

# Spis treści

<b>Weronika Wronecka</b>	<b>Prelekcja o Postmedium</b>	<b>5</b>
<b>Patryk Różycki</b>	<b>Dziennik bremeński</b>	<b>10</b>
<b>Zuzanna Bartoszek</b>	<b>Wiersze i rysunki</b>	<b>27</b>
<b>Melanie Wróblewska</b>	<b>Copacabana</b>	<b>35</b>
	<b>Naprawdę nieśmieszne rysunki</b>	<b>51</b>
<b>Izabella Gustowska i Weronika Wronecka</b>	<b>Teoria</b>	
	<b>bezwzględności</b>	<b>61</b>
<b>Tomasz Fabiszewski</b>	<b>Kirka</b>	<b>74</b>
<b>Weronika Wronecka</b>	<b>Metafizyka dla artystów</b>	<b>93</b>
<b>Szymon Wildstein</b>	<b>W gigantów hoteliku</b>	<b>119</b>
<b>Piotr Kurka</b>	<b>Ceremonie</b>	<b>135</b>
<b>Bianka Rolando</b>	<b>Wiersze z tomu Ostańce</b>	<b>153</b>

<b>Aga Gabara</b>	<b>Beksa. Syntetyczność doświadczeń – pojęcie fotograficzności w odniesieniu do znaczenia obiektu</b>	<b>165</b>
<b>Paulina Łuczak</b>	<b>Interpunkcja</b>	<b>203</b>
<b>Adam Jastrzębski</b>	<b>Transkultura hominidów</b>	<b>257</b>
<b>Agnieszka Rayss</b>	<b>Do broni. Czy można odtworzyć historię?</b>	<b>282</b>
<b>Marek Kucharski</b>	<b>O animizmie, rzeczach i duchach królów</b>	<b>310</b>
<b>Iza Pawlikowska</b>	<b>Prekariat i Amazon</b>	<b>342</b>
<b>Artur Żmijewski i Adam Mazur</b>	<b>Nie da się tego obejść, trzeba to przećwiczyć</b>	<b>364</b>



Uniwersytet Artystyczny  
im. Magdaleny Abakanowicz  
w Poznaniu

**redakcja naukowa:** Weronika Wronecka, Adam Mazur **rada naukowa:** Marysia Lewandowska, Roman Lewandowski, Sławomir Sobczak, Andrzej Tobis, Andrzej Turowski, Piotr Wołyński **recenzja naukowa:** prof. UAM dr hab. Dariusz Dobrzański **współpraca:** Zuzanna Bartoszek, Tomasz Fabiszewski Aga Gabara, Izabella Gustowska, Adam Jastrzębski, Marek Kucharski, Piotr Kurka, Paulina Łuczak, Iza Pawlikowska, Agnieszka Rayss, Bianka Rolando, Patryk Różycki, Szymon Wildstein, Melanie Wróblewska, Artur Żmijewski **projekt graficzny i skład (druk/pdf):** Tytus Szabelski, Agata Sznurkowska **złożono krojami:** *Telecom* (Jan Estrada-Osmycki), *Lato* (Adam Twardoch, Botio Nikoltchev i Łukasz Dziedzic) **projekt graficzny i programowanie (www):** Michał Szota **wydawca:** Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, 2021 **druk:** Drukarnia Vipro, Gdańsk

[www.postmedium.art](http://www.postmedium.art)

[redakcja@postmedium.art](mailto:redakcja@postmedium.art)

ISBN 978-83-66608-29-0

**Pre-**  
**lekcja**  
**o Post-**

**Weronika Wronecka**

**me-**

**dium**

**Często zmieniam miejsce zamieszkania. Tor moich przeprowadzek przebiega wzdłuż trasy: Szczecin – Poznań – Kraków – Warszawa. Techniką kolejową wykonałam na Polsce rysunek w kształcie haczyka, tak zwanej fajki stawianej w polu wyboru na dokumentach lub przy pozycji z listy zadań na znak, że jest już zrealizowana.**

Bądź też w kształcie znaczka Nike w odbiciu lustrzanym. Tak się składa, że *nike* oznacza zwycięstwo, a moje imię, z greki *phero-nike*, kogoś, kto niesie zwycięstwo. Niestety nawet zwycięstwo stanowi dodatkowy bagaż, który nieco ogranicza swobodę ruchów, szczególnie w przedziale drugiej klasy. Negatyw jest więc w tym przypadku zupełnie na miejscu. Prawem podróży są warunki polowe. Szczególnie podróży po Polsce, dlatego swój wewnątrz krajowy rysunek geograficzny nazwałam *Poloniką*.

Wyruszyłam ze Szczecina. W Szczecinie rozpoczęło się kilka ważnych rzeczy: patrząc od północnego zachodu zaczyna się w nim Polska, tam też wzięło początek życie pisarza Alfreda Döblina, autora kilku wspaniałych książek (w tym *Podróż po Polsce*). Pamiątki z wędrowki przedkładam czytelnikowi w niniejszym zbiorze. Interesuję się literaturą, zebrałam więc pamiątki literackie, które mają tę przewagę nad *souvenirami* innego typu, że nie tylko świadczą o podróży, ale i w podróż zabierają. Literatura to jedna z najstarszych i najpopularniejszych form wyrazu. Język zmienia się w czasie, ale pewne style myślenia utrwalone w jego strukturze pozostają niemal nietknięte, chociaż są już bardzo stare. Interesuje mnie odkrywanie tego, co bardzo stare, w czymś, co uznaje się za nowoczesne. Dla kogoś, kto docenia prehistorię, magazyn *Postmedium* stanowi cenny podręcznik. Praca z autorami, którzy dystansują się do historii w takim stopniu, że czują, jakby żyli nie w niej, nie nią, ale już *po* niej, to dla miłośniczki historii pouczająca przygoda.

Coś, co jest *pre*, czyli pierwsze, jest podstawowe. Współcześnie wiele teorii zawiera element krytyki *pierwszeństwa*, co wyraźnie wybrzmiało w postmodernizmie. Owa krytyka w uproszczeniu wyraża, że nie powinno się faworyzować żadnego zjawiska nazywając je nadrzędnym, ponieważ tam, gdzie istnieje relacja nadrzędności i podrzędności, pojawia się miejsce na nadużywanie władzy. Ale władza to jedno, a prowizoryczne założenia, presupozycje, przed-sądy, choćby i wyrażone w słowach kontrowersyjnych, są niezbędne, by móc w ogóle mówić. Jeżeli człowiek panicznie boi się jakiegoś słowa, oznacza to, że ma problem ze sprawą, do której się ono odnosi. Dla kogoś, kto rozwiązał problem, znaki nie są żywe, jak zdolni do przemocy ludzie (bowiem to nie znak, a człowiek może krzywdzić). Dlatego też uznałam, że opiekowanie się pismem zawierającym w tytule przedrostek, do którego odnoszę się z dystansem, jest wspaniałą okazją, żeby złagodzić własny obyczaj. Obejmując stanowisko redaktor naczelnej w *Postmedium*, właściwie dopiero *post factum* zdałam sobie sprawę, że będę się zajmować rzeczami, na które nierzadko narzekam. Ale kuszącą wydawała mi się możliwość budowania bazy danych empirycznych, które uwierzytelniają moje narzekanie. Praca spełniła funkcję mediacji: *pre* da się z *post* nie tylko skojarzyć, ale i z powodzeniem pożenić.

*Postmedium* zostało założone jako platforma poświęcona krytyce i teorii sztuki uprawianej przez nie-krytyków i nie-teoretyków zajmujących się sztuką, czyli przez praktykujących artystów. Tytus Szabelski, redaktor naczelny w latach 2018-2020, wdzięcznie nazywa medium takiej krytyki *nowym starym medium*. Sądy, które wypowiadają artyści współcześni, są nowe, bo artyści są współcześni, ale są stare, bo człowiek mówi, od kiedy pamięta. Czasowy charakter zjawisk skazuje je na posiadanie przeszłości, czyli na związek z historią. Z takiej perspektywy nie istnieje błahostka, ponieważ każda rzecz jest rzeczą z *przeszłością*, po przejściach (co pozwala wrażliwemu krytykowi patrzeć na nią życzliwym okiem). Człowiek ma do dyspozycji wyłącznie własną *współczesność* i choćby coś było w jego przekonaniu odwieczne, bezpośrednio dany jest mu wyłącznie ten fragment *odwieczności*, który zna od chwili swoich narodzin. Szczególny rodzaj języka, którym się w *Postmedium* zajmujemy – język artystów – wydaje mi się wyjątkowo ciekawy.

Dla kogoś, kto zakłada kategorię *post*, czyli uważa, że coś się skończyło i nic nie będzie już takie, jak kiedyś, godne uwagi może być to, co obce, nowe, nieznanne: raczej różnica, niż podobieństwo. Założenia o konsekwencji i zgodności przyczyny ze skutkiem są podatne na krytykę, której się w obfitości doczekały. Alternatywą dla konsekwencji jest przypadek. W sztuce najnowszej przypadek ceni się wysoko. Artysta ma moc uświęcania wybranych przypadków z tego tylko względu, że przydarzyły się właśnie jemu. Nie istnieją obowiązujące kryteria umożliwiające weryfikację, co jest sztuką, a co nie jest. Jeżeli nie ma kryteriów, decyzje artysty są arbitralne, przypominają więc zabawę. To może przysparzać tyleż radości, co niezadowolenia (jeśli artysta chce być brany na poważnie). Jeżeli sztuka wynika z decyzji artysty, wówczas praktyka artystyczna jest praktyką stwarzania siebie jako stwórcy, jako mistrza w prawodawstwie. To mogłoby oznaczać: mistrza w byciu *sobą*, ale zatrudniając przypadek, artysta jednocześnie oddaje się na jego usługi. Konsekwencja przypadków w pewnym sensie określiła estetykę proponowanego zbioru tekstów.

Pytanie o to, kim jest artysta, jest dla samego artysty częściowo tożsamy z pytaniem: *kim jestem?* To prawdopodobnie jedno z najtrudniejszych pytań na świecie. Artysta jest narażony na tego rodzaju refleksję, ponieważ jego status jest niejednoznaczny. Być może jedyną odpowiedzią na takie pytanie jest *opowiadanie*. Możliwość utożsamienia się z własną historią – która, kiedy się ją przed sobą opowiada, staje się literaturą – jest możliwością *bycia kimś*. Praca na cudzych tekstach jest jedną z najprzyjemniejszych prac, gdyż polega na byciu wyręczanym w mówieniu. Stanowi ponadto pożyteczne ćwiczenie z kompozycji. Po pierwsze na poziomie tekstu, po drugie na poziomie życia. Każda z zaproponowanych narracji jest odrębna, ale wszystkie mają ze sobą coś wspólnego, uzupełniają się nawzajem. Literatura stanowi wyidealizowany model spotkania, w którym co prawda kontakt jest zapośredniczony, ale jednocześnie bardzo konkretny. Do tego stopnia, że o ulubionych autorach myślę jako o potencjalnych kolegach. Wiadomo, że najlepsi koledzy, to ci nieobecni, bo nie mogą niczego zepsuć, ani się obrazić. Ale to właśnie literatura sprawia, że ci, którym nie da się uścisnąć dłoni, nie są jednak do końca nieobecni.

Niniejszy tom stanowi wynik rocznej współpracy z wieloma interesującymi autorami. Przez rok wiele może się zmienić. Na przykład skład redakcji. Redaktorem naczelnym magazynu *Postmedium* do roku 2020 był Tytus Szabelski, obecnie piśmem opiekuję się ja. Rolę współredaktora, rzecznika i konsultanta, pełnił od początku i wciąż pełni Adam Mazur. Zmiany w zespole poskutkowały zmianami stylistycznymi, których da się doświadczyć podczas lektury magazynu. Pierwsza część zbioru ma charakter poetycko-literacki i wynika w znacznym stopniu z moich zainteresowań. Autorskie rozważania i fantazje zaproszonych twórców przybierają różne formy: od wierszy, przez rysunki, po dzienniki i fikcję literacką. Drugi typ twórczości to teksty krytyczne i teoretyzacje. Są to w znacznej mierze materiały zaproponowane przez Tytusa Szabelskiego, utrzymane w stylu naukowym, których autorzy konfrontują się z problemami o charakterze społeczno-politycznym. Przejście między tymi – wcale nie tak biegunowo różnymi, jak mogłoby się wydawać – formami stanowią teksty, w których *fikcja* i *fakt* współwystępują na równych zasadach. Być może suma współbrzmiących wypowiedzi stanowi dobry punkt wyjścia, by ponownie zapytać o relacje i granice tych kategorii. Suma stanowi też w pewnym sensie odpowiedź, ponieważ *nie da się tego obejść, trzeba to przećwiczyć*.





**Dzien-  
nik**

**bre-**

**Patryk Różycki**

**meń-**

**ski**

**Rozpoczyna się mój pobyt w Bremie. Jest godzina 22:22, 5 sierpnia 2019 roku. Jestem w pracowni mieszczącej się w moim prywatnym apartamencie, na który składają się: sypialnia, pracownia, kuchnia, łazienka i korytarz. Do dyspozycji mam praktycznie całe miasto i całą miejską przestrzeń do pokonywania rowerem – prywatnym – oraz innymi środkami transportu. Postanowiłem pisać dziennik, może mnie to do czegoś zmotywuje, na pewno do pisania.**

Chodzi mi jednak raczej o otwarcie głowy i poszukiwanie inspiracji: potraktowanie rezydencji w Bremie jako pretekstu do pisania, referowania przeżyć, jakich ten pobyt, mam nadzieję, dostarczy. Jakie to będą przeżycia, tego nie wiem. Pisać chcę również dlatego, by nie stracić niczego z podróży, wydać taki manifestacyjny okrzyk - byłem w Bremie, a co się wydarzyło, to Wam zaraz opowiem.

Opowiadam więc!

Z każdej szafy da się skoczyć! Jestem w Bremie, za kilka godzin mój pobyt tutaj będzie trwał już równy dzień, pierwszy z wielu. Drapię stopę nad kostką, komar, inny zwierz, nie wiem. Pod paznokciami zostaje skóra, czerwień pionowo okala okolice ugryzienia, przecieram oko i piję łyk kawy. Zjadłem moje pierwsze śniadanie, piję moją pierwszą kawę, okej, drugą, ale pierwszą samemu, dla siebie. Kawa z ekspresu, pierwszy raz w życiu sobie taką zrobiłem, pierwszy raz w życiu mieszkam też uczciwie sam. O takim czymś, o takiej przyszłości teraz marzę: pokój sypialny, z szafą i stoliczkami, duża pracownia z długimi stołami, kuchnia, łazienka i długi korytarz łączący te pomieszczenia. Za oknem mnóstwo zieleni, choć nie jest tak spektakularna, kiedy mieszkanie jest na poziomie minus. Ale okna są spore. Kiedy teraz siedzę na obrotowym fotelu, na poziomie wzroku mam wysoką trawę, a na drzewa patrzę jak robaczek, z dołu. Zmiana perspektywy jest tym, czego potrzebuję, przynajmniej na jakiś czas może to być ciekawe.

Idę poleżeć na kanapie, o tym też marzyłem. Danke Szun, to, tak prawie fonetycznie, dziękuję. Dzisiaj byłem przedstawiony sporej grupie starszych ludzi, mieszkających w domu, w którym mieści się również moje studio. W większości starsze panie, kilku panów, zauważyłem jedynie dwóch. Jeden z nich – tak mi się wydaje – powiedział I'm not interesting this i wciąż coś komentował, podczas gdy Ute mnie przedstawiała. Nic, kompletnie nic nie rozumiałem z tego, co mówiła. Coś o performance, o kompozycji, że jestem nauczycielem, że mam 27 lat, więcej nie wiem, nie rozumiałem. Piszę teraz w jakimś dziwnym, bardzo szybkim tempie, nie wiem, po co. Piję szybko piwo i smaruję plik literami. Boję się, że ktoś mógłby mi przypadkiem rozlać piwo na komputer. Siedzę na zewnątrz, przy białym stoliku, bardziej może kremowym, przy dość ruchliwej ulicy. To jest bardzo ładna dzielnica, wypełniona lokalsami. Przyjemnie tutaj i ceny ludzkie, piwo za 2.60 eur. Zaszedłem chyba do najbardziej lokalnej knajpy w okolicy. Pięciu panów siedzi w środku, piją piwo, ktoś do mnie zagaduje, nic nie rozumiem. Dziś, kiedy już zostałem przedstawiony grupie starców i zjadłem lancz, podeszła do mnie jakaś Polka pracująca w tym domu. Nie wiem dokładnie, czym się zajmuje, według mnie trochę się panoszy. Wpisuje się w moje wyobrażenie o niezadowolonej z własnego życia osoby żyjącej poza granicami ojczystego kraju. Podeszła i przedstawiła się – Monika – usiadła na takim chodaczku, który przyciągnęła tutaj jakaś staruszka z małą, jasną twarzą. Zabawne w pewien sposób było to jej siedzenie, ale też nonszalanckie wobec wszystkiego, co w tym miejscu tak bardzo zaplanowane, określone. Ja starałem się dopasować, a ona usiadła na czymś dziwnym, podczas gdy wszyscy dookoła byli usadzeni na krzesłach z zielonkawymi obiciami. Inne krzesła, te puste, stały dokładnie przysunięte do stołów. Mnóstwo rzeczy dzieje się na ulicy przede mną, wiercę głową w prawo i w lewo. Nowi ludzie, nowe twarze, nowe zdarzenia, głosy. Muszę kupić sobie antyperspirant.

Myślę, czy może do kogoś nie zagadać, czy nie korzystać z tej turystycznej atmosfery i po prostu nie odezwać się do jakiegoś człowieka, poznać kogoś od tak, po prostu. Trochę to jedno piwo, jego połowa, szumi w głowie. Poznana dziś Polka – Monika – wydała mi się powodem do wstydu, do polskiego wstydu z powodu innego Polaka, jak z powodu rodziny, która nie umie się zachować. Brakowało jej ogłady. Gadała, machała ręką, komentowała staruszki. Była prostacka. Poleciała mi jednak ładne miejsce, w którego obszarze teraz się znajduję. Piję kolejne piwo, szumi coraz mocniej, jestem w innej knajpie, z latającymi rekinami i długowłosymi mężczyznami. Niestety to nadal nie jest miejsce dla ludzi w moim wieku. Ciemne, stare, ale skusił mnie napis: NO PLACE FOR HOMOPHOBIA FASCISM SEXISM RACISM. Piszę tylko tyle i zabieram się za teksty w portfolio. To miejsce jest naprawdę piękne, to palenie fajek tutaj, to jest genialne, sam chciałbym zapalić.

