

ALEKSANDRA KUNCE

# KATASTROFA, CZYLI NA RUINACH ZADOMOWIENIA

## ALEKSANDRA KUNCE

Profesor nauk humanistycznych, kulturoznawca w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Prowadzi badania kulturoznawcze oraz z pogranicza antropologii, literaturoznawstwa, filozofii kultury. Koncentruje się na problematyce dotyczącej człowieka lokalnego, siły umiejscowienia i doświadczenia miejsca. Jej ostatnie publikacje to: *Człowiek lokalny. Rozważania umiejscowione* (2016), *Being at Home in a Place: The Philosophy of Localness* (2019), *Oikologia. Powrót* (2020, współautor: Tadeusz Sławek). ORCID: 0000-0002-2512-6852.

## KATASTROFA – PODPOWIEDŹ ETYMOLOGICZNA

Pytanie początkowe, które pozwala na postawienie katastrofy w centrum uwagi, można byłoby sformułować następująco: jakie przestrzenie myślenia i doświadczenia powołane zostają w obliczu katastrofy – tej katastrofy przeżytej, zasłyszanej, widzianej, opowiedzianej, powracającej w przestrzeni codzienności i w transformacjach tekstów kultury? Poszukiwania, chociaż zawsze niepewne, pozwoliłyby przedostać się do pytań już gruntowniejszych – o to, czego antycypacją jest katastrofa i czy nie odsłania jedynie przestrzeni tego, o czym chętnie zapomnieliśmy, zadomawiając się w kulturze.

Aby wydobyć gęstość przestrzeni doświadczenia katastrofy, posłużmy się kilkoma punktami węzłowymi, które odsłaniają splot gruntownych lęków i myślenia o ruinie, o kresie zapobiegliwości ludzkiej, o pozornej władzy nad rzeczami i światem, o ułomnym rozumie, ale i o poczuciu małości „ja”, wreszcie o ranie skazującej na imperatyw powtórzenia, podlegającego nieustannym kulturowym odkształceniom. Katastrofa jest przewrotem, wywraca (się) świat, na co naprowadza etymologia greckiej *καταστροφή*. *A Greek-English Lexicon*, dzieło Henry’ego George’a Liddella i Roberta Scotta z 1901 roku, odsłania ciekawe pole semantyczne<sup>1</sup>. Katastrofa to nagły zwrot albo

<sup>1</sup> *A Greek-English Lexicon*, oprac. H.G. Liddell, R. Scott, wyd. 18, American Book Company, New York–Chicago–Cincinnati 1901, s. 775, <https://archive.org/details/greekenglishlex00lidduoft/page/774> (9 grudnia 2019).

zmiana, ale i niespodziewany koniec. To wreszcie zamknięcie i konkluzja. W dramacie spotykana jest jako katastrofa właśnie lub jako nagły zwrot akcji. Ale – co ważne antropologicznie – znaczy też tyle, co ujarzmienie.

Etymologia grecka jest podpowiedzią interpretacyjną. W katastrofę wpisana jest nagłość, co nie znaczy, że jej nic nie zapowiada, ale że spada z wielką siłą, nagle. Dlatego stanowi zamknięcie, spektakularny koniec tego, co stanowiło szereg prób i starań. Ujarzmiła to, co do tej pory mogło nie być zahamowane, na przykład moce ludzkie. Wygasza świat. Zwrot akcji jest zwrotem w życiu. Na bohatera czyha katastrofa jako wielka figura tragiczna. W końcu katastrofa przyjmuje postać konkluzji, czyż bowiem konkluzja nie jest katastrofą z punktu widzenia myślenia i schematu tekstu? Kończy coś i podsumowuje to, co meandrycznie mogłoby rozszerzać się w nieskończoność problemów, wątków, tematów. Konkluzja jako katastrofa dla myśli jest zarazem dyscyplinującym elementem retorycznym, zapobiegającym dywagacjom.

Konkludując, katastrofa wywraca świat, jest nagłym zwrotem, końcem, ujarzmia to, co stanowiło moc tworzenia, wyhamowuje impet działania, ostatecznie rujnuje porządki. Ów przewrót świata jest widoczny, gdy zgodzimy się pojęciem katastrofy objąć, po pierwsze, katastrofy „ludzkie” – noszące wyraźny podpis człowieka jako sprawcy (choćby katastrofy elektrowni atomowych, budowlane, kopalniane, morskie, kolejowe czy lotnicze, a nawet kosmiczne), uzupełnione jedynie śladem zostawionym przez nieprzewidywalną i wymykającą się człowiekowi Naturę; i, po drugie, katastrofy „naturalne” czy kataklizmy (choćby suszę, huragan, powódź, trzęsienie ziemi, wybuch wulkanu), w których siła Natury sieje spustoszenie na powierzchni i w głębi ziemi, dotykając ożywionej i nieożywionej przyrody, ostatecznie też powodując straty w siedliskach ludzkich i zagrażając światu ludzkiemu oraz jego dokonaniom cywilizacyjnym. Te ostatnie katastrofy niosą, wydawać by się mogło, mniej wyraźny ślad człowieka, jednak zgodnie z siecią wpływów nie wykluczają całkowicie człowieka ze „zbioru odpowiedzialnych”.

### KATASTROFA I UNHEIMLICH

Katastrofa rujnuje dom oraz jest kresem gospodarowania i bezpieczeństwa płynącego z zadomowienia. Wywłaszcza człowieka, ukazując koniec zapobiegliwości i pracy. Nieswojość wypełnia doświadczenie człowieka w obliczu katastrofy.

Niesamowite, któremu Sigmund Freud poświęcił w 1919 roku esej *Das Unheimliche*, już wcześniej stanowiło przedmiot badań Ernsta Jentscha i odnoszone było zwykle do tego, co przeraźliwe, wywołujące grozę i budzące lęk, zwłaszcza w aspekcie nowości<sup>2</sup>. Jednak w wykładni Freuda pojawia się odniesienie

<sup>2</sup> Pierwsze wydanie eseju ukazało się w 1919 roku: S. Freud, *Das Unheimliche*, „Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften” V/1919, s. 297–324, The Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm> (12 października 2019). Tekst ten stanowił postawę polskiego tłumaczenia: S. Freud, *Niesamowite*, tłum. R. Reszke, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne, Dzieła*, t. III, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 233–262. W polskim tłumaczeniu *unheimlich/heimlich* przez „niesamowite/samowite” wydobyte zostaje „tajemne, skryte”, ale i „niespodziewane” czy „niezwykłe” za sprawą przedrostka „nie-” (*un-*), co jest też pomieszczone w niemieckiej wykładni. Jednak polski przekład wytraca to, co „domowe” – *das Heim* (dom rodzinny), *die Heimat* (dom jako strony rodzinne). Siła domowa i przynależenie do domu utajone są w formach: *das Heimliche, heimlich, heimelig, die Heimlichkeit*, zatem musimy pamiętać o tym utajeniu domowego w pojęciach *heimlich/unheimlich*. Przedrostek „nie-” tylko mocniej odstania problem domu.

niesamowitego do tego, co budzi trwogę, będąc od dawna znany i znajomym: „Niesamowite jest [...] czymś ongiś samowitym, od dawna znajomym”<sup>3</sup>. Na gruncie języka niemieckiego odnaleziona zostaje nie tylko przeciwieństwo niesamowitego i tego, co samowite, domowe, oswojone, lecz także związaną *unheimlich* i *heimlich*. Freud, odwołując się do Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga, dostrzeże, że w tym, co samowite (*heimlich*), skrywa się już tajemnica, a niesamowitość nie jest przeciwieństwem, ale wydobyciem na jaw tego, co miało pozostać w ukryciu, w tajemnicy właśnie, a zostało ujawnione. Samowite jako mistyczne, ukryte, tajemne, jak napisze Freud, stopiło się wręcz ze słowem „niesamowite”<sup>4</sup>. Mistrza psychoanalizy zainteresuje mechanizm wyparcia, ale i potwierdzenie tego, co wydawało się już przezwyciężone: „niesamowite przeżywania występuje wtedy, gdy wyparty kompleks infantylny został ponownie ożywiony przez jakieś wrażenie lub gdyby przezwyciężone przekonania pierwotne wydały się ponownie potwierdzone”<sup>5</sup>. Niesamowite odsłania przestrzeń lęku dziecięcego, którego nie da się ostatecznie ukoić<sup>6</sup>.

Nas interesuje niesamowitość jeszcze bardziej poszerzona, jako siła wywracająca ludzką egzystencję, wstrząs doznany w obrębie tego, co znane i domowe, a więc odkotwiczenie domu. Pamiętamy, że w centrum pojęcia jest dom (*das Heim*), zatem to dom rysuje się jako przestrzeń *heimlich/unheimlich*, której równowaga i synergia są zagrożone. Świat nagle przedstawia się jako zatrzważający i wykorzeniający. Warto zapamiętać, że *unheimlich* nie jest przeciwieństwem *heimlich* (tego, co swojskie, domowe, rodzime, przytulne, familiarne, oczywiste), gdyż nie zawsze humanistyka ukierunkowana filozoficznie, kulturowo, estetycznie i literaturoznawczo o tym złączeniu pamięta, chociaż chętnie powraca do niesamowitego. *Unheimlichkeit* jako nieswojość, napisze Martin Heidegger, oznacza nieswojość jestestwa w trwodze, ale i „bycie-nie-w-swoim-domu (*Nicht-zuhause-sein*)”, które wydobywa się z bezpieczeństwa i oczywistości, kiedy to „powszednia zażyłość załamuje się”<sup>7</sup>. „Upadająca ucieczka w ‘swojskość’ (*Zuhause*) opinii publicznej jest ucieczką przed ‘nieswojskością’ (*Unzuhause*), tzn. przed nieswojskością, która tkwi w jestestwie jako rzuconym, w swym byciu zdany na siebie samo byciu-w-świecie”<sup>8</sup>. Wypełnienie troską o „bycie-w-świecie” nie może uciec przed nieswojskością, tak jak nie może przestać troszczyć się o „tu oto”<sup>9</sup>.

