

# ***Vom Zuviel war die Rede, vom Zuwenig.*\*\*\***

## **Paul Celan w twórczości Mirosława Bałki**

Laura Quercioli\*

tłumaczenie: Łukasz Kraj\*\*

DOI [10.24425/rl.2025.156333](https://doi.org/10.24425/rl.2025.156333)

**ruch literacki** • R. LXVI • 2025 • Z. 1 (388) PL • **tematy żydowskie**

zeszyt pod red. Eugenii Prokop-Janiec (Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego)

PL ISSN 0035-9602

„Zbyt-Wiele było mowy, o / Zbyt Niewielu”<sup>1</sup>. Być może na taki właśnie los skazana jest każda próba omówienia miejsc, w których krzyżują się twórczości, tematy i myśli Paula Celana (ur. 1920 w Czernowitach, dziś Czerniowce, zm. 1970 w Paryżu) – bodaj najbardziej wpływowego z powojennych poetów języka niemieckiego<sup>2</sup> – oraz Mirosława Bałki (ur. 1958 w Otwocku),

\* Laura Quercioli – professoressa associata, Dipartimento di lingue e culture moderne, Università di Genova.

ORCID: 0000-0002-6957-0170

\*\* Łukasz Kraj – doktorant, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ORCID: 0000-0003-4474-0652

\*\*\* Pierwodruk oryginalnego tekstu ukazał się w „Ricerche slavistiche. Nuova serie”, vol. 7, No 67 (2024).

1 Celan Paul, *Wiersze wybrane*, tłum. Andrzej Lam, Warszawa 2022, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, s. 113.

2 Zob. np.: *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media 2007–2014*, red. D'Eredità Diletta, Miglio Camilla, Zimarri Francesca, Roma 2015, Sapienza Università.



Artykuł jest opublikowany w otwartym dostępie (open access) na warunkach licencji Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

„największego polskiego artysty”, jak zwykła nazywać go prasa.<sup>3</sup> „Zbyt-Wiele” jak na subtelność nieokreśloność tego typu powiązań i “zbyt Niewiele”, bowiem ze względu na swoje rozgałęzienia temat ten jest potencjalnie nieskończony. W niniejszym studium poprzestanę na zilustrowaniu kilku z takich spotkań, poczynając od *Me Reading Lichtzwang*.

Taki właśnie dziwny, utrzymany w nieco potocznej angielszczyźnie tytuł, nadał Mirosław Bałka jednemu ze swoich najoryginalniejszych dzieł, w którym najwyraźniej przejawia się hołd składany przez polskiego rzeźbiarza „poecie, ocalonemu, Żydowi”<sup>4</sup> Paulowi Antschelowi/Paulowi Celanowi. W tej rzeźbie dźwiękowej Celan jawi się jako autor „sztuk performatywnych” a lektura jego tekstów ma oczywisty etyczny wymiar — zgodnie ze słowami Camilli Miglio z jej ostatniego dzieła poświęconego poecie:

Poetyka Celana, bynajmniej nie „hermetyczna”, jest tak otwarta jak otwarta może być każda sztuka performatywna. Jest ona akcją, rodzajem ruchu. Sens jego pisarstwa leży w ponownym wykonywaniu rozproszonych, śpiewnych pozostałości [...], które przy każdej lekturze nabierają swojej popielatej aury. Pisanie to wypływa z dialogu z pamięcią i wzywa czytelnika, by i on podjął rozmowę. W nierozwiązywalnym napięciu pomiędzy wydarzeniem, które czytana i recytowana poezja każdorazowo odtwarza — w aurze, którą poezja ta jest w stanie rozniecić w teraźniejszości (czytelnika i autora,

<sup>3</sup> Do powyższej ogólnej wskazówki o „prasie” dodać należy, że informacje oraz artykuły na temat artysty są dostępne — w języku włoskim — w obszernym katalogu zorganizowanej w Mediolanie wystawy *Crossover/s* (Rottenberg Anda, *A caccia di significato, in fuga dal significato*, [w:] M. Bałka. *Crossover/s*, red. V. Todoli, tłum. A. Di Meo, Milano, 2017, Mousse Publishing—Pirelli Hangar-Bicocca), jak również na stronie mediolańskiej galerii Raffaella Cortese: <https://raffaellacortese.com/artist/miroslaw-balka/>.

Zainteresowani mogą sięgnąć także do następujących opracowań:

– A.K. e M.B. *ad HangarBicocca: memoria tedesca e memoria polacca*, [w:] *Cento anni di filosofia e di cultura polacca*, red. A.C., G.C., E.C., Milano–Udine 2020, Mimesis;

– *Rimettere in gioco la memoria. Immagini di Auschwitz in mostra*, [w:] *Raccontare con la fotografia. Percorsi di indagine e di creazione*, red. E.B., Genova 2021, GUP;

– *Lo spazio del suono, lo spazio della storia. M.B. e P.M.* („Transnational 20th Century. Literatures, Arts and Cultures” 2022, nr 6, s. 169–187);

– *M.B., o del mondo contaminato, „Antinomie”* 2020, online: <https://antinomie.it/index.php/2020/09/09/miroslaw-balka-o-del-mondo-contaminato/>;

– *A testimoni il cielo e la terra. Arte, nazione e memoria in Polonia e in Germania (2002–2020)*, Genova 2023, GUP (rozdziały 4. i 5., dostęp online: [https://gup.unige.it/sites/gup.unige.it/files/pagine/A\\_testimoni\\_il\\_cielo\\_e\\_la\\_terra\\_ebook.pdf](https://gup.unige.it/sites/gup.unige.it/files/pagine/A_testimoni_il_cielo_e_la_terra_ebook.pdf)).

Niemal kompletną bibliografię znaleźć można również na stronie artysty: <https://miroslaw-balka.com/en/>.

<sup>4</sup> *Paul Celan. Poeta, ocalony, żyd* to tytuł książki Johna Felstinera (Felstiner John, *Paul Celan. Poeta, ocalony, żyd*, tłum. Małgorzata Tomal, Maciej Tomal, Kraków 2010, Wydawnictwo Austeria).

każdego ze swoim własnym czasem i z wszelkimi innymi czasami „poszukiwanymi” w tekście) — mieści się wymiar etyczny.<sup>5</sup>

*Me Reading Lichtzwang* sytuuje się w centrum wielkiej retrospektywy pod tytułem *Fragment*, zaprezentowanej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie w 2011 roku, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu. Ten opublikowany pośmiertnie zbiór poezji Celana użyczył tytułu także wystawie zorganizowanej w 2006 roku w Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen w Düsseldorfie. W wywiadzie udzielonym rok później Rafałowi Jakubowiczowi sam Bałka tak skomentował swój wybór:

Dyrektor K21, Julian Heynen, zobaczył kilka moich projekcji wideo i chciał się skoncentrować na wyborze filmów prezentowanych w przestrzeni. [...] Przeglądałem wiersze Paula Celana i „Lichtzwang”, czyli „przymus światła” skojarzył mi się z projekcją. Gdyby nie było światła – nie byłoby projekcji. Uznałem, że to dobry tytuł na opisanie tych projekcji w przestrzeni. Były to różne projekcje: na ścianę, na ekrany z soli usypanej na podłodze, w róg sali. Od Juliana dostałem tomik poezji Paula Celana po niemiecku, *Lichtzwang*, z dedykacją.<sup>6</sup>

A jednak pomysł czytania tekstów z tego tomu „łamaną niemczyzną” zrodził się przy okazji nieco późniejszej wystawy w Lublinie:

Kilka dni temu została otwarta wystawa w Lublinie, zatytułowana *Terytoria* [Centrum Kultury, Lublin 2006 — przyp. aut.]. Postanowiłem zrobić tam pracę akustyczną. Nie znając języka niemieckiego, przeczytałem cały tomik poezji Celana. W ten sposób nagrałem kasetę audio – sześćdziesiąt minut materiału. Jest to praca o zaciemnianiu, czyli określeniu terytorium faszystów, które może się wydawać terytorium prawdy. Czarny głośnik starego typu, z drewnianą obudową, obwiązany łańcuchem. Podwieszony. Zwisza z sufitu nisko nad podłogą. Dobiega z niego mój głos, czytającego *Lichtzwang*.<sup>7</sup>

Jeśli wystawa, jak we wspomnianym wywiadzie utrzymuje Bałka, przede wszystkim „jest pretekstem do kształtowania siebie, do poznawania swych

<sup>5</sup> Miglio Camilla, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Macerata 2022, Quodlibet, s. 60–61.

<sup>6</sup> Bałka Mirosław, Jakubowicz Rafał, *Bormaszyna z napędem nożnym*, *Z Mirosławem Bałką rozmawia Rafał Jakubowicz*, „Piktogram” 7, 2007, s. 77–89. Jeśli w bibliografii nie podano inaczej, tłumaczenia pochodzą ode mnie — przyp. aut. [Prace tłumaczone przez autorkę z języka polskiego podano w ich oryginalnej wersji. W przypadku cytowania prac już tłumaczonych na język włoski starałem się, w miarę możliwości, tłumaczyć z języków oryginalnych, chyba że oryginały publikacji były nieosiągalne — przyp. tłum.].

<sup>7</sup> Tamże.

możliwości”, lektura *Lichtzwang* była tego właśnie typu doświadczeniem: „[c]zymś innym niż wykonanie obiektu, który będę wystawiał. Przeżyłem coś ważnego, siedząc tu, przy tym stole i czytając *Lichtzwang* Celana”<sup>8</sup>.