Przejrzałem moje posty na Instagramie, pełno tam skoków narciarskich. Już nigdy, przenigdy, nie wykonam skoku narciarskiego! Brzydę się sposobem, powtarzalnością, pieczętką, wzorem, a niech będzie, że także rytuałem i modą, pojedynczym gestem, który powtarza się bezmyślnie, bez refleksji, bo się nie ma co powiedzieć, bo tak jest łatwo, bo konsekwencja zawsze przyniesie jakiś rezultat. Brzydę się konsekwencją. Byciem konsekwentnym, nakręconą małpeczką, co śpiewa w kółko to samo. Pfu, pfu, pfu, pfu, pfu, pfu, pfu! Nigdy więcej! Koniec skoków, będę włożyć na szafę, ale już bez skoków, chociaż to włożenie też jest jak pieczętka, jak sposób, sposób na dziwność, sposób na siebie dziwnego. Moje wytykanie języka to też sposób, nudne powtarzanie, smarowanie sobą, siebie smarowanie sobą samym, sobą smarowanie siebie! Okropne, okropne mamrotanie, wykrzykiwanie czegoś, ta mantra już jest niezrozumiała, ja jej nie rozumiem, nie chcę, pfe, pfe, pfe, pfe, pfe, pfe! U siebie się tego brzydę i się tym nudzę i nie chcę! Może ja też cały jestem już tylko sposobem - a nim być nie chcę - i może powinienem siebie też stąd wyrzucić, zniszczyć i nie pokazywać. Co w takim razie miałbym pokazywać, skoro nie mogę uznać czegokolwiek za wyrażające jakąkolwiek ideę mi bliską? To wszystko jest przecież tylko performensem, nie można już z tego zrezygnować, koniec.

Ah, tak strasznie nie chce mi się robić tego cholernego portfolio. Teraz jestem na etapie pisania krótkich tekstów do prac, ah... Zrobię to jakoś szybciotko, najlepiej skończę jeszcze dzisiaj, wraz z nagraniem pliku audio-wideo i wyślę do Marty C. Będę miał najgorszą pracę za sobą. Nie jest to coś straszego, ale nie chce mi się tego robić, nie mam teraz ochoty, ale muszę to zrobić tak czy siak. Dobrze byłoby zrobić to dobrze, może coś z tego wyjdzie, jakaś wystawa... O właśnie, a propos wystaw, dziś mi się śniło, że miałem mieć rezydencję w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, że Janusz Bałdyga mnie tam polecił. Zastanawiałem się w tym śnie: czy to właśnie nie jest czasami sen? Czy faktycznie coś takiego jest możliwe? Doszedłem w tym śnie do tego, że coś takiego mi gdzieś, kiedyś mignęło, ale zapomniałem o tym. Zabawne, taki sen na początek rezydencji w Bremie.

Po kanapkach wylazłem z domu, a może czytałem wcześniej, a może malowałem? Trudno powiedzieć, przyszedł czas i wylazłem, pojechałem do Kunsthalle. Wcześniej przesiadka z tramwaju nr 4 na tramwaj nr 3. Piękna młoda Niemka pomogła mi znaleźć przystanek, mówiła ślicznie po angielsku, kupiłem wcześniej niebieską tabakę i teraz wciągam jak szalony, 2.50 eur, chyba. Żałuję, że jej nie zapytałem o jakieś fajne miejsca, mogłem też zaproponować wieczorne spotkanie, chyba muszę zacząć tak robić, umawiać się z ludźmi na ulicy, jak bandzior, można tutaj być, kim się tylko chce, absolutnie. Pojechałem na przystanek coś tam... Theater i poszedłem mostkiem nad wodą do Kunsthalle. Pełno tam było prac o piramidzie zwierząt i praca mojego ukochanego Martina Creed'a, krzesła, krzesetka, jedno na drugim. Zabawne! Uwielbiam tego faceta! Budynek może nieszczerólny, ale windy, no... Genialne, jak wielkie pokoje, które jeżdżą w górę i w dół, z ciemnego drewna, z ciemną drewnianą podłogą, czegoś takiego jeszcze nie widziałem.

Spacer i posiadówka na tarasie z Czarodziejską Górą Tomasza Manna. Teraz siedzę z zachwytem, dłonie splecione z tyłu głowy, i rozmyślam o robieniu muzyki. Tylko tego jeszcze mi brakuje do zaznaczenia w rubryczce dziedzin, którymi się zajmuję. Od ponad dwóch lat o tym marzę, a nadal tego nie zrobiłem, miałem tylko kilka prób tworzenia muzyki, ale bez śpiewania i bez rozwoju. Zaczynam mnóstwo rzeczy i niewiele kończę, ale ten kaprys bardzo chcę spełnić. Z planem robienia filmów też już łączę tyle czasu, a cierpliwości brak i tylko zrywy, jak na rowerze z kolegami w podstawówce. Próby, próby, próby, może tutaj się uda, może Brema mnie wyzwoli. Zabawne! Ściągam programy do tworzenia muzyki i zaczynam! Jestem mega zachwycony! Mega zachwycony, że będę mógł próbować robić muzykę! Bardzo, bardzo, bardzo! Od dwóch lat nosiłem się z tym założeniem, z tym rozpierającym mnie pragnieniem. Zrobiłem może jakieś dwie melodyjki, puściłem przyjacielowi i tyle, zamarło. Teraz jestem w Bremie i myślę: cholera, może to już w końcu, najwyższy czas! Siadam i robię! Na Survivalu wymyśliłem rzeźby ze styropianu, rzeźbiłem pierwszy raz w życiu, tak na poważnie. Pół roku temu złożyłem pierwszą w życiu książkę, pal licha, że mnóstwo tam błędów, a tematy najróżniejsze, chciałem z nich wyrzeźbić książkę, jak rzeźby ze styropianu. To wszystko przypomina mi moje uporczywe pragnienie wyrzeźbienia w tej cholerniej rzeczywistości czegoś, co będzie nie śladem - ślady znikają - ale manifestem życia! Obrazam się na nie często, wczoraj rano byłem rozdrażniony, minęło, minęło jak wszystko. Rozrywa mnie jakaś niesamowita energia i coś, co smakuje jak spełnianie (uwaga - nie spełnienie, lecz spełnianie). Rzeczywistość oczywiście przysparza jakichś bodźców, podrzuca je. Jaki jednak jest mój stosunek do rzeczywistości? Nie chcę się biernie gapić, nie chcę być obserwowanym przedmiotem, chcę w tej rzeczywistości coś wyrzeźbić, wyrzeźbić sobą, w sobie. Nieskończona ilość możliwości pojawiła się z moim przyjściem na świat, jak sygnał: rób, co tylko chcesz, realizuj się, spełniaj marzenia, żyj! Teraz zachwyty aż we mnie kipi, serce się trzęsie, to dla mnie typowe, i to też minie, jak wszystko. Pozostaną jakieś drogi, które w tym zachwycie szybko przebiegnę, potem będę mógł wrócić, po śladach, po śladach złamanych gałęzi, wydeptanej trawy, trafię tutaj bez problemu. A nawet bez zachwyty.

JAKAS OLIA.



OLIA.

NIE PAMIĘTAM NIC  
POZA JEJ OLIA (ZĘBANKI).

Właśnie, miałem pisać, żeby poznać siebie, ale... jakoś mi się wszystkiego, nie wiem, odechciało? Chyba tak, chyba trochę tak, znowu mi minęły te wszystkie piękne chęci i pragnienia, niestety, jak zwykle, i to straszne. Mam wrażenie, że chwytam się tego wszystkiego tylko dlatego, by nie myśleć, by nie reflektować nad czymkolwiek. To trochę tak, jak z oglądaniem seriali, patrzę na nie, by nie musieć robić niczego innego, by nie musieć myśleć, zastanawiać się, odczuwać - i to jest straszne. Teraz jest u mnie facet, który montuje żaluzje w oknie, jakieś siatki przeciw komarom i innym tego typu zwierzętom, siedzę i szukam sobie zajęcia, czekając, aż skończy, a ja będę mógł wyjść z domu. Chcę iść na słońce, chcę się czymś zainspirować. Siedzę w pokoju i mam czas, potrzebowałem tego faceta, żeby mnie zmotywował do pisania, inaczej pewnie w ogóle bym tego nie robił. Dlaczego ciągle poddaję się okolicznościom zewnętrznym, dlaczego nie potrafię istnieć sam, samemu o sobie stanowić? Pieprzony sejsmograf. Nudzę się sobą, nudzę się własnymi myślami, nie chcę ich, nie chcę tej refleksji, chcę zapominać o sobie w nadmiernej aktywności. Czy tym właśnie jest to, co robię? Tylko ucieczką od siebie, ucieczką w aktywność, w pozór szukania siebie i niczym, niczym więcej? Zapominanie o sobie, prawdziwe, natychmiastowe zapomnienie w tym konkretnym momencie, odchodzenie, odskakiwanie od nudy, od chwili skupienia. I jeszcze ten pomysł na palenie papierosów? Jest w tym coś irracjonalnego, a jednak chcę to robić, chcę spróbować, jak dzieciak z kaprysem, jestem wiecznym dzieciakiem z kapryсами.

Oto i on! Mój najpierwszy, zapalony z własnej woli papieros! Kręcony w dodatku! Czuję niezwykle podekscytowanie: siedzę przy stoliku, obok Theater Bremen..., kawka, piwko i papieros. Siedzę w krótkich spodenkach i mojej starej, dobrej koszulce w kwiatki. Pierwszy papieros to jeszcze zabawa, słabo skręcony, skręcony jak bądz, na końcu wypuszczony kawałek tytoniu. Taki kulfon mi wyszedł. Teraz będę próbował robić muzykę. Może zainspiruję się jakoś otoczeniem. Kupiłem sobie tytoń – podobno o smaku cherry, nie wiem, bletki i filtry, razem jakieś 6.70 eur, chyba tyle. Trochę się trząśmem po tym papierosie, w trakcie palenia. Ciekaw jestem, jak to będzie dalej wyglądało, czy mnie wciągnie, zaciekawi i tak dalej. Teraz czas na robienie muzyki, a papierosy zostawiam na później, muszę się jeszcze tego cholerstwa poduczyć, zaciekawiła mnie ta tutejsza moda na papierosy, poćwiczę i będę kręcić jak szalony.



Nieważne ile, nieważne co, ważne, bym codziennie tutaj pisał. Performatywne pisanie. Oczywiście nadużywam tego określenia, jest jak klucz do wszystkiego. Miałem pisać o czymś innym, ogromne poczucie samotności, przeglądanie zdjęć W. z wernisażu w Żaku, samotność. Dlaczego czuję się źle, samotnie? Jak ja w ogóle się czuję? Jestem w Bremie już tydzień, dobija mnie brak światła w pomieszczeniach, wyłażę na dwór i dopiero wtedy coś, dopiero wtedy coś się dzieje, jest jasno, pogodnie, pięknie. Nie potrafię się tutaj zaaklimatyzować, zaaklimatyzować w tym konkretnym miejscu, w tych pokojach, pomieszczeniach. Czuję się tutaj, jakbym przyszedł na chwilę, jakbym nie był we własnym życiu, jakbym nie był u siebie, obco. Nie mam do kogo się odezwać, z kim porozmawiać, spotkać się, wyjść razem. Nie rozumiem obcego języka, jestem kompletnie wyautowany. Wszystkie myśli zabijam kolejnymi zachciankami. Uciekam w kolejne seriale, słuchanie muzyki, żeby tylko cisza nie trwała dłużej, nie radzę sobie z tym, nie radzę sobie z niczym, monotonne czynności, jak czytanie i malowanie, nudzą, wszystko nudzi, pierwszy zachwyty minął, wszystko mi jakoś minęło. Autoetnografia mnie już nie ciekawi, nic mnie nie ciekawi, pustka. Chwilowa radość w prostym zachwycie zewnętrzem, byciem gdzieś, ale nie ma z kim się tym podzielić, nie ma nikogo, kto moje wrażenia by podzielił.

NITELP INTERAKCJA TRZECI WOBEC  
PATAK NA MOZEJ PRANET STOPIE



Znowu zrobiłem sobie test, enneagram, znowu wyszło mi, że jestem siódmką. Przeczytałem bardzo długą analizę mojego typu osobowości, wszystko się całkownie zgadza. Jestem wiecznie nudzącym się dzieciakiem, poszukującym ciągle czegoś, trwającym w nieustannej aktywności. Przecież taki właśnie jestem, te papierosy to też próba, sprawdzanie, jak to jest palić, jak to jest robić coś innego. Tak naprawdę nie zagłębiam się we własne emocje, żyję powierzchownie, nie rozumiem, co czuję, dlaczego. Nie potrafię poświęcić się czemuś na dłuższy czas, bo wszystko mnie nudzi, mija pierwsza faza, faza wymyślania, projektowania, potem wszystko opada, nic mi się nie chce, wystarczy mi powierzchowność: relacji międzyludzkich, podjętych działań, emocji, przeżywania świata. Ciężko mi tutaj, ciągle chcę coś robić, bo nie radzę sobie z tymi wszystkimi emocjami, szukam, szukam czegoś nowego, czegoś, co odsunie mnie od moich właściwych myśli, ode mnie. Chwytam się: a to performansu, a to filmu, pisanie, muzyki, uciekam od wszystkiego jak najdalej, z wiarą, z nadzieją, że każda rzecz, jakiej się chwycę, każda bez wyjątku, będzie namaszczona jakimś moim zmyślonym geniuszem, że po prostu wszystko przeciągnę na swoją stronę, że ta wielowymiarowość jest niezwykle ciekawa. To dlatego ciągle szukam formy bycia dla siebie, formy plastycznej, jakiegokolwiek, czegokolwiek, co da mi szansę się wypowiedzieć. Ale mogę tego nigdy nie osiągnąć, nigdy, ponieważ porzucam wszystko w chwili, kiedy pojawia się nuda, rutyna. Nabieram przekonania, że dana rzecz nie spełnia moich oczekiwań, zamiast próbować i przekonać się, czy faktycznie tak jest. Wolę rzucać jedno i zaczynać drugie, być w ruchu, szukać, ale nie znajdować, bo może właśnie tej cholerniej odpowiedzi tak bardzo się boję. Dlatego też wożę ze sobą mnóstwo książek, szkicowników, muszę mieć ciągle pełną paletę barw, którymi będę mógł się posłużyć przy formułowaniu jakiejś wypowiedzi, bo nagle mogę się znudzić, bo... nie wiem. Chciałem to wstawić na Instagram, ale już mi się nie chce. Siedzę, patrzę w okno, pada deszcz, krople ciekną po oknie. Tak, chcę być podziwiany, absolutnie o to chodzi. Mówię: nie patrzcie na mnie, patrzcie na siebie, patrzcie na własne życie, mówię to i jednocześnie podsuwam własny model życia, mówię: róbcie po swojemu, ale chcę, żeby po mojemu, po mojemu! Oczywiście, że tak, oczywiście, że tak! Róbcie jak ja, bo chcę być modelem, formą, dzięki której można opowiedzieć siebie. Wierzę w to, jeszcze nie potrafię uargumentować, ale wierzę w to, że mój przykład jest uniwersalny! Można go wziąć i dowolnie przykładać do siebie, do własnego życia. Chcę być podziwiany i z każdym słowem na mój temat utwierdzam się w tym, utwierdzam się we własnej wyjątkowości, w którą wierzę nawet i bez głosów aprobaty. Wątpię, to oczywiste, ale uparcie wierzę, że to, co robię, jest wyjątkowe, i chcę być za tę wyjątkowość podziwiany. To narcyzm, egocentryzm, co jest absolutnie oczywiste. Nie chodzi mi jednak o pokazywanie dla pokazywania, tylko o spowodowanie trwałej zmiany w rzeczywistości. Chcę zmienić rzeczywistość, chcę do tego namówić wszystkich, bo wierzę, że ten model, który wybrałem, jest wspaniały. W tym modelu jest, tak myślę, niesamowita wolność jednostki.

Dlaczego wyczerpała się dla mnie ekspresja malarska? Nie jestem w stanie powiedzieć, czy to przez moich pedagogów, którzy powtarzali mi, że robię za dużo, zbyt ekspresyjnie, za bardzo olewam formę, warsztat? Warsztat, jak sądzę, miałem opanowany do perfekcji, olałem go, wyrzuciłem przez okno. Jeżeli do niego wracam, od razu się nudzę. Może z tego wyrosłem i zrozumiałem, o co chodzi? No i niby o co chodzi? O styl, elegancję, wyrafinowanie? Odszedłem od malarstwa, odszedłem od performansu, od performansu klasycznego, takiego, że się coś robi i pach, jest komunikat. Wszystko się rozpuściło, ja też rozpuściłem się w tym wszystkim: w słowach, w obrazach, w chęci gadania. Zachłysnąłem się możliwościami i pędem, wiecznym pragnieniem mówienia o sobie. Tak naprawdę żadnej obranej drogi nie przeszedłem od początku do końca, raz szedłem tam, innym razem gdzie indziej. Choć może to właśnie początki i końce wyznaczały moją aktywność w pewnych obszarach. Może się mylę? Wierzyłem, że różne drogi można złączyć w jedną, złączyć to we mnie, mną. A może wszystko zaprzepaściłem, może mógłbym być malarzem, malować całe życie obrazy, rozwijać się, czuć satysfakcję, być malarzem, móc o sobie powiedzieć, że jestem malarzem. Już nigdy więcej nie mieć problemu z samookreśleniem. Gdyby ktoś zapytał, kim jestem, co robię, mógłbym powiedzieć: jestem Patryk, jestem malarzem, i wyliczać tematy, opisywać moje zajęcia słowem. Mógłbym być performerem i na pytanie, kim jestem, odpowiedzieć performansem. Siedzieć przy biurku i sobie myśleć, szkicować kolejne działania. Niestety, albo zabrakło mi cierpliwości (tak myślę, bo nudzę się szybko), albo tak bardzo uwierzyłem w możliwość, w przymus szukania siebie, że zacząłem to robić, a wszystkie te jednokierunkowe drogi wydały mi się ograniczające. Pisanie było mi bliskie zawsze, myślałem słowami, tytułami, wierszami, opowiadaniem. Ja łącznik, ja spójnik, ja, jedno „i”. Czy jestem spójnikiem? Może mógłbym być. W ten sposób wszystko przesunęło się w obszar niedookreślenia. Żyję, przerysowuję na kartki to, jak rozumiem słowa, wiem je sobie na ścianie, którą tymczasowo adaptuję na fragment mojej bańki. Lubię słuchać o sobie, a kiedy słucham tego, co mówię, mam wrażenie, jakby mówił to ktoś inny. Wtedy to wszystko wydaje mi się cokolwiek warte, ważne. Ja, moje słowa, słowa o mnie, słowa odczytane w taki sposób, jakby nie pochodziły ode mnie. I nie potrafię oderwać się od siebie.