W oglądzie domu niesamowite (*das Unheimliche*) otwierałoby przestrzeń nieswojskości i odmienionego spojrzenia na próby zadomowienia. Naprowadzałoby na to, że rzeczy bliskie, znane, domowe nagle zostają wywrócone, spotkane w innym oświetleniu i usytuowaniu, radykalnie wywłaszczone i przetransformowane.

3 Tamże, s. 256.

4 Tamże, s. 240–241.

5 Tamże, s. 259.

6 Tamże, s. 262.

7 M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum., przedmowa i przypisy B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 241.

8 Tamże.

9 Tamże, s. 231–291.

Niesamowite przeraża, gdyż czyni obcym to, co było własne, a odkrycie to dokonuje się poza wygodą i oczywistością. Przewrót domu i obrazu domowych sił oraz samych domowników rujnuje oczywistość zadowomienia, które nie było wcześniej krytycznie przewartościowane. Niejako na ruinach swojskości i bezpieczeństwa rodzinnego człowiek zostaje rzucony w przestrzeń transformacji i skazany na odpowiedzialne podjęcie siebie i domu na nowo. Myślenie o katastrofie zaś jest już myśleniem na ruinach domu i po doznanej klęsce budowania. To radykalizacja przeżycia tego, co jest *unheimlich*. Można powiedzieć, że pokatastroficzne *Unheimliche* chwycie dawnym złaczeniem *heimlich/unheimlich*, jest surowe i radykalne, zapomina o danej dynamice połączeń. Traci subtelność tego, co było jedynie w ukryciu i miało posmak tajemnicy.

Dom, gdy dotkniemy jego dynamiki, już jako przestrzeń obietnicy był potencjalnie przestrzenią odmowy, o czym Józef Tischner pisał, że choć troskliwość o dom budzi w domownikach wiarę, że „oto tu, w tym domu, w tym ogrodzie, przy tej kołyszce stała się ich ziemia obiecana”<sup>10</sup>, to trudno o coś bardziej krucho niż dom, gdyż zagraża nam nie tylko odmowa wzajemności czy spustoszenie (domy obumierają), ale i kataklizm: piorun, trzęsienie ziemi, powódź, a

*tracąc dom, człowiek wchodzi w sytuację graniczną, w której krystalizuje się nowy sens pustoszejącego domu: rodzi się przypuszczenie, iż dom był jedynie obietnicą domu. Coś się w tym domu zaczęło, jakieś echo zabrzmiało, zabłysło jakieś światło, ale to jeszcze nie było to, o co naprawdę chodzi. Zadowomienie wydaje się być mierzone większą miarą, niż horyzont transcendencji. Pozostawia w duszy człowieka inny niewyraźny ślad – ideę innego domu, domu nietykającego dla ognia, dla zdrady – domu prawdy<sup>11</sup>.*

Idea domu jako klęski gospodarowania, smutnego końca naszej zapobiegliwości jest pełzającą katastrofą, ale widowiskowo i gwałtem wdziera się w świat ludzki za sprawą kataklizmu. Pojawia się w kontekście lamentu znaczonego formułami „nic”, „po co to wszystko”, „nie warto”. Pozwala jednak też przerzucić pomosty w przestrzeń inną, która u Tischnera znajduje wypełnienie w formułach „dom prawdy” i „to jeszcze nie było to”. Odślania to ważny trop przestrzeni, który uruchomiony zostaje za sprawą katastrofy. Wskazuje na to, co nieobejmowalne i niespotykane, z czego przychodzi korekta kulturowego porządku i ludzkiej władzy, przywiązania do siebie i pychy wiedzy. Ruina domu jest zapowiedzią ruiny wspólnoty. Ruina pojedynczego domu jest synekdochą, chodzi wszak szerzej o ruinę domu jako kultury budowanej na obietnicy trwania i solidności gmachu utkanego z wartości, więzi, sensów; wreszcie domu jako idei zadowomienia „tu oto”.

### **UŁOMNY ROZUM, „NIE W NASZYCH RĘKACH” I UWAGA NA ŻYCIE**

Katastrofa jest wtargnięciem w życie i przestrzeń kultury tego, co „nie na ludzką miarę”, co niszczy konstruktywny wymiar wzmacniania świata, ale jednocześnie wypływa z człowieka jako autora katastrofy. Teoretycy antropocenu w człowieku

10 J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Éditions du Dialogue. Société d'Éditions Internationales, Paris 1990, s. 188.

11 Tamże, s. 188–189.

widzą sprawcze centrum zmian dokonujących się w świecie przyrody<sup>12</sup>. Nawet jeśli zostawić na uboczu dyskurs wokół antropocenu, jako nazbyt katastroficzny, to człowiek jako sprawca, a może właściwiej – autor, znajduje się w centrum ruchu katastrof.

Dotyczy to zarówno katastrof antropogenicznych, jak i tych, które zwykło się lokować w porządku natury, ze względu na pośrednią sprawczość człowieka, który dzień po dniu podtrzymuje kulturowe przyzwyczajenia w ujarzmianiu Ziemi, poszerza eksploracje naukowe przestrzeni, unowocześnia medyczne metody, zaprowadza postęp w sztuce wojennej i inwigilacji czy, kierując się zyskiem, uprawomocnia gospodarcze porządki, wreszcie podbija kosmos. Człowiek jako autor pracuje na przyszłe kataklizmy. W tym sensie katastrofa jest poskromieniem pożądania „więcej, mocniej, głośniejsze, dalej, wyżej”. Rozum, osłabiony postmodernistycznie, ale przecież nie odrzucony i nie pokonany – jedynie dyslokowany, rozpisany przez transwersalność, rizomę, poróżnienie, fragmentaryczność czy odrzucenie całości i systemu, a może i metanarracji<sup>13</sup> – ciągle nie okrzepł w uzurpacji wiedzy, która zaprowadza porządek świata, scala i systemowo ujarzmia. Pamiętajmy o podpowiedzi etymologicznej: katastrofa to ujarzmienie.

Rozum jako sprawca katastrofy, Ułomny Rozum, niewyżyty wiary w oświeceniowe porządkowanie świata i kult nauki, zaprowadzanie ładu i postęp, jak podsumowałby to Zygmunt Bauman<sup>14</sup>, w obliczu zaistniałej katastrofy może znaleźć ujście w porządku scjentystycznych poszukiwań: poprawić to, co okazało się zawodne, udoskonalić narzędzia, wynaleźć nowe metody pozwalające na kontrolowanie procesów natury i kultury, uszczelnić systemy zarządzania i bezpieczeństwa, wypracować spójne procedury ujarzmiania świata, ściślej związać myślenie i *praxis*, żeby użytecznie zaprzęgnąć aparat naukowy do naprawiania świata. Wiara w to, że wiedza niedostateczna, uzbrojona w czas i metodyczną pracę przyniesie w końcu zwycięstwo w panowaniu nad wymykającą się naturą, w takim samym stopniu buduje poświeceniowe zaufanie do rozumu, co je osłabia – budząc w człowieku niepokój za sprawą powracającego pytania: a jeśli nie da się ostatecznie niczego naprawić? Między biegunami myślenia i działania, z jednej strony zapełniania świata i rozumowego uszczelniania, a z drugiej – rezygnacji i bierności, rozpościera się przestrzeń zachowania uważności

12 Zob. P.J. Crutzen, E.F. Stoermer, *The „Anthropocene”*, „Global Change Newsletter” 41/2000, s. 18; W. Steffen, P.J. Crutzen, J.R. McNeill, *The Anthropocene: Are humans now overwhelming the great forces of nature?*, „Ambio” 8(36)/2007, s. 614–621.

13 Zob. następujące teksty, jedynie dla zasygnalizowania przestrzeni wyznaczonej Welschowskim transwersalnym rozumem, Derridańską różnią, powtórzeniem różnicy i rizomą Deleuze’a i Guattariego, Lyotardowskim upadkiem metanarracji i odejściem od modelu naukowości opartej na spójności, zupełności, rozstrzygalności w imię modelu otwartego, który rodzi ciekawe pomysły, Baumanowską wieloznacznością wraz z osłabionym porządkiem rozumu, a także odwrotem od całości i systemowości: W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998; G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997; G. Deleuze, F. Guattari, *Kłaczce*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1–3/1988, s. 221–237; J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, tłum. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997; J. Derrida, *Pismo filozofii*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, P. Pieniążek, Inter Esse, Kraków 1992; Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, przejrzał Z. Bauman, PWN, Warszawa 1995; J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

14 Z. Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1992, s. 107.

życia, już zawsze fragmentaryczna, niepewna, pokornie skupiona na zachowaniu minimum.