Ważną inspiracją dla tej lektury stanowiły też czarne ściany przestrzeni galerii w Lublinie. Czerni to niewątpliwie nadzwyczaj ważny kolor (lub też brak koloru) zarówno w dziełach Bałki, jak i u Celana.

## 1. Czarny kwadrat Paula Celana<sup>9</sup>

Czerni jako brak koloru (określana tak od czasów co najmniej Isaaca Newtona), ale też kolor absolutny, została przywrócona do łask choćby przez Kazimierza Malewicza w jego modelowym *Czarnym kwadracie na białym tle* z roku 1915, stanowiącym czystą abstrakcją i symbol, ostateczną świecką ikonę (nawet jeśli Marcin Wicha między wierszami proponuje być może niezwykłą jej interpretację: pragnieniem Malewicza, Polaka i Ukraińca, miałoby w niej tak naprawdę być namalowanie kwadratu żywego czarnoziemu w nieszczęsnym spichlerzu Europy<sup>10</sup>). Aleksiej Kruczonych, autor pierwszego futurystycznego i antyracjonalistycznego dzieła muzycznego, *Zwycięstwa nad słońcem* z 1913 roku, w którym po raz pierwszy pojawił się ten tak istotny później kwadrat, proroczo twierdzi, że „barwy giną, wszystko zlewa się w czerni”<sup>11</sup>. Czerni rozlewa się po niemal wyłącznie monochromatycznych dziełach Bałki, a słowo *Schwarz*, ‘czarny’, jest jednym z najpowszechniejszych również w twórczości Celana — i to nie tylko w *Fudze śmierci*, często komentowanej, w której kilkakrotnie powtarzana fraza „czarne mleko świtu” została prawie dosłownie zilustrowana przez Anselma Kiefera, Lászlo Laknera, Giosettę Foroni oraz innych artystów. Z twórczością Bałki dobrze jednak współgra intuicja Doroty Jareckiej, według której Celan „[p]odchodzi do sztuki od drugiej strony, lewej i ciemnej, a więc nie dlatego, że jego poezja jest obrazowa, ale że obrazowa nie jest”<sup>12</sup>. W tej samej pracy autorka doprecyzowuje, że „[i]konografia zamienia się u niego [Celana] w kryptografię, ikonologia w kryptologię. Nie ma figur, są ich atrybuty unoszone przez wiatr”<sup>13</sup> — jakże łatwo odnieść ten sam opis do wielu dzieł Bałki! Dlatego też Bałka niemal siłą rzeczy nie „ilustruje” nigdy Celana, a raczej przejmuje — choć z odmienną pozycji — jego spuściznę i ducha, nawiązując z nim, jak twierdzi

8 Tamże.

9 Taki tytuł nosi opublikowana w 2015 roku praca Doroty Jareckiej.

10 Wicha Marcin, *Kierunek zwiedzania*, Kraków 2021, *Karakter*, s. 17.

11 Za: Jarecka Dorota, *Czarny kwadrat Paula Celana*, [w:] *Paul Celan: język i Zagłada*, red. Adam Lipszyc i Paweł Piszczatowski, Warszawa 2015, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 158.

12 Tamże, s. 157.

13 Tamże.

w rozmowie z Friederike Günther, „niemal przyjacielską” relację, „nieprzerwaną rozmowę”<sup>14</sup> opartą na wspólnych poszukiwaniach językowych i semantycznych — poszukiwaniach „nowych odniesień i kodów”<sup>15</sup>.

Czerń — najgłębsza czerń stron *Fragmentu* — to bez wątpienia jeden z „kodów” łączących obydwu artystów. Czerń Celana i czerń Bałki na równi wymagają światła, wymuszają jego pojawienie się. Podobnie jak (nieodzowna?) biała rama *Czarnego kwadratu* Malewicza to właśnie czarna barwa i słowo *Schwarz* mogą wskazywać — zarówno u Celana, jak i u Bałki — że *Verloren war unverloren*, „utracone nie zostało stracone”<sup>16</sup>, że czasami otwiera się perspektywa światła, w której jednak czerń i jasność mieszają się, bowiem „Nichts ist schwärzer als der leuchtende Morgen der Erinnerung”<sup>17</sup> („nic nie jest czarniejsze niż świetlisty poranek wspomnienia”).

Jaką „utrąę” — być może wcale nie absolutną — przywołuje Celan i na jaką możliwość niełatwego ocalenia wskazuje Bałka, sięgając po wiersze i tytuły czerniowieckiego poety oraz czytając jego utwory niepewną, tak złagodzoną przez polską wymowę, niemczyzną? Odpowiedzi na te pytania, jak łatwo się domyślić, mogą być różne. Jako pierwsza przychodzi tu na myśl szansa czy nadzieja na porozumienie, na znalezienie obdarzonego wrażliwością (słowo „wrażliwy” należy do ulubionych terminów Bałki, gdy mówi on o recepcji swoich dzieł albo o artystach, z którymi uwielbia nawiązywać dialogi na odległość) czytelnika i widza, z którymi mógłby stworzyć więź. Istnieje i druga możliwość — do której Celan zmierzał z tak wielką wytrwałością i cierpieniem. Dotyczy ona ocalenia języka, niemczyzny, języka morderców i katów, który jednak zdolny jest (być może z wielkim trudem) dostąpić odkupienia poprzez twórczość poety. (Warto tu dodać, że operacja przeprowadzona przez Celana na niemczyźnie polegała na prawdziwym „oczyszczeniu” tego języka z odpadów przeszłości za sprawą analizy semantycznej i etymologicznej, która w wielu przypadkach, a przede wszystkim w poezji tworzonej w ostatnich latach, prowadziła do rozkładu, a potem rekompozycji poszczególnych terminów).

Dla Bałki polszczyzna nie jest oczywiście językiem morderców. Ale również na niej, na jego własnym języku, o czym artysta dobrze wie, spoczywa ciężar winy. Który język w Europie jest od niej wolny? Która z kultur naszego kontynentu wyzwoliła się, oddaliła od tych wzorów, które dopuściły

14 Bałka Mirosław, Günther Friederike, *Interview with Friederike Günther*, Literarisches Colloquium Berlin 2023. Zapis rozmowy zostanie opublikowany w serii wydawniczej Celan-Perspektiven. Dziękuję Diego Leónowi-Villagrą za przesłanie nagrania.

15 Jarecka Dorota, dz. cyt., s. 158.

16 Celan Paul, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann*, Berlin 2018, Suhrkamp, s. 166.

17 Miglio Camilla, dz. cyt., s. 198.

do dokonania Zagłady, które jej towarzyszyły? Pozostając na płaszczyźnie języka i jego wypowiedzi, poprzez swoje bełkotliwe odczytywanie tekstów po niemiecku, poprzez dziwaczne nałożenie na nie angielskich słów, czasem umyślnie rozbitych, również Bałka przeprowadza swoiste oczyszczenie języka i wysuwa oskarżenie wobec niemieckiej i europejskiej kultury. Tak dzieje się na przykład w wystawie *Der Aufbruch*, zaprezentowanej w symbolicznym miejscu – w Brukseli, w filii izraelskiej galerii Dvir (19.04-02.06.2018). Jedną z instalacji składała się z urządzenia dźwiękowego, w którym głos artysty powtarzał w zapętleniu: „Eichmann”, „Dumann”, „Ichmann”, „Youchmann”, „Hechmann”, „Shechmann”, „Wechmann”, „Youchmann”, „Theychmann”... Wszystkim bowiem przypada w udziale odpowiedzialność i wina: Ich, You, They.

## 2. Fragment

Bałka „myśli o przestrzeni jako o części pracy” – pisze Anda Rottenberg<sup>18</sup>, dodając, że przypadek ten jest bardzo odosobniony. Zresztą „[n]ie zrobi wystawy ktoś, kto nie ma wycucia formy”, ocenia bez ogródek słynna kuratorka, historyczka i krytyczka sztuki, odkrywczyni oraz przyjaciółka Bałki. Wycucie formy i przestrzeni jest u tego artysty nadzwyczaj widoczne, tak jak widoczna jest troska o „przyjęcie” odwiedzającego. W jego wystawach nic nie podlega nigdy przypadkowi albo niezależnej decyzji kuratora; z tym ostatnim zresztą zawiązuje on zawsze owocną i niehierarchiczną współpracę, jak bezpośrednio potwierdzają różne źródła: Iwona Szmelter, kuratorka wystawy *Arbeitsplatz* (2011), Marek Goździewski, kurator *Fragmentu* (2011–2012) oraz Andrzej Szczepaniak, kurator *Semper Fragmentum* (2023). Drobiazgowemu i „naukowemu” opracowaniu przestrzeni w wystawach Bałki towarzyszy na ogół również przenikliwa, oparta na współdziale uwaga poświęcana tworzeniu katalogu – który, przybierając rozmaite formy (od wielkiego tomu do zwykłej kartki), niekiedy staje się prawdziwym foto-tekstem (szczególnie rzuca się to w oczy w katalogu wystawy *How It Is*, zorganizowanej w 2009 roku w Tate Gallery w Londynie).