O czym dziś mam pisać? Nad czym się rozwódzić godzinami w poszukiwaniu odpowiedzi - na jakie pytanie? Słuchając siebie można dojść do ważnych i ciekawych wniosków. Słuchanie siebie to: pisanie o sobie, o własnych myślach, czytanie tych myśli, zapoznawanie się z nimi, nagrywanie ich, ilustrowanie. Dlaczego rzuciłem się w głęboki zbiornik wszystkiego naraz? Wydaje mi się, że wszystkie te rzeczy powoli we mnie dojrzewały. Początkowo były to przymusowe rysunki, główek, wszystkiego, wszystkiego, co mi się tylko pomyślało, dużo rzeczy podpatrzonych, podglądałem i przerysowywałem, na białych kartkach A4. Mnóstwo kartek, chciałem już wtedy, tak mi się wydaje, opowiedzieć wszystko, wszystko, co w danym momencie mi się pomyślało – to było na początku liceum plastycznego. Potem zaszła pewna sytuacja z nieszczęśliwą miłością i zacząłem widzieć w sztuce możliwość wyrażania stanu wewnętrznego. Emocjonalne autoportrety rysowane równie emocjonalną końcówką piórka maczanego w czarnym tuszu. Dobrze pamiętam buteleczkę tuszu, chyba firmy Astra. Szeroka fasada, wąski bok, niska, grubiotka buteleczka, z białą spiczastą nakrętką, z małym czopkiem nasadzonym na jej dzióbek. Nakrętka wyglądała jak stojąca czapeczka. Maczałem tam piórko od kolegi, tusz zasychał na końcówce i kruszył się, malutkie płateczki tuszu, okruszki z nakrętki podczas odkręcania. Nie panowałem nad narzędziem, chciałem się mu poddać, wyrazić emocje. Stany wewnętrzne. Potem długo starałem się dojść do realistycznej formy, jak kilku moich kolegów. W szkole zaczęliśmy rysować autoportrety, ołówkiem, piórkiem, pastelami, węglem. Maski Witkacego, w tym kierunku to zmierzało, zachwyty Witkacym był niesamowity, notatki obok portretów rysowanych po alkoholu, notatki na trzeźwo, było tam wszystko. Dochodząc do realistycznej formy byłem pod wielkim wpływem Luciana Freuda, ale marzyły mi się złożone obrazy, które będą wyrażały wszystko. To był z kolei wpływ mojego kolegi Mateusza W., który kiedyś powiedział mi, jeszcze w szkole, kiedy malował swoje wielkie obrazy, że chce zrobić z nich dzienniki. Wtedy zamarzyła mi się taka forma i sam próbowałem pracować w ten sposób. Zawsze, pamiętam doskonale, zadawałem sobie pytanie o to, w którym momencie jestem prawdziwie autentyczny: malując małe główki na A4, czy autoportrety w szkicowniku, z notatkami na boku, czy malując białą i czarną farbą, na szarym papierze, wielkie emocjonalne głowy, z których potem zrobiłem aneks? Czy potem, na studiach, kiedy malowałem wielkie obrazy złożone ze wszystkiego, surrealistyczne, czy może chwilę przed studiami, kiedy malowałem sytuacje rodzinne, portrety, otoczenie? Pytanie o autentyczność towarzyszyło mi zawsze. Kiedy na studiach nagle zrezygnowałem ze wszystkiego, co robiłem dotychczas i pochłonęła mnie czysta ekspresja, nie wiedziałem, czy to jestem ja, wątpiłem w to, ale działałem w tym kierunku, ufając swoim pragnieniom. Zapełniałem szkicowniki kolejnymi pomysłami, postaciami w różnych układach, sytuacjach, dużo pisałem, byłem bardzo zaangażowany. Malarstwo i rysunek były jedyną drogą do wyrażania się, ale później nadszedł moment spotkania z intermediami, pierwsza próba performance, gadanie do kamery, robienie zdjęć, obiektów, wymyślanie. Wtedy przyszedł zachwyty akcjonizmem wiedeńskim, maksymalnym zaangażowaniem realizacji, działaniem wobec

kamery, wobec widza. Wówczas jednocześnie dużo malowałem, wymyślałem nowe cykle, najróżniejsze podejścia do tematu, malowanie na tkaninie, na deskach, pisanie, dużo pisania na obrazach, tekst był wszędzie, wielki wybuch tekstu, to, czego nie mogłem, albo też nie chciałem malować, zapisywałem. Wydaje mi się, że coraz bardziej kręciła mnie sztuka intermedialna, wydawała się pojemniejsza, a w zestawie z malarstwem dawała nieskończoną ilość możliwości. Kolejny rok przyniósł konceptualne obrazy, zaledwie czarne ślady, gesty, na jednolitym tle, wtedy byłem pod ogromnym wpływem mojego przyjaciela Piotra M., fascynowało mnie posiadanie jednej koncepcji, ale czułem się z tym już zupełnie obco, więc zrezygnowałem i szukałem dalej. Obrazy strukturalne, ciemne, pozbawione narracji, nic, słabo, to w ogóle nie byłem ja, ściśnięte obrazy i długie tytuły. Później powrót do malarstwa przedstawiającego, akwarela, lepsze podłoże, deski i płótna. I prace wideo, bardziej przemyślane, ale nadal narracyjne, osobiste. I fotografia. I teksty, coraz więcej tekstów. Zdjęcia, mnóstwo zdjęć, dokumentacja życia, życie jako sztuka, notatki, zapiski, sytuacje codzienne, pytanie o własne miejsce w tym wszystkim. I koniec studiów, nowa droga. Walki z malarstwem, szukanie pomysłów, chęć namalowania wszystkiego, nic. Robienie prac wideo, chęć zrobienia filmu z gadania do kamery, z mówienia o sobie, o własnych przeżyciach i jeszcze więcej tekstu, zdjęcia, mniej rysunku. Wszystko miało zamienić się w zabawę, w opowieść o moim świecie, o tym, czego pragnę, dlaczego akurat tego, mnóstwo pytań, pytań, pytań, zdjęć, tekstów. Teraz? Teraz jestem tutaj, chcę pisać książki, wydają mi się najbardziej pojemne, gęste, o ich gęstości nawet nie sposób mówić, coś, co może zawrzeć w sobie wszystko, wszystko opisać, pokazać, dać poczuć. Zapomniałem jeszcze wspomnieć o moich pokojach, które były po drodze do tego wszystkiego i z tym wszystkim w parze, o żywych instalacjach opowiadających o mnie, o moim życiu. To sytuacje pokojowe rozwinęły moje trzy wystawy w tym roku i dyplom. Czy się zmieniłem, czy rozwinąłem? Siedzę przed laptopem i piszę, zapisuję wszystko, nie mam ochoty malować obrazów, czasami mam ochotę zrobić zdjęcie, przygotować do tego scenografię i dać temu działać razem z tekstem i szczerze uważam, że moje rysunki, obrazy, prace wideo, wszystko, co tworzę, wszystko, co do tej pory stworzyłem, może istnieć tylko wspólnie, wszystko razem, wszystko naraz, zmultiplikowany komunikat, wszystko! Czy jestem niestabilny? Może jestem aż nadto stabilny, zdecydowany na wszystko, zdecydowany, żeby pokazać całe moje życie, całego siebie, wielość, wielokrotność. Co odrzucam? Może właśnie niczego nie odrzucam, stabilnie proponuję siebie, jestem uparty, to jest moja metoda. Dlaczego więc tęsknię, gadam, wypominam sobie jakiś cholerny brak spójności? Świat oczekuje ode mnie spójności, bycia wiecznie podobnym do siebie samego, zabawny świat sztuki oczekuje ode mnie - może nie bezpośrednio, ale odczuwalnie - oczekuje ode mnie spójności, form podobnych do siebie, gotowych wytworów, które łatwo opisać, wsadzić w paczkę i wystać w prezencie. Czegoś, co będzie łatwo utożsamić ze mną, z Patrykiem Różyckim-artystą... a ja, przepraszam bardzo, w dupie mam Patryka Różyckiego-artystę, lubię tylko Patryka Różyckiego, który oczywiście może być artystą i tak o sobie myśli, ale przede wszystkim jest Patrykiem Różyckim, osobą. Jak mówi moja mama, dla innych mogę być artystą, ale dla niej zawsze będę jej synem, Patrykiem. Może tego najlepiej się trzymać? Bycie artystą to kolejny performans, który mogę sobie odgrywać.



Nie ma nic ważniejszego ode mnie! Tak, mogę się tego wstydzić, mogę wstydzić się mówić to na głos, bezpośrednio, krzycząc — ja! Czy kiedy udaję się na spacer z nadzieją na przeżycie czegoś istotnego dla mnie, to nie ja jestem w centrum uwagi? Wszystko, każde spostrzeżenie, najmniejsza myśl, służą ja. Rozpracowuję siebie na kartkach, w plikach tekstowych, w programach do robienia muzyki, na ulicy, podczas spacerów, na rowerze, w kawiarniach, knajpach, w tańcu, w ciągłym performansie ja.

Za nic w świecie nie jestem w stanie skupić się na przeżywaniu czegokolwiek, kiedy w tym uczestniczę, w chwili, w której się to wydarza. Zarzucam myślami kowtując obecności gdzie indziej: w przyszłości, w przeszłości, w sobie z wybranego momentu. Wymyślam sobie siebie, wymyślam sobie człowieka, jego świat. Jeśli rozczarowuje mnie rzeczywistość, ludzie, ich działania, propozycje, sam staję się dla siebie odpowiedzią na ciekawość, której nic nie jest w stanie zaspokoić. A kiedy to wszystko nie wygląda tak spektakularnie, to wiecie, co wtedy? Udaję się na drzemkę, śpię i ślina cieknie mi po policzku, budzę się i piszę o tym, jak to dzisiaj niczego wystrzałowego nie było, niczego kolorowego, świecącego, jak to nie podskakiwałem, nie włąziłem na żadną szafę, nikogo nie widziałem i o niczym nie myślałem. Po kilku zdaniach uświadamiam sobie, że te przeżycia były bardzo ważne i ciekawe, że coś zauważyłem, czegoś dotknąłem. Potem z zachwytem, który czuję w sercu, jestem pewien, że w sercu, rzucam się na kanapę i marzę, długo, bardzo długo marzę, chcę mówić z ludźmi, pogodnie patrzę na otoczenie i jest super.

Chodząc po wystawach w Warszawie i innych miejscach w ostatnim roku, rozmawiając ze znajomymi artystkami i artystami, myślałem, muszę to powiedzieć — nuda! Nie pamiętam, kiedy ostatnio poczułem zachwyt spowodowany oglądanymi pracami albo napotkaną postawą twórczą, nic. Jakby wszystko przesiąkło nudą, nudą wilgotnych od płucia przy mówieniu ust, błyszczących, wilgotnych, gadających ust. Widzę podobieństwa, w których nie potrafię odnaleźć niczego ciekawego. Może na wystawie młodego malarstwa w Gdańsku kilka ekspresyjnych obrazów, figuratywnych i abstrakcyjnych, w pewien sposób kompensowało moje pragnienie zachwyty, ale poza tym, niestety nic.



Gdybym, załóżmy, to ja był czytelnikiem tej książki, czy interesowałaby mnie? Czy mnie samego interesowałoby mnie to, co tutaj napisałem? Nie znam nawet dokładnie treści tego dziennika i poniekąd nie interesuje mnie to, co napisałem, bo w chwili pisania interesuje mnie samo pisanie, wydalenie z siebie czegoś. Potem wszystko zamykam, nie zapamiętuję słów.

Dlaczego to wszystko, dlaczego życie, dlaczego żyć, po co robić sztukę? Samo życie wydaje mi się z gruntu pozbawione sensu, nie wspominając o finale tej podróży, czyli samej śmierci. Życie jest pozbawione sensu, moje i każde inne. Ciekaw jestem, jak inni radzą sobie z bezsensu życia, wpisanym w nie tragizmem. Tragizm zawiera się w robieniu czegokolwiek zupełnie po nic. Mnie przy życiu trzyma, tak sądzę, sztuka, pisanie, robienie rzeczy, opowiadanie o sobie. Jedyną godną uwagi sytuacją jest dla mnie zgłębienie tego właśnie - choćby bezsensownego - życia, dowiadywanie się. Czy jednak stanowi to dla mnie faktyczny sens? Czy oczekuję bycia uznanym? Uznanym mnie jako twórcą, jako osobą tworzącą, współtworzącą coś, co nazywa się kulturą? Trzyma mnie przy życiu sprawdzanie, ale jednocześnie bycie sprawdzanym, poszukiwanie widoczności. Po co się dowiadywać? Szukam związku mnie z dziś ze mną z kiedyś. Szukam własnej wartości w zgromadzonych doświadczeniach. Czuję własną nieświadomość, obojętność. Nie zastanawiam się nad moją przyszłością, nie planuję jej, ponieważ plan może ulec zmianie, nie ma żadnego jutro, żadnego planu, jest kaprys dzisiejszego dnia, tylko tyle. Mogę prawdopodobnie uchodzić czasami za entuzjastę życia i chyba faktycznie często nim się czuję. Wierzę w życie jako narrację. Lecz tylko w narrację życia wierzę, nie w samo życie. W życie jako narrację. Narrację, dzięki której i przez którą człowiek, ja, dowiadyuje się czegoś o sobie. Najważniejsze jest dla mnie dojście do jakiegoś siebie, do zrozumienia mojej performatyki w każdym momencie życia. Pytam dlaczego ten, którym wydaje mi się, że jestem lub byłem, postąpił właśnie tak. Kim jestem, i dalej, dlaczego takim się sobie wydaję? Pytam, ponieważ rozpoznaję w sobie kogoś, kim nie wydaje mi się, bym był. Rozpoznaję innego względem tego, kim się sobie wydaję. Jednocześnie uznaję własną inność, która ujawnia, że improwizuję siebie. Wszystko jest procesem, który trwa (tak myślę) całe życie. Odgrywam siebie tutaj (prywatnie) i tam (społecznie), zawsze w reakcji na okoliczności.



**Wiersze**

**i**

**Zuzanna Bartoszek**

**rysunki**



Chciałabym was wszystkich przytulić  
Ukochać  
Żebyście się już niczego nie bali  
Spójrzcie  
Czas zmienia wszystko niemiłosiernie  
Czas jest bardzo szybki i przyśpiesza  
A dni wetknięte w niego wleką się nieintuicyjnie  
Trzeba mścić się na życiu  
Za śmierć  
Kopać góry, pluć na morze i Słońce  
Deptać kałuże ze wściekłością rozpieszczonego dziecka  
Któremu odmówiono po raz pierwszy



Chcę być twoimi meblami, 30x21, gwasz na papierze, 2021

Mam umiarkowane zaufanie do świata  
Długie na strumień gazu pieprzowego i ostrza scyzoryka  
Trzy metry wolności, bezpieczeństwa i tańca  
A potem biegiem  
Po łbach  
Po horyzont  
Mam breloczek do kluczy  
Z pospinanych ze sobą klatek  
Klatka w klatkę  
Łańcuch z klatek  
A w nich ludzie, którzy boją się iść do zoo  
Bo zobaczą tam szczęśliwe zwierzęta





Walentynka (Prywatna tancerka), 30x21, gwasz na papierze, 2021



Co—

pa—

**Melanie Wróblewska**

ca—

ba—

na

Co ty, życia nie masz, że tak podsłuchujesz ludzi?

## Skąd jesteś? Zapewne z Europy. Niemka? Nie?

Moja siostra kiedyś była w Niemczech, bardzo jej się podobało. Ładny kraj. Wyglądasz europejsko, masz bardzo ładne kolczyki, spódniczkę też. Pewnie kupiłaś w Europie. Europejska spódnica. Nie chcesz siatki? Nowe spodnie mogą ci się pobrudzić w torebce! Ten ruch zero waste faktycznie działa w Europie? Dziwna moda, ale miejsce przyzwoite. Sporo tu turystów z Europy, chyba lubią Stany. Lubi pani USA? Fajnie tu? Dla was pewnie dziwnie.

Ma pani ochotę na kurczaka? Dobre! Spakowałem za dużo, mam cały cooler w skrzydełkach. Żona mi zrobiła. Dobrze doprawione. Mam siedemdziesiąt cztery lata i przeżyłem dwa wylewy, więc ukochana przygotowała mi zdrowe przekąski na długą podróż. Uważaj na siebie w San Francisco. Miasto biedy i żuli. Obrzydliwe. Właśnie miałem zapytać skąd jesteś, masz lekko wschodni akcent, ale to nic złego, proszę się nie przejmować. Wyglądasz, jakbyś pochodziła z rodziny rolników. Jesteś bystrą młodą kobietą, a prezydent jest bardzo zadbany. Świetnie się starzeje. Jego sekret polega na tym, że nie pije alkoholu. To dlatego z wiekiem wygląda coraz lepiej. Ma spokojne życie. Kiedyś gonił za wszystkimi dziewczynami, ale tacy już są mężczyźni. Stary jestem, więc wiem. Sam tak robiłem, ale później to się człowiekowi nudzi i znajduje już jedną na stałe. Taka już kolej rzeczy w naszym umyśle. Kocham swoją żonę. Wiesz co nieco o sytuacji politycznej u nas? Młodzi tęsknią za komunizmem, którego nigdy nie przeżyli. Ty jesteś Polką, więc doświadczyłaś tego na własnej skórze. Pewnie ciężko się żyło w komunistycznym kraju. Kazano wam mówić po rosyjsku. Rzucanie pieniędzmi w darmozjady. Potem wybuchnie wojna! Trzeba się napracować, żeby zarobić na chleb. Tylko zdeterminowani przeżyją. Jak zwierzęta w buszu. Wrażliwi niby chcą to zmienić, ale nie wolno polemizować z genami. Za dużo nas na świecie. Ucz się, ucz. Idź na antropologię, masz potencjał, możesz zostać milionerką. Rzuć sztukę, to są zajęcia dla nierobów, którzy marudzą, że źle im w życiu, bo pieniędzy nie mają. Takie osoby później zamieniają się w marksistów. Żenada. Lubię rozmawiać z młodymi ludźmi, chcę im udowodnić, że ich utopijne wizje świata doprowadzą nas do zagłady. A ja kocham swój kraj. Tobie nie muszę nawet tłumaczyć, ponieważ wiem, że mnie całkowicie rozumiesz. Jestem za stary na walkę zbrojną, ale nikt mi głosu jeszcze nie odebrał. Ty stukasz non stop w komputerze, to znajdziesz pracę. Na spokojnie. Stuk-stuk. Bardzo cenię Polaków. Mój brat ma dwóch znajomych z Polski, bardzo mili ludzie. Pracowici i dobroczynni. Teraz to już jest rzadkość, a wiem, że macie bardzo krwawą i brutalną historię. Jak się tam teraz żyje? Wydaje mi się, że nie macie stałego gruntu pod nogami, ale cała Unia Europejska tak ma. Nie wiadomo, kogo można lubić, a kogo nie. Niby dobrze jest lubić Francję i Niemcy, ale ja się z tym nie zgadzam. To dwa idealne przykłady państw wyniszczonych przez zbyt szybki progres. Gdzie się podział spokój? Jestem ze wsi, przez całe dzieciństwo jadłem niepryskane ziemniaki. Wyrostem na dobrego chłopaka, męża, dziadka. Wiesz dlaczego? Bo wszystko robiłem stopniowo, bez pośpiechu. Najpierw myślę, potem działam. Z kobietami może nie było tak łatwo, ha-ha. Lubię twój sposób myślenia, chciałbym założyć z tobą biznes, zacząć współpracę. Czy kiedykolwiek myślałaś o tym, że nikt nie sprząta porządnie samolotów? To najbrudniejsze miejsca na świecie! Już toi-toie są bardziej higieniczne. Zawsze biorę ze sobą specjalny koc, który wyrzucam po lądowaniu. Wiem, jestem stary i mógłbym być twoim dziadkiem. Ale jesteś bystra. Możemy zarobić miliony. Ile chcesz? You name it! Ty się znasz na komputerach, a ja mam wizję.