Uważność jako patrzenie w głąb rzeczy – aby to, co wartościowe, nie uchodziło naszej uwadze – było niegdyś zaleceniem Marka Aureliusza<sup>15</sup>. Uważność zmusza do poskromienia siebie, pilnowania świata okolicznego, ale i skupienia na tym, co ważne. „Nie rezygnujemy z rozumowego poznania świata, tworzenia jego racjonalnych map, ale widzimy, że owa racjonalność nie stanowi centrum, lecz ledwie margines świata” – napisze Tadeusz Sławek na marginesie rozważań o potrzebie niekompletności<sup>16</sup>. W przypadku katastrofy racjonalność zaczyna stanowić niezwykle wąski margines. Otwarcie na to, że człowiek nie posiada wpływu, o jakim marzył, jest początkiem rozpoznania drogi do usuwania się z centrum decyzji i władzy, zawieszenia sądów i powstrzymania od hałaśliwych i spektakularnych działań, a także budowania uważności życia mimo braku wpływu na wiele rzeczy, mimo że tak niewiele od nas zależy, mimo że nie mamy władzy nad światem, a katastrofa postawiła pod znakiem zapytania naszą wolność wyboru. „Nie w naszych rękach” nie musi zatem znaczyć odwrotu od świata i załamania rąk, ale może prowadzić do pokornego wypełniania obowiązków, odbudowywania domu, podtrzymywania rytuałów stabilizujących świat etc., z wiedzą, że ostatecznie tu nie uda się zaprowadzić ładu, ponieważ nie można zażegnać katastrofy. Zapowiedź katastrofy wisi nad domem.

„Nie w naszych rękach” otwiera przestrzeń potężnych sił, a przywołanie Boga, Natury, Losu, Nic, Biegu Rzeczy czy Konieczności uzmysławia, że „nie na ludzką miarę” są próby wytłumaczenia. Richard Rorty nie byłby kontent z przywołanego tu słownika finalnego<sup>17</sup>, który podszyty jest metafizyką obecności i źródła, ale neopragmatyzm okazuje się niewystarczający do opowiedzenia katastrofy. Powtórzmy: to, co „nie na ludzką miarę”, nie daje się łatwo przekroczyć i sprowadzić do użytecznych społecznie działań na ruinach świata.

Kultura podsuwa obrazy i sensy uwikłane w wielkie metafory wydobyte za sprawą „nie w naszych rękach”, a wspólnota i dzieło zbiorowe w obliczu katastrofy dają nadzieję – Paul Ricœur widziałby tu człowieka wcielającego się w „dzieło wspólne i osobliwe zarazem, uniwersalne i subiektywne”<sup>18</sup>; ale ostatecznie nic nie daje wytchnienia człowiekowi, a bycie po katastrofie, jako bycie w końcu czasu, nie usuwa trwogi. Katastrofa następująca w cieniu Nic czy Boga, Konieczności czy Okoliczności jest wciąż tym samym napomnieniem dla uzurpatorskich mocy człowieka. Wśród tych, którzy przeżyli, rodzi pytania: ocalenie?, łaska?, przypadek?, siła przetrwania? Połączenia niezrozumiałe, zawodne węzły przyczyn i skutków, katalog niekompletnych więzi między tym, co ludzkie i nieludzkie, wyznaczają świat w przepływach tego, co niepojęte. Czy w imię losu, woli Boga czy energii wszechświata, a może z własnej woli – jak rozeznac się w mapie

15 Marek Aureliusz, *Rozmyślenia*, tłum. M. Reiter, Wydawnictwo „Helion”, Gliwice 2016, ks. VI, 3, s. 63.

16 T. Sławek, *Nie bez reszty. O potrzebie niekompletności*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2018, s. 132.

17 R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W.J. Popowski, Wydawnictwo „Spacja”, Warszawa 1996, s. 107–108.

18 P. Ricœur, *Podług nadziei*, wybór, oprac. i wstęp S. Cichowicz, tłum. S. Cichowicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1991, s. 37.

połączeń, których nie da się odczytać? Czy warto płynąć z falą, zwolnić siebie z panowania nad światem, a może trzeba płynąć pod prąd? Niepokój pojawiający się za sprawą katastrofy w centrum stawia naszą niemoc poznania własnego usytuowania i losu, aby dalej już rozbudzać intuicję śledzenia zaskakujących połączeń rzeczy.

Uznanie dla naturalnego biegu rzeczy, jakie w przestrzeni uważności musi się pojawić, byłoby w jakiejś mierze echem odnowionego stoickiego zalecenia, żeby umysł pogodnie przyjmował za konieczne wszystko, co się dzieje, gdyż wypływa to z tego samego źródła, jak pisze Marek Aureliusz<sup>19</sup>. Chodzi o to, żeby człowiek był jak skała, o którą rozbijają się fale, żeby w obliczu zdarzeń powodujących smutek, stosował zasadę: „to nie jest nieszczęściem, owszem, szczęściem jest znosić to wzniosłe”<sup>20</sup>. Jednak odnowione dziś zalecenie nie byłoby tak rygorystyczne, by nakazywać cierpliwe i odważne znoszenie katastrofy, wyrażane retorycznym pytaniem zawieszonym nad rozpaczą: „Czyż więc to, co ci się zdarzyło, wzbrania ci być sprawiedliwym, wielkodusznym, roztroptym, rozumnym, ostrożnym, szczerym, obyczajnym, wolnym i inne mieć cechy, przy których natura ludzka swą właściwość zachowuje?”<sup>21</sup>. Rozumne rozstrzygnięcie nie jest żadnym rozstrzygnięciem, gdy idzie o to, co ludzkie. Ból utraty jest poza rozumem. Otwarta za sprawą katastrofy przestrzeń doświadczenia i myślenia rozmija się z Markiem Aureliuszem. Nie sposób usunąć lamentu, bezsilności przeplatanej z buntem, rozpachy i krzyku pomieszanego z ciszą, tragicznego splotu w człowieku tego, co nie do złączenia. Katastrofa w natłoku uruchamia sprzeczne afekty i myśli, wzmacnia je, wygasza, aby ostatecznie – wraz z upływem czasu – je wyciszyć. By wyciszyć człowieka. Cierpliwe przyjęcie katastrofy jest okrutnym ćwiczeniem się w uważnym życiu – wydaje się, wbrew Markowi Aureliuszowi, „nie na ludzką miarę”.

### **RANA, IMPERATYW POWTÓRZENIA, KRZYK I CISZA**

Katastrofę obrazuje rana zadana człowiekowi, wspólnocie, krajobrazowi. Goi się, żeby w końcu pokryć się blizną, a może ropieje i nie zabliznia się nigdy? Na ranę ludzką naprowadzają rany krajobrazu, który został naznaczony katastrofą. Myślenie o naznaczeniu, zabliznieniu, pokieraszowaniu, przerażeniu tym, co zostało po, wiąże to, co ludzkie, i to, co przestrzenne. Anna Storm, tropiąc krajobraz poprzemysłowy, pisała, że blizny krajobrazu odsyłają do trudnej przeszłości, w której utrata, rana, strach sąsiadują z przetrwaniem i odwagą<sup>22</sup>. Najprościej w tym wyobrażeniu, wiążącym pamięć, doświadczenie, plany ekonomiczne i polityczne, przychodzi odniesienie do katastrofy elektrowni jądrowej w Czarnobylu z 1986 roku<sup>23</sup>. Krajobraz, który przywołuje utratę, naprowadza na ból po katastrofie, a ten piętnuje człowieka.

<sup>19</sup> Marek Aureliusz, *Rozmyślenia*, dz. cyt., ks. IV, 33, s. 44.

<sup>20</sup> Tamże, ks. IV, 49, s. 47.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> A. Storm, *Post-Industrial Landscape Scars*, Palgrave Macmillan, New York 2014, s. 1.

<sup>23</sup> Tamże, s. 82.

Piekąca rana i ból nie pozwalają zapomnieć, stąd katastrofa wpisana jest w mechanizm powtórzenia, funduje na poziomie osoby pamięć bez figury zapomnienia. Podlegając kulturowemu dziedziczeniu, już w planie wspólnotowym, może ulegać złagodzeniu czy wyolbrzymieniu. Negowana, maskowana, tłumiona, zatrzymana za tamami bezpieczeństwa narodowego czy skrywająca się za pustymi plamami historii wciąż zalega w pamięci pokoleń. Nawet jeśli w wymiarze społecznym z sukcesem udałoby się przeprowadzić działania usuwające katastrofę z historii, programując w ten sposób zbiorową niepamięć (co ostatecznie jest trudne w realizacji ze względu na mechanizm pamiętania i kulturę pamięci), to na poziomie osoby dotkniętej katastrofą rana pozostaje otwarta i poraża obecnością. Pamięć jest cielesna, o czym przekonywał Juhani Pallasmaa, a architektura, której doświadczamy, staje się materializacją pamięci, pracując na wyzwolenie wyobraźni, gdyż pamięć – ciało – miejsce – architektura – wyobraźnia są zrośnięte<sup>24</sup>. W interesującym nas tu przypadku architektura okaleczona po katastrofie, podobnie jak zrujnowana przyroda, pozwala przedostać się do myślenia o Końcu, kiedy związane zostają cielesne doświadczenie, uwewnętrznienie okaleczonego krajobrazu i duchowo przeżyty koniec, rozszerzony na koniec świata.

Mechanizmy opisane przez Freuda, a przywołane przez Ricœura, takie jak tłumienie, skazanie na powtórzenie i leczenie poprzez przypominanie<sup>25</sup>, są ważne dla indywidualnej pamięci tego, co trudne, ale szczególnie ważne stają się, gdy mówimy o pamięci katastrofy. Przepracowanie, chorobliwa amnezja, pojednanie z tym, co doświadczone, łaska przebaczenia, niezgoda i bunt to różne formy pracy pamięci, ale każda z nich tylko wzmacnia ranę. Katastrofy z człowieka nie można wymazać. Blizna, w końcu uformowana za sprawą czasu, pozostaje jako ostantacyjny ślad i piętno ocalałych.