Katalog wystawy *Fragmentu* został wydany w 2011 roku przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie przy współpracy Instytutu Adama Mickiewicza, a jego redaktorem był kurator Zamku... Marek Goździewski. Choć, jak już powiedziano, większość katalogów Bałki jest niezwykle staranna i niekonwencjonalna, *Fragment* stanowi jeden z najoryginalniejszych estetycznie tomów<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Rottenberg Anda, *Już trudno. Rozmawia Dorota Jarecka*, Warszawa 2013, Krytyka Polityczna, s. 183.

<sup>19</sup> Na to dużych rozmiarów (21 cm x 30 cm) dzieło składają się 253 strony numerowane, a ponadto osiem stron pokrytych w całości czernią oraz trzy strony

*Fragment* był pierwszą wielką retrospektywą dzieł wideo Bałki, który w jednym z wywiadów stwierdził: „mam nadzieję, że *Fragment* nie będzie dla widzów pokazem prac wideo, lecz doświadczeniem relacji przestrzennej”<sup>20</sup>. Jak jednak stworzyć reprodukcję „wideo” i „relacji przestrzennej” na papierze? Twórcy temu zaproponowali umieszczenie w katalogu serii stopklatek z wyświetlanych materiałów wideo. Niektóre ze stron, gdzie zostały zamieszczone, mają inny format: ich szerokość wynosi 17 cm, nie zaś 20, jak w całości książki. Dzięki temu podczas przeglądania ma się wrażenie ruchu, swoistej statycznej powtórki nieprzerwanego, niemal hipnotycznego cyklu charakterystycznego dla wideo/rzeźby Bałki.

*Me Reading Lichtzwang* – czy raczej odczytywany przez Bałkę tekst, znów zapisany białymi literami na całkowicie czarnej stronie – pojawia się praktycznie w połowie obmyślonej przez artystę drogi. Na wystawie, która poza tym składa się z materiałów wideo, było to jedyne dzieło o czysto dźwiękowym wymiarze.

Z okazji swoich czterdziestych urodzin wypadających w 1998 roku Bałka – jak często wspomina – podarował sobie małą, amatorską kamerę, tak małą, że mieściła się w kieszeni marynarki, i tak łatwą w obsłudze, że stała się przedłużeniem ciała. Tym właśnie urządzeniem nakręcił prawdopodobnie wszystkie swoje filmy wideo – ta forma sztuki na pewien czas zdominowała jego twórczość. Mowa tu o materiałach bardzo szczególnych. Najkrótszy z nich, *Primitiv* z roku 2008 („być może największe wyzwanie dla naszych oczekowań co do filmu”<sup>21</sup>), trwa zaledwie cztery sekundy, a sekwencja powtarza się w zapętleniu. Poprzez zapętlenie, twierdzi Bałka, „przekształciłem te materiały wideo w rzeźby – będąc rzeźbiarzem, poszu-

– również czarne, z białym drukiem – zawierające opis 24 wystawionych prac. Tom gromadzi cztery krótkie eseje autorstwa: Frances Morris, dyrektorki Tate Modern w Londynie, Piotra Krajewskiego, kuratora i badacza nowych mediów na Uniwersytecie Arystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Zygmunta Baumana, powszechnie znanego eseisty i socjologa, oraz Juliana Heynena, kuratora i historyka sztuki niemieckiej. Dłuższy i szczególnie bogaty jest ostatni tekst, napisany przez wspomnianego już Marka Goździewskiego. Na pierwszych 157 stronach katalogu znajdują się reprodukcje pokazywanych dzieł, tekst odczytywany przez Bałkę oraz dwa inne utwory, które znalazły się w wystawie (*Sundays Kills More* Charlesa Bukowskiego oraz kilka sonetów Michała Anioła). 55 stron zajmują eseje, zaś na ostatnich 40 umieszczono zdjęcia różnych części wystawy, dające pojęcie o jej układzie i relacjach przestrzennych.

<sup>20</sup> Bałka Mirosław, Polak Cezary, *Żyd w Polsce ciągle jest problemem. Rozmawia Cezary Polak*, „Dziennik. Gazeta Prawna” 2011, 14 (21.01.2011), s. 42.

<sup>21</sup> Master and Fellows of Jesus College, *Sculpture in the Close 2013*, Cambridge 2013, Jesus College, s. 5 [online:] [https://collegecollections.jesus.cam.ac.uk/uploads/r/null/d/9/8/d98bc241edc77043b3670ca0d94b4b6f47a5e174861df24f19d02c85952-fecf6/SitC\\_2013\\_2nd\\_pps\\_130612.pdf](https://collegecollections.jesus.cam.ac.uk/uploads/r/null/d/9/8/d98bc241edc77043b3670ca0d94b4b6f47a5e174861df24f19d02c85952-fecf6/SitC_2013_2nd_pps_130612.pdf) [data dostępu: 20.06.2025.]

kuje właśnie takiej formy<sup>22</sup>. Filmy wideo są „rzeźbami” nie tylko ze względu na powtarzalność („powtarzając to jak modlić się” — mówi Bałka w cytowanym wywiadzie — „powtarzając, wchodzisz w świat medytacji [...]. To, co powtarzane, przekształca się w cielesną obecność [...]. Powtarzając, powtarzając, powtarzając, zaczyna się w coś wierzyć<sup>23</sup>”). To, do czego Bałka nas zaprasza i do „wiary” w co chce nas przekonać, to głęboka rzeczywistość obrazów, uczciwość spojrzenia artysty. Materiały te są „rzeźbami” również ze względu na przestrzeń, w której je pokazano: na przykład na suficie czy na ekranie umieszczonym na posadzce, składającym się z niskiej struktury wykonanej z drewnianych desek i posypanym solą.

W kontekście naszych rozważań kluczowy jest jednak następujący problem: dlaczego to właśnie nową kamerę zabierał Bałka w powtarzane na przestrzeni lat „pielgrzymki” do Trebłinki, na Majdanek, do Auschwitz? „Filmowałem te ważne dla mnie miejsca i stawałem się post-świadkiem.” — wyjaśniał<sup>24</sup>. W tej samej rozmowie Bałka wspomina:

Kiedy ostatnio wybierałem prace na wystawie w CSW, zastanawiałem się z kuratorem, Markiem Goździewskim nad ograniczeniem liczby tych holocaustycznych filmów. Początkowo się zgodziłem, ale potem mówię: Kurczę, przecież to mnie wciąż kreci. Nie będę udawał, że tylko margines mojej działalności.<sup>25</sup>

Holokaust — jako ślad pozostawiony na Polsce i polskości— do dziś stanowi jeden z zasadniczych tematów twórczości Bałki, który z pewnością mógłby podpisać się pod słowami Imre Kertésza: „widzimy, że tylko obraz estetyczny pozwala dać pojęcie o Zagładzie. Dokładniej rzecz ujmując, to, co sobie wyobrażamy, to nie tylko Zagłada, lecz jej etyczna konsekwencja, odbita w powszechnej świadomości.”<sup>26</sup>

„System” Bałki da się, być może, raz jeszcze (pomimo dzielących ich różnic!) zestawić z artystyczną etyką Celana — którą Adam Lipszyc uznaje za „zdolną wytworzyć synestetyczny efekt blasku i uchwycić nieskończoną stratę w jednym obrazie”, przeciwstawić „monotonnym lamentacjom” nad ludzką kondycją „wiecznie nowe akty sprawiedliwej, poetyckiej uwagi skupionej na jednostkowej utracie: wiecznie nową, nieprzerwaną skargę.”<sup>27</sup>. Za

22 Bałka Mirosław, Günther Friederike, dz. cyt.

23 Tamże.

24 Bałka Mirosław, Tomczuk Jacek, *Uciec z Szufłady na literę „H”. Rozmawia Jacek Tomczuk*, „Przekrój” (28.12.2010), s. 53.

25 Tamże.

26 Za: Didi-Huberman Georges, *Essayer voir*, Paris 2014, Les Éditions de Minuit [podstawę tłumaczenia z oryginału stanowi wyd. elektroniczne bez możliwości podania strony — przyp. tłum.].

27 Lipszyc Adam, *Słowa i zwłoki. „Tenebrae” Celana między Gadamerem a Scholemem*, [w:] *Paul Celan. język i Zagłada*, red. Adam Lipszyc, Paweł Piszczałowski, Warszawa 2015, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 108–126.

„akt sprawiedliwości” może uznać działanie tego, kto jak Celan oraz kilku dialogujących z nim artystów zajmuje miejsce

w szczelinie, która dzieli i łączy poezję i prozę, rozum i bezsens, noc i dzień (*Szibbolet*, o czym warto warto pamiętać, to tytuł zarówno słynnego wiersza z tomu *Von Schwelle zu Schwelle* Celana, jak i sugestywnej instalacji umieszczonej przez Doris Salcedo w londyńskiej Tate Modern w 2007 roku: „przestrzeni negatywnej”, jak określała ją artystka, próbując w ten sposób zinterpretować „nie-miejsce” — to, co Rilke i Celan nazwali *Nirgends* — przemierzane przez osoby migrujące.)<sup>28</sup>

Tak więc każdy artystyczny namysł nad Zagładą musi być zawsze nowy:

Uważam

— mówi Anda Rottenberg w *Już trudno*, wywiadzie-rzece pod redakcją Doroty Jareckiej —

że o tak poważnych sprawach należy mówić coraz to innym, odświeżonym językiem. Dlatego tak odkrywcze było *Lego. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery, dlatego odkrywcze są właściwie wszystkie mające związek z tą tematyką dzieła Mirosława Bałki. [...] Nie sposób już dzisiaj pokazywać Zagłady przez pasiak i gwiazdę Dawida. [...]awsze musisz wyjść ze starej formy, nie możesz powielać wytartych schematów. To nie jest tak, że mamy przerobiony temat, postawiliśmy pomnik i możemy zapomnieć.<sup>29</sup>

A więc *Lichtzwang*. A więc niepewny głos artysty, w samym sercu największej wystawy Bałki w Warszawie, recytujący pochodzący z tego zbioru *Todtnauberg*.