Zapewne znasz się też na programowaniu. Zastanów się, to jest poważna oferta. Napiszę podanie, a ty stwórz projekt i zgłosimy się do rządu po dofinansowanie. Prezydentowi się spodoba. To może nas uratować od wirusów azjatyckich, które teraz krążą po świecie. Oni nie dbają o higienę. Skoro nasze amerykańskie samoloty są zasyfione, to wolę nie wiedzieć, co wyrabiają ci Azjaci. Nie chcę poczuć na własnej skórze azjatyckich zarasków. Gdyby ludzie dbali o higienę, to wszelkie szczepionki i antybiotyki byłyby niepotrzebne. Należy mieć zaufanie do natury. Jesteśmy leniwi i tyle. Potem wystraszone matki szczepią dzieci, które przez to dostają autyzmu. Tworzy się błędne koło. Wystarczy zapobiegać. Jestem w podeszłym wieku. Właściwie nie wiadomo, ile mi życia jeszcze zostało. Czuję pewną blokadę. Jakby moje zdanie nic nie znaczyło. Na pewno nie chcesz tego kurczaka? Do piwka ci się przyda. Jesteś jak typowy Polak, sporo pijesz. Ja robię drineczki w ukryciu, masz ochotę spróbować? Whiskey z kapką Mountain Dew. Kolor nie zachęca, ale, o rety, jakie to dobre. To jest moja Ameryka! Tu się urodziłem i tu umrę. Masz jeszcze ponad pięćdziesiąt godzin, żeby dostarczyć mi informacji dotyczących naszego planu na biznes. Nie jestem szaleńcem. Posiadam broń, ale nie strzelam do ludzi, więc niczym się nie przejmuj. Nie będę zły, nawet, jeśli odmówisz. Masz wykształcenie, poradzisz sobie z życiem. Gdzie się czujesz lepiej? W Ameryce, czy w Polsce? Ciekawe połączenie, pewnie często to słyszysz. Powinnaś się nauczyć hiszpańskiego, to ci jeszcze bardziej otworzy oczy na świat. Wchodząc na scenę polityczną pamiętaj, że ludzie chcą kandydatów, którzy powiedzą parę zdań po hiszpańsku. Trzeba zmylić Latynosów, że niby są u nas mile widziani. Dostaniesz głosy, wygrasz wybory i wtedy zrobisz przekręt. Tak to działa, ludzie są naiwni i dadzą się na wszystko nabrać. Przez jakiś czas mieszkałem w Vegas, przeprowadziłem się w 2008 roku do Reno. To nie jest to samo. Dziewięćdziesiąt procent mieszkańców nie ma domu. Są bezdomni. Przykry widok. Każdy powinien chociaż raz w życiu się tam wybrać. To daje do myślenia, nie mamy aż tak źle w życiu. Ekonomię mamy porządną. Możesz się ze mną nie zgodzić, ale stoimy na solidnym gruncie. Władza wie, co robi. Zmobilizowali nas do pracy. Mniejszości siedzą w skupiskach, a propagandowa telewizja pokazuje, że tak wygląda cały kraj. Ośmieszają się na arenie międzynarodowej. Taki komuch powie przy kampanii, że w kraju jest źle. Jeśli chcą następnej wojny, to proszę bardzo. Wszystkie wojny, powtarzam, wszystkie, toczą się z powodu pieniędzy. Klasa najniższa jest najbardziej konfliktowa. Mają zbyt wiele wymagań. Lenin, Stalin, Hitler, you name it. Chodzi o kasę. To źle działa na psychikę debili i potem się nawzajem mordują. Koniec końców to się odbija na innych. Twój kraj jest tego świadkiem - w centrum konfliktów, bez możliwości ucieczki. Uwierz mi, do wieczora skończę tę całą butelkę. Podziwiam, że cały czas stukasz na komputerze. Nie myliłem się, mówiąc, że jesteś pracowitą osobą. Widzę takie rzeczy od razu. Jestem przyjacielem najbliższego kolegi Trumpa, często wysyłałem do niego listy. Ale nie odpisał, bo wiedział, że jestem po wylewie i nie chciał, żebym się kłopotał. Wiesz, jak to jest. Długa historia, ale porządny z niego facet. Muszę zdobyć na ciebie jakieś namiary. Nie żartuję, ten biznes zmieni świat. Przecież wystarczy, że zadzwonię do kumpla, on przekaże to prezydentowi i dostaniemy dofinansowanie w mig! W mig! Nie chcę, żebyś myślała, że jestem nienormalny. Dobrze, że jesteśmy w tym samym pociągu. Znajdę cię. Nie będę cię zaczepiać, kupię ci piwo i pogadamy. Nie martw się, jestem stary i nie zrobię ci krzywdy. Nie potrafię opisać tego, co w tej chwili czuję. Mam za małą skarpetkę, która uciska mnie w lewą stopę. Ty masz piwo, ja mam koktajle. Co za połączenie. Myślałem, że to kobiety są zwolenniczkami drinków. Zauważyłaś, że nasza dyskusja opiera się na tematach, które są teraz rzekomo kontrowersyjne? Sam fakt, że o tym pomyślałem, wskazuje na absurd dwudziestego pierwszego wieku. Nieważne.

Notuję i zapominam. Później, na spotkaniu towarzyskim lub imprezie, wyjmuję telefon i opowiadam z wielką dumą, w szale: *ale baba* w TLK. Danka też przestała gadać. Raz na tydzień do niej dzwonię, odkąd siedzę w chałupie. Mówi za każdym razem to samo. Czuję, że zapisała sobie uniwersalny tekst do lamentowania przez telefon. *Człowieku, jak mi źle, nikogo tu, człowieku, nie ma, stosują się ludzie w Poznaniu, grzeczni są, maski noszą. Ja nie wychodzę z domu, ale wiesz, człowieku, jednak do Żabki czasem muszę iść. Ja obserwuję ludzi. Stosują się, w tramwajach pusto, przecież widzę przez okno. Obeszłam całe miasto, bo w każdej Żabce można kupić tylko jedną maskę. A co ja zrobię z jedną? Głupota. Obeszłam Żabki w okolicy i mam zapas. Człowieku, no ja w końcu pojedę do tego Zakopanego na dłużej, bo ile można tu siedzieć. Ale nadal mam kaszel, Jezus Maria. Co tydzień dokładnie to samo. Mam już tego dość.*

Każdy teraz chce zostać artystą. Rzecz jasna. Mój synek chodził do normalnego liceum, ale pół roku przed maturą uznał, że będzie malarzem. Kupiłam mu farby. No i se malował, parę miesięcy. U nas, w Częstochowie, trudno o takie rzeczy, jak płótno i tak dalej. Więc sama mu robiłam. Niby taki znawca, a wszystko zorganizowałam mu ja, matka. Niech pani słucha, złożył papiery na ASP we Wrocławiu. Zawsze będę synka wspierać, ale wie pani. Co on tam ma niby robić? To wygadany chłopak, prędzej by się dostał na aktorstwo. Uważamy z mężem, że powinien zostać konferansjerem, a nie malarzem. Ekstrawertyczny młodzieniec. Raz na tydzień przygotowuję dla rodziny wątróbkę. Babka bardzo lubi. Biedna, ma osiemdziesiąt lat i rozpacza, że nie może iść co niedzielę do kościoła. Nie wierzy w epidemię. Wszyscy musimy uważać. Kupiliśmy jej wielki telewizor i głośniki, jak w kinie, więc ma transmisję. Super sprawa, jest nawet zadowolona, że nie musi się przebierać w strój wyjściowy. W gumowych klapkach siedzi. Nylon Red. Świeczkę postawiliśmy pod TV i jest idealnie - jak w kościele. Na dodatek ma tę wątróbkę. Zamiast opłatka, ha-ha. Mój mąż czeka, żeby wątróbka po usmażeniu odleżała jeden dzień. Jest fanem wątróbki odgrzewanej w mikrofalach. Ma teorię, że po wpływie tych całych fal mięso robi się bardziej soczyste. Podziwiam jego silną wolę, nie rzuca się od razu na talerz. Jedyne wydawnictwo, które projektuje dobre krzyżówki, to Technopol. Niby Częstochowa kojarzy się z kościołem, niby to taki drugi Toruń, ale krzyżówki jolki mają znakomite. Hasła nie są błahe i można się sporo dowiedzieć. Nie podoba mi się reputacja mojego miasta. Kto miałby tam przyjechać oprócz pielgrzymów? Co tam jest ciekawego? Jeden sklep plastyczny i KFC. Beznadzieja. Będę jak każda Polka i pomarudzę na swoich. Skończyłam pedagogikę specjalną, więc znam się i na ludziach normalnych, i na tych z opóźnionym rozwojem. Uważam, że obowiązkiem każdego turysty nad morzem jest zjedzeniem świeżej ryby. Proste. Taka niby oczywista rzecz, a rzadkość w dzisiejszych czasach. Serce mi się kraje, jak obserwuję tych z kebabami i pizzą. Beznadzieja. Rybacy się wycwanili i podają cenę na gram. Oszukują. Za jeden obiad (ryba + frytki + surówka + piwo) zapłacisz około 50 zł. Dla pięcioosobowej rodziny to już 250 zł. Staram się zrozumieć kulturę tureckiego żarcia na molo. Ale jeśli się już wyjeżdża nad Bałtyk, trzeba dobrze zaplanować finanse.



Jesteś Niemką? Na twoim miejscu nie przyznałabym się do polskiego pochodzenia. To jakbyś mówiła, że jesteś ze wsi. Pogarszasz swój image, bo nie wyglądasz na osobę ze wschodu. Wyglądasz na laskę, która pali za dużo zielska i lubi sztukę. Taka pseudo-kreatywna demokratka. To jest bardzo zachodnioeuropejskie. I w pewnym sensie sexy. Tutaj jest mało Polek. Głównie Niemki i Francuzki. Mieszkam tu całe życie. Przez jakiś czas byłem bezdomny. Dokładnie przez trzy dni, ale to nieważne. Dużo się dzieje w tym mieście. Jak na filmach, z dużą ilością grubych emerytów, którzy ścigają się na wózeczkach elektrycznych udając, że to gokarty. Zauważyłaś, że osiemdziesiąt procent grubych ludzi to biali? Nie muszą mieć kondycji, bo nigdy ich nie goni policja, ha-ha! Ledwo się ruszają. Nawet automaty do gier są węższe od nich. Zwróć na to uwagę, jak pójdziesz pograć. Ledwo naduszają w guziki, popijając dziesiątą rozwodnioną margaritę, która ma pięć procent alkoholu. Poczucie wiecznej młodości. Dlatego tak bardzo kocham moje miasto. W telewizji czasem pokażą ładną gołą babę, albo samotnych bogatych nieudaczników, którzy dzwonią po Latynoski do pokoju. Alkoholicy, samobójcy po utracie majątku, szalone wieczory kawalerskie. To wszystko jest na porządku dziennym. To właściwie nudne pojechać do Vegas ze świadomością, że tak będzie. Brak niespodzianki. Nie wiem, jaki jest sens wyjazdu do miasta w nadziei, że spędzi się dobrą noc w areszcie. Szkoda pieniędzy. Balować to można na Florydzie, tam jest taniej.

My, Polacy, zostaliśmy wyparci siłą przez latynoskie gangi. Rzekomo prezydent buduje mur. To bzdura. Wielka bzdura. To nic nie pomoże. Pewnie nie pamiętasz, jak to tutaj wyglądało iks lat temu. Ale sama widzisz, polskie flagi leżą na chodniku. Przykre widoki. W połowie lat osiemdziesiątych odbywały się tu przecudowne dancingi. Parę lat temu Portorykańczycy zajęli pierwszą przecznicę. Wystraszeni chicagowscy górale nas zostawili i uciekli do wielkich domów na przedmieściach. Dorobili się majątków na sprzedaży pierogów i zamieszkali w willach z basenami. Czuję, że te pierogarnie to pralnie pieniędzy. Od tego czasu sytuacja zrobiła się jeszcze bardziej napięta. Reszta została. Zawdzięczamy góralom wkład w amerykańską Polonię, ale w najgorszym momencie, w którym powinniśmy trzymać się razem, oni uznali, że są zmęczeni miastem. Nie ukrywam, że mam żal. Teraz muszę się zaprzyjaźnić z Latynosami, a dopiero co pogodziliśmy się z chasydami. I znowu trzeba się poznawać z obcymi. To nie na moje nerwy.



Europejka? Europa to super miejsce. Byłem z kolegami w Niemczech na Oktoberfeście. Niczego nie pamiętam, dawno się tak nie upiłem. W Europie alkohol jest tani i kobiety są spoko. Piękne kobiety. Nie są wybredne, lubią Amerykanów. To nie ma znaczenia, że jesteś marnym uberzystą z Vegas. Planowaliśmy odwiedzić Monachium i Amsterdam, podobno tam jest fajnie. Kurde, byłem tak pijany, że zaspałem na samolot. Koledzy usiłowali mnie obudzić, a ja nic. Byłem denatem, więc pojechali i zostałem sam. Pospałem parę dni i się zregenerowałem, ha-ha. Na pocieszenie dowiedziałem się, że Amsterdam to małe miasto z modnymi ćpunami. Trochę nie dla mnie. Degrengolada społeczna. Denerwuje mnie pewna rzecz. My, Amerykanie, w kółko gadamy, że Europa jest super, bo w ciągu jednego dnia można zaliczyć kilka krajów. Ale co z tego? Stany Zjednoczone mają aż pięćdziesiąt stanów. To więcej, niż państw w Europie, a każdy stan jest zupełnie inny. A w Europie wszędzie tak samo. Mamy bardzo barwną kulturę. Akcenty różne, natura piękna. Często niedoceniana. Śmieją się z nas, że jesteśmy redneckami, że Trump jest zły. Dlaczego ludzie ze wschodu do nas emigrują? U nas żyje się lepiej. Może i nie ma średniowiecznych zamków za każdym zakrętem, ale znajdziesz zarobek na życie. Stały dochód, ale bez zabytków wokół. Sami je tworzymy. Widziałaś kompleks domków w okolicy Hoover Dam? Niby wszystkie domy takie same, ale mieszkańcy są kreatywni i indywidualnie je dekorują, żeby wiedzieć, jak trafić do siebie. Z roku na rok powstawało coraz więcej domów, ludzie się zaczęli gubić, więc znaleźli kreatywne rozwiązanie. Musimy iść do przodu. Nie płacz już, zdążysz na lot. W tylnej kieszeni mam butelkę wody. Weź sobie, ale nie zapomnij dać mi napiwka. Czy to prawda, że Europejczycy mają problem z dawaniem napiwków? W Niemczech wszystkie kelnerki były w szoku. Wiesz, były bardzo ładne, więc napiwek dawałem w dolarach. Podobało im się to. Czułem się jak król świata. Koledzy się śmiali, że jednodolarowe banknoty nie są im do niczego potrzebne, a Oktoberfest to nie klub ze striptizem. Czasem ze mnie wychodzi taki kobieciarz. Stereotyp, że Europejki są śliczne i lubią pieniądze, jest prawdą. Gdybyś teraz nie płakała, to też bym o Tobie tak pomyślał. Często beczysz w Uberze? Po co przyjechałaś sama do Vegas? Znalazłaś chociaż jakiegoś typu? Powiem pani na do widzenia, że jest pani kolorowym ptakiem. Bardzo się wczułem, jak pani opowiadała o jakiś tam dziwnych, różnych rzeczach. Jestem pod wrażeniem, aczkolwiek w niektórych opowiadaniach wyczuwam trochę fałszu.



## **Ej, słuchajcie. Ona jest z Polski! To jest bardzo patologiczny kraj, tak, że już totalnie! Opowiedz wszystkim o Polsce, będą zachwyceni, że uciekłaś.**

Mieszkam w Polsce od kilku lat. Zostawiłem we Lwowie babę i dziecko. Nie jest szczęśliwe, cóż, dziecko nie prosi o przyście na świat. A kobieta nie powinna mężczyźnić. Nie lubię, jak kobiety piją. A już nie daj Boże, jak palą papierosy. No, jednego drinka czasem mogą, ewentualnie. Bóg nie jest frajerem, widzi wszystko, dlatego trzeba żyć według pewnych zasad. Dzięki temu można w życiu odnaleźć harmonię i ład. Melania Trump jest z panią spokrewniona? Imię to samo, śmiesznie, taki żart. Kłaniam się i całuję w rękę. Wie pani, w Polsce spotkałem wielu miłych ludzi, ale byli też tacy, no, nie za bardzo. Pracowity jestem. Kupiłem tableta, taki z Samsunga, za 600 zł z internetem. Mogę oglądać ładne panie na ekranie. Pojechałem po niego do Kalisza. Po co mi komputer? Pochodzę ze wsi, widzę, że tu niedawno zbierali kukurydzę. Na Ukrainie rosną mandarynki i ananasy, a na Krymie można zrywać świeże khaki z drzewa! Mięso wam eksportujemy do Polski. Wędliny, parówki, mięsa, maślanki, kefir. To wszystko od nas. Oddychamy tym samym powietrzem, jesteśmy braćmi, a wy uciekacie do Niemiec. Szkoda. Marzę, żeby odzyskać pole mojego dziadka, zabrali je w czasie komuny. Piękne ukraińskie czarnoziemy. W Zakopanem byłem w 2000 roku i było tam niewielu Ukraińców. Ale już w 2009, kiedy przyjechałem odwiedzić kolegę ze Lwowa, który znalazł tam pracę jako blacharz, Ukraińcy byli normalnie wszędzie. Czuję się jak w domu. Pięć milionów Ukraińców mieszka w Polsce, więc myślę, że to już pora na nowo się połączyć i wspólnie walczyć z Rosją. Unia Europejska nic nie zrobi, bo to pedały, więc nie wiedzą, czym jest tradycja i braterstwo. Każdy młody chłopiec powinien być harcerzem. Obowiązkowo. To pomaga w rozwoju. Dziecko uczy się wszystkiego, co jest potrzebne do dalszego życia. Przyjeżdżając do Polski, poczułem wielką moc. Wszystko tu zadbane, nowe. Kobiety piękniejsze, niż w mojej wiosce. Każde miasto to metropolia. Co prawda mieszkanie takie sobie, dwadzieścia osób razem na dwóch piętrach domu rodzinnego. Ukraińcy lub zaszranie Ruski. Kiedyś miałem trzydziestu współlokatorów, w tym czterolatnie dziecko. Ale jego matka znalazła pracę w Austrii i wyjechali. Mąż też musiał opuścić Polskę, bo przecież nie zostawi dziecka z matką.

