




Adam Lipszyc

**„W gardle: nic.
Kilka uwag
o pracy Luísy
Nóbregi”**



Rezydencja nr 1

LUÍSA NÓBREGA

29 kwietnia — 18 maja 2014

POLIN
MUZEUM HISTORII
ŻYDÓW POLSKICH



W wierszu *Es ist alles anders (Wszystko jest inaczej)* z tomu *Die Niemandrose (Róża niczyja)* Paul Celan pisze:

(...) jak on się nazywa, ten twój kraj
za górą, za rokiem?
Wiem, jak on się nazywa.
Jak opowieść zimowa, tak on się nazywa,
nazywa się jak opowieść letnia,
ten trzyletni kraj twojej matki, to on właśnie,
to on,
wędruje wszędzie, jak język,
odrzuć go, odrzuć precz,
a będziesz go miał z powrotem, tak jak i tamten
krzemień
z Kotliny Morawskiej,
który twa myśl poniosła do Pragi,
na grób, na groby, w życie (...)

— przeł. Kazimierz Rapacki

Kamień, który kładzie się na żydowskim nagrobku, mocą myśli zostaje tutaj poniesiony do Czech, dokąd w Szekspirowskiej *Opowieści zimowej* dawało się dopłynąć statkiem — stąd też w przestrzeni poetyckiej, a przynajmniej w jednym z wierszy przyjaciółki Celana, Ingeborg Bachmann, „Czechy leżą nad morzem” — do Pragi, gdzie chroniąc się z rodziną przed zawieruchą pierwszej wojny światowej przebywała trzyletnia matka poety. Drugiej już nie przeżyła, nie ma też jej grobu, na którym Celan mógłby położyć kamień, jedyny grób — a raczej nieobecność grobu — mógł zbudować dla niej w języku. Ponieważ jednak gest poetycki musi właśnie wahać się między próbą zbudowania grobu, a zaznaczeniem jego nieobecności, język-krzemień

musi być nieustannie odrzucany, by można było go dostać z powrotem, w geście przywodzącym na myśl grę w *fort-da*, precz-tu, zabawę pewnego chłopca odrzucającego i przyciągającego drewnianą szpulkę owiniętą sznurkiem — zabawę, którą dziadek owego chłopca, Sigmund Freud (skądinąd urodzony na Morawach), opisał jako próbę zapanowania nad nieobecnością matki. Jeśli zatem cykl zdjęć, który Luísa Nóbrega zaprezentowała jako element instalacji zwieńczającej jej performans, pokazuje szereg kamieni, to oglądając tę sekwencję należy być może myśleć nie tylko o kolejno pojawiających się obrazach, lecz także o tym, że pojawiają się na krótko, że każdy z nich znika, by ustąpić miejsca kolejnemu. Znikające kamienie to kamienie odrzucone, by mogły powrócić, to wyraz wahania między chęcią upamiętnienia a niechęcią wobec zamazania nieobecności, do zamazania tego katastrofalnego zniknięcia tradycyjnym gestem rytualnym. Między chęcią powiedzenia czegoś a niechęcią do zagadania. Skoro jednak następny kamień jest inny od poprzedniego, jest tu zapewne coś jeszcze: to tak, jakby wciąż szukało się odpowiedniego kamienia, ale nie mogło się go odnaleźć.

W wierszu *Syberyjsko*, z tego samego tomu, nakreślona zostaje inna relacja między mową a kamieniem, obraz inny, ale w istocie komplementarny:

Mały, pozostały
w lodowatym wietrze
dzwoneczek
z twoim
białym krzemkiem w ustach:

mnie też
stoi w gardle kamień
o barwach tysiącleci, kamień serca,

**mnie też
osadza się śniedz
na wardze.**

— przeł. Ryszard Krynicki
(przekład zmodyfikował Kazimierz Rapacki)