#### Todtnauberg

Arnika, Augentrost, der  
Trunk aus dem Brunnen mit dem  
Sternwürfel drauf,  
in der  
Hütte,  
die in das Buch

– wessen Namen nahms auf  
vor dem meinen? –,

<sup>28</sup> Reitani Luigi, Cortellessa Andrea, „*Siamo una sola carne con la notte*”, „Antinomie” (31.10.2021), [online:] <https://antinomie.it/index.php/2021/10/31/siamo-una-sola-carne-con-la-notte-2/>, [data dostępu: 20.06.2025.].

<sup>29</sup> Rottenberg Anda, *Już...*, dz. cyt., s. 190.

die in dies Buch  
 geschriebene Zeile von  
 einer Hoffnung, heute,  
 auf eines Denkenden  
 kommendes  
 Wort  
 im Herzen,

Waldwasen, uneingebnet,  
 Orchis und Orchis, einzeln,

Krudes, später, im Fahren,  
 deutlich,

der uns fährt, der Mensch,  
 der's mit anhört,  
 die halb-  
 beschrittenen Knüppel-  
 pfade im Hochmoor,,

Feuchtes,  
 viel<sup>30</sup>

### Todtnauberg

Arnika, świetlik, ten  
 tyk wody ze zdroju, z sześciorożną gwiazdą,

w tamtej  
 chacie,

i ta w księgę  
 — czyje to imię przyjęła  
 przed moim? —  
 wpisana linijka o  
 jakiejś nadziei, dzisiaj,  
 na rodzące się  
 słowo  
 myślącego człowieka  
 w sercu,

**30** Celan Paul, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann*, Berlin 2018, Suhrkamp, s. 312–313.

leśne tęgi, nierówne,  
storczyk i storczyk, osobne,

szorstkość, potem, podczas jazdy  
wyraźna,

ten, co nas wiezie, człowiek,  
który się przysłuchuje,  
te pół-przechodnie z okrągłaków  
dróżki w wysokim torfowisku,

wilgoć,  
chłód.<sup>31</sup>

Nagrany przez Bałkę głos rozbrzmiewał w długiej i wąskiej, pozbawionej światła przestrzeni z czarnym megafonem, którego tym razem nie zawieszono, lecz położono na podłodze. Jak pisze Marek Goździewski, megafon ten był niemal niewidoczny w półmroku, który rozjaśniało chwilami jedynie światło pochodzące z dwóch projekcji wideo odbywających się w przyległych przestrzeniach, *Carrousel* oraz *apple T*<sup>32</sup>. Co uderzające, to właśnie tym dwóm dziełom poświęcili swoje przejmujące, mądre słowa Zygmunt Bauman<sup>33</sup> i Georges Didi-Huberman<sup>34</sup>.

W długiej rozmowie/wywiadzie, którą w sierpniu 2023 roku przeprowadziłam z Bałką w jego domu w Otwocku, artysta zapewnił mnie, że wybór *Todtnaube*rg był całkowicie przypadkowy, że stanowił być może dzieło kuratora. Trudno orzec, czy słowa te odpowiadają prawdzie, czy też nie należą do niedopowiedzeń, które cechują interakcje z artystą zarówno jako figurą publiczną, jak i osobą prywatną (nie przypadkiem, być może, jest on tak słynny właśnie w Anglii, w której bardziej niż w Stanach Zjednoczonych dostrzega prawdziwe centrum sztuki współczesnej). Co istotne, *Todtnaube*rg to jeden z najsłynniejszych i najczęściej komentowanych utworów Celana. Świadczą o tym między innymi teksty Cezarego Wodzińskiego, który w 2010 roku opublikował w gdańskim wydawnictwie słowo/obraz terytoria *Kairos. Konferencja w Todtnaube*rgu Celan – Heidegger, albo Tadeusza Różewicza. Ten ostatni, cytując *Todtnaube*rg w wierszu dedykowanym Celanowi (Celanowi,

31 Celan Paul, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 169.

32 Goździewski Marek, *Fragment*, [w:] *Mirosław Bałka. Fragment* [katalog wystawy], red. Marek Goździewski, Warszawa 2011, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski—Instytut Adama Mickiewicza, s. 184.

33 Bauman Zygmunt, *Widma z wystawy*, [w:] *Mirosław Bałka. Fragment*, [katalog wystawy], red. Marek Goździewski, Warszawa 2011, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski—Instytut Adama Mickiewicza, s. 173–174.

34 Didi-Huberman Georges, dz. cyt.

który, jak pisze, „utopił” doświadczenie Holokaustu w „ciemności”), a zatytułowanym najsłynniejszym wersem czerniowieckiego poety „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”, umieszcza jego spotkanie z Martinem Heideggerem w samym centrum życiorysu pisarza<sup>35</sup>. Dlaczego ten właśnie tekst bardziej niż inne miałyby stanowić swoisty rozrachunek z wielką kulturą europejską, symbolizowaną przez dwuznaczną postać i milczenie Heideggera?

### 3. Domek w Schwarzwaldzie

Historia jest dobrze znana. 25 lipca 1967 roku, w chwili szczególnej serdeczności Heidegger zaprosił poetę do swojego domku w Schwarzwaldzie:

25 lipca Celan towarzyszył Heideggerowi w spacerze po lesie, pił ze źródła znajdującego się w pobliżu chatki filozofa i odbył z nim długą rozmowę, nie otrzymał jednak „świadcstwa”, którego oczekiwał: wyjaśnienia powodów, które skłoniły osobę taką jak Heidegger do utrzymywania związków z narodowym socjalizmem. Tydzień później poeta ujął swoje rozczarowanie i pozostałe bez odpowiedzi pytania w formę wiersza, *Todtnauberg*, i dokonał w nim jasnego podsumowania tego „rozminięcia”, podczas którego „ścieżka” komunikacji pozostała przebyta jedynie w połowie.<sup>36</sup>

W wierszu Celana pojawia się zespół przedmiotów i figur stale powracających w twórczości rzeźbiarza z Otwocka. Mowa na przykład o nazwach roślin, które, jak pisze Paola Gnani,

kryją w sobie semantyczne odniesienia na kilku płaszczyznach. W istocie arnika i świetlik, poza tym że należą do delikatnych roślin górskich, mają właściwości lecznicze: z kwiatu arniki pozyskuje się substancję, która przyspiesza gojenie sińców i stłuczeń; z kolei świetlik to składnik balsamu poprawiającego wzrok.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> van Nieukerken Arent, *Jak się wywikłać z pułapki (post)modernistycznej. Dwie strategie: Różewicz i Miłosz*, [w:] *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. Agata Stankowska, Magdalena Śniedziewska, Marcin Telicki, Poznań 2015, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 93.

<sup>36</sup> Gnani Paola, *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, Firenze 2010, Giuntina [podstawę tłumaczenia z oryginału stanowi wydanie elektroniczne bez możliwości podania strony — przyp. tłum.]. Na temat licznych oraz kontrowersyjnych filozoficzno-literackich interpretacji wiersza *Todtnauberg* zob. np. Tokarska-Bakir Joanna, *Ex silentio. O wierszu „Todtnauberg”*, [w:] *Kartki Celana*, red. Joanna Roszak, Kraków–Budapeszt 2012, Austeria, s. 91–108.

<sup>37</sup> Gnani Paola, dz. cyt.

Niemiecka nazwa świetlika, *Augentrost*, oznacza dosłownie „pocieszenie oczu”. Można się domyślić, że ta rosnąca w górach roślina znalazła się przy drodze przechadzki Celana i Heideggera. Poza bezpośrednim nawiązaniem autobiograficznym wzmianka o świetliku zawiera w sobie dodatkowy aspekt. Dyskretnie (lub otwarcie) autobiograficzny wymiar jest stale obecny także w twórczości Bałki, podobnie jak świadome nawarstwianie poziomów znaczeń dzieł. Również u rzeźbiarza elementy roślinne lub nieożywione, z uwagi na swój kształt bądź nazwę, czy też sposób i kontekst przedstawienia, nabierają nowych sensów. Na przykład niedawną wystawę *Semper Fragmentum* (w krakowskiej Galerii Starmach, w dniach 23.05–31.08.2023) otwierało pięć neonowych napisów zamocowanych wysoko na ścianie galerii mieszczącej się w dawnym żydowskim domu modlitwy: *spathiphyllum*, *sansevieria*, *chlorophytum*, *polypodium*, *figus*. Gest ten stanowił rodzaj wyboru Celana, bowiem świecące w Galerii Starmach nazwy odnosiły się do roślin, które – choć owszem, znajdują się dziś powszechnie w naszych domach – mają egzotyczny rodowód. Z kolei zapis po łacinie umieszczał je w odległym już i trudno zrozumiałym czasie, co dodatkowo sytuowało przestrzeń galerii, jej wysokie ściany, przy których niegdyś rozbrzmiewały modlitwy, w niedostępnym wymiarze.