Wiesz co, żałuję, że urodziłem się jako człowiek. Europejski człowiek. Chciałbym być warzywem strączkowym. Wyrosnąć z ziemi i se leżeć. Po prostu. Albo dębem. Stać se i obserwować, jak rozwija się ten straszny świat. Przeżywać wojny nie walcząc i tak dalej. Nienawidzę Europy, Europejczycy zniszczyli wszystko, czasami nie potrafię z tym żyć, tak mi trudno. Jeżdżą se bogate chłopy z korpo do Nepalu. Odnajdują sens życia po kwasie na jakimś wzgórzu i wracają odnowieni. Do Polski na przykład. Debile, przecież wszędzie można siebie odnaleźć, szczególnie po kwasie. Na przykład w krzakach obok domu. Ta fala nowobogackich nieszczęśliwych studentów świeżo po trzydziestce mnie stresuje. Wiecznie utrzymywani przez rodziców, nie wiedzą, jak naprawdę wygląda pre-dorosłe życie. Mama kupi porządny aparat, więc córeczka jedzie do Meksyku popstrykać fotki fajnych bab. Wróci do Polski smutna, że tu jest szaro i ludzie się nie uśmiechają. Dlatego, mówię ci, lepiej być fasolką, gdziekolwiek. Chociaż w Central Parku to bym nie chciał. Musiałbym oglądać tych korporacyjnych joginów w dresie Nike, którzy uwalniają stłumiony wewnętrzny anarchizm. Po sesji zapomną o wszystkim, ale poczują, że wykonali ważną misję.

Jadę z kolegami pociągiem do Warszawy. Pijemy własną wódkę w przedziale barowym. Pół litra na nas trzech. Akurat, żeby było spokojnie. Kelner się śmiał, było bardzo miło. Na przystanku we Wrocławiu typ z Warsu zauważył, że nie ma cukru. Poprosił mojego zioma, żeby wstąpił do Żabki. Postój trwa trzydzieści minut, więc nie ma pośpiechu. Kumpel poszedł z drugim typem, a w Warsie zostałem ja, kelner i wódka. Tfu, przyszedł jeszcze jakiś krasnal, od razu widać, że z Wrocławia. No i rozumiesz, nie wrócili. Nic. Policja przyjechała, poszukiwania niby. Nie wiedziałem, czy byłem aż tak nietrzeźwy, że nie pamiętałem biegu wydarzeń, czy klasycznie zmęczony. Zadzwoiłem do kolegi po paru godzinach, a on cały zadowolony, że dojeżdżają do Warszawy. A ja nadal, kurde, we Wrocławiu. Byli tak pijani, że weszli z kilogramem cukru do złego pociągu. Ha-ha! Nie powiem ci, w jaki sposób uniknęli mandatu. Mówię samą prawdę. Nie jestem kłamcą, mieliśmy niezły ubaw. Nie wolno opuszczać znajomych, gdy się pije. Banaś to ma dobrze, robi, co chce, bez żadnych konsekwencji. Podoba mi się jego podejście. Nie jestem zwolennikiem tej partii, w ogóle jestem apolityczny. Nie wierzę w głosowania, ponieważ i tak wszystko jest ustalone z góry. Jak w Rosji i w Stanach Zjednoczonych. Ludzie nie mają co robić, więc marnują kasę na jakieś kampanie wyborcze. I tak każdy polityk odgrywa rolę. Błagam cię, cały naród nie zagłosowałby z własnej woli na Trumpa. Z tego powodu lubię Banasia, odchodzi od systemu i jest szczerzy. Skoro tak pędzimy na zachód i walczymy o wolność, to czego ludzie marudzą? Nie skorzystałbym nigdy z takich usług, ale niech się bawią ludzie, co im szkodzi.

W nocy usłyszałem wielki huk w mieszkaniu obok, jakby ktoś rzucał kimś o ścianę. Tylko nie wiadomo kim, bo nie było krzyku. Wiadomo, że nie baba, bo baby zawsze się wydzierają, więc to zapewne jakiś chłop. Z dobre pół godziny się tłukli. Rano się dowiedziałem, że miałem rację. To faktycznie sąsiad rzucał kolegą o ścianę. Dobrze, że nie żoną.

Podoba mi się kultura jedzenia kostek lodu w USA. Sama bym na to nie wpadła, a tu proszę, wchodziłam na Messengera i pisałam o tym fenomenie. Feedback odbiegał od tematu: *przywieź mi gadżet amerykański*, albo *poproszę o koszulkę z napisem „Sanders for President”*, albo *jak wracasz przez Berlin, to kup mi żelki*. Myślałam, że co roku wyjeżdżasz za ocean. Czemu gadasz jak Francuzka? Napisz jakieś beznadziejne teksty o życiu, jeszcze cię policja zgarnie za czterysta nielegalnych torrentów. Jeśli nie wierzysz, to masz tu listę violations. Jest ich aż siedem. Jedna to 250 tysięcy doliców. Mogłaś zostawić komputer w Polsce. Mówiłam ci, żebyś kupiła nowy. Po co ci te torrenty? Chciałabym być na hajku, jak wytatuowana babcia na opiatkach. Tęsknię za polskim buractwem. Po co ludzie w sklepach pakują za mnie rzeczy, nawiązują small talk i komplementują mój wygląd? Może emigracja nie jest głupia. Mogłabym pracować w H&M i wyjeżdżać na wakacje do Cancun. Mogłabym mieć beznadziejne tatuaże. *C'est la vie!* Pewna bardzo otyła laska na parterze pociągu ciągle się śmieje, że jest gruba. Innym jest głupio śmiać się razem z nią. Przecież nie wypada żartować z otyłych. Wchodząc na górę krzyczy: *haha, idę ja! Potężna ja!* I cisza. Ktoś mruknie: *jeju, ale biedna*. Ledwo przeciskała się między siedzeniami i w końcu się wywróciła. Leżała plackiem na ziemi przez dobre trzy minuty. Nie wiem dlaczego, ale każdy się po prostu gapił. Ona też się gapiła. A jej kilkuletnia córka się śmiała, że ma grubą mamę, a jej mama ma grubą córkę.

Dziesięć lat temu mój kolega dentysta naprawił mi aż dwadzieścia zębów. Chyba uszkodził mi nerw, bo straciłem czucie. Ale przynajmniej nie muszę już myć uzębienia, bo jest w świetnym stanie. Mogę nawet otworzyć zębem piwo, albo rozkruszyć orzecha. Protezy powinny być ogólnodostępne. Powinni je sprzedawać w Rossmannie w zestawach, np. *zestaw uzębienie basic*. Mycie zębów to marnowanie czasu, wody i pieniędzy. A jak masz protezę, to wyjmujesz zęba, wrzucasz na noc do wody i tyle.

Zawsze mam przy sobie rewolwer. Nigdy nie wiadomo, co się wydarzy, szczególnie, kiedy się ma tak stresującą robotę. W końcu wożę po Europie dzieła Jaremy w mojej małej ciężarówce. Kiedyś byłem na weselu na wsi i zauważyłem, że jeden młodzieniec płacze, a drugi go pociesza. Zapytałem, o co chodzi. Młodzieniec wybełkotał, że jego siostra zginęła tragicznie w wypadku samochodowym. Facet z zakładu pogrzebowego nie przygotował jej ciała do ostatniego pożegnania, więc ich ojciec musiał oglądać flaki zmarłej córki. Słabo mi się zrobiło. Napiliśmy się i poprosiłem, żeby wskazali mi drogę do zakładu pogrzebowego. Budzę właściciela, pytam młodego: *to on?*, wyjmuję rewolwer i prowadzę go do pokoju z trumnami. Kazałem skurwysynowi otworzyć trumnę i wejść do środka. *Dobrze Ci tak?*, pytam. Przeprosił. Później to w sumie chciałem już wrócić na wesele. Wiwat ja! Poprawiłem komuś humor. Wszystko było w porządku, aż tu nagle przypomniało mi się, że na szóstą rano mam wizytę u księdza. W związku z chrztem córki. Ci księża to też niezłe skurwysyny. Jeśli nie dostaną w łapę kilkuset złotych, to nic nie zrobią, a potem wstyd na wsi, że dziecko pogańskie. Z Francji przywiozłem stary krzyż z porcelany, warty ponad sto dwadzieścia euro, oraz flachę. Chciałem to zabrać do księdza, ale w drodze do domu zatrzymała mnie policja. 0,26 promila. Nie tak źle. Odebrał mnie zięć, a przy okazji przywiózł krzyż. W końcu zabrali mi prawko, więc nawet nie miałem jak wrócić do chałupy. Zięć podrzucił mnie prędko na parking parku narodowego. Stamtąd pocztapałem w górę dróżką do kapliczki. Przekupiłem księdza, dał mi jakąś kartkę, że mogę ochrzcić córkę. A gaździna podarowała mi wielki wór oscypków. Wracałem pijany z tymi siatami, rewolwer wyleciał mi z kurtki i puścił strzał o kamień. Turystki spojrzały na mnie bardzo groźnym wzrokiem, ale w końcu dały spokój i poszły dalej. Na moje nieszczęście znowu pojawili się ci sami policjanci. Po co ja im mówiłem, że idę do tego kościoła? Wystraszyłem się, że chodzi o łapówkę dla księdza, bądź, co gorsza, o rewolwerek francuski. Ostupiałem. Okazało się, że nie podpisałem jakiegś zgody na odebranie mi prawa jazdy. Wtedy wpadłem na pomysł. Policjanci nie mogą pić w czasie służby, ale ci byli młodzi i głupi, a ja przecież trzymałem flachę. No i się napili, a potem poszli do księdza. Pewnie na mszę. Ja wróciłem na parking, ale zięcia oczywiście już nie było, więc musiałem złapać busa, który kursuje raz na dwie godziny. Żałuję, że nie notowałem swoich historii z życia. Miałbym dużo do powiedzenia. Napisałem za to kilka książek, ale każda z nich wylądowała w kominku. Trochę żałuję. Im bardziej się wczytuję w swoje prace, tym są gorsze. Byłem sąsiadem Konwickiego, napisałem bajkę dla dzieci o psie. Narratorem było krzesło. Z wielką dumą podbiłem do ówczesnego sąsiada, żeby mu pokazać moje dzieło. Powiedział: *po co mi to czytasz? Skoro to książka dla dzieci, to znajdź se dziecko i jemu pokaż*. A teraz? Co ja robię? Jestem po odwykach, nie nadaję się do żadnej pracy, każdy mnie denerwuje, nie mam pieniędzy, wszyscy mnie wychujali. Nie mam zamiaru obierać buraków ze starymi góralicami w karczmie. Punkt dziewiętnasta włączają se mszę w radio i klęczą jak głupie przy ziemniakach.



Źle mi tutaj. Mężczyźni na siłę używają feminatywów. Chcą pokazać, że niby nas wspierają. Tak naprawdę zachowują się wobec kobiet bezczelnie, ale myślą, że taka *miła przykrywka* ociepli ich wizerunek. I mają rację. On szowinista? Nie, niemożliwe, na pewno maca laski dla jaj, to nic takiego. Był na proteście, a w social mediach postował o równości. Szukasz dziury w całym. Wróblewska, ty gadasz w kółko o tym samym, już nie wiem, jak mam na to reagować. Pamiętaj, że w Poznaniu są debile, a ty się jeszcze nie zabiłaś, więc posiedź lepiej w Zakopanem. Dużo się dzieje w twoim życiu, ale nic z niczego nie wynika. Wiesz czemu? Bo wszystko robisz solo. Znajdź grupę przyjaciół i leć do Egiptu na wczasy. To cię odmieni.

Fotografia jest moim życiem. Są dni, w których tylko pstrykam zdjęcia. To silniejsze ode mnie. Wszystkie pieniądze wydaję na porządny sprzęt. Ten aparat, który teraz trzymam, kosztował sześć tysięcy dolarów. Właśnie jadę do San Francisco, żeby posiedzieć na plaży. I robić tam zdjęcia. Moje życie kosztowało sześć tysięcy. Bez tego nie byłbym sobą. Pogoda taka sobie, podobno jest sezon na ostrygi, pobawię się w reportera. Piękne plaże. Przepiękne. Doceniam spokój. Żyjemy w takim pośpiechu. Myślę, że warto się czasem na chwilę odciąć. Zrobię ci fotkę, patrz! Zdjęcia pierwsza klasa. Nie żałuję ani centa. Moja rodzina mnie tego nauczyła. Z determinacją dążę do celu. Podróżowałem po Stanach i sypiałem na podłodze u różnych ludzi. To jest jak zastrzyk adrenaliny. Lubię poznawać nowe kultury i obyczaje. Siedzenie w hotelach to strata pieniędzy. Stać mnie, ale po co mi to? W ciągu jednej minuty można stracić wszystko. Mój ojciec jest nieszczęśliwy, bo jest lekarzem na SORze, a ja marnym fotografem. Buntował się, ale w końcu zrozumiał, że robię to, co kocham. Pewnego dnia wybiorę się za ocean. Źle trzymasz aparat! Potraktuj aparat jak pistolet. Najdrobniejszy ruch dłoni wpływa na efekt końcowy. Można pstrykać na szybko, rach ciach! Można też się skupić i zrelaksować. Nauczyłem się tego na kursie. Pstrykam też na filmie. Nie mam czasu na samodzielne wywołanie, jestem bardzo zajęтым człowiekiem. Posiadam obszerną wiedzę, ale nie da się robić wszystkiego. Ta laska na instagramie robi fajne zdjęcia. Była teraz w Indonezji, czy gdzieś tam. Wszystko jedno. Zajmuje się fotografowaniem nocnych marketów. Głównie neony. Zbiór unikatowych kolorów. Czegóż takiego nie znajdziesz w Stanach. W krajach trzeciego świata wszystko jest bardziej prawdziwe i surowe. Dech zapiera. Chciałbym poznać śmieszna Azjatkę, która oprowadziłaby mnie po najciekawszych miejscach. Może chodzi o to, że Azja została całkowicie wyniszczona przez białych. Nie interesują mnie kurorty, resorty i tak dalej. Szukam prawdy, badając szarą rzeczywistość. Jedynie rdzenni mieszkańcy mają do niej dostęp. Wiesz, że kasyna zostały wynalezione przez Indian? Wyparli mormonów z pustyni i pootwierali kasyna. Najwięcej kasyn stoi przy drodze na jakimś pipidówku.



Artysta uliczny? Co najwyżej pokaże komuś faka i tyle, żadnych wniosków. Teraz wszystko jest nijakie. Wyciągasz telefon, nagrywasz coś przez pięć sekund i koniec, z powrotem do kieszeni. Nie dbasz o kadrowanie, na nic nie zwracasz uwagi. Takie są te wasze studia. A gdzie zamysł artystyczny? Brak wam wyczucia. Ludzie nie mają środków, żeby wydobyć z rzeczywistości coś ciekawego. Społeczeństwo filmików instagramowych, krótkich, chaotycznych i słabych. To nie robi na mnie wrażenia. Staram się coś powiedzieć. Nie chodzi o to, że jestem nietolerancyjny. Ale nie rozumiem tego chaosu. Każdy artysta powinien mieć zamysł. Powinien wszystko zaplanować od początku do końca. Weź statyw, naucz się porządnie filmować. Ręka ci się telepie. Bawisz się w słabego reportera. Nie wiem, czego ty się spodziewasz po takich studiach. Nie dadzą ci niczego, co mogłoby ci się przydać w przyszłości. Dlaczego podziwiam obcych? Siedzę w domu Bóg wie ile, niby fajnie, bo Zakopane to Zakopane. Są starzy górale, oscypki i korwiniści, śmiesznie. Ale teksty chłopów z podwórka mnie nużą. A jak obcy powie coś dennego, to i tak jest to w pewnym sensie ciekawe. Wolę nawet nie myśleć, że to może być jedyny tekst, jaki ma do zaoferowania, i który powtarza przez całe życie. Czasem z nudów wysyłam cytaty sąsiadów do znajomej. Znam sąsiadów prawie trzynaście lat. Wydaje mi się, że wyczerpały im się tematy. Standardowe teksty. Może i błyskotliwe. Ale tyle już tkwię w tej dziurze, że nie jestem w stanie tego docenić. Mieszczuchy fajnie sobie teraz radzą. Marudzą najwięcej ze wszystkich. Porównują kwarantannę do więzienia, bo nie mogą wyjechać z kraju RyanAirem. Myślę o tym wszystkim, siedząc pod drzewem w parku narodowym.

Uciekłabym na Słowację po żelki, ale nie mogę. Ogłaszam bojkot!

Kiedyś rajcowały mnie rozmowy w poczekalni u psychiatry, ale przez wirusa tylko jedna osoba może przebywać w pomieszczeniu. Zostaje mi tylko podsłuchiwanie rozmów w gabinecie. Gównu słyszę, bo doktorka zagłusza gadanie radiem RMF FM. Ze względu na takich, jak ja. Nawet ona nie ma nic ciekawego do powiedzenia. Niepokoi mnie fakt, że osiemdziesiąt procent odpowiedzi na pytanie co tam? brzmi: *nic ciekawego, gdyby nie ten wirus...* Spać nie mogę, wie pani, jak to jest. Ile osób skrzywdziłaś w swoim krótkim życiu? Wymagasz czegoś od innych, a sama sobie nie radzisz sobie w relacjach. Za dużo oczekuję od bliskich. Lub od potencjalnie bliskich. Czuję się zażenowana. Idę z kimś na kawę, ale czuję się ignorowana i potem powtarzam, że ludzie są źli i okrutni. Może dlatego lubię obcych dziadków w pociągach. Bez zobowiązań, dwie godziny wspólnej podróży i wysiadka. Nigdy się nie przedstawiam, żeby uniknąć niepotrzebnych dywagacji na temat mojego imienia. *Melania, jak żona Trumpa he-he*, albo w *Szczecinie jest kózka Mela*. Marnowanie trzydziestu sekund potencjalnie dobrej konwersacji. W podróży łatwo na kilka godzin zamaskować emocje. Udaję, że wszystko mnie interesuje i stuprocentowo z gadzam się z wszystkimi poglądami.