Myślenie w kategorii rany sąsiaduje z figurą powtórzenia. Imperatyw powtarzania, przepracowujący, przypominający, ale i odkształcający, w przypadku osoby i wspólnoty staje się zaczynem dla powracających obrazów, które unoszą ludzkie lęki. Jest również zaczynem do produkcji haseł i wytrychów do czytania świata, rozkwitu propagandy czy polityki historycznej, kulturowej oraz ekologicznej. Obecność filmów katastroficznych, sensacje rozlewające się w mediach po wydarzeniu się katastrofy, cybernetyczne uczestnictwo w masowym doświadczeniu katastrofy dotkliwej dla konkretnej i bliskiej/odległej społeczności, hałas i szum internetu zapełniającego obrazami, słowami, muzyką, ale i działaniami pomocowymi przestrzeń rozszerzonych i luźnych wspólnot, spektakularne działania polityków i celebrytów, transformacje motywów katastrofy w sztuce to tylko niektóre z rysów krajobrazu po katastrofie. W ślad za katastrofą idą dalsze działania i otwierają się nowe przestrzenie: odbudowa z ruin połączona z chęcią odbudowy domu lub eksponowanie i konserwowanie ruin jako kikutów dawnego zadomowienia, aby inicjowały pamięć i wyobraźnię; teorie spiskowe żyjące

<sup>24</sup> J. Pallasmaa, *Space, place, memory and imagination. The temporal dimension of existential space*, [w:] *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape*, red. M. Treib, Routledge, New York-London 2009.

<sup>25</sup> P. Ricœur, *Pamięć – zapomnienie – historia*, tłum. J. Migasiński, [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. K. Michalski, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 1996.



własnym życiem; komunikacyjne i pomocowe działania naprawcze, które systemowo reorganizują porządki społeczne; uszczelniające systemy kontroli, które aplikowane są wraz z nowymi systemami bezpieczeństwa (bezpieczniej znaczy pod zwiększonym dozorem) czy nowe procedury reagowania kryzysowego i zarządzania kryzysem. Trzeba reagować, odbudowywać i produkować środki zaradcze, trzeba powtarzać słowa, gesty, zachowania, zapewnienia o przywróceniu ładu po katastrofie, trzeba żądać wyjaśnień, raportować, rozliczać. Trzeba powtarzać. Głośny krzyk mediów skorelowany jest z masowością zdarzenia – masowe uderzenie potęguje przerażenie, ćwiczy wyobraźnię w tym, co niewyobrażalne, i czyni lęk czymś wymykającym się oswojeniu. Krzyk ten powiązany jest też ze znaczeniem wspólnoty, której dotknęła katastrofa – musi poruszyć nas los tych, dla których nasza formacja kulturowa wyprodukuje obrazy, muzykę i słowa czy powoła działania naprawcze, może być to los nielicznych, ale istotnych. Rozległość strat oraz rozmach i dokuczliwość katastrofy formują rozmiary krzyku medialnego.

Katastrofa to jednak przede wszystkim milczenie. Człowiek milknie, świat na moment zamiera. Krzyk i milczenie są niczym awers i rewers katastrofy. Pamiętać należy, że krzyk milczenia jest wielką figurą powtórzenia. Milczenie, ubrane w retoryczność oraz metafizykę, dotykać może głębi rzeczy bądź absurdu. Maria Kalinowska pisała, że rozpięte jest między biegunem pełni, boskości a biegunem nicości, absurdu<sup>26</sup>. Milczenie, ustawione w relacji do dźwięku, mowy, jak napisze Susan Sontag, wprowadzone jest w dialogiczność<sup>27</sup>. Można byłoby powiedzieć, że dźwięk okala milczenie, a to jest wyznaczone przez brak. Katastrofa niewątpliwie byłaby słyszalna w milczeniu. A co z ciszą po katastrofie? Cisza jest pojemniejsza od milczenia, nie pozwala się zamknąć w prymacie mowy czy jej braku, obejmuje czasoprzestrzeń zdarzeń, dźwięków, gestów, zachowań, rzeczy, sieci doświadczeń, które stanowią tkankę kultury. Brak w przypadku katastrofy ma fundamentalne znaczenie, nie jest jedynie nieobecnością mowy czy dźwięków. Rozlany w czasoprzestrzeni dojmująco podsumowuje każdą katastrofę. Cisza jest nieustającym procesem zagęszczania i rozrzedzania przestrzeni kulturowej, przekracza retoryczność, otwiera przestrzeń międzyludzką jako światową, której centrum jest puste. Dotykamy tu ciszy, która jest nie tylko dzianiem się kultury jako tego, co zobiektywizowane, wybrzmiałe, ujawnione i co stanowi spektakularny układ zdarzeń, ale też tego, co wykorzenione, zanikające, wyczerpane, nienazwane, bo niewyraźne. Cisza to wyłom, w którym katastrofa dochodzi do człowieka jako pęknięcie w obietnicy zadomowienia. Już nic nie będzie po niej czytelne.

Milczenie, fakt, że brakuje słów, uderzająca cisza zalegająca w tym, co międzyludzkie, przywołują puste, które podlega powtórzeniu na planie osoby i wspólnoty, gdy ciszą opowiada się katastrofę w sztuce, w czasoprzestrzeni żałoby, w przerwie codzienności zapełnianej szeregiem ważnych i nieważnych spraw. W przerwie Nic, w tym, co niewysłowione, pojawia się wspólnotowe doświadczenie

26 M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, IBL PAN, Warszawa 1989, s. 38.

27 S. Sontag, *The aesthetics of silence*, [w:] tejsze, *Styles of Radical Will*, Picador, New York 2002, s. 3–34.

katastrofy, jedynie dotykające milczenia z przestrzeni doświadczenia osoby. Ciężar ciszy po katastrofie w jakiś sposób wycisza kulturę. Jest wszak zapowiedzią upadku kulturowego domostwa.

### SZTUKA, KTÓRA Z IDEI WYKORZENIENIA UCZYNIŁA DOM

Katastrofa, zgodnie z rytmem powtórzenia i pamięci, staje się tematem sztuki. Skupmy się na jednym z tekstów kultury, aby zapytać o sztukę po katastrofie z uwagi na *Unheimliche*. Wystawa *Katastrofa i potęga sztuki*, zaprezentowana w tokijskim Mori Art Museum na przełomie 2018 i 2019 roku, wydaje się tu ciekawym przykładem<sup>28</sup>. Monograficzne ujęcie katastrofy, jeśli tak można powiedzieć, rodzi u odbiorcy niepokój, czy aby nagromadzenie obrazów, będących artystyczną reakcją na katastrofy dokonane i dokumentujących emocje z tym związane, nie staje się niebezpiecznym, hałaśliwym obrazowaniem, zapełniającym przestrzeń, która powinna być osłonięta ciszą.

Organizatorzy wystawy zdają się dostrzegać czyhające tu niebezpieczeństwa i w krótkim wprowadzeniu do wystawy informują, że nagromadzenie katastrof, związanych z trzęsieniem ziemi czy z kryzysami wojennymi i terrorystycznymi, wreszcie z kryzysem migracyjnym, finansowym, klimatycznym, powoduje, że artyści na całym świecie tworzą prace, które dotyczą tych tragedii<sup>29</sup>. Cel? Po pierwsze: informować świat i budować pamięć; po drugie: prezentować prawdę odmienną od wykładni mediów i masowej opinii publicznej, często tuszujących oblicze jednostkowych tragedii; po trzecie: wydobyć prawdę osobistą i wyrazić na swój artystyczny sposób żal i utratę; po czwarte: ukazać nie tylko rozpacz, lecz także nadzieję, i wpisać się w odbudowę i odrodzenie. Szczególnie ważne wydaje się dla organizatorów uwalnianie pozytywnej energii za sprawą sztuki, która ma rozpałać pragnienie poprawiania świata, odbudowy i odrodzenia. Potęgą sztuki zostaje utożsamiona z dynamiczną siłą, która sprawia, że sztuka jest w stanie poradzić sobie z katastrofą, przekuwając to, co negatywne, w pozytywne<sup>30</sup>.

Plakat wystawy przywołuje instalację Yoko Ono *Add Color Painting (Refugee Boat)*, 1960/2016, którą artystka wykonywała w różnych przestrzeniach (tokijscy organizatorzy odwołują się do greckiej instalacji z 2016 roku w Salonikach). Yoko Ono wielokrotnie mówiła o swojej pracy, a w jednym z wpisów na profilu facebookowym, kiedy zapraszała do Lipska na wystawę trwającą od kwietnia do lipca 2019 roku, zauważyła, że instalacja prezentowana od lat sześćdziesiątych do dzisiaj obecnie zyskuje szczególne znaczenie w związku z kryzysem uchodźczym<sup>31</sup>. Zaprosiła też odwiedzających do dodawania kolorów lub słów przez zapisywanie życzeń pokoju w białej przestrzeni wystawienniczej: na ścianach, na podłodze,

28 15. coroczna wystawa w Roppongi Hills i Mori Art Museum, *Catastrophe and the Power of Art*, 6 października 2018 – 20 stycznia 2019. Kurator: Kondo Kenichi. Katalog wystawy z tekstami Gerrita Jaspersa Schenka, J.J. Charleswortha, Hoshino Futoshiego, Kondo Kenichiego, Mori Art Museum and Heibonsha Publishers, Tokio 2018, s. 208, <https://www.mori.art.museum/en/exhibitions/catastrophe/> (29 grudnia 2019).

29 Tamże.

30 Tamże.

31 Yoko Ono, Facebook, 25 kwietnia 2019, <https://www.facebook.com/yoko.ono/photos/yoko-ono-add-color-painting-refugee-boat-2019installation-view-from-the-exhibit/10157032601590535/> (29 grudnia 2019).