Co więcej, w tekście Celana pojawia się płynąca woda, podobnie jak w dwóch dużych instalacjach Bałki o niemieckich tytułach *Ruhe* i *Wege zur Behandlung des Schmerzen*, w których woda – mętna jednak, nie źródłana – płynie, by ukoić lub odtworzyć ból nie do uśmierzania. Taka jest woda ze szwarcwaldzkiej studni, na której wyrzeźbiono sześcioramienną gwiazdę Dawida (i ta jest więc „mętna”), takie jest błoto i moczary torfowiska, stanowiące zarazem otwartą i ograniczoną przestrzeń przynależną jednocześnie ziemi i wodzie. *Hütte* (chatka, chałupka, domek) oraz studnia przywołują też dom rodzinny Bałki w Otwocku, tak istotny dla jego życia i twórczości, oraz studnię przykrytą dziwną powłoką dla ochrony przed lodem, która pojawia się w wystawie *Hygiene* (zorganizowanej w Galerii Labirynt 2 w Lublinie).

A jednak w każdej interpretacji *Todtnauberg* dotyczy przede wszystkim refleksji nad goryczą rozczarowania „nie-spotkaniem” z Heideggerem. Wydaje się zasadne założenie, że Bałka mógł (nieświadomie?) przenieść do swojej lektury własny smutek wynikający z innego „nie-spotkania” – z faktu, że pytania stawiane przez jego twórczość nie doczekały się głębokiego zrozumienia.

#### **4. Na marginesie.**

##### **Dlaczego „Żyd w Polsce ciągle jest problemem”**

Bałka udzielił wielu wywiadów, a jego wypowiedzi są zawsze jasne i pełne znaczenia. Być może bardziej od wszelkich komentarzy do tychże zainteresuje czytelnika bezpośredni kontakt ze słowami twórcy/artysty. Pozwala ją one, jak sądzę, w jednoznaczny sposób zarysować „problem” Bałki

dotyczący niektórych zagadnień istotnych dla polskiej kultury i opinii publicznej. Kto wie — być może druzgoczący zawód, jaki przypadł w udziale Celanowi w jego tak wyczekiwany spotkaniu z najważniejszym przedstawicielem niemieckiej *Hochkultur*, da się powiązać z innymi, odmiennymi rozczarowaniami. Milczenie „myślącego człowieka”, niewypowiedziane słowo, na które Celan tak czekał i płynące z tego rozczarowanie, powiązać można z obserwacjami Bałki, który w 2009 roku zauważał zamknięcie w Polsce drzwi przed prawdziwą historią. Rozczarowanie nieść może łatwość, z jaką jego rodacy wypowiadają temin „Holokaust”. Albo ze skandalem na cmentarzu w Otwocku w 2011 roku (podobne sytuacje w Polsce były zresztą w tamtych czasach bardzo powszechne). W każdym razie, jak twierdzi artysta, wybiegi na nic się nie zdadzą: „Nie uciekniemy ani od Majdan-ka, ani od Treblinki”<sup>38</sup>.

W latach 90. nie byliśmy gotowi na dyskusję o meandrach polskiej pamięci

Nawet środowisko „Gazety Wyborczej” nie wiedziało, jak uporać się z tym tematem. Myślę, że dopiero *Sąsiedzi* Jana Tomasza Grossa otworzyli drzwi do dyskusji. Zamknął je *Strach* tego samego autora<sup>39</sup>. Pytanie, czy słusznie: mnie ta książka zmroziła jeszcze bardziej niż poprzednia. I nie doczekałem się odpowiedzi na pytania, które postawiła. Odnoszę wrażenie, że dziś wydaje się nam, iż wszystko już załatwiliśmy. A tymczasem ze strachu zamknęliśmy drzwi przed prawdziwą historią...

A jak opisałby Pan obecny stan debaty o pamięci? Można odnieść wrażenie, że z jednej strony uważamy, iż pewne sprawy już „załatwiliśmy”, z drugiej — coraz częściej debatujemy o debatowaniu, a nie o tym, o czym chcemy pamiętać.

To prawda: od treści ważniejsza staje się forma pamiętania. Mnie samemu zaczyna przeszkadzać to, że moja sztuka najczęściej jest kojarzona wyłącznie z Holocaustem. [...]G]dy np. czytam w jednej z bardzo pozytywnych recenzji z wystawy w Tate Modern, że to rzeźba o Holokauście, to nie wiem, czy nie powinienem przestać zajmować się tym wątkiem. Obecnie wielu osobom słowo „Holokaust” zbyt łatwo przechodzi przez gardło. Mnie ciągle rani i sprawia trudność.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Krasny Marcin, *Wizerunek Złego*, „Wprost” (16.01.2011), s. 91.

<sup>39</sup> Cytowane tu książki Jana Tomasza Grossa to: *Sąsiedzi: Historia zagłady żydowskiego miasteczka* (2000) oraz *Fear: Anti-Semitism in Poland After Auschwitz*, przetłumaczona na polski dwa lata później jako *Strach: Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*.

<sup>40</sup> Bałka Mirosław, Kosiewski Piotr, Sabor Agnieszka, *Niechący stałem się pionierem. Rozmawiają Piotr Kosiewski i Agnieszka Sabor*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 51–53 (20–27.12.2009), s. 49. [w tłumaczeniu korzystam z wydania elektronicznego dostępnego w internecie pod adresem: <https://www.tygodnik-powszechny.pl/niechacy-stalem-sie-pionierem-135848>. Data dostępu: 18.06.2025 — przyp. tłum.]

\* \* \*

Po co odwiedza pan z kamerą byłe obozy koncentracyjne?

To mój obowiązek. Forma pielgrzymki i odkupienia niewiedzy, w której się wychowałem w Otwocku. [...]

W jakim stopniu po dwudziestu latach niepodległości uporaliliśmy się z dziedzictwem Holokaustu?

Ten proces trwa znacznie krócej. Słowo „Żyd” jeszcze w latach 90. było nacechowane, budziło strach, nie wiadomo było, czy nie jest obelgą, dopiero niedawno zostało oswojone. Cmentarz katolicki w Otwocku zawsze był zabany, obok działały najlepsze kwaciarnie. Kilometr dalej znajdował się zdewastowany kirkut — macewy były poprzewracane, niektóre groby pootwierane. Widać, że ktoś tam grzebał. Raził mnie ten dualizm — z jednej strony porządek, troska o upamiętnianie zmarłych, a z drugiej totalne przyzwolenie na barbarzyństwo. Odwiedzałem kirkut w Karczewie. Do końca lat 90. teren był nieogrodzony, trafiały tam śmieci i odpadki z rzeźni. Dzieci z pobliskiej szkoły bawiły się w wykopywanie kości z grobów. W sąsiedztwie przy odnawianej co roku kapliczce odbywały się nabożeństwa majowe. Jak to się stało, że ludzie na to pozwalali bez żadnego komentarza? Przecież wtedy mieliśmy już demokratyczne rządy, nie można było zrzucić winy na komunistów, tak jak się dzieje w przypadku antysemitkiej nagonki 1968 roku. Wydrukowany dwa lata temu w „Gazecie Wyborczej” tekst o hienach przekopujących groby w Treblince wywołał nikły oddźwięk<sup>41</sup>. Dyskusja rozgorzała dopiero wtedy, gdy o tym haniebnym procederze Jan Tomasz Gross napisał książkę. Mniej niż kiedyś, ale Żyd ciągle jest problemem w naszym kraju.

Swoimi pracami stawia pan pomnik polskim Żydom?

Byłbym dumny, gdyby ktoś tak potraktował pewne moje prace.<sup>42</sup>

\* \* \*

## 5. **“Und duldest du Mutter, wie einst, ach, daheim / den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?”<sup>43</sup>**

W wywiadzie udzielonym Friederike Günther, odpowiadając na pytanie, czy kiedykolwiek uczył się niemieckiego, Bałka przywołuje osobliwą, bardzo „polską” historyjkę. Gdy był chłopcem, w jego szkole w Otwocku zde-

<sup>41</sup> Bałka odnosi się tu do tekstu: Kowalski Marcin, Głuchowski Piotr, *Gorączka złota w Treblince*, „Duży Format” (08.01.2008) [online:] <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,4811664.html> [data dostępu: 20.06.2025].

<sup>42</sup> Bałka Mirosław, *Polak*, dz. cyt., s. 42.

<sup>43</sup> Celan Paul, *Die Gedichte...*, dz. cyt., s. 14. [„I znosisz, o matko, jak niegdyś w domu / cichy, niemiecki, bolesny rym?” — przyp. tłum.]

cydowano się uruchomić zajęcia z tego języka. Jediną osobą, która mogła go uczyć, był nauczyciel chemii. Ten jednak, za każdym razem, gdy rozpoczynał lekcję, wybuchał płaczem. Z czasem wyszło na jaw, że był wcześniej więźniem obozu koncentracyjnego, a lekcje przerwano<sup>44</sup>.

Być może niemiecki „rym” brzmi dla artysty cicho i boleśnie, tak jak to ma miejsce w pieśni Celana o matce. Jego stosunek do niemieczyny, tak jak obecność Celana w jego twórczości, zdecydowanie zasługują na uwagę.