**Na—**

**prawdę**

**nie—**

**śmiesz—**

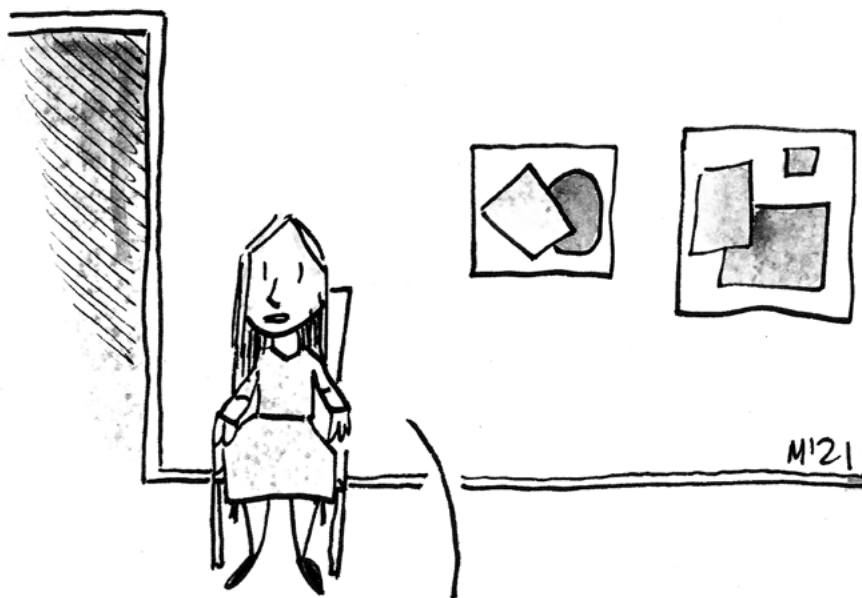
**ne**

**rysunki**

NIGDY NIE PODRYWAM  
DZIEWCZYN NA TO, ŻE  
JESTEM ZNANYM ARTYSTĄ.



NA MOJE FERRARI.



CAŁYMI DNIAMI SIEDZĘ  
I PATRZĘ, JAK SZTUKA  
UWZNIASZA LUDZI.

KURATORKI Z ZACHĘTY  
SĄ NAJFAJNIEJSZE!

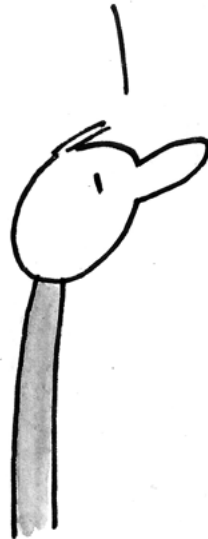


A JA CI MÓWIĘ,  
ŻE Z MSN-U.

W GŁĘBI  
DUSZY JESTEM  
REALISTKĄ

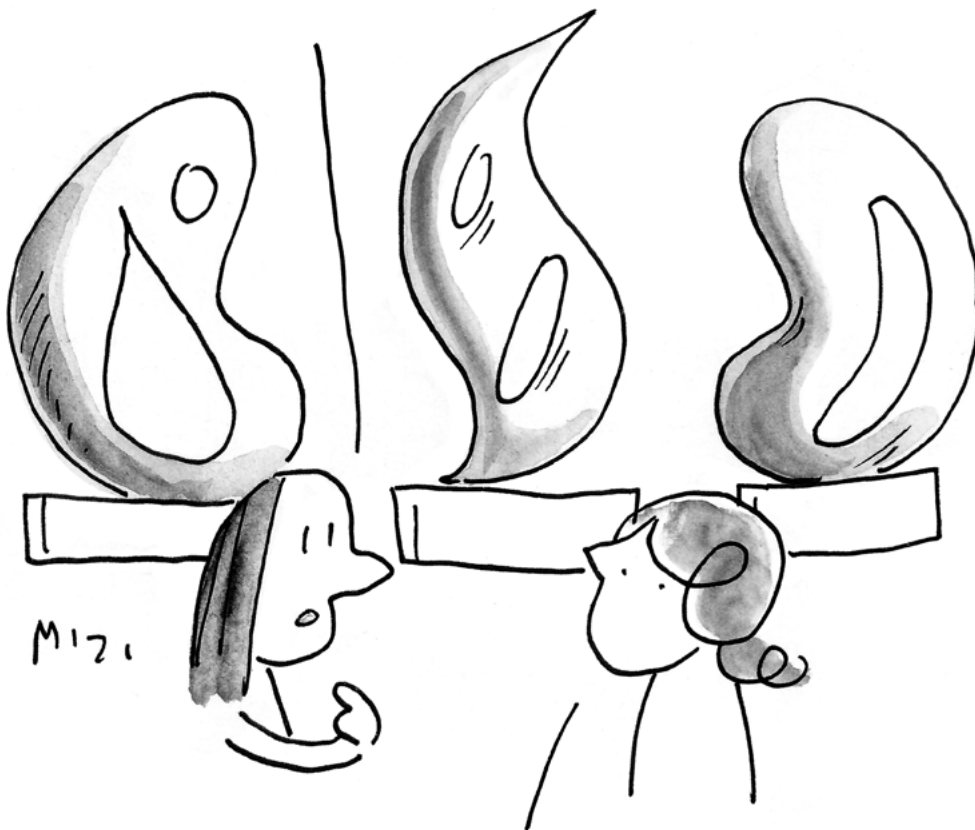


NIE ROZUMIEM  
SZTUKI  
WSPÓŁCZESNEJ.



BO JESTES  
GEUPI.

DLACZEGO TE RZEZBY  
SA PRZECENIONE?

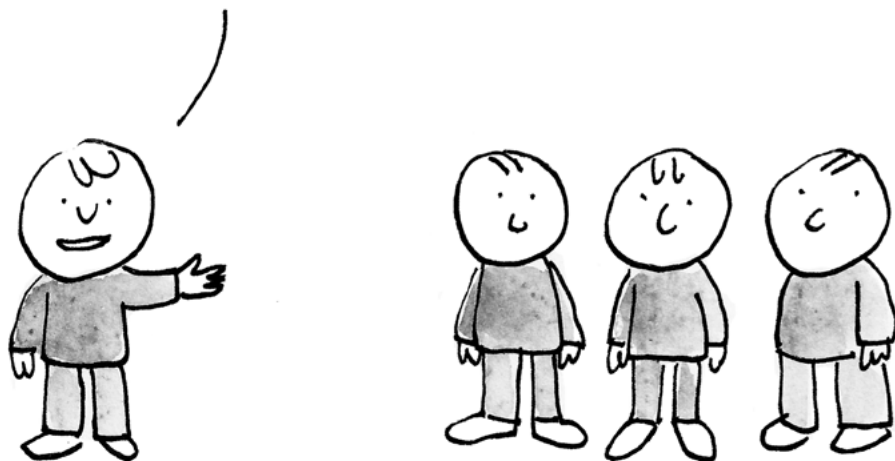


TO TOWAR  
POWYSTAWOWY.

UWIELBIAM  
FINISAZE.



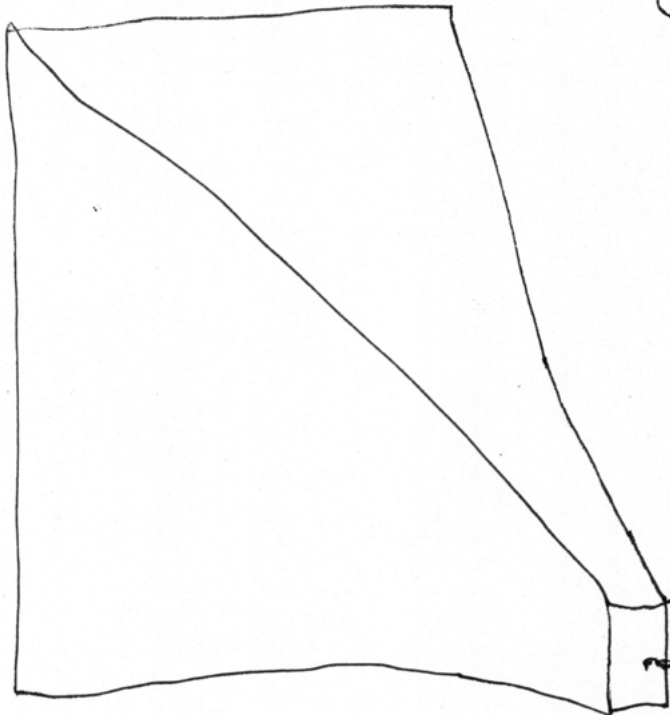
W KAŻDĄ ZE SWOICH  
RZEŹB PRZELEWAM  
CZĄSTKĘ SIEBIE.



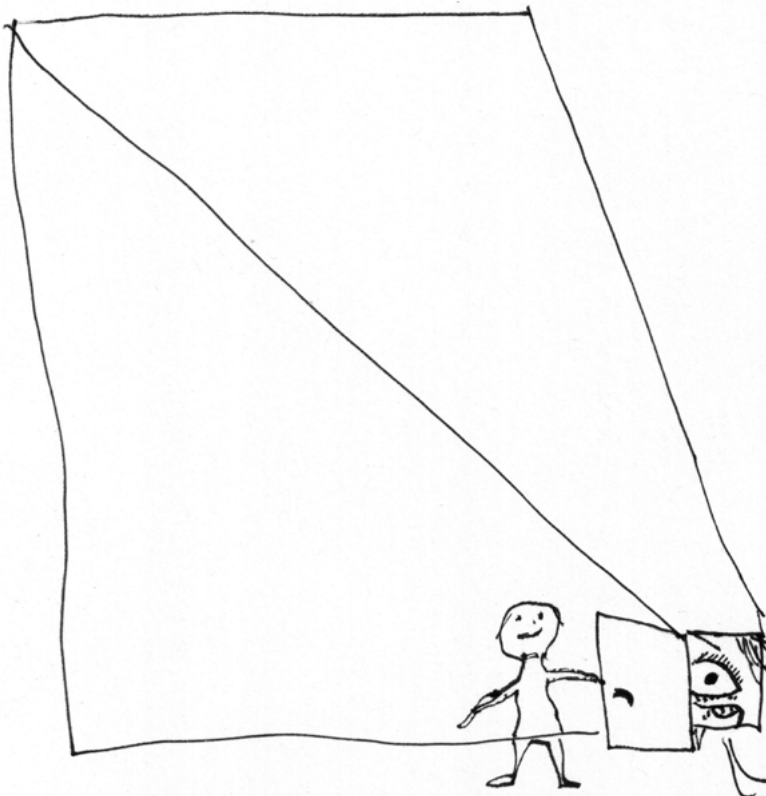
PO CO  
JEST SZUKA?  
PO  
CO JA, ROBIĆ?

MAM NA-  
DZIEDĘ ŻE  
NIGDY SIĘ  
NIE DOWIEM

SAMOCHOŁD PEŁEN  
SZUKI



W ŚRODKU  
TEJ GALERII  
JEST NAJWIĘKSZY  
ARTYSTA ŚWIATA



DZIEN  
DOBRY



MÓZG I SERCE



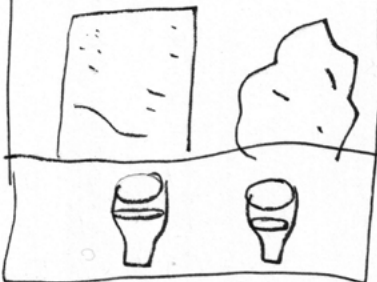
NADLEPSZY DUET  
ARTYSTYCZNY

EARTH WITH-  
OUT "ART" IS  
JUST "EH"

EEHHH



OBRAZ I RZEZBA  
POSZŁY NA PIWO



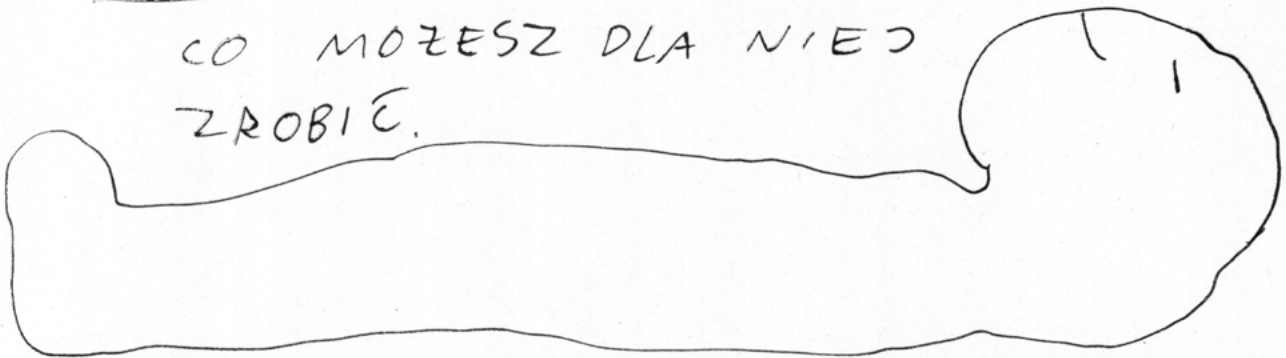
SPOTKAŁY RY-  
SUNEK



I BYŁY BARDZO  
ZAKŁOPOTANE

REKLAMA  
LEZENIE  
I WYO-  
BRAZANIE  
SOBIE  
SZTUKI

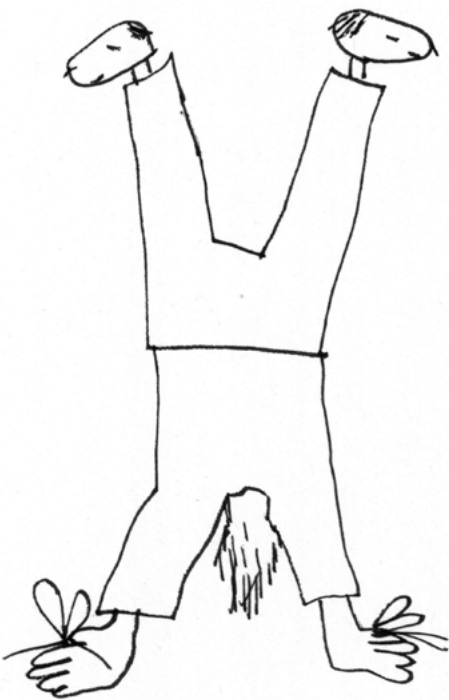
NADLEPSZE  
CO MOŻESZ DLA NIEO  
ZROBIĆ.





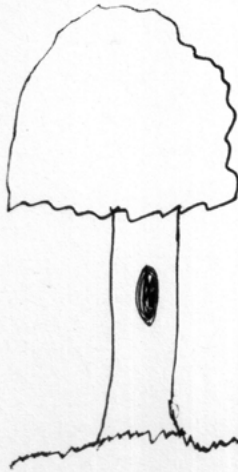
POWSZECHNE

ZAINTERESOWANIE SZUKA, W JAKIMŚ  
OSTATNIM OKRESIE CZASU



RODZĘSTWO PRZEBRANE  
ZA CZŁOWIEKA STOJĄCEGO  
NA RĘKACH

MÓJ ULUBIONY PROJEKT  
ARTYSTYCZNY EVER.



TRAWA  
I DRZEWO

- PRZYDRZYD  
SIE TEMU  
TEŻ, A NIE  
TYLKO SZTUKA  
I SZTUKA



REKLAMA

ROBIENIE

TEGO CO

LUBISZ



TO

NADLEPSZE CO MOZESZ  
ZROBIĆ DLA SZTUKI.



**Teoria**

**bez-**

**względ-**

**Z Izabellą Gustowską  
rozmawia Weronika Wronecka**

**ności**

Weronika Wronecka: Izo, wspominasz, że *Bezwzględne cechy podobieństwa* można oglądać jako wystawę o tym, *co było, jest i będzie*. Czy w takim razie bezwzględne podobieństwo znaczy właściwie tyle, co względność czasu lub dokładnie *czasów*? W kontekście wystawy *Względne cechy podobieństwa* z 1979 roku mówiłaś o bliźniaczości jako o równorzędności zdarzeń, przestrzeni i czasu. Czy w takim razie istnieje według ciebie coś takiego, jak nowoczesność? Z jednej strony, jak sama zauważasz, istnieje aktualnie grupa konkretnych zjawisk, których suma składa się na coś, co można nazwać wydarzającą się epoką. Epoka jest epoką, bo coś ją od innych epok odróżnia. Z drugiej strony pewne motywy czy modele - charakterystyczne właśnie dlatego, że się w danym okresie *powtarzają* - mają charakter wtórny. W tym kontekście słowo *nowoczesność* to termin techniczny, który nazywa najnowszy epizod historyczny, ale niekoniecznie wskazuje na istotną reorganizację kulturową. Można na przykład powiedzieć, że człowiek nigdy nie był nowoczesny, ale zwykle chciał się tak czuć. Czy takie sformułowanie brzmi dla ciebie swojsko, czy raczej heretycko?

Jeszcze kilka słów o podobieństwie. Sądzisz, że podobieństwo wzmacnia, czy osłabia jednostkę? Bez podobieństwa nie byłoby tych wszystkich działań wspólnych, dzięki którym ludzie mają poczucie związku z innymi ludźmi. Z drugiej strony istnieć *wyłącznie* w związku z innymi to chyba za mało, żeby mówić o czymś takim, jak osobowość. Zastanawiam się też, jak myślisz o podobieństwie w kontekście pracy ze studentami. Wśród młodych twórców istnieją pewne trendy, a zespoły podobnych prac tworzą tak zwane *szkoły*. To czasem stanowi podstawę do kpiny, chociaż wydaje mi się naturalnym, że jeżeli ludzie spędzają razem kawał życia, to się do siebie nawzajem upodabniają. Wiąże się to z fenomenem *stylu*. Ja na przykład myślę sobie, że to cudownie nie mieć stylu i bezkarnie robić, czego dusza zapagnie. Dzieła jednego autora i tak zwykle są do siebie podobne, bo je przecież wystrugały te same ręce. Zdaje mi się jednak, że wśród młodych ludzi *mieć styl* to rodzaj imperatywu, bo to kojarzy się z *byciem jakimś*, czyli posiadaniem osobowości. Ale ortodoksja stylistyczna może przynosić skutki wprost przeciwne. Studenci czasem wstydzą się przyznać, że im się podoba coś, co jest kiczowate, albo sentymentalne, bo nie chcą być z czymś takim utożsamieni. Zresztą najmodniejszy styl to chyba *niedbałość*. Wydaje mi się, że dużo ludzi dba o to, żeby wyglądać na niedbałych. Co jest zresztą dość trudne.

**Izabella Gustowska:** Stawiasz mi ważne pytania, a ja odsuwam, czy też może przedłużam czas odpowiedzi. Dzisiejsza pandemia to życie we mgle i nic nie wydaje się być ważne.

Pytasz, czy *Bezwzględne cechy podobieństwa* można oglądać jako wystawę o tym, co było, jest i będzie. Zawsze jest to co było, jest i będzie.

Czas ma swoją względność i jest nią na przykład młodość lub przeszłość. Ma też bezwzględność, która wydarza się dzisiaj. Nie tylko dlatego, że jesteśmy w nieprzewidywalnym czasie pandemii. Czas jest bezwzględny dla mojego wieku. Dzisiaj wiem, że dwa lata spędzone w bliskiej relacji z *Bezwzględnymi cechami podobieństwa* bardzo przeddefiniowały moje myślenie. Przede wszystkim zyskałam świadomość, że życie może się skończyć się z dnia na dzień. Jedna noc, czy dzień, może dzielić bycie od niebycia – co uświadomiła mi śmierć mojej siostry, właściwie mojej bliźniaczki, choć dzieliło nas osiem lat. To jest *ten* czas bezwzględny. Nie ma dyskusji, to jest to moje utracone względne podobieństwo. Moja bliźniaczość naturalna z bratem Maciejem, ta z wyboru z moją siostrą Lulą, jak i zastępcza z artystką Krystyną Piotrowską, bardzo mnie wzmacniały. Dzisiaj widzę to z bezwzględną jasnością.

