Cathy Caruth *unclaimed experience* – doświadczeniem niczym, doświadczeniem bezpańskim – to doświadczenie przemocy, którego nie można przypisać wyłącznie historycznym ofiarom. W pracach otwockiego artysty „doświadczenie, które nie ma właściciela” staje się środowiskiem, w którym funkcjonują ci, którzy żyją w miejscu, gdzie niegdyś stała scena przemocy. Kolektywny charakter traumy wedle Bałki polegałby więc na czymś innym, niż tym, co diagnozowała Maria Orwid, gdy pisała, że „w Polsce społeczeństwo jest w zasadzie w całości posttraumatyczne”<sup>33</sup>. Tutejsza trauma w rozpoznaniu artysty to nie tyle suma indywidualnych traum, ile raczej zjawisko „pozareferencjalne” – to coś „nieprzypisane, niczyje”, a jednak między nami, a jednak wspólne. Patologia świata, z którego pochodzą *Pocztówki*, rzuca wyzwanie teorii „kultury rany” dotyczącej „zranionych społeczeństw”<sup>34</sup>. Zamieszkujący tę część Europy, w której wybudowano niegdyś krematoria, doświadczają traumy na zupełnie nierozpoznany jeszcze sposób. Bałka sugeruje, że trauma determinuje nie tyle przepływ znaczeń między somatycznym a społecznym, indywidualnym a wspólnotowym, w miejscu przecięcia się tych porządków, ale ma charakter totalny, środowiskowy, w sensie ekosystemu, w którym chcąc nie chcąc żyjemy, oddychając, patrząc i poruszając się między M. a T.

## Przypisy

- 1 „Trauma & Revival. Cultural Relations between Western and Eastern Europe” – projekt brukselskiego Palais des Beaux-Arts (BOZAR), realizowany w Krakowie przez Galerię Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki jesienią 2016 roku, kuratorowała Katarzyna Bojarska.
- 2 Jak wówczas, gdy artysta w porozumieniu z kuratorem Łukaszem Rondudą zdecydował się pokazać jeden z filmów tworzących pracę *Winterreise* w sali kinowej (w ramach cyklu *Wyobrażenia Holokaustu*). Film miał trwać również w pętli, ale „bez końca”: do ostatniego widza w kinie. Zob. Łukasz Ronduda, *Rozmawiamy poważnie o projekcji "Wyobrażenia Holokaustu". Odpowiedź Katarzynie Bojarskiej, „Obieg”* <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/9613>, dostęp 10 sierpnia 2017.
- 3 Komentarz na temat zagładowego nurtu u Bałki: Rafał Jakubowicz, *Archeologia. Cień traumy Zagłady w sztuce Mirosława Bałki*, „Midrasz” 2011, nr 2; tekst dostępny jest również on-line: <http://wiadomosci.onet.pl/kiosk/archeologia-cien-traumy-zaglady-w-sztuce-miroslaw-balki/95scf>, dostęp 10 sierpnia 2017.
- 4 W ramach wystawy *Gdzie jest brat twój, Abel?*, kurator Anda Rottenberg. Zob. katalog wystawy *Gdzie jest brat twój, Abel? / Where is Abel thy brother*, red. T. Rostkowska, Galeria „Zachęta”, Warszawa 1995.
- 5 Liczbę powtórzeń ustaliła kuratorka.
- 6 Helena Boguszevska, *Nigdy nie zapomnę*, Spółdzielnia Wydawnicza Wiedza, Warszawa 1946, s. 72.
- 7 Dokładniej definiuję ten termin (inspirowany miejscem-po-getcie Jacka Leociaka) w: *Płaszów, czyli skandalon. Społeczne życie „miejsca-po-obozie” w: Płaszów: odkrywanie*, red. M. Baran, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2016.
- 8 *Nacht und Nebel* to kryptonim akcji deportacji przedstawicieli opozycji antynazistowskiej z Europy Zachodniej w 1941 roku, a także niemiecki tytuł filmu Alaina Resnais'go z 1956 roku (*Nuit et Brouillard*).
- 9 Rafał Jakubowicz, *Archeologia...*