\* \* \*

#### Die abgewrackten Tabus

und die Grenzgängerei zwischen ihnen,  
weltennaß, auf  
Bedeutungsjagd, auf  
Bedeutungs-  
Flucht.<sup>45</sup>

#### Te zezłomowane tabu

i przygraniczny przemyt pomiędzy nimi,  
wilgotne od światów, w  
pogoni za sensem, w  
ucieczce przed sensem.<sup>46</sup>

„[W] / pogoni za sensem, w / ucieczce przed sensem” — tymi wersami z Celana rozpoczyna się tekst Andy Rottenberg opublikowany przez kuratorkę w katalogu *Crossover/s*, towarzyszącym największej wystawie Mirosława Bałki, jaką kiedykolwiek zorganizowano we Włoszech (galeria Pirelli Hangar Bicocca, Mediolan, 16.03–30.07.2017). Słowa te — stanowiące zakończenie wiersza *Te zezłomowane tabu*, użytego wcześniej przez Bałkę w charakterze akompaniamentu w jego operze *Tabu* z 2013 roku<sup>47</sup> — bardzo dobrze podsumowują sposób wykorzystywania przez artystę tytułów dzieł. Tytuły te bowiem zarazem odsyłają i zawężają, nadają sens i odmawiają go, wskazują na odniesienia inne niż te całkowicie jasne czy tautologiczne. To widzowi, często zdezorientowanemu, przypada zadanie wyruszenia „w poszukiwanie sensu” lub przynajmniej jednego z możliwych znaczeń.

Wykorzystywanie obcojęzycznych terminów w nazwach dzieł komentuje w następujący sposób Anda Rottenberg:

<sup>44</sup> Bałka Mirosław, *Günther*, dz. cyt.

<sup>45</sup> Celan Paul, *Die Gedichte...*, dz. cyt., s. 269.

<sup>46</sup> Celan Paul, *Te zezłomowane tabu*, tłum. Ryszard Krynicki, „Kwartalnik Artystyczny: Kujawy i Pomorze” 1998, nr 2(8), s. 118.

<sup>47</sup> Rottenberg Anda, *A caccia...*, dz. cyt., s. 84.

Unikanie [przez Bałkę] ojczystego języka nie jest przypadkowe. [...] Celowo wprowadza on kategorię inności skontrastowaną z tym, co całkowicie jego i głęboko osobiste. Dystansując się od własnych dzieł, pozwala im zaistnieć w zewnętrznym świecie, w innej przestrzeni kulturowej i w innej logice, a poprzez to działanie rozszerza pole możliwych interpretacji.<sup>48</sup>

Dzieje się bowiem tak, jak mówi artysta: „Zawsze interesowało mnie mieszanie, nawarstwianie znaczeń i tworzenie nowych pól interpretacyjnych”<sup>49</sup>.

*Lichtzwang* nie jest ani pierwszym, ani ostatnim niemieckim tytułem wybrany przez Bałkę. Począwszy od 1992 a skończywszy, jak na razie, na 2022 roku ich liczba, przy uwzględnieniu jedynie jego wystaw własnych, sięga co najmniej trzydziestu: *Bitte* 1992; *Die Rampe* 1993; *Winterhilfsverein* 1995; *Ordnung* 1997; *Hygiene* 1998; *Ruhe* 2001; *Nachtruhe* 2002; *Lebensraum* 2002; *Tanz* 2002; *Winterreise* 2003; *Kein Warum* 2005; il già citato *Lichtzwang* del 2006; *Schmerzstillend* 2007; *Landschaftabfälle* 2008; *Jetzt* 2008; *Und Akupunktur* 2009; *Auslöschung* 2010; *Wir sehen dich* 2010; *Rekonstruktion, Lichteile* 2011; *Arbeitsplatz* 2011; *Wege zur Behandlung von Schmerzen* 2011; *Nachtgesichten* 2013; *Gespräche über persönlichen Themen* 2013, *Die Traumdeutung* 2014; *Luftzug* 2014; *Nachtauseweg, Ein Auge, In Bezug auf die Zeit* 2017. *Spuren, Der Aufbruch* 2018; *Wasserzeichen* 2019; *Schlafbrocken* 2022...

Niektóre z tych tytułów bezpośrednio odsyłają do twórczości Celana. Tak jest w przypadku *Jetzt* – wystawy, której „katalog” stanowi ulotka z podpisem „JETZT, da die Betschemel brennen / ess ich das Buch / mit allen / Insignien.” (TERAZ, gdy klęczniki płoną / zjadam księgę / i wszystkie insygnia<sup>50</sup>). W innych przypadkach cytaty ogranicza się jedynie do tytułu, czego przykładem jest niedawna wystawa *Schlafbrocken* [„odłamki snu” – przyp. tłum.] – słowa tego tytułu, jak zapewnia artysta, nie należy w żadnym wypadku przekładać. Jeszcze inne odniesienia pozostają ukryte, domyślne, kryjąc się w formie, w artystycznej postawie, intencji.

Ale język niemiecki (który „pojmowany w najbardziej podstawowy sposób stanowi rodzaj języka-cienia, «coś, co nie chce wyjść z mojej głowy, co mnie prześladowa»”<sup>51</sup>) ma inne znaczenia. *Winterreise* to czytelne nawiązanie do cyklu Franza Schuberta, tak jak tytuł londyńskiej wystawy *Die Traumdeutung* w sposób oczywisty odsyła do teorii Zygmunta Freuda.

48 Tamże, s. 73.

49 Bałka Mirosław, Kosiewski Piotr, Sabor Agnieszka, dz. cyt., s. 48.

50 Polski przekład Feliksa Przybylaka cytuję za stroną internetową Centrum Sztuki Wro, gdzie miała miejsce wystawa Bałki: [online] <https://wrocenter.pl/pl/miroslaw-balka-jetzt/> [data dostępu: 18.06.2025] – przyp. tłum.

51 Heynen Julian *Fremd werden, naher kommen*, [w:] *Wir sehen dich. Mirosław Bałka*, red. tenże, Karlsruhe 2010, Staatliche Kunsthalle, s. 21.

Z całą pewnością wśród wielu wystaw własnych tego niezwykle płodnego i odczytanego artysty, wystaw organizowanych od Helsinek po Triest, od Rio po Osakę, nie brakuje tytułów w różnych językach (przede wszystkim w angielskim, ale nie tylko) oraz niemal nieskończonej ilości odniesień literackich. Jak już zostało powiedziane, niemczyzna zdaje się swego rodzaju obsesją Bałki, co nie jest być może dziwne w przypadku kogoś, kto Drugą Wojnę Światową określa jako temat własnej twórczości<sup>52</sup>. Artysta znacząco wykracza poza doświadczenie pokolenia Polaków, do którego należy, pokolenia karmionego filmami antynazistowskimi/antyniemieckimi, w których bez końca rozbrzmiewały rozkazy „Schneller!”, „Raus!”<sup>53</sup>. Niemiecki nie jest tu także jedynie językiem, który „należy ocalić” od pamięci o Holokauście – czasem w zaskakujący sposób staje się zupełnie innym środkiem wyrazu. Dzieje się tak na przykład w wystawie *Arbeitsplatz*, której tytuł nie odsyła do znanego zdania „Arbeit macht frei” – „nie chodziło mi o zabawę z Holokaustem”, uprzedza Bałka w prezentacji wideo wystawy<sup>54</sup> – ale do etyki i formalnej dyscypliny pracy. Jak twierdzi artysta w cytowanym materiale, idzie o coś, co trudno przetłumaczyć na polski, ale co chciałby przekazać poprzez wystawę zorganizowaną w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i co ma również bezpośredni cel pedagogiczny.

Jak zauważa Iwona Szmelter w katalogu do *Arbeitsplatz*, liczne niemieckie słowa składały się na język związany z zawodem ojca i dziadka Bałki, syna i wnuka kamieniarzy działających w Otwocku, „gdzie takie określenia narzędzi, jak «mesel», «wasserwaga» czy «hebel» są codziennie odmieniane w dziesiątkach wersji”<sup>55</sup> i być może dla artysty mają w sobie okrusz nostalgii i bolesnej skargi intonowanej przez Celana.

Do tej listy należałoby dodać wyjątkowy i dotychczas jedyny tego typu eksperyment w twórczości Bałki: spektakl teatralny/performance *Heidegger? Denaturat*, wymyślony i wyreżyserowany przez niego i jego żonę, Katarzynę Krakowiak, a wystawiony na deskach Teatru Komuna Warszawa w dniach 3–5 września 2024. Narracja – jeśli można to tak ująć – osnuta jest wokół przynajmniej dwóch struktur: językowej i „rzeźbiarskiej”. „Denaturat” Heideggera nabiera nośności dzięki ekstrapolacji wybranych kluczowych terminów zaczerpniętych ze słynnego wykładu, który filozof, znajdujący się wówczas u szczytu sławy, wygłosił z okazji wyboru na rektora Uniwersytetu we Fryburgu, co poprzedziło jego przystąpienie do partii nazistowskiej w 1933 roku (odszedł z niej dopiero po zakończeniu wojny). Aktorzy-per-

52 Bałka Mirosław, *Günther*, dz. cyt.

53 Zob. tamże.

54 Bałka Mirosław, *Arbeitsplatz*, 2011, [prezentacja wystawy w formie wideo, online:] <https://vimeo.com/27142847>. [Data dostępu: 18.06.2025].