Pytasz mnie o słowo *nowoczesność*. Tak, zawsze chciałam żyć intensywnie w przypisanym mi czasie. Nie tyle myśleć, że mam być nowoczesna, co na swój sposób *aktualna*.

Pytasz mnie o młodych twórców, o fenomen *stylu*, o *bycie jakimś*. Nie ma jednej recepty na twórczość. Czy rozwój liniowy jest najlepszy? Dla krytyków i teoretyków jest pewnie łatwiejszy do skodyfikowania. Dla artysty moim zdaniem nie, ale to sprawa indywidualnych wyborów.

Trochę mówiłam o tym w *Sztuce trudnego i łatwego wyboru* (2006-2007) pokazanej w starym holu Muzeum Narodowego w Poznaniu na mojej wystawie *Life is a Story* (2007), gdzie dwa obszary prowadziły ze sobą nierozstrzygnięty dialog w obrazach, projekcjach i w warstwie audialnej. Te obszary to było to, co skodyfikowane i profesjonalne (przypisane do kina), i to, co prywatne, ale technologicznie słabsze, z mojego archiwum, zatem decyzja, za którym wątkiem podążać, należała do odbiorcy. Jeszcze mocniej przerzuciłam prawo wyboru na widza w trzynastu przestrzeniach Starej Rzeźni w *Media Story – SHE* (2008). Obie te rozbudowane o performatywność instalacje były dla mnie ciekawym, kreatywnym doświadczeniem.

Twoich wątpliwości związanych z edukacją zapewne nie rozwiążę i być może są to dylematy każdego pokolenia, o czym można przeczytać w książce *Odszkolnić Akademię* wydaną przez poznańską Galerię Arsenał.

Szkoły, akademickie kształcenie i przywiązanie do stylów to bagnista ścieżka, chociaż tak chętnie przez uczelnie i artystów uczęszczana. W sztuce ważna jest wolność wyboru i bunt. Mówiłam o tym w melorecytacji *Ja, Artystka wizualna* przy akompaniamencie muzyki Patryka Lichoty z towarzyszeniem kontrabasisty Filipa Postaremczaka, perkusji Bartka Milera i śpiewu Izy Polit na otwarciu wystawy *Bezwzględne cechy podobieństwa*.

Piszesz, że to *cudownie nie mieć stylu i bezkarnie robić, czego dusza zapagnie*. To brzmi oczywiście buntowniczo i ja też tak uważam, ciągle odkrywam różne nowe obszary w sztuce, ale nie czekam na komentarze. Dzisiaj, kiedy nie jest już dla mnie tak istotne, bywa, że ktoś opisuje jakiś fragment mojej twórczości jako wyjątkowy dla minionego czasu.

Dlatego proponuję (*tutaj mój śmiech*) uzbroić się w cierpliwość.

**Z czego wynika przejście od cech względnych do bezwzględnych? Jest ono w zasadzie chronologicznie odwrotne w stosunku do analogicznego przejścia w szeroko rozumianej historii myśli. Wspomniłaś kiedyś o bezwzględności jako o postawie *nie ma zmiłuj*. *Bezwzględny* byłby ten, dla kogo wszystko jest *względne*. *Teorii bezwzględności* towarzyszy w twojej twórczości praktyka, którą nazwałabym radykalnie nie-bezwzględną. Chodzi mi tu o takie przeciwstawienie bezwzględności, które nazwałabym, powiedzmy, *czułością*. Można powiedzieć, że wskazywanie na coś, co jest piękne, jest sposobem uprawiania *czułości*. Wystawa w Zamku jest pod względem formalnym zbiorem obiektów estetycznie interesujących, a więc jest autorskim wskazaniem na coś, co jest piękne. Z kategorią *piękna* wiąże się kategoria *zachwytu*, a ona zdaje się przeciwstawiać *zwątpieniu*, które towarzyszy *bezwzględności*.**

Pytasz, z czego wynika przejście od cech względnych do bezwzględnych. Podtrzymuję to, co powiedziałam kiedyś, a Ty zacytowałaś o postawie *nie ma zmiłuj*. *Bezwzględny byłby ten, dla kogo wszystko jest względne*. Wiem natomiast, że sama przesunęłam tę, jak piszesz, linię *czułości* – dla mnie granicę – z względności podobieństw do bezwzględności, i to w odniesieniu do wielu zjawisk (nie tylko przypisanych do bliźniaczości).

Przeszłam dość miękko do stwierdzenia, że wszystko istnieje w stanie bezwzględnej, permanentnej zmiany. Nie ma na to zjawisko żadnego tajemniczego zamrażającego eliksiru, ani też żadnej wyrafinowanej filozofii, poza trwaniem. Może być bunt lub akceptacja, może warto też pokochać słowo *absurd*?





Piszesz, że wystawa w Zamku jest pod względem formalnym zbiorem obiektów estetycznie interesujących, a więc jest autorskim wskazaniem na coś, co jest piękne. Z kategorią piękna wiąże się kategoria zachwytu, a ona zdaje się przeciwstawiać zwątpieniu, które towarzyszy bezwzględności. Interesowała mnie nie tyle estetyka (tak w ogóle, to ona uwodzi mnie w małym stopniu). To, co było ważne, to zmierzenie się z czasem, nałożenie mojej warstwy na to, co przetrwało z historii. Na te, kiedyś przecież reprezentacyjne - ale też mieszkalne - pokoje brzozowe, orzechowe, marmurowe. To one, dzisiaj odnowione, wyznaczały kategorię piękna sprzed przeszło stu lat. Weszłam w te ściany z ornamentami, w te boazerie, jak wchodzi nieproszony, zbuntowany gość i przyniosłam swój czas, swoje portrety Antoniny, portrety młodych kobiet, swoje emaliowane gadające tablice, swoje demony, a nawet swojego wirusa. Równocześnie wskazałam na obecność trucizny, która zalewa świat (nie tylko wodą) i z czułością zadomowiłam psa oraz dwanaście ar ukrytych w różnych miejscach. Byłam ciekawa, jak sprawdzą się tam projekcje. To przecież ruchome obrazy naszego czasu. Jaką historię opowie dalmatyńczyk zaprzyjaźniony z psem z Zurychu? Jak Antonina stanie się kobietą z papugą, kobietą z portretu? Jej portret równie dobrze mógłby być obrazem olejnym z tamtych czasów, ale przez ruch i dźwięk stał się portretem z naszego czasu. To pewnie jest przypadek piękna, zimnego piękna nowych technologii.

Na wystawie widać to w wielu przestrzeniach. Mogę powiedzieć, że to dryf (tak nazwałam pokój orzechowy z projekcją wstęgi Möbiusa). Jestem w dryfie i bezwzględnie dryfując dostrzegam takie zjawisko, jak drżenie, utwalony za pomocą kamery moment, który daje się zatrzymać, spowolnić i pchnąć dalej. Przysłowiowe *chwilo trwaj*.

W pokoju brzozowym *Drżących portretów* Antonina przyciąga wzrok. To Ona nawiązuje relację z odbiorcą, przez jej twarz fragmentarycznie przesuwają się znaki. To żadna metafizyka, tylko odpady z remontu, kable, taśmy, dziwna forma przypominająca nóż. To dobrze dialoguje z moim tekstem:

Dawid rzuca mały kamień

To nie kamień

Tylko nóż

Nóż uderzy w czuły punkt

Widzisz krew czujesz ból

To nie strach

Tylko bunt

*Bezwzględne cechy podobieństwa* to wystawa, która istnieje obecnie w przestrzeni dość nieokreślonej. Nie można oglądać jej na żywo, a w czasie, kiedy CK Zamek było jeszcze otwarte dla zwiedzających, nie zdążyłam dotrzeć do Poznania. Dokumentacja i fragmenty twoich wypowiedzi są dla mnie pretekstem do mówienia o rzeczach, które prywatnie mnie interesują, a jednocześnie wydają się korespondować z pozostawionymi przez ciebie tropami. W twoich pracach, a z pewnością w *Bezwzględnych cechach*, tekst i mowa są obok obrazu podstawowym tworzywem. Czy uważasz, że dzieło plastyczne może być nośnikiem treści innej, niż jego forma? Słowo umożliwia aktywność dyskursywną, a *treść* przedstawienia plastycznego, o ile taka istnieje, jest innego rodzaju. Sztuka w mocnym sensie nie mówi, ale stanowi pretekst do tego, żeby ludzie mówili.

Chciałabym również zapytać o relację fikcja-rzeczywistość, która wynika ze sposobu, w jaki komponujesz świat przedstawiony. *Realność* jest rozregulowana na wystawie na wielu poziomach. Po pierwsze już w sposobie dystrybucji wystawy istnieje gra między *obecnością* a *realnością*. Rozmawiamy o wystawie, której w mocnym sensie obecnie *nie ma*, więc stanowi pewną fikcję. Również elementy wystawy dobierasz w taki sposób, że *rzeczywistość przedstawiona* udostępniana jest widzowi metodycznie, ale nigdy w istocie nie jest *dostępna*. Narracja, którą budujesz, nie jest liniowa, historia jest raczej fragmentarycznie zdradzana, niż opowiadana, a przy tym opatrzona serią wtrąceń i zabiegów, które wymagają od widza pozostawania w stanie ostrożności. Lub w stanie uważności, która jednak jest usypiana lub rozpraszana. Pamiętam, jak opowiadałaś przy okazji spotkania w Arsenale o *widmowych tablicach*, czyli o opowiadkach udostępnionych w formie kodu QR. Widz może ich wysłuchać, lecz nie musi. Rezygnując z lektury, godzi się na lukę informacyjną. Z drugiej strony wiadomo, że żaden komunikat, szczególnie wystawa, nie jest bezwzględny, ponieważ każdy przyswaja ograniczony zasób treści. Nie pamiętam już, żebyś jakąś wystawę obejrzała od A do Z, bez pomijania fragmentów. Można powiedzieć, że taki selektywny sposób doświadczania również dostarcza obrazu świata (wystawy), który wolno nazwać fikcją, ponieważ jest niekompletny. Z drugiej strony rzeczywistość, która dla człowieka w dużym stopniu jest *pomyślana*, to w gruncie rzeczy też fikcja. Nie widzę jednak powodu, dla którego *fikcja* nie miała być podzbiorem większego zbioru, zwanego *rzeczywistość*. To w zasadzie podstawowe spostrzeżenie epistemologiczne, chociaż oczywiście obarczone jest istotnymi konsekwencjami praktycznymi (bo konsekwencją tego, co ludzie o świecie myślą, jest to, jak postępują).

**I jeszcze w kontekście powyższego: władza = władza nad narracją? Czy w takim razie *wielkie narracje* są jednoznacznie złe? Ja tak nie uważam. Uważam, że problemem jest stosunek do władzy i do teorii, a nie sama teoria, ale być może masz inne zdanie.**

Pytasz o *relację fikcja-rzeczywistość*. Moja wystawa jest czarno-biała. Jedyne kolory to naturalne barwy boazerii i pojedyncza chwila, kiedy portret Antoniny z papugą nabiera intensywnej barwy. Wtedy życia kobiety z portretu i ptaka stają się jednością, by po piętnastu sekundach rozpuścić się w ultramarynie przypisanej do obrazów Yves'a Kleina. Być może to jedyny metafizyczny trop całej wystawy i mój hommage dla tego niepokornego artysty. Im jestem starsza, tym lepiej rozumiem i cenię takie postawy, niezależnie, czy dotyczą artystów starszych, czy młodszych.

*Fikcja i rzeczywistość* – zawsze w sztuce są blisko. Moje *Widmowe narracje* – mosty to dwudziestodwuminutowa projekcja wpisana w ścianę ze stiukowymi ornamentami. Jest to *kolekcja mostów* z miejsc, w których byłam: od XII-wiecznego mostu w Gruzji, na którym zobaczyłam pannę młodą, przez niezwykle nowojorskie mosty, po te ciężkie, żelazne, filmowane w 2019 roku na Wotdze.

To świat na wyciągnięcie ręki: mosty, które łączą i dzielą. To katastrofy, jak rozwibrowany most w Tacomie. To samobójstwa, bo z mostu można skoczyć lub się cofnąć, jak niedoszła samobójczyni z *Nocnego pociągu do Lizbony* Pascala Merciera, od której zaczęła się moja rozbudowana audialna opowieść o mostach. Potem były to już proste nagrania na telefonie, a także dokumentalne zapisy, na przykład relacja pilota z wodowania przy moście Bolszeochtinskim w Leningradzie w 1963 roku. Jeśli przez wiele lat wchodzisz w takie stany, rzeczywistość gęstnieje wokół. Dostrzegasz niezwykłość fikcji i ona staje się potężną siłą sztuki. W Sali Wystawowej *Drobne narracje* (kody QR) zawierają sześćdziesiąt trzy historie. Nie odsłuchasz ich wszystkich, ale wiesz, że one tam są, że kryją tajemnice fikcyjne i prawdziwe. Jak słusznie *wskazałaś*, *moja wystawa dzieje się, nie wisi*. Pytasz o zgodę na *przypadek*. Tak, wiele było sytuacji w mojej sztuce, w których przypadek uruchamiał wyobraźnię, odmienił koncepcje zapisu, ocalił obraz, słowo. Tak, szczególnie słowo, bo słowo stało się dla mnie bardzo ważne.

Niezależnie od tego, czy coś jest względne, czy bezwzględne, powszednia praktyka prawie zawsze przynosi konieczność pójścia na kompromis. Mówiłaś o tym, opisując swój sposób pracy z innymi twórcami, na przykład operatorami, muzykami, aktorami. Sama miałam przyjemność z tobą współpracować i wiem, że nie jesteś typem nieubłaganej reżyserki-terrorystki. Kompromis wymaga zgody na przypadek. Jako *Weronka, wielbicielka Heideggera* pozwolę sobie zauważyć, że takie są podstawowe warunki współbycia z innymi. Człowiek, na przykład artysta, zawsze pozostaje w związku z okolicznościami, w jakich działa. Jak to się ma do starego problemu autorstwa? Powiedziałaś mi w prywatnej rozmowie, że myślisz o *Bezwzględnych cechach* jako o swojej najważniejszej wystawie. Czy kwestia autorstwa jest dla ciebie pierwszorzędna? Twoja wystawa raczej się *dzieje*, niż *wisi*, jak obrazek. Autorstwo dzielisz nie tylko ze współpracownikami, ale także z widownią. Wiadomo, że dopiero widz użycza dziełu żywotności, ale ty ponadto reżyserujesz zaangażowanie widowni. Dzisiaj widownia jest dziwaczna, bo jest anonimowa, siedzi w domu przed komputerem, albo przychodzi na wystawę w masce. Ale to być może nie są jedyne przyczyny *dziwaczności*. Na zamaskowaną widownię narzekano, nim to się stało modne, np. Bogusław Schaeffer, o którym niedawno pisałam pracę, ubolewał nad tym, że widz jest bierny i nudny. Schaeffer poradził sobie z tym tak, że wywołał odbiorcę do odpowiedzi, robiąc sztuki o publiczności i o robieniu sztuki. Aktor na scenie zwracał się eksplicytnie do widowni, czasem nawet odgrywał rolę widza. Odbiorca bez twarzy to obrazek symptomatyczny, buzia to człowiek, tak pisali niektórzy filozofowie. Ucieszyłabym się, gdybyś skomentowała ten zestaw skojarzeń: współpraca – przypadek – autorstwo – anonimowość.

Pozwolę sobie ponownie przywołać kilka kategorii, o których już powyżej wspomniałam. Ktoś, kto chce być *jakiś*, wkłada wysiłek w budowanie pewnej narracji, która może być zgodna lub niezgodna z narracjami oficjalnymi. Jedynym zewnętrznym ograniczeniem takiej pracy jest krzywda drugiego, na co, wydaje mi się, przystałaby większość. Oczywiście i krzywdę też można różnie interpretować. Czasem można kogoś skrzywdzić *dla jego dobra*. Innym razem przez nadwrażliwość człowiek nawet trafiając do raju ma poczucie, że mu się dzieje krzywda. Ograniczeniem wewnętrznym pracy twórczej jest wyobraźnia, którą jednak, wydaje mi się, można trenować. Twoje prace są pewnego rodzaju treningiem wyobraźni, bo budowany przez ciebie świat nie jest raczej światem zwykłym z perspektywy zdrowego rozsądku.

**Często stosujesz zabiegi komiczne, co mi się osobiście bardzo podoba. Poczucie humoru i wyobraźnia idą w parze. Wydaje mi się, że ktoś, kogo wolno byłoby nazwać mądrym, powinien mieć wycucie komizmu. Komizm jest mądry, bo pozwala widzieć rzeczy z dystansu i nie obrażać się śmiertelnie. A kiedy ludzie się śmiertelnie obrażają, to idą na wojnę. Żart może być też formą buntu. Niektórzy mogą się przyczepić, że trochę smutną, bo człowiek śmieje się posępnie, kiedy już nie ma pola manewru. Postacie twojego filmu czasem śmieją się śmiechem paranoicznym, demonicznym, w którym nie ma wesołości, ale w wielu twoich pracach wesołości jest dużo. W przemówieniu jerozolimskim Milan Kundera powiedział coś takiego (nie lubię go, ale to mu akurat wyszło): literatura (twórczość) zaczyna się od śmiechu, który jest wynikiem uświadomienia sobie własnej niemocy przy jednoczesnej potrzebie działania. To jest paradoks, i w takiej sytuacji można albo się załamać i umrzeć, albo robić coś z przyjemnością i świadomością, że jest w tym doza komizmu. To można chyba nazwać pokorą. Mówiłam już o tym Schaefferze, on jest dobrym przykładem nieco zrezygnowanego komedianta, który, wydaje mi się, miał w życiu sporo ubawu. Tobie, jak sądzę, też się to udaje. Mnóstwo katastrof wynika według mnie właśnie z tego, że ludzie traktują rzeczy śmiertelnie poważnie. Nie chodzi o to, że powinno się zakazać świętości, bo świętości są bardzo przydatne, ale nie przypadkiem się mówi, że śmiech to zdrowie.**

To przypadek, że na spacerze z psem Guciem w zimowy wieczór w 2019 roku podniosłam wyrzucony obiekt. Jak mi uświadomiła kuratorka Jagna Domżańska, to świderk – zwykły gadżet ogrodowy, w którym ja zobaczyłam most i może jeszcze kolumnę Brancusiego.

Pytasz mnie o *humor*. To właśnie Świderk był dla mnie takim wspaniałym, przypadkowym i komicznym incydentem, który dał mi chwilę prawdziwej radości. Dlatego też napisałam piosenkę o świderku, którą wspaniale swingująco zaśpiewała Iza Polit.