Fot. Yoko Ono, *Add Color Painting (Refugee Boat)*, 1960/2016, instalacja.

Źródło: Yoko Ono: *Installation and Performances*, Macedonian Museum of Contemporary Art, Saloniki, 2016. Zdjęcie promujące 15. coroczną wystawę w Roppongi Hills i Mori Art Museum *Catastrophe and the Power of Art*, 6 października 2018 – 20 stycznia 2019. Kurator: Kondo Kenichi. CC BY-NC-ND 4.0 International; <https://www.mori.art.museum/en/exhibitions/catastrophe/>.

na łodzi uchodźców. Zdaniem artystki wystawa jest metaforą idei mówiącej, że każda chwila w naszym życiu, podlegającym ciągłym zmianom, „jest piękna”<sup>32</sup>. Tyle twórca o własnym dziele.

Powtarzanie instalacji przez blisko 60 lat, w różnych miejscach, z tak dużą częstotliwością (kilka razy do roku), może odradzać i przekształcać zasadniczą ideę. Poza tym jest sukcesem wystawienniczym i merkantylnym. Życzenia pokoju wypisywane przez odwiedzających nie tylko wpisują się w manifest artystki i Johna Lennona, lecz są też powtórzeniem nadziei świata. Krystaliczna, sterylna przestrzeń, na wstępie pozbawiona indywidualnego rysu i śladu domu, w akcie zapisywania i zamalowywania zyskuje indywidualny szlak, staje się zaproszeniem do zaznaczenia i wprowadzenia prywatnego życia (prywatnego zapisu) we wspólnotę zogniskowaną na tworzeniu utopijnego domu pokoju. Nie może umknąć naszej uwadze, że z wyboru uczestników przestrzeń wspólnoty zyskuje często odcień błękitu, nieba, który dobrze komponuje się z życzeniami pomyślności i miłości do świata. Powtarzany problem migracyjny, rozpaczy uchodźcy, lęków i samotności w ucieczce przed wojną albo biedą, ulega szczególnemu odkształceniu dzisiaj, w związku z tym, co nieco eufemistycznie w obliczu masowości i (nie)solidarności świata określa się jako kryzys uchodźczy. Sztuka zneutralizowała problem. Kolorowanie świata, którego nie sposób pokolorować, wysyłanie życzeń

<sup>32</sup> Tamże.

pokoju w świecie gotującym się do wojny, afirmacja harmonii i kolorowego spokoju w miejsce chaosu i pustki przywoływanej katastrofami wydają się prostym gestem artysty, pojemnym ideowo, łatwym do reinstalacji w wielu miejscach świata, jako gra z widzami, reaktywowana energia w naprawianiu rzeczywistości.

Dlatego ten przywołany obraz, dokumentujący instalację Yoko Ono, w sposób oczywisty jest otwarciem/zaproszeniem do zwiedzenia tokijskiej wystawy, pokazującej siłę sztuki w obliczu katastrofy. Prace artystów, prezentowane w Tokio<sup>33</sup>, są zgromadzone w dwóch sekcjach: *Jak sztuka przedstawia katastrofę? Dokumentacja, wytchnienie, wyobraźnia* oraz *Kreacja z destrukcji – moc sztuki*<sup>34</sup>. Dokumentowanie katastrofy w części pierwszej dokonuje się z uwagi na różne kody wizualne: od kodu realistycznego, fikcyjnego, aż po kod abstrakcyjny – organizatorów interesuje ta różnorodność i wytrwałość artystów w opowiadaniu katastrofy. Artyści próbują zaświadczać i odtwarzać katastrofę, rozpacz i strach oraz budować pamięć. Część druga jest próbą przezwyciężenia przygnębienia, w tej części katastrofa przynosi przebudzenie nadziei; za sprawą sztuki następuje powrót do wiary w lepsze jutro. Jak piszą organizatorzy, sztuka może nie zapewnić szybkiego powrotu do zdrowia, w przeciwieństwie do medycyny, ale może służyć jako długoterminowa terapia dla społeczeństwa, przekazując nadzieję, stając się narzędziem jednoczącym i budującym solidarność, wnosząc wreszcie swój wkład finansowy z uwagi na działania charytatywne oraz kojąc serca<sup>35</sup>. Moc przekształcania tego, co negatywne, w to, co pozytywne – zdaniem organizatorów – jest główną wartością sztuki.

Sztuka reagująca na katastrofę w oglądzie antropologicznym jest ciekawym zjawiskiem. Staje się nagromadzeniem bólu i nadziei. Artyści zaświadczenia, dokumentują, przetwarzają, wywołują, napominają, oświetlają, kreuja, nawołują, jednoczą, odradzają, budują, wznoszą utopie i przestrzenie wytchnienia. Osłabiają doświadczenie straty, tuszują rozpacz, wskazując na przyszłość domu nadziei. Ale czy wyrwa po katastrofie, świat po katastrofie, człowiek po katastrofie mają coś wspólnego z wizją świata Yoko Ono? Czy rozpacz można płynnie przekuć w radość, pokój i nadzieję, i na nowo zadomowić się w utopii sztuki?

Zadomowienie i wykorzenienie, niczym awers i rewers, towarzyszą sztuce, doskonale widać to w ekspozycyjnych praktykach kulturowych podtrzymujących

33 Artyści wystawiający prace to: Shiva Ahmadi, Ai Weiwei, Mirosław Bałka, Ban Shigeru, Miriam Cahn, CATPC in collaboration with Renzo Martens, Sheba Chhachhi, Chim-Pom, Thomas Demand, Christoph Draeger, Fujii Hikaru, Félix González-Torres, Hatakeyama Naoya, Mona Hatoum, Hirakawa Kota, Thomas Hirschhorn, Horio Sadaharu, Khaled Hourani, Huang Hai-Hsin, HYOGO AID'95 by ART (Akasegawa Genpei, Ay-O, Domoto Hisao, Hosoe Eikoh, Imai Toshimitsu, Kano Mitsuo, Kikuhata Mokuma, Kusama Yayoi, Lee Ufan, Maeda Josaku, Moriyama Daido, Motonaga Sadamasa, Nakanishi Natsuyuki, Narahara Ikko, Noda Tetsuya, Okamoto Shinjiro, Shinohara Ushio, Shiraga Kazuo, Takamatsu Jiro, Tomatsu Shomei, Yamada Masaaki, Yokoo Tadanori, Yoshihara Hideo), Ikeda Manabu, Isaac Julien, Hiwa K, Kato Tsubasa, Oliver Laric, Eva and Franco Mattes, Miyajima Tatsuo, Miyamoto Ryuji, Yoko Ono, Georges Rousse, Kateřina Šedá, Wolfgang Staehle, Helmut Stallaerts, Swoon, Takahashi Masako (ARTS for HOPE), Takeda Shimpei, Tanaka Koki, Gillian Wearing, Yoneda Tomoko, Muhammad „Ucup” Yusuf.

34 Zob. sekcja 1: *How Does Art Depict Disaster? – Documentation, Recreation, Imagination* i sekcja 2: *Creation from Destruction – The Power of Art*, <https://www.mori.art.museum/en/exhibitions/catastrophe/04/index.html> (29 grudnia 2019).

35 *Catastrophe and the Power of Art*, Mori Art Museum, <https://www.mori.art.museum/en/exhibitions/catastrophe/04/index.html> (29 grudnia 2019).

zapośredniczone przez sztukę formy zadomowienia, co zauważyła Maria Popczyk<sup>36</sup>. Widać je również w projektowaniu miejsc w kulturze, gdy tworzenie i destrukcja są z sobą splecione, podobnie jak dom i ruina<sup>37</sup>. Sztuka zaprzęgnięta w budowanie domu nie tylko przywołuje związki z kultem, sięganie do źródła, lecz także odnosi się do wznoszenia duchowego miejsca i wzniesienia idei tożsamościowych, rozwijania idei zamieszkiwania. Równocześnie służy wyobcowaniu i destrukcji porządków, rozrywając czytelne wzory kultury. Wrażliwość na problem zadomowienia w sztuce, ujmowana afirmatywnie bądź krytycznie, daje wytchnienie człowiekowi, wprowadza go do gry na progu domu oraz wrzuca w samo jądro wyobcowania, w przestrzeń bezkształtną, pozbawioną rysów i sensów.

Sztuka – i nie musi tu chodzić jedynie o nowoczesne, sterylne projekty, funkcjonalne i niezlokalizowane, pozbawiające człowieka kontekstu i nostalgii za przeszłością i domem – jest jedną z uprzywilejowanych kulturowo przestrzeni wykończenia. Sztuka przemieszczająca rzeczy, wyrывая je kontekstu, wreszcie, co istotniejsze, pozbawiona gruntu, zawieszona nad terytoriami i przyziemnymi sprawami, w jakimś sensie od zawsze opowiada katastrofę domu, wręcz formuje się na gruzach myślenia domowego. Z drugiej strony, na gruzach zadomowienia w jakiś sposób przewycięża każdą śmierć, w tym i śmierć domu. Może wręcz karmi się śmiercią, tak jak drwi z konwencji i nawyków, pławiąc się w utracie i alienacji. Sztuka jest oswojona z wykorzenieniem. Przewycięża je w imię, jak mogłoby się wydawać, neutralnej przestrzeni niedomowej. A może inaczej: przewyciężenie następuje w przesunięciu w sferę uniwersalnego domu, wolności sztuki, fundowanej na wspólnocie niezakorzenionych doznań.