55 Szmelter Iwona, *Arbeitsplatz – kod; Mirosław Bałka... miejsce, przestrzeń, materia i pamięć*, [w:] *Arbeitsplatz. Mirosław Bałka*, red. taż, Warszawa 2011, Akademia Sztuk Pięknych, s. 10.

formerzy recytują w języku niemieckim wybrane pojęcia-slogany, a polskie tłumaczenie wyświetlane jest na ścianach: posłuszeństwo, samoograniczenie, porządek, konieczność, Państwo, śmierć, siła, władza. Termin „Denaturat” może mieć również sens filozoficzny. Jedno z najważniejszych znaczeń związanego z nim słowa „denaturalizacja” oznacza uczynienie substancji nieodpowiednią dla człowieka.

Aspekt wizualny eksperymentu wiąże się bezpośrednio z Celanem: w spektaklu pojawia się niewielki domek (chatka z *Todtnauberga?*), rozbiórany i składany na nowo, a także przypominająca kształtem gwiazdę struktura, powoli i mozolnie wypełniana ziemią i deptana: „szczęściorożna gwiazda” judaizmu.

I dzięki Bałce, i dzięki Celanowi widzimy, w jak zaskakujący być może sposób granice dzielące różne sztuki stają się przepuszczalne, przestają istnieć. Dzieła polskiego rzeźbiarza z pewnością można zaliczyć do tych, które, jak pisze Monika Gromala:

stają się czymś w rodzaju intertekstu lub próbą rozmowy z poetycką dykcją Celana. Dzięki temu są w stanie nie tylko się wpisać w taki nurt krytyczno-artystyczny, który stara się jeszcze raz pokazać Zagładę i wskazać na aktualność jej traumy, ale pokazują również, że twórczość Celana wymyka się typowym analizom literaturoznawczym i staje się wędrującym pojęciem<sup>56</sup> pokonującym dystans dzielący sztuki plastyczne i literaturę.<sup>57</sup>

## 6. Czarny ogień na białym ogniu

„Dla mnie poezja Celana jest haiku. Czytam ją w ten sam sposób. [...] Kiedy czytasz Paula Celana, masz czas, by pomyśleć. Ale ta myśl jest nie tylko w słowach, ale i w przestrzeni pomiędzy słowami, pomiędzy wersami – to tam otwierają się różne płaszczyzny myśli.”<sup>58</sup>

Znaczenie pustej przestrzeni między tak „zagęszczonymi” słowami stanowi jedno z zagadnień dostarczających Bałce powodów do porównania poezji Celana i haiku. Podobieństwo to jest prawdopodobnie całkowicie nieformalne, jak zauważa Beata Śniecikowska w imponującej monografii na te-

<sup>56</sup> W słowach tych kryje się pośrednie odniesienie do dzieła Mieke Bal pt. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* z 2002 roku. Polski przekład: *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. Marta Bucholc, Warszawa 2012, Narodowe Centrum Kultury.

<sup>57</sup> Gromala Monika, *Odlamki – sploty – oddźwięki. Paul Celan i polska sztuka współczesna*, [w:] *Zmiennymi kluczami. Literatura a doświadczenie. W setną rocznicę urodzin Paula Celana*, red. Miłoslawa Borzyszkowska-Szewczyk, Gdańsk 2021, Instytut Kaszubski, s. 33.

<sup>58</sup> Bałka Mirosław, *Günther*, dz. cyt.

mat haiku w Polsce<sup>59</sup>, a wynika ono bez wątpienia również z faktu, że ich najważniejszym tłumaczem na polski był Ryszard Krynicki, poeta i przyjaciel Bałki, a także autor „najprawdziwszych” polskich przykładów tego gatunku<sup>60</sup>. Sam Bałka posuwa się nawet kilkakrotnie do określenia całej swojej sztuki jako dającej się podsumować terminem „haiku”. Artysta ma tu z pewnością na myśli definicję gatunkową, obejmującą oszczędność materii, rygor, zanurzenie w codzienności, skupienie się na pojedynczym, przelotnym momencie (co tak bardzo rzuca się w oczy jego dziełach wideo). Co więcej, właśnie tytuł *Polish Haiku* („Haiku po polsku”) nosi pochodzący z 1992 roku słynny i kontrowersyjny artykuł poświęcony Bałce napisany przez Petera Schjeldahla<sup>61</sup>. Inne, pozornie słabsze podobieństwo kryje się w charakterystycznym dla tej formy sztuki stałym połączeniu litery i obrazu, które w świecie Zachodu ulegają coraz wyraźniejszemu rozdzieleniu począwszy od XV wieku, by ponownie zjednoczyć się, w skomplikowany sposób, dopiero na początku wieku XX<sup>62</sup>.

Elementem najmocniej wiążącym Bałkę, Celana i tradycyjną poezję japońską jest dowartościowanie białej przestrzeni pomiędzy wersami, które bez wątpienia odpowiada przestrzeń otaczająca dzieło: „moja praca” – powiada Bałka – „nie zajmuje całej przestrzeni, przestrzeni wystawy. Zajmuje tylko małą jej część, a przestrzeń wokół dzieła jest tak samo ważna jak przestrzeń zajęta przez przedmiot.”<sup>63</sup>. Zagadnienie to z całą pewnością zasługiwałoby na dalsze pogłębienie, również ze względu na wiele związków łączących Bałkę z poezją i sztuką wschodnią,

Niwelując czasowe i kulturowe dystanse, zagłębiając się w rozległe odniesienia tego ponadprzeciętnie wykształconego artysty, zauważmy, że biel – barwa tego, co zbyt puste lub zbyt pełne – ma z wizualnego i metafizycznego punktu widzenia centralne znaczenie także w tradycji hebrajskiej. To jeszcze jedno stwierdzenie, które pozwala nam zatoczyć koło i powrócić do Celana.

Znaczenie pustej, białej przestrzeni jest zasadnicze dla interpretacji świętych pism żydowskich, zredagowanych, jak przekazuje Midrasz, „czarnym ogniem na białym ogniu”.

59 Śniecikowska Beata, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Toruń 2016, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

60 Zob. tamże.

61 Zob. tamże, s. 627; Schjeldahl Peter, *Polish Haiku*, [w:] Miroslaw Bałka. 36,6, Chicago 1992, The Renaissance Society at the University of Chicago, s. 6–10.

62 Zob. Śniecikowska, dz. cyt., s. 521; Jarecka, dz. cyt., s. 158.

63 Bałka Miroslaw, Salzman Gregory, *Frogs, Knocks and Other Blinks. A conversation between Miroslaw Bałka and Gregory Salzman on February 4, 2009, in Amherst, Massachusetts*, 2009 [online:] <http://www.umass.edu/fac/media/Frogs.pdf>. [z uwagi na brak dostępu do strony, powyższy cytat tłumaczyłem z języka autorki – przyp. tłum.]

To biały ogień [przestrzeń — przyp. aut.] stanowi fundament dla czarnego ognia [liter — przyp. aut]. Tak naprawdę przestrzenie w Torze zajmują dwa razy więcej miejsca niż właściwe litery, co wskazuje być może, że czasami są od nich ważniejsze. [...] Czarne litery wyrażają myśli o charakterze intelektualnym [...]. Z kolei białe przestrzenie wyrażają to, co wykracza poza świat intelektu. Czarne litery są ograniczone, ograniczające i ustalone. Białe przestrzenie wpadają w domenę tego, co nieograniczone, zawsze zmienne, zawsze dojrzewające. Są historią, pieśnią, ciszą. Czasami zastanawiam się, co przemawia z większą siłą — racjonalistyczne czarne litery czy białe, mistyczne przestrzenie pomiędzy nimi.<sup>64</sup>

Na tę retoryczną wątpliwość Bałka mógłby z pewnością odpowiedzieć, że w obu elementach — bieli i czerni, słowie i ciszy, dziele sztuki i otaczającej je przestrzeni — kryje się równa siła: podobnie jak życie i śmierć, prawda i sztuka, zaprzeczając sobie nawzajem, jednocześnie są dla siebie koniecznym dopełnieniem.

<sup>64</sup> ben David Hillel (Greg Killian), b.d., *The Torah Scroll*, [online:] <https://www.betemunah.org/letters.html> [data dostępu: 18.06.2025].

Laura Quercioli

Dipartimento di lingue e culture moderne, Università di Genova

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-6957-0170](https://orcid.org/0000-0002-6957-0170)

translated by Łukasz Kraj

Doctoral School of Humanities, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-4474-0652](https://orcid.org/0000-0003-4474-0652)

## “Vom Zuviel war die Rede, vom Zuwenig”: Paul Celan in the work of Mirosław Bałka

### Summary

Of the poets of the last century, Paul Celan (1920-1970) has had perhaps the greatest influence on the visual arts. Among the artists who have been inspired by his work are the German Anselm Kiefer, the Polish American Daniel Libeskind, the Hungarian-German László Lakner, the Italian Giosetta Fioroni and Giuseppe Caccavali. Of particular importance, however, is Celan's presence in the work of Mirosław Bałka (b. 1958), considered the greatest Polish visual artist/sculptor. In a recent interview with Friederike Günther, Bałka explicitly acknowledges a close ('most friendly') relationship – something his connoisseurs and admirers have always known about – with Paul Celan. The artist claims that Celan's poetry had been known to him since the 1990s (the first translations of his poetry into Polish, by Ryszard Krynicki, were published in 1972) and from that moment on it constantly accompanied him, even when he did not mention it openly.