- 10 *Nie ma już artystów ze Wschodu*, z Mirosławem Bałką rozmawia Dorota Jarecka, „Gazeta Wyborcza”, 10-11 października 2009, s. 19.
- 11 Piszę o tym szerzej w tekście *Postronni przemocy: świadek, obserwator, patrzący, widz, gap. Analiza wizualna* w tomie po konferencji *Świadek: jak się staje, czym jest?* (Wydział Polonistyki, Kraków, 11-12 stycznia 2018.)
- 12 Raul Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie: zagłada Żydów 1933-1945*, przeł. J. Giebułtowski, Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007.
- 13 Giorgio Agamben, *Co zostaje z Auschwitz?*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 15.
- 14 Ibidem.
- 15 Ibidem.
- 16 Zob. Jan Tomasz Gross, *Sprawcy, ofiary i inni*, „Zagłada Żydów” 2014, nr 10.
- 17 Fraza Czesława Miłosza z wiersza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* (1943).
- 18 Elżbieta Janicka, *Mord rytualny z aryjskiego paragrafu: o książce Jana Tomasz Grossa "Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści"*, „Kultura i Społeczeństwo” 2008, nr 2.
- 19 Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 65.
- 20 Zob. Giorgio Agamben, *Co zostaje...*, s. 33.
- 21 *Bauman / Bałka*, red. K. Bojarska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 34.
- 22 Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford University Press, Stanford 2005, s. 6.
- 23 Ibidem, s. 3
- 24 *Bauman / Bałka...*, s. 26.
- 25 Zob. Justyna Kowalska-Leder, *Wstęp*, w: *Ślady Holokaustu w imaginariu*

*kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 17: „Pracując nad zbiorem *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* podążaliśmy w kierunku podobnym do wskazywanego przez prace Mirosława Bałki.”

26 Ibidem.

27 *Bauman / Bałka...*, s. 34.

28 Ibidem, s. 20.

29 Zob. Michael Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2016. W artykule *Między Auschwitz a Algierią: pamięć wielokierunkowa i świadek przeciw-publiczny* (przeł. K. Bojarska, "Teksty Drugie" 2012, nr 4) oraz w rozdziale siódmym *Pamięci wielokierunkowej...* Rothberg buduje pojęcie świadka przeciw-publicznego korzystając z koncepcji Michaela Warnera (tekst *Publics and Counterpublics*, „Public Culture” 2002 nr 14). Chodzi o osobę wprowadzającą w dyskurs publiczny (a więc dominujący, racjonalny, transparentny) „idiomy obcości”, niepokojący dysonans, konflikt. Świadek przeciw-publiczny upomina się o ujawnienie tego, co ów uładzony sposób komunikacji skrywa: najczęściej to, co niewidoczne, powiązane jest z przemocą i wykluczeniem. Jest głosem tego, co nienormatywne, wytłumione, stygmatyzowane: co tolerowane jest jedynie w sferze prywatnej.

30 Świadek, staje się uczestnikiem procesu sądowego, jeśli zostanie uznany za „dostatecznie bezstronny” – pisze Agamben w *Co zostaje z Auschwitz* (s. 15), komentując tradycję antyczną. Postronni to tacy uczestnicy zdarzeń, którzy wprawdzie nie należą do grupy najmocniej powiązanej przemocą, ale zostali w wydarzenia wciągnięci (są *implicated subjects*, podmiotami uwikłanymi, jak nazywa ich Michael Rothberg: zob. Michael Rothberg, *Multidirectional memory and the implicated subject. On Sebald and Kentrige*. in: *Performing Memory in Art and Popular Culture*, red. L. Plate, A. Smelik, Routledge, New York 2013).

31 *Bauman / Bałka...*, s. 39.

32 Cathy Caruth, *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii. Freud, Mojżesz i monoteizm*, przeł. K. Bojarska, „Teksty Drugie” 2010 nr 6, s. 122.

33 Maria Orwid, *Trauma*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 129.

34 Mark Seltzer, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, "October" 1997, nr 80, s. 3-26. Podtrzymywanie stanu wspólnotowej traumatyzacji, które opisuje Seltzer, przejawiające się w fascynacji urynkowaną makabrą, „szokowym kontaktem między ciałami a technologią” (s. 3), typowe dla zachodnich społeczeństw późnej nowoczesności, jest w jawny sposób odmienne od praktyki społecznego celebrowania zranienia w społeczeństwie polskim. Różnica stosunku do wspólnotowej traumy jest tu radykalna i daje do myślenia: polski wariant bez wątplenia wart jest dalszych badań.