W przypadku sztuki podejmującej temat katastrofy/katakliizmu musi nas zastanawiać ów mechanizm przewyciężenia. Czy aby ma miejsce? Sztuka katastrofy stanowi grząską przestrzeń, gdyż chodzi tu nie tylko o spotęgowanie prawdziwej utraty, ale też samą namacalność tragedii, dotknięcie ciszy, której nie sposób dotknąć, obecność gruzów konkretnych domostw. Konkret katastrofy ucina głos w chwili grozy, zawiesza moc opowiadania i wyrażania, powoduje nawet, że nie można ostatecznie niczego wyrazić. Katastrofa urywa świat ciągłości, ponieważ jest prawdziwym końcem, konkluzją, jak podpowiada grecka etymologia. Uruchamia litość i trwogę w tych, którzy ocalili lub obserwują, ale nie przynosi oczyszczenia. *Katharsis* się nie wydarza, sztuka katastrofy jest bezradna, nie może dać oczyszczenia. Wydawać by się mogło, że sztuka jako świadectwo katastrofy lub budzenie nadziei na dom po odbudowie, jak w przywołanej instalacji Yoko Ono czy innych pracach prezentowanych na tokijskiej wystawie, jest w stanie przynieść ukojenie bądź impuls do zmian, lecz tak naprawdę, odzyskawszy głos po katastrofie, staje się niebezpieczną sztuczką sztuki. Sprzeniewierza się idei surowego *Unheimliche*.

Katastrofie – która staje się sztuką – uformowanej w przestrzeni podlegającej estetyzacji, konwencjom artystycznym i społecznym, pozornie zostaje przydany

36 M. Popczyk, *Ekspozycja muzealna a problem zadomowienia*, „Anthropos?” 16–17/2011, s. 81.

37 M. Popczyk, *Sztuka miejsca*, [w:] *Miejsca postindustrialne jako przedmiot badań transdyscyplinarnych. Od dizajnu do zakorzenienia*, red. A. Kunce, Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, Gdańsk 2018, s. 140.

głos, jednak jest to głos, który sztuka wykrzywiła, odkształciła, tworząc sztuczną przestrzeń wokół katastrofy człowieka. To, co było przestrzenią radykalnego *Unheimliche*, co ogrzewało się w cieniu Nic, zostało przechwycone przez nieomową sztukę, która zamiast potęgować rys *unheimlich*, niebezpiecznie rozmyła tragedię w idei domu sztuki. Dom współodczuwania cierpienia, zyskujący oprawę plastyczną, powołuje do istnienia dom wspólnoty współczującej, wczuwającej się, tworzy dom jednoczący – za sprawą przeżyć oraz wystawionych na pokaz doznań. Nawet wykorzeniona sztuka chętnie zadomawia się w idei wykorzenienia, czyni wręcz z niej oręż. Paradoksalnie katastrofa przechwycona przez ten mechanizm zostaje wpisana w przestrzeń *heimlich*. Nawet z dawnego złączenia *heimlich/unheimlich* wydobyta zostaje nie dynamika, lecz sama swojskość. Sztuka, wielka miłośniczka nieomowości, wpycha groźbę w swojskość. Zbojętnia, nudzi albo zaprasza do powierzchownej gry, a nawet rozwija ciekawość co do użytych narzędzi i budzi przyjemność płynącą z poczucia bezpieczeństwa w powołanym domu, który jest w naszym zasięgu. A że każde zadomowienie po katastrofie wydaje się niemożliwe, ta sztuczka sztuki wydaje się łatwa do zdemaskowania.

Sztuka po katastrofie, opowiadając, zaświadczać, odkształcając, przekuwając puste w pełne, przynosi złudną nadzieję, że sztuka może być otuliną. A doświadczenie katastrofy, zakryte sztuką, jest proste i okrutne: nic nie rozproszy mroku, nic nas nie otuli, wyrwa pozostanie wyrwą. Bezlitosna ostrość katastrofy przenika „wszystko”, które było udziałem człowieka, dociera do najmniejszej cząstki z siłą ognia i nadmiarem bólu. To żar, który pali i oślepia. Nie sposób go zobrazować w sztuce, tak by zgrabnie przekuć rozpacz w nadzieję czy w życzenia pokój, jak w instalacji Yoko Ono, by pomalować katastrofę i ją pokonać, by wypełnić oślepiający żar kolorami, działaniami, jakkolwiek szlachetnymi, gdyż nie są one w stanie usunąć spustoszenia, jakie już się dokonało w człowieku, w centrum obietnicy zadomowienia. Nie sposób mówić i patrzeć, by oswoić cierpienie. Sztuka jako otulina – niewprowadzająca w osłupienie i drętwotę, niebędąca milczącą i martwą przestrzenią – nie jest w stanie dotknąć katastrofy. Ustawia się jedynie obok niej, krąży wokół tego, co istotne.

Jednak dzięki temu katastrofa staje się znośna dla człowieka. Opowiedziana, już oswojona, poddaje się rytmowi powtórzeń kulturowych. Powraca w obrazach filmowych czy plastycznych, jest blisko człowieka i tego, co już tylko „na ludzką miarę”. Sztuka jako otulina coś opowiada, ale spustoszenia nie czyni. Niczym zwielokrotniony kulturowo obraz tonącego brytyjskiego transatlantyku *Titanic* – który „aż miło” powielać – buduje napięcie i zaciekawienie, wprawia w zadumę, jednak nie rozbraja siły katastrofy i ludzkich lęków. Sytuuje się obok tego, co nieobejmowalne, a co przesywa na wskroś.

### **LĘK, LAMENT, UPADEK GRANICY**

Pomniejszone „ja” w cierpieniu, w momencie katastrofy i po niej, złączone zostaje z siłami, które przekraczają to, co ludzkie. Sobość zostaje radykalnie pomniejszona. Już Lyotard martwił się, że sobość w świecie rozpadu tożsamości, poróżnionych gier językowych i powołanych egalitarnie narracji znaczy mało. Ale mierzenie sobości, do której odesłany zostaje postmodernistycznie przepisany

Musilowski człowiek „bez właściwości”, z sobością w świetle przeżytej katastrofy, zawodzi jeszcze bardziej. Sobość po katastrofie to zdecydowanie co innego, to sobość pomniejszona w obliczu tego, co nieskończone. Tu zaprzęgnięta zostaje wykładnia metafizyczna.

Radykalnie pokonane „ja” może żyć uważnie, na co już wskazywaliśmy, wytrwale naprawiać szkody bez nadmiernego przywiązania się do świata odbudowanego lub może wycofać się z chęci przywrócenia ładu. W każdym wypadku istnieje już bez przywiązywania się do władzy i chęci kontrolowania porządku świata, rzeczy czy ludzi. Pomniejszone „ja”, na które czyha otchłań, to „ja”, przed którym roztacza się przestrzeń nieokreślonego lęku, ale i strachów zyskujących konkretny przedmiot obaw. „Tam, gdzie strach – jeżeli wolno tak powiedzieć – traci rozeznanie, czego mianowicie dotyczy, a z drugiej strony zwraca się ku mnie, by oznajmić mi totalną zagładę, tam właśnie strach zamienia się w trwożę”<sup>38</sup>. Trwożenie się przed śmiercią, wedle Ricœura, może być pokonane tylko zaangażowaniem w dzieło wspólnotowe, zatem w odbudowę i naprawę świata.

W obliczu katastrofy nieokreślony lęk i określone strachy (wyznaczone konkretnym przedmiotem/sytuacją/zjawiskiem) zostają wydobyte jeszcze inaczej za sprawą radykalności i nagłego końca zrealizowanego tu i teraz. Przetrwanie to nie tyle Koniec (choć pamiętamy, że katastrofa to konkluzja), ile początek życia po Końcu, gdy świat więzi i obietnic został za nami. Człowiek sprzed katastrofy i człowiek po niej nie znajdują do siebie pomostów. Wyobraźnia, poczucie kruchości i życie w pokorze wobec niebezpieczeństwa są jedynie próbą tworzenia złudnych połączeń między tym, czego nie da się spleść. Za sprawą katastrofy człowiek wrzucony zostaje w radykalną asymetrię „ja” i nieskończoności, która w jej obliczu staje się dotykowa, uchwytana, wręcz oczywista. Naprawianie świata nie jest w stanie zasypać przerażającego Nic przepaści, które nie tylko niepokoi, lecz także rozrywa tożsamość siebie i rzeczy. Przenicowuje to, co wydawało się stabilne.

I chociaż przyszła śmierć zapowiadana jest przez ustawiczne widowisko śmierci, gwarantujące nieustanną odnowę życia – co dobitnie opisywał Georges Bataille<sup>39</sup>, tropiąc doświadczenia wewnętrzne jako antycypacje śmierci – to jednak sama zapowiedź upadku, powtarzana w kulturze niczym *memento mori*, ma inny wymiar niż doświadczona katastrofa, o którą się ocieram. Wraz z katastrofą, wkraczającą w mój dom lub jego okolicę i wywracającą obietnicę zadowolenia, objawiona zostaje zapowiedź mojego upadku tu i teraz. Nagle czy w odroczeniu dociera do mnie nagłość mojej śmierci bez pożegnania, rytuałów, śmierci tragicznej i nieoswojonej kulturowo, przerywającej ciągłości i zobowiązania życia. I chociaż znaczenie mają formuły „tym razem nie ja”, „tuż obok”, „udało się”, „nie trafiło na mnie”, to wiedza wsparta wyobraźnią, że mogło być inaczej, otwiera życie w przestrzeni darowanego jeszcze czasu. Jest to jednak już czas okaleczony, naznaczony brakiem. W przeżytej katastrofie lub w otarciu się o nią w sposób radykalny widzę śmierć, już nieefemeryczną.