Ciało zmarłego znikło, pozostał po nim jedynie kamyk, który — zamiast serca — pobrzękuje w chybotanym wiatrem dzwoneczku. Po drugiej stronie dwukropka łączącego i rozdzielającego strofy dzwonekowi odpowiadają usta poety, któremu kamień utkwiał w gardle. Czy w ten sposób można mówić? Demostenes przewyciężył jąkanie, wkładając kamienie do ust i przemawiając do morskich fal. Jąkała był też Mojżesz, do którego czyni aluzję dalsza strofa wiersza, gdzie mowa jest o morzu turzycy, morzu trzciniowym, czyli Morzu Czerwonym. Mojżesz przeprowadził swoich przez to morze, przyniósł im objawienie, ale po to, by do nich przemawiać, potrzebował Aarona. W jednym z późniejszych wierszy Celana ktoś określony zostaje także mianem „jąkały z białym żwirem”. Mając na uwadze te nakładające się na siebie i kłócące się ze sobą odniesienia, powinniśmy chyba pomyśleć tutaj o takiej konstrukcji: kamień w gardle utrudnia czy wręcz uniemożliwia, blokuje, pohamowuje mowę, każe jej się w najlepszym wypadku jąkać, ale właśnie taka jąkanina, taka podejmowana i znów przerywana próba mówienia jest lepszą odpowiedzią na dobiegające z przeszłości podzwanianie kamyka pozostałego po zmarłym niż spoisty dyskurs upamiętnienia.

Na krótkim, zapętłonym filmie, który także stanowi część instalacji Nóbregi, widzimy tylko jej szyję. Ręka, w której mogłaby znaleźć się szklanka — ale się nie znajduje — podnosi się w pewnej chwili do niewidocznych ust, a potem gardło udaje, że coś przetyka. Udawanie idzie mozolnie, coraz trudniej — i w ogóle trudno na to patrzeć. Co tam się dzieje? Bardzo dużo rzeczy.

Nóbrega stara się przełknąć historię Zagłady. Stara się ją popić, ale nie ma czym. Próbuje połknąć nagrobny kamień, żeby zająknąć się, zamilknąć, odebrać sobie mowę, odrzucić język, a przez to móc mówić trochę wiarygodniej o tym, co się stało. Ale też nie znajduje właściwego kamienia. Nie znajduje go z co najmniej dwóch powodów. Dlatego, że — to już wiemy — nie ma właściwego kamienia, nie ma grobu, rytuał nie działa. Ale też dlatego, że — jak Nóbrega świetnie wie — to nie jest jej historia i nie jest jej przeszłość, a przecież i ona, odłączona od niej, ale z nią skonfrontowana, nie może się z nią uporać. Więc przełyka nic. Świadoma sztuczności artystycznego gestu odgrywa przełykanie przeszłości, kamieni, niczego — i pozostaje bezsilna.

Ten film to jedyny element instalacji, na którym widzimy fragment ciała performerki. W skrajnie ascetycznym, ikonoklastycznym geście Nóbrega zdecydowała się nie pokazywać swoich działań, które podejmowała przed dniem prezentacji. Podczas spotkania, które odbyło się przy okazji prezentacji projektu, Nóbrega nie chciała też ujawnić, co wówczas robiła. Można by jej zarzucić, że w akcie niedopuszczalnej usurpacji zrównuje się poniekąd z ofiarami Zagłady: tak jak ona stała wobec ich zniknięcia, tak my stoimy wobec nieobecności jej ciała. Ale to chyba jednak niesłuszny zarzut. Nóbrega nie zrównuje się z ofiarami, tylko chce się z nami podzielić swoją bezsilnością — i to jej się udaje. Można by też sądzić, że ten skrajny gest czyni ją jedynym odbiorcą całego przedsięwzięcia. Tylko ona wie, co robiła, i tylko ona może obserwować naszą bezsilność, gdy próbujemy dociec, co tam się właściwie działo. Poniekąd tak rzeczywiście jest, ale takie postawienie sprawy wymaga dwóch uzupełnień. Po pierwsze, to, co nam pozostaje, to wcale niemało: to obserwacja własnej niemożności zajrzenia za zasłonę, narastające napięcie wywołane przecuciem cielesnego napięcia towarzyszącego wszystkim tym działaniom, których nie dane jest nam oglądać. Po drugie, Nóbrega

nie jest w tej sytuacji chłodną obserwatorką. Jak tłumaczyła podczas spotkania, musi nieustannie walczyć z pokusą odwołania przed nami choć rąbka tajemnicy. Mówiąc o tym, wykonała wymowny gest, wskazując, że te niewypowiedziane słowa ciążyą jej na piersi. Może tkwią w gardle? To tak, jakby pamięć samego tego cielesnego wysiłku, skondensowana w postaci kamyka, dławiała ją i kazała jej zamilknąć. W tym sensie jej milczenie podczas tej rozmowy — milczenie skrywane pod doskonale przecież spójnymi, ale nieujawniającymi niczego wypowiedziami — było właściwym zwieńczeniem performansu.