The purpose of this article is to trace, at least partially, Celan's diverse impact on the works of the Polish artist, beginning with direct quotation, primarily in the sound art installation *Me Reading Lichtzwang* (2011), to which the majority of this text is devoted. The use of black and white empty space also signals the connection between the poet and the sculptor. The presence of Celan's "person" and work in Bałka's work is also linked to the use of the German language, which in Bałka's work takes on a peculiarly dual character. German not only carries within itself echoes of war and the Holocaust; it is also a fundamentally incomprehensible and alien language, par excellence "un-Polish". Yet thanks to numerous German loan words in the language of his legacy trade (Bałka's father and grandfather were stonemasons) German sounds familiar to Bałka. It symbolizes the ethics of dedication and hard work, not least manual labor, which is an essential element of the artist's job.

### **Key words**

Polish contemporary art – art and memory – visual art and literature – sculpture – installation art – Paul Celan (1920-1970) – Mirosław Bałka (b.1958)

### **Słowa kluczowe**

Polska sztuka współczesna, Paul Celan, Mirosław Bałka, sztuka i pamięć, sztuki wizualne i literatura

## Bibliografia

- Bałka Mirosław, Günther Friederike, 2023, *Interview with Friederike Günther*, Literarisches Colloquium Berlin. Zapis rozmowy zostanie opublikowany w serii wydawniczej Celan-Perspektiven.
- Bałka Mirosław, Jakubowicz Rafał, 2007, *Bormaszyna z napędem nożnym. Z Mirosławem Bałką rozmawia Rafał Jakubowicz*, „Piktogram” 7, s. 77-89.
- Bałka Mirosław, Kosiewski Piotr, Sabor Agnieszka, 2009, *Niechący stałem się pionierem. Rozmawiają Piotr Kosiewski i Agnieszka Sabor*, „Tygodnik Powszechny” 51-53 (20-27.12.2009), s. 48-49.
- Bałka Mirosław, Polak Cezary, 2011, *Żyd w Polsce ciągle jest problemem. Rozmawia Cezary Polak*, „Dziennik Gazety Prawnej” 14 (21.01.2011), s. 42.
- Bałka Mirosław, Salzman Gregory, 2009, *Frogs, Knocks and Other Blinks. A conversation between Mirosław Bałka and Gregory Salzman on February 4, 2009*, in Amherst, Massachusetts, [online:] <http://www.umass.edu/fac/media/Frogs.pdf>.
- Bałka Mirosław, Tomczuk Jacek, 2010, *Uciec z Szuflady na literę „H”. Rozmawia Jacek Tomczuk*, „Przekrój” 52 (28.12.2010), s. 50-53.
- Bałka, Mirosław, 2011, *Arbeitsplatz* [prezentacja wystawy w formie wideo, online:] <https://vimeo.com/27142847>. [Data dostępu: 18.06.2025].
- Bauman Zygmunt, 2011, *Widma z wystawy. W: Mirosław Bałka. Fragment*, [katalog wystawy], red. Marek Goździewski, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski—Instytut Adama Mickiewicza, s. 173-174.
- ben David Hillel (Greg Killian), b. d., *The Torah Scroll*, [online:] <https://www.betemunah.org/letters.html> [data dostępu: 18.06.2025].
- Celan Paul, 1998, *Te ześlomowane tabu*, tłum. Ryszard Krynicki, „Kwartalnik Artystyczny: Kujawy i Pomorze” 1998, nr 2(8), s. 118.
- Celan Paul, 2018, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann*. Berlin: Suhrkamp.
- Celan Paul, 2022, *Wiersze wybrane*, tłum. Andrzej Lam, Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR.
- D'Eredità Diletta, Miglio Camilla, Zimarri Francesca (red.), 2015, *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014*, Roma: Sapienza Università.
- Didi-Huberman Georges, 2014, *Essayer voir*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Felstiner John, 2010, *Paul Celan. Poeta, ocalony, żyd*, tłum. Małgorzata Tomal, Maciej Tomal, Kraków: Wydawnictwo Austeria.
- Gnani Paola, 2010, *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, Firenze: Giuntina (wydanie elektroniczne).

- Goździewski Marek, 2011, *Fragment*. W: *Mirosław Bałka. Fragment* [katalog wystawy], red. Marek Goździewski, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski—Instytut Adama Mickiewicza, s. 183-212.
- Gromala Monika, 2021, *Odtamki – sploty – oddźwięki. Paul Celan i polska sztuka współczesna*. W: *Zmiennymi kluczami. Literatura a doświadczenie. W setną rocznicę urodzin Paula Celana*, red. Miłostawa Borzyszkowska-Szewczyk, Gdańsk: Instytut Kaszubski.
- Heynen Julian, 2010, *Fremd werden, naher kommen*. W *Wir sehen dich. Mirosław Bałka*, red. tenże, Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle, s. 10-21.
- Jakubowicz Rafał, 2011, *Archeologia. Cień traumy Zagłady w sztuce Mirosława Bałki*, „Midrasz. Pismo Żydowskie” 2 (marzec/kwiecień), s. 39-49.
- Jakubowicz Rafał, 2022, *ASHkeNAZIm. Sztuka po Zagładzie czyli postawy artystów wizualnych, w ujęciu pokoleniowym, wobec traumy Szoa*, „Nowa Krytyka On-Line” (04.05.2022).
- Jarecka Dorota, 2015, *Czarny kwadrat Paula Celana*. W *Paul Celan: język i Zagłada*, red. Adam Lipszyc i Paweł Piszczatowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 156-171.
- Krasny Marcin, 2011, *Wizerunek Złego*, „Wprost” (16.01.2011), s. 90-91.
- Lipszyc Adam, 2015, *Słowa i zwłoki. Tenebrae Celana między Gadamerem a Scholemem*. W *Paul Celan. język i Zagłada*, red. Adam Lipszyc, Paweł Piszczatowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 108-126.
- Master and Fellows of Jesus College, 2013, *Sculpture in the Close 2013*, Cambridge: Jesus College, s. 5 [online:] [https://collegetollections.jesus.cam.ac.uk/uploads/r/null/d/9/8/d98bc241edc77043b3670ca0d94b4b6f47a5e174861df24f19d02c85952fecf6/SitC\\_2013\\_2nd\\_pps\\_130612.pdf](https://collegetollections.jesus.cam.ac.uk/uploads/r/null/d/9/8/d98bc241edc77043b3670ca0d94b4b6f47a5e174861df24f19d02c85952fecf6/SitC_2013_2nd_pps_130612.pdf) [data dostępu: 20.06.2025].
- Miglio Camilla, 2022, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Macerata: Quodlibet.
- Quercioli Mincer Laura, 2020, *Anselm Kiefer e Mirosław Bałka ad HangarBicocca: memoria tedesca e memoria polacca?*. W *Cento anni di filosofia e di cultura polacca*, red. Anna Czajka, Gerardo Cunico, Elisabetta Colagrossi. Milano-Udine: Mimesis 2020.
- Quercioli Mincer Laura, 2020, *Mirosław Bałka, o del mondo contaminato*, „Antinomie” [online:] <https://antinomie.it/index.php/2020/09/09/miroslav-balka-o-del-mondo-contaminato/>.
- Quercioli Mincer Laura, 2021, *Rimettere in gioco la memoria. Immagini di Auschwitz in mostra*. W *Raccontare con la fotografia. Percorsi di indagine e di creazione*, red. Elisa Bricco, Genova: GUP.
- Quercioli Mincer Laura, 2022, *Lo spazio del suono, lo spazio della storia. Mirosław Bałka e Paweł Mykietyn (La montagna incantata, 2015 e Herr Thaddäus, 2017)*, „Transnational 20th Century. Literatures, Arts and Cultures” 6, s. 169-187.
- Quercioli Mincer Laura, 2023, *A testimoni il cielo e la terra. Arte, nazione e memoria in Polonia e in Germania (2002-2020)*, Genova: GUP.

- Reitani Luigi, Cortellessa Andrea, 2021, „*Siamo una sola carne con la notte*”, „Antinomie” (31.10.2021), [online:] <https://antinomie.it/index.php/2021/10/31/siamo-una-sola-carne-con-la-notte-2/>, [data dostępu: 20.06.2025].
- Rottenberg Anda, 2013, *Już trudno. Rozmawia Dorota Jarecka*, Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Rottenberg Anda, 2017, *A caccia di significato, in fuga dal significato*. W Mirosław Bałka. *Crossover/s*, red. Vicente Todoli, tłum. Aurelia Di Meo, Milano: Mousse Publishing—Pirelli HangarBicocca, s. 41-85.
- Schjeldahl Peter, 1992, *Polish Haiku*. W Mirosław Bałka. 36,6, Chicago: The Renaissance Society at the University of Chicago, s. 6-10.
- Śniecikowska Beata, 2016, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Szmelter Iwona, 2011, *Arbeitsplatz – kod; Mirosław Bałka... miejsce, przestrzeń, materia i pamięć*. W *Arbeitsplatz. Mirosław Bałka*, red. też, Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych, s. 9-19.
- Tokarska-Bakir Joanna, 2012, *Ex silentio. O wierszu Todtนาuberg*. W *Kartki Celana*, red. Joanna Roszak, Kraków-Budapeszt: Austeria, s. 91-108.
- van Nieukerken Arent, 2015, *Jak się wywikłać z pułapki (post)modernistycznej. Dwie strategie: Różewicz i Miłosz*. W *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. Agata Stankowska, Magdalena Śniedziewska, Marcin Telicki, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 77-104.
- Wicha Marcin, 2021, *Kierunek zwiedzania*, Kraków: Karakter.