<sup>38</sup> P. Ricœur, *Podług nadziei*, dz. cyt., s. 31.

<sup>39</sup> G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 71.

Słowo biblijne, kulturowo dziedziczone, odkształcane w translacji i powtórzeniu, jest tu podpowiedzią. Warto się temu przyjrzeć, aby wydobyć antropologiczne okolice lamentu, skargi, błagania. To nasz świat zostaje naznaczony niegodziwością istnienia, staje się „skażoną ziemią”, doświadczoną potopem (Rdz 6, 11–12). To wokół mnie roztacza się „deszcz siarki i ognia” (Rdz 19, 24), płoną miasta, wpisane w powtórzone zniszczenie Sodomy i Gomory. To w sąsiedztwie wspólnoty, nas, spadają egipskie plagi, nagle i wszystkie. Czy po stronie wybranych i przeznaczonych do ocalenia, czy po stronie ukaranych i skazanych na unicestwienie, otoczony jestem przez pomór pierworodnych, w świecie, w którym „ciemna stała się ziemia” (Wj 10, 15), gdzie wokół ogień i cierpienie, gdzie moja śmierć odnajduje się w śmierci drugiego, gdzie słycać zapowiedź lamentu i wesela w obliczu klęski „stolicy potężnej” – Babilonu (Ap 18, 10).

Jestem powtórzonym Hiobem lub przynajmniej czuję jego oddech przepełniony bólem i utrapieniem. Jego słowa: „Kajam się w prochu i w popiele” (Hi 42, 6) wpisują się w ludzkie doświadczenie. Doświadczony nieszczęściami Hiob doprowadzony zostaje nie tylko do pytań granicznych, ale i granicznych doświadczeń. Zagubiony w ładzie poznania i ładzie etycznym, który nie jest czytelny planem, miota się w wykładniach świata i rozdziałach kar i nagród. Człowiek w obliczu katastrofy odnajduje w sobie Każdego, niczym Hiob przechodzi próbę, chociaż nie musi temu towarzyszyć przekonanie o celowości. Hiobowe skargi i lamentsy są nieustannie kulturowo przepisywane.

Leonard Cohen, poeta, a później i pieśniarz, w roku 1984 w *Księdze miłosierdzia*, w psalmie 32 rozpoczynającym się od słów „OPLAKUJEMY UTRACONE, a wtedy przypominamy sobie o tobie”, powtarzał pytania: „Czy to możliwe?”, „Czy na to zasługujemy?”, „Czy to naprawdę nas spotyka?”, zadawane w obliczu klęski, śmierci, okrucieństwa, straty. Powtarzał lament odwieczny, lament po zburzeniu wieży Babel i lament Hioba, aby wskazać na ludzkie poszukiwanie drogi wyjścia, odnajdywanie skruchy i budowanie nadziei: „A tu i tam, pomiędzy siedemdziesięcioma językami i setką ciemności – coś jest, coś pobłyskuje, najodważniejsi zbierają siły, by rozpalic światła skruchy”<sup>40</sup>. Człowiek katastrofy odnajduwany jest w pokorze.

W innym psalmie – 46, rozpoczynającym się słowami „Pomóż mi w deszczu”, Cohen umieści ruinę, mrok, zło w sąsiedztwie lęku, poddania się woli przekraczającej ludzkie wyobrażenia:

*I bądź błogosławiony, który przemawiasz z ciemności, który nadajesz kształt spustoszeniu. Przyciągasz na powrót serce rozsypane w tym świecie, wytyczasz granice bólu. [...] Ruiny są znakiem twojej siły, twoja dłoń kruszy mury i wszystko pęka, aby odbudować tron twój w sercu. Odcisnąłeś swoje imię w chaosie. Oczy, które toczyły się już ku ciemności, wtoczyłeś z powrotem do czaszki. [...] Stwórz świat na nowo, postaw nas, tak jak zrobiłeś to już wcześniej, na fundamencie swojego światła*<sup>41</sup>.

40 L. Cohen, *Księga miłosierdzia*, tłum. D. Wyszogrodzki, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 2017, psalm 32 [bez paginacji].

41 Tamże, psalm 46 [bez paginacji].



Bez myśli o obecności Boga, bez zbliżenia się do poddaństwa Hioba, bez nieskończonej ufności, która wymyka się kalkulacjom, trudno przedostać się do doświadczenia człowieka po katastrofie.

Człowiek w obliczu katastrofy powiela lament Koheleta, z krzykiem lub bezgłośnie powtarzając: „wszystko to marność i pogoń za wiatrem!” (Koh 1, 9), jest wrzucony w świat, w którym, co prawda, od zawsze wszystko rozwiewało się na wietrze, ale teraz, nagle, z siłą tu i teraz, rozwiało się dla niego – oto zniknął jego/mój dom, i to w sposób spektakularny, bez przygotowania. Lament w obliczu katastrofy z czasem ucicha, gdy przechodzi w pokorne poddanie się rytmowi życia po katastrofie, życia, które nie jest roszczeniowe i obojętniejsze na świat. Z czasem zamienia się w ton znany z ballad François Villona, w których dominuje już refleksyjny smutek, przechodzący w westchnienie: „Ach, kędyż są drzewiejsze śniegi!” czy „Kędy Szarlemań jest waleczny!”<sup>42</sup>.

Katastrofa przynosi upadek granic, które osłaniały człowieka. Przede wszystkim jest to granica wyznaczająca przestrzeń bezpiecznego gospodarowania i oddzielająca od niebezpieczeństw Natury, uznakowiona kulturowo, lokalizująca człowieka w miejscu osłoniętym, chronionym i stabilnym. Ale są też i inne granice, których upadek przychodzi wraz z katastrofą, to granice poznania, które wyznaczone zostały za pomocą wiedzy i narzędzi metodycznego oswajania świata, jak i uznanych procedur, stanowiąc tamę przed niespodziewanym. Wraz z upadkiem barier zabezpieczających obszary wiedzy przed tym, co niepoznane, dochodzi do człowieka nieskuteczność zabiegów osławających świat i rozumienie własnego „ja”. „Stanąwszy twarzą w twarz z «resztą», z owym «coś jeszcze», co nie mieści się w ludzkim wyobrażeniu całości świata, rozstają się z sobą. [...] Jestem, ale inny. Przemiana ta wstrząsa mną, nic dziwnego, że zachwieje i składnią. Zapiszmy – inne jest(em)”<sup>43</sup>. Nagle, w obliczu katastrofy, odsłania się człowiek pokonany, ale i nagi, odarty z ludzkiego oprzyrządowania, bez kulturowej maski, człowiek kruchy, ostentacyjnie widoczny w ograniczeniach poznania i życia.

Upadek granic rzuca człowieka w przestrzeń, w której zatarte zostały podziały między tym, co ludzkie, i tym, co niepojęte, między znanym i nieprzywodzącym na myśl żadnych kategorii osławających oraz niewytrzymującym prób porównania. Katastrofa polegająca na tym, że oto nie ma już życia wokół, że otacza nas mrok, że wdziera się Nic i że zewsząd wdziera się ziać – bez względu na to, czy pojawia się w sąsiedztwie nakazu moralnego: „idź!”, czy zgody na zaniechanie aktywności – radykalnie rozrywa dobre praktyki życia i usankcjonowane kulturowo różnice. Katastrofa to zahamowane życie. Gdy granice się zacierają, nieobliczalne czai się w domu, stabilność zostaje przeobrażona w ulotną formę, a dobre życie zostaje zakwestionowane i nie jest nagradzane. Za sprawą katastrofy kończy się porządek świata. Niknie siła kulturowej granicy. Nie przemawia, nie daje schronienia, nie jest obietnicą powagi domu. Człowiek niebezpiecznie

42 F. Villon, *Wielki Testament*, tłum. T. Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, w. 329–356 (*Ballada o paniach minionego czasu*), w. 367–384 (*Ballada o panach dawnego czasu, prowadząc dalek ten sam przedmiot*).

43 T. Sławek, *Nie bez reszty*, dz. cyt., s. 52.

pomniejszony w swej już i tak kruchej sobości łatwo zostaje wydany na łup ratunkowych programów politycznych czy społecznych, a *erzac* ładu nie buduje domu, tylko wznosi bunkier.

### PRZESTRZENIE TEGO, O CZYM ZAPOMNIELIŚMY

Ale czy katastrofa – o której powiedzieliśmy, że utrzymuje człowieka w tym, że nie sposób zapomnieć, skazując go na powtórzenie, ale i uczestnictwo w kulturowych obrazach – nie osłania innych przestrzeni, które zostały zapomniane? Zapominanie, niepamięć i pamięć są z sobą związane<sup>44</sup>. Aby pamiętać, trzeba zapominać, gdyż zapomnienie jest figurą pamiętania. Zapominanie może być dobre. Tracę zainteresowanie czymś, co przestało być ważne i już nie jest potrzebne. Tu jednak nie chodzi o banalne zapomnienie tego, co przestaje mnie zajmować, ale o zapomnienie tego, co ważne, a co odkłada się wraz z pracą katastrofy, co spychane jest w kulturze współczesnej jako programowo zapomniane, formując myślenie uboczne, niepokojące i niechciane.