Ale — jedna rzecz została mimo wszystko powiedziana. Pytana o ów trudny do zniesienia film prezentujący przełykanie niczego, Nóbrega odparła, że myślała przy tym o literalizacji pewnej metafory: jeśli mówi się, że ktoś pragnie przełknąć jakąś informację, ona próbowała zmusić własne ciało do podjęcia dosłownej próby przełknięcia czegoś, czego przełknąć nie sposób. To bardzo sugestywne posunięcie. Jest w tym geście coś dziecinnego: tak jakby wobec konfrontacji z tym, co przytłaczające, artystka próbowała sięgnąć po akt świadomie infantylny i tym dobitniej prezentowała swoją bezradność. Ta literalizacja każe też myśleć o teatralnej, performatywnej dosłowności zarządzającej wierszem Mirona Białoszewskiego, z którego Nóbrega pożyczyła tytuł swojej pracy. Mówimy: myślami jestem z nimi. Ale na teatralnej scenie snu pojawia się nie myśl, tylko jej dosłowna literalizacja: oderwana od ciała głowa.

moja głowa była Żydem
jeździła tramwajem
nie wysiadać, Niemcy,
tylko jeździć, jeździć,
żeby się chociaż nie ruszać,
a no można —

aha... bo poduszka

aha... przebudzenie

NIEDOBRZE MIEĆ PRZESZŁOŚĆ, NAWET CUDZĄ.

Owszem, bardzo niedobrze. Wobec cudzej przeszłości stajemy całkiem bezradni z kamieniem w gardle. Ten kamień to jednak także nieopowiedziany sen o gestach i poruszeniach naszego ciała, który w akcie dziecinnej literalizacji próbował dopomóc nam w zapanowaniu nad tą bezradnością, który sam ma strukturę powtórzenia — „jeździć, jeździć” — i który będzie nieustannie powracał, bo nigdy przecież nie będziemy wiedzieli, co z tym wszystkim zrobić. Walter Benjamin notuje w *Ulicy jednokierunkowej*, że jest pewna racja w przesadnym zaleceniu, by nie opowiadać snów na czczo: wtedy jeszcze mówilibyśmy jak przez sen, pozostając we władzy nocnego demona. O snach bezpiecznie jest opowiadać dopiero z drugiego brzegu, kiedy oddzielimy się już od nocy dwukropkiem śniadania. Ale są takie sny, od których nie można się w ten sposób oddzielić: mówiąc grubiańsko, nie ma takiego śniadania, które przeniosłoby nas rzeczywiście na drugi brzeg. Dlatego Nóbrega postąpiła całkiem słusznie, nie chcąc nam opowiedzieć, co robiło jej ciało podczas owego snu, jakim był jej performans.

Do elementów składających się na instalację — pośród nich był również celowo monotony film nakręcony z jadącego pociągu („jeździć, jeździć”) — należały także słuchawki, w których można było posłuchać dźwiękowego tła działań Nóbregi. Traf chciał, że w pewnej chwili odtwarzacz doznał awarii i przez krótki czas w słuchawkach dudniła jedynie absolutna cisza. Pewien mój znajomy, ośmioletni Antek, który zasadniczo dość krytycznie odnosił się do pracy Nóbregi („Moja mama mówi, że to jest jakiś niewidzialny performers, ale to nieprawda, bo ja sam nakręciłem kiedyś taki film”), skomentował to milczenie w sposób niezwykle

przenikliwy. Kiedy jego nieco starsza siostra podeszła, żeby posłuchać, ostrzegł ją, że nic tam nie ma. Ale gdy siostra dość szybko odłożyła słuchawki, Antek zapytał ją złośliwie: „Co, boisz się, że znikniesz?”. Tak, boimy się, że znikniemy w konfrontacji z tą ziejącą pustką. Ale chyba jeszcze bardziej boimy się innej, paradoksalnej możliwości. Że nawet kiedy znikniemy — to mogłaby być nawet jakaś ulga — coś po nas pozostanie, i to już na zawsze. Pozostanie samo owo nieznośne napięcie, które wywołuje w nas bezradność wobec cudzej, nieswojej przeszłości. Pozostanie to nic: w naszym gardle.

×

Program „Muzeum Otwarte — edukacja w działaniu” realizowany jest w ramach projektu „Żydowskie dziedzictwo kulturowe”, komponent „Oblicza różnorodności”.

Wsparcie udzielone z funduszy norweskich i EOG przez Islandię, Liechtenstein i Norwegię



www.eeagrants.org



www.norwaygrants.org

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

**KONSERWACJA
I REWITALIZACJA
DZIEDZICTWA
KULTUROWEGO.**