O czym zapomnieliśmy w kulturze, która właśnie dlatego, że jest pamięcią i trwaniem, każe zapominać, właśnie dlatego, że jest afirmacją konstruowania, zapełniania, odbudowy, a nawet poprawiania, każe nie spoglądać głębiej w to, co porusza do głębi i stawiać pytanie: „gdzie jestem?” w centrum uwagi? Katastrofa ukazuje grozę świata, o której nie sposób pamiętać na co dzień, gdyż – jak uczyli chasydzi, a wśród nich Baruch z Międzyboża – człowiek bez daru zapomnienia myślałby ciągle o śmierci, niczego by nie przedsięwziął i nie wznosiłby domu<sup>45</sup>. Groza staje się namacalna w katastrofie niezależnie od tego, czy demaskuje puste za sprawą oglądu zapominającego Boga / uznającego nieobecność Boga / nierozstrzygującego o Bogu w imię wyobraźni agnostycznej, czy też demaskuje puste między Bogiem a człowiekiem w boskiej obecności, która nie miesza się w porządek świata, a może obojętnie lub inaczej: zsyła plagi i ćwiczy człowieka. Nawet jeśli w cieniu Nic człowiek zostałby ustawiony jako główny sprawca katastrofy, to groza z tego wynikająca tylko potęguje namacalność klęski, nagłej i drastycznej. W żadnym wymienionym przypadku nie widać obietnicy domu.

Budując świat kultury, zapomnieliśmy o bliskości otchłani, o samotności, o bólu w świecie metafizycznie dookreślonym, ale i uwolnionym od metafizyki, o tym, że Nic nie jest wyzwolicielskie, a człowiek w mocy tworzenia jedynie maskuje własne słabości. Zapomniane ocienienia przestrzeni tego, co zepchnięte na margines, co unieważnione i usunięte w mrok, co okryte lękami i wrzucone w przepaść. Katastrofa, jako wielka figura nicości, wrzuca nas w przestrzeń tego, o czym zapomnieliśmy, aby móc budować dom. Na moment przywołana groza zostaje następnie powtórzona w zwielokrotnionych obrazach i słowach kulturowych, co odbierze jej impet i moc rażenia. Z powtórzoną grozą na poziomie osoby nie sposób pielegnować domu dzień po dniu, ale z powtórzonymi i zobiektywizowanymi w kulturze tekstami katastroficznymi można dotknąć osłabionego

<sup>44</sup> Na temat mechanizmów społecznych zapominania i niepamięci zob. M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2009, s. 139–167.

<sup>45</sup> M. Buber, *Opowieść chasydów*, tłum. i posłowie P. Hertz, W drodze, Poznań–Warszawa 2005, s. 115.

ślądu grozy, która już nie przesywa do żywego, tylko pozwala programować zapomnienie tego, co niepokojące, aby w końcu oddalić się od opowiedzianej katastrofy i niepostrzeżenie ulokować się w centrum kultury jako siły trwania.

Zasłona estetyczna, rozciągnięta nad trwogą życia, pozwala źle żyć. Niczym w utopijnej opowieści Yoko Ono, zamieszkać w nadziei i ukojeniu. Sztuka, zachowując temat klęski, zdejmując okrucieństwo i poluzowuje prawdę, staje się jedynie echem przeżycia, swoistym porozumieniem ponad grozą, łączącym zdezorientowanych świadków. Pacyfikując paraliżujący lęk, jednocześnie wciąż zachowuje lęk niejasny, przywołujący mroczny majestat okolicy rozszarpanych doświadczeń. Sztuka jest bezradna wobec katastrofy, dlatego musi sięgnąć po *erzac*, po środki obrazujące swojskość i prowokujące, przywołujące litość i szok, na przemian wykorzystujące hałas i ciszę. Nie dosięgnie surowości katastrofy, nie dosięgnie radykalności *Unheimliche* pokatastroficznego, ale rozszczelnia poczucie rozgosczenia się w świecie. Odnowi ton tańców śmierci i westchnień z ballad Villona, aby jeszcze raz powtórzyć mijanie rzeczy i ludzi, tak chętnie przywoływane w wielkiej sztuce literatury, tej sztuce, o której Fernando Pessoa napisze, że jest sztuką „nieskażoną realnością” i tą, która „poślubiła umysł”<sup>46</sup>: „miniemy wszyscy, miniemy wszystko. [...] W wielkim zawirowaniu, które obraca bezwładnym światem jak suchymi liśćmi, królestwa są tyle samo warte co ubrania krawcowych, a kędziory jaśnowłosych dzieci wirują w tym samym śmiertelnym kręgu co cesarskie berła”<sup>47</sup>.

Bez stworzonej kulturowo przestrzeni dla manifestacji tekstów opowiadających katastrofę – i tę pełzającą, i tę wdzierającą się nagle i wprawiającą w osłupienie – kultura byłaby ściśle zamknięta na szczeliny, którymi wdziera się niepokojące myślenie o kresie zadomowienia. Nawet jeśli w powtarzanych kulturowo obrazach myślenie to nie jawi się jako przerażające i obezwładniające, to bez niego kultura byłaby naiwną opowieścią. I nawet jeśli zasłona mroku zanika w niejednej sztuce-otulinie, a już na pewno w niejednym amerykańskim filmie katastroficznym, to wydaje się, że nawet najbanalniejszy tekst filmowy wciąż zachowuje szczeliny i rysy niepokoju. Odkotwicząc nas, opowiada koniec gościnności.

Kultura musi stwarzać przestrzenie poluzowujące to, co ludzkie, i to, co wspólnotowe, a jedną z nich są teksty katastroficzne. W jakiś sposób słowo opowiadające kataklizm, obraz filmowy czy plastyczny uzmysławiający katastrofę, nawet już w pomniejszającej przestrzeni *heimlich*, stanowią przesmyk do radykalnego niepokoju i są echem grozy w obliczu klęski gospodarowania, chroniąc w ten sposób pełnię ludzkiego doświadczenia, które zasada się na niewiedzy i braku rozeznania.

#### BIBLIOGRAFIA (WYBÓR):

*A Greek-English Lexicon*, oprac. Henry George Liddell, Robert Scott. Wyd. 8. New York–Chicago–Cincinnati: American Book Company, 1901.

Buber, Martin. *Opowieść chasydów*. Tłum. i posłowie Paweł Hertz. Poznań–Warszawa: W drodze, 2005.

<sup>46</sup> F. Pessoa, *Księga niepokoju spisana przez Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*, tłum. M. Lipszyc, wstęp R. Zenith, Wydawnictwo „Lokator”, Kraków 2013, s. 56.

<sup>47</sup> Tamże, s. 190.

- Cohen, Leonard. *Księga miłosierdzia*. Tłum. Daniel Wyszogrodzki. Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis”, 2017.
- Freud, Sigmund. „Das Unheimliche”. *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 5 (1919).
- Freud, Sigmund. *Niesamowite*. Tłum. Robert Reszke. W: Sigmund Freud. *Pisma psychologiczne*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Tłum., przedmowa i przypisy Bogdan Baran. Warszawa: PWN, 2007.
- Kalinowska, Maria. *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa: IBL PAN, 1989.
- Marek Aureliusz. *Rozmyślania*. Tłum. Marian Reiter. Gliwice: Wydawnictwo „Helion”, 2016.
- Pallasmaa, Juhani. „Space, place, memory and imagination. The temporal dimension of existential space”. W: *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape*, red. Marc Treib. New York–London: Routledge, 2009.
- Popczyk, Maria. „Ekspozycja muzealna a problem zadomowienia”. *Anthropos?* 16–17 (2011).
- Popczyk, Maria. „Sztuka miejsca”. W: *Miejsca postindustrialne jako przedmiot badań transdyscyplinarnych. Od dizajnu do zakorzenienia*, red. Aleksandra Kunce. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, 2018.
- Ricœur, Paul. „Pamięć – zapomnienie – historia”. Tłum. Jacek Migasiński. W: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. Krzysztof Michalski. Kraków: Wydawnictwo „Znak”, 1996.
- Ricœur, Paul. *Podług nadziei*. Tłum., oprac. i wstęp Stanisław Cichowicz. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1991.
- Sławek, Tadeusz. *Nie bez reszty. O potrzebie niekompletności*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2018.
- Sontag, Susan. „The aesthetics of silence”. W: Susan Sontag. *Styles of Radical Will*. New York: Picador, 2002.
- Steffen, Will, Paul J. Crutzen, John R. McNeill. „The Anthropocene: are humans now overwhelming the great forces of nature?”. *Ambio* 36, 8 (2007).
- Storm, Anna. *Post-Industrial Landscape Scars*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Tischner, Józef. *Filozofia dramatu*. Paris: Éditions du Dialogue. Société d'Éditions Internationales, 1990.

Data wpłynięcia: 4 lutego 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 18 maja 2020 r.

**A DISASTER. WHEN YOUR BEING SETTLED  
IS TURNED INTO RUINS**

Focusing on the concept of disaster, the author asks questions about a space for thinking and experiencing which emerges in the face of a catastrophe that either strikes directly, is heard of, seen or talked about, recurring in everyday life, through cultural texts and their transformations. The unfolding research leads to even

more fundamental questions: Is a disaster an anticipation of something? Doesn't it merely reveal what we are so eager to forget, having settled into our culture? The author refers to Freud's concept of the uncanny (in German: *Unheimliche*). By putting it in the specific context of disaster, she studies it at its most radical, wondering what happens when this feeling of 'being settled' is turned into ruins. Can art penetrate the severity of disaster in the radical context of the post-catastrophic quality of *Unheimliche*? According to the article, culture must create a space offering a more relaxed approach to all that is human and to human community. This is for example the case of catastrophic texts. A story, a film or any other artistic production that visualises a disaster, even if only in the diminishing space of the familiar, the *heimlich*, provides some insight into the world of radical anxiety.

**SŁOWA KLUCZOWE:** katastrofa, *unheimlich*, ruiny zadomowienia, zapomnienie  
**KEY WORDS:** disaster, *unheimlich*, being settled turned into ruins, oblivion