*Mostem może być świderk, zwykły gadżet ogrodowy, jeśli tylko tego chcesz.* To pierwsza puenta. Potem jest więcej.



Truczna, fot. J. Klupś

W sztuce można wszystko. Dobrym przykładem jest ta opowieść o Świderku, który spod płotu zawędrował do filmu, stał się obiektem (w końcu 380 cm) i radośnie przewędrował przez dziesięć zwrotek piosenki.

Napisałaś *ucieszyłabym się, gdybyś skomentowała ten zestaw skojarzeń: współpraca – przypadek – autorstwo – anonimowość*. Wielu stanów w sztuce nigdy bym nie dotknęła, gdybym nie zachwyciła się kimś lub czymś. Na przykład *Żyrafą* studenta Mieszka Dobka. Mieszko, będąc na I roku Intermediów, zachęcony przez nas (Ramana Tratsiuka i mnie) zrealizował serię performansów z człowiekiem-żyrafą i umieścił je na Instagramie. Następnie zaprosiłam Mieszka do współpracy i tak zagościł w mojej sztuce. Również w niezrealizowanym jeszcze filmie pod tym samym tytułem, co wystawa. Mieszko z komicznego człowieka-żyrafy stał się w filmie pod wpływem mojej siły *sprawczej*, i oczywiście z powodu montażu, *Demonem*, który na tarasie byłego sanatorium w Sokołowsku poprowadził mnie do Berghoffu, Hansa Castropa, potem do Arcimbolda, a nawet do wedlowskich cukierków i toalety w CK Zamek. Mieszko-performer groźnie rozhuśtał naturę i przeobraził się w demona wysyłającego wokół czarne kręgi. Stąd był już tylko krok do Sali Kominkowej i pięciu projekcji *Wirusa*, którego przez przypadek, jak to zazwyczaj bywa, sfilmowałam w pewnym miejscu w Warszawie, chociaż nie powiem gdzie, bo to siedlisko wirusów. I tak *Wirus* w narracji *Raz, dwa, trzy, teraz ty...* znalazł swoje miejsce w życiu, w realnym świecie i w wirtualnym wymiarze w Sali Kominkowej CK Zamek.

Czarne kręgi, większe i mniejsze, zainfekowały także mosty z *Widmowych narracji*, dalmatyńczyka z *Drżących portretów* i *Drobne narracje* (kody QR), np. mój portret z tablicy emaliowanej (*coś i nic*), by cofnąć się do projekcji *Truczny* z 2018 roku. W tej pracy wszystko zaczęło się od zaćmienia księżyca sfilmowanego w 2014 roku w NYC, dostrzeżonego przez szybę metra pędzącego na powierzchni do stacji Long Island. Jak widzisz światy przypadku, fikcji i rzeczywistości narracji są sobie bardzo bliskie.

Powrócę jeszcze do *Truczny*, bo ten dwudziestominutowy film, realizowany przez dwa lata z montażystą Mateuszem Rogalą, wskazał mi tropy do równoległych czasów współdziałających się w obrazie. Wskazał też profetycznie na 2019 rok, kiedy Wenecja, podobnie jak w zmanipulowanym animacyjnie obrazie filmowym, została zalana wodą w realnej rzeczywistości. U mnie została ponadto zatopiona w fantastycznie dopasowanym brzmieniu muzyki Patryka Lichoty.



W innym fragmencie Trucizny na trzech obrazach projekcji zapisały się plakaty ze spektakli: *Trup*, *Demokracja*, a także złote litery dumnie głoszące: *Naród sobie*, uwiecznione na frontonie Teatru Polskiego w Poznaniu. Fikcja przeplata się z rzeczywistością w naszym politycznym życiu już od długiego czasu.

Zobacz, jak wszystko się zapęta. To moje najpełniejsze, najlepsze w swojej *bezwzględności* media story, które także dedykuję Tobie... Weroniko czy *Weronko*, wielbicielko *Heideggera*, *ale Freuda to już nie*.

**Rzuć sztukę, masz dla kogo żyć! Dziękuję bardzo za rozmowę.**

Ale tam dalej jest: *sztuka to mój cały świat*.

Wystawa „Bezwzględne Cechy Podobieństwa”

październik 2020 – luty 2021

Centrum Kultury Zamek w Poznaniu

w ramach programu REZYDENCI W REZYDENCJI

kuratorka: Jagna Domżańska

# Kirkka

**Tomasz Fabiszewski**

## I

To już trzeci, nie – drugi raz, gdybyśmy się rozpoznali. Prawdę mówiąc, to zbyt ciche, by to chociażby spamiętać, a co dopiero mówić. Kiedy był ten pierwszy raz, albo kiedy się to w ogóle rozpoczęło? Nie, nie wiem.

I za każdym razem „udziela się” świadomości promieniami, u mnie, jak i (najwidoczniej) u sędziego Schrebera. By, będąc już wewnątrz, kleić się do niej jak taśma klejąca. Kleić do mnie. Skoro tak, i to chyba muszę nazywać pięknem, no, przynajmniej w spekulacji – to kleiste piękno. Wszystko, odpowiednio rozumiane, jest przecież piękne, to znaczy – o ile jest zrozumiane. A więc z konieczności. Ale nie ma piękna w koniecznościach, nie może być! Nie tylko, bez wolności – to raczej tylko siła, jakaś zewnętrzna realizacja mnie samego. Tak bliska, jak i odległa, tak kusząca i nadająca życiu smak, jak pragnę sobie jej zabronić. Jej. A przecież w domu dziewczyna. A wkoło nas, przepraszam, dookoła mnie, klasa pełna humanistów. Niewiadomość, zresztą „uczona”, i wraz z nią, ponad nią, i ponad dziewczęciem, przenikliwe spojrzenie nauczyciela literatury. Czy i dzisiaj wywołał to wszystko?

Nie, dziś nawet on się tego przestraszył. Widział, jak miał w zwyczaju, wszystko przede mną, jest mocny. Może i najmocniejszy w tym, co jest nie tylko historią, czy koncepcją. Ważne, że wszystkie dostępne środki miał zawsze pod ręką. Nie dbał o cele, niby je znałem, może to instynkt. Ale instynkt do czego? Intuicja, tylko czyja? To szczególne zawieszenie celu. Nauczyciel sięga się za wszelki rodzaj, za wyrozumowane, za tylko przechute środki. Cel nie jest dłużej intelektualnym problemem, ani moralnym sporem, i jako taki dłużej nie jest już rozważany. Wiara w cel sprawia, że o celu czasem się zapomina? Wtedy to przecież nie cel, to świadectwo, świadectwo czego?

Bo<sup>1</sup>.

Koncepcje, historia, intencja, jakie płynne by nie były, twardnieją wypowiedziane, stwardnieją wypowiedziane, ugrzęzną w tej samej chwili, gdy przedrą się na wierzch. Chyba, że komunikacja będzie czynieniem czegoś jeszcze (poza komunikacją jest? – ). To nie utkane w myśli słowa, albo nie tylko one są *paszą* tej prawdy. Komunikacja ta zakłęta, w tych słowach, rozedrgana nimi jeszcze, niestarannie rzucona jak i kłamstwo, budzi tego potwora (prawdę).

Kłamstwo: gdy innych przekonam, chociażbym wszystkich przekonał, uwierzą mi, ponieważ padli łupem fałszywie rzuconych słów. Wtedy On przestaje słuchać. I przestaje reagować. I cisza staje się tylko ciszą.

Potwory to mityczne wynurzenia się. Niesamowitości powstają nie na ustach kłamcy, ale są wołaniem o prawdę. Powstają, gdy tylko odpowiedniość z tym światem zaginie. Ich najście, rozbudzone istnienie, przychodzi, wzburzone morze, najpierw piana, fala, rozchodząca się, z początku jedynie liże burtę kutra. I nikt, zwykły rybak, pierwszy, czy kapitan, nie jest jeszcze w mocy, by cokolwiek zauważać. Ale tak jest lepiej. Gdy w końcu zauważony – wycofa się, kolejny nieudany połów da o sobie znać głodem w następnych dniach. Razem z wynurzeniem się potwora, powstaje stan nienazwania, kruchy jak prawda oczekiwania, jak głód, i wiara.

Aż w końcu każda załoga godzi się, żeby go podpuścić, to znaczy – kłamię po prostu – podprowadza go bliżej, i coraz bliżej. Ten zaś cofa się jeszcze, aż nagle na raz zaistnieje, i na raz ucichnie. Kolejne wyprawy odważają się na coraz więcej, coraz bliżej są ryczącego morza (*mare*).

Dość o potworach, to bajki, zmyślenia żeglarzy starej daty. Sam ster trzymać muszę. – korekta kursu, na sterburtę! – słyszałem to? – nie, gładzę. To bazgrane gryzdoły – A jednak, budzi się! – pewnie, sprawnie podniosłem ster zbudzony jak adrenaliną, co posmakowała jak lęk. I tylko mięśnie wykonują robotę – Tej, ty tam, rozwijaj genuę, przypinaj hals – słyszałem – mamy go! Odpinam węzeł liny z dolnego liku, popuszczam, jeszcze... jeszcze – gotowe? Czy konwersacja ta, wrzask pośród rozbijających się o burtę fal, w ogóle zaszła? A może to tylko fantazje? I czy nie wrócimy znów do bogatego Ajola? Pod jego ostre skały, na północ od *Isula Trinacria*? Lęk niepowrotu, a nie zemsta, wysłał mnie na tę wycieczkę. „A pani, kochanko, przeczytała pani już?” – „Nie proszę pana, jeszcze nie” – „aha, cóż, a jak pani imię?” – „Magda Kicek, panie profesorze” – I od razu: „Fabiszewski, a co ty powiesz?” – z dała sali, do najodleglejszego kąta, pytanie rzucone jak wyzwanie, błogosławieństwo i napomnienie, ale:

– „Wydaje mi się, że cała ta sprawa z językiem, czy to irlandzki, czy angielski, nie jest tak istotna, to znaczy: jest, ale nie tak, jak wymieniona chwilę wcześniej lampa Epikteta (hałas sztormu słabnie), wyzwoleńca, który wspomniany przez Anglika konwertytę właściwie rozwiązuje problem jeszcze nie postawiony, a dla Stefana niedostrzegalny – a to pominięcie jest poetyką Joyce’a” – urwałem tutaj, właściwej myśli nie zawarłszy, chcąc ją, jak całą resztę, zgubić, żeby znów na morze.

Nauczyciel wiedział, że bierze udział w połowie, a ja, że tylko potwory mu w głowie. Ona: tylko spojrziała z podziwem – Na mnie! Jakby przelotnie, a cała się skręciła w sobie, przekręciła na krześle, pod jedną nogę założyła drugą, żeby wygodniej pewnie mieć. Pewnie. Cztery krzesła na lewo i dwa do przodu, słyszała to, nie może usiedzieć. Odwróciła się do tyłu, przelotnie – podkreślam, zapadła pełna napięcia chwila, w której oboje wiemy doskonale jak rwie łajbą, jaką to władzą dysponujemy, jaki ścisk jest nagle w sali.

I znowu rozplywa salę i szum słabnie, woda znów cicha, zbyt cicha, czy ktoś cokolwiek powie? Cokolwiek? Trudno wyczuć, trudno przejrzeć wkoło, może to kolejny z chwytów, potwór rzeczywistości jest tylko rzeczywisty. Wokół kutra białe mleko mgły, a wszystko przede mną, zmieniający się i kierunek wiatr pognał nami tak daleko, że się nie wrócimy. A co po drugiej znajdziemy stronie? – o ile cokolwiek? Cokolwiek. Nagle mój towarzysz, doświadczony nad innych, συζυγε<sup>2</sup>, trzyma grotfał tym swoim kikutem i do mnie:

– *Figghiu ri cacata*<sup>3</sup>. Przed nami po sterburcie łąd! To jakaś wyspa! Przenocujmy tam! *Ti viu e un ti viu*<sup>4</sup> *m'bare*<sup>5</sup>, odpowiedz!

– ...

Kolejny tydzień czekania. I co? A nawet nie zagrzmie, nie ruszy taflą. Skończony spokój. Owszem, mi to się dzieje, na rano chleb z masłem, kolorowe kanapki, dom nowy, dom spokojny, przejść się gdzieś i wrócić, żeby spostrzec, że nie masz żadnych obowiązków. Praga Północ. To rajska wyspa. Raz wykluczeni z życia rozbitkowie, a gdy nawet alkohol dłużej się o ciebie nie troszczy, kto zechciałby się troszczyć o alkohol. Osiemdziesiąt tysięcy litrów podmorskiej żeglugi, a tu znowu miara dnia, tak naturalna i nieludzka, wolność – tylko że to wolność czekania. *Du bist frei als ein fūgel* – mówi policjantka. Czasem się śmiejemy, kochamy, kłócimy, kochamy, godzimy. Potem kolejne kolorowe kanapki, ani z tarczą, ani na tarczy, *in elysium ego*, bez tarczy. Łódź jest za ciężka, ale nic nie wyrzucasz, bo tak naprawdę niczego nie masz. Powroty, ktoś na ciebie czeka, ale nie musisz się śpieszyć, nie zrobisz nic, czego nie robi za ciebie pociąg. Nie chcę, nigdy nie chciałem pomocy. A dlaczego nie chciałem, tego właśnie nie wiem. Jadąc nocnym nie dostaniesz pomocy, co najwyżej przytrafi ci się tylko kontrola. A chciałeś odpocząć. Od siebie, siebie w świecie, nie – od siebie.

Do domu, czy w nieznane? I znowu jesteś, ale tylko jedną nogą, zabraniając sobie przemyśleć do końca. Tak, tak, bo jest konsekwencja dobra i konsekwencja zła, i konsekwencją dobra jest powtórzenie, ale wtóre, całkiem nieistotne. A wykroczenia są jedynie iteracją upadku. Nie mają swej melodii, chyba, że bum-bum-bum. Prawo i bezprawie rozumu. Bezprawiem myślenia jest przecież prawo do pomysłów. Na przykład pomysły chybione. Co ja wam zrobiłem bogowie, żeście mnie ściągnęli z kursu, żeście ocalili mnie na moje nieszczęście.

Ale wracam tam. Do tamtego rzędu ławek, cztery na prawo i do przodu licząc od miejsca, w którym zwykle siadam, ona podpatruje nie patrząc. Wie dobrze, że rozchodzi się o nią, nie wiedząc. Pycha nie pozwala jej pomyśleć. Pomyśleć, że jest tylko narzędziem w moich rękach. A ja? Narzędzie narzędzia. Złe ziarno kiełkuje, pnie się szybciej od innych, zapowiada cień. Tam się skryją. Dlaczego tam? Na tej wyspie jest więcej egzotycznych krzewów, część już nawet rozpoznaję, o tak, znam smak owoców, zapach kwiatów, pory deszczu i czas zbiorów.  
To jeszcze nie dzisiaj.

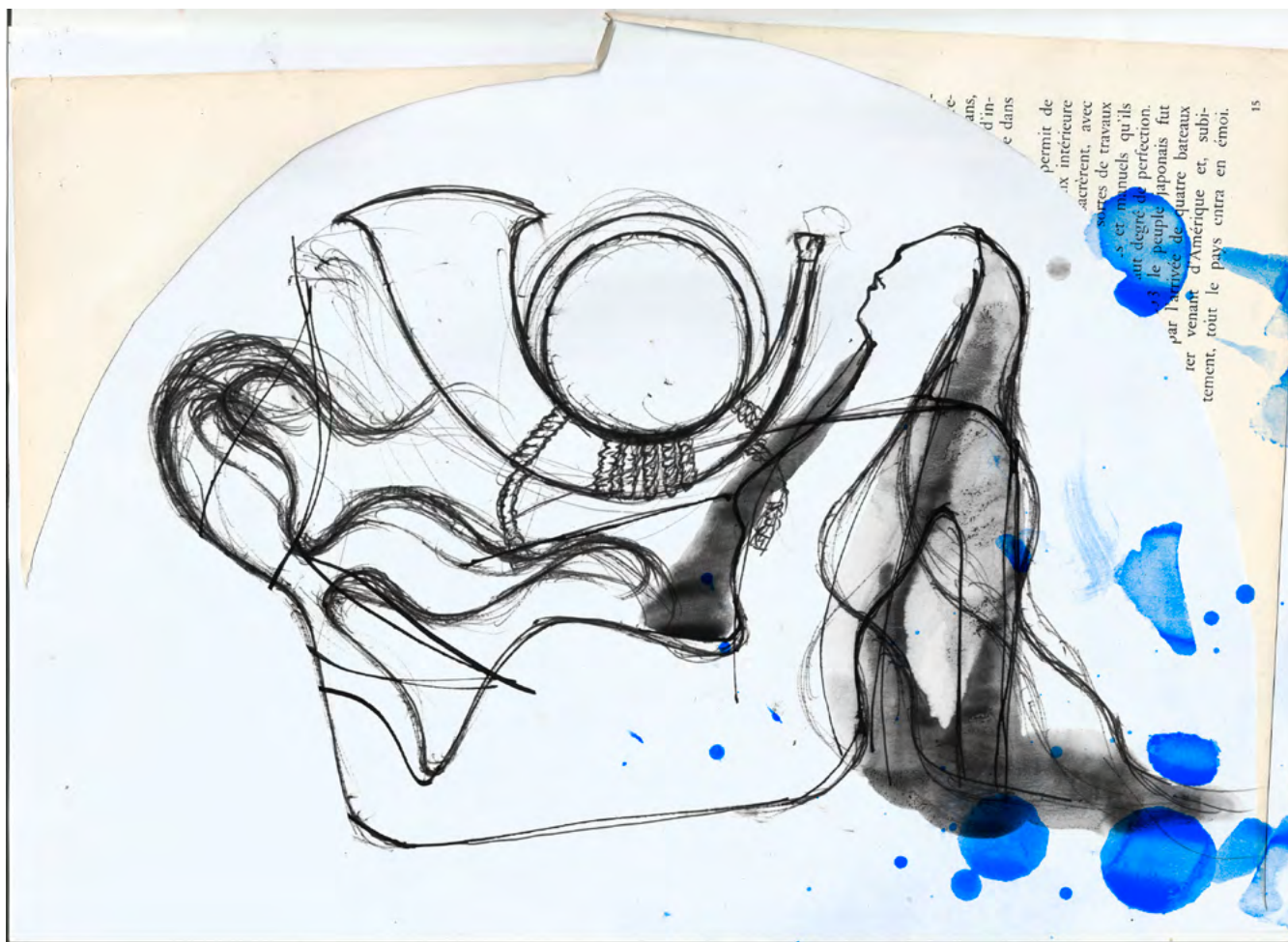
Wracam tam raz jeszcze, siadam się na parapecie. I siedzimy wszyscy przed wejściem jeszcze dłuższą chwilę. Przychodzę tu wcześniej, by obserwować ją i moich znużonych towarzyszy. Czekam z nimi wiedziony przez myśl, że oni tak tylko, po sznurku myślą, cały ten Kraków, bez węzełków, chyba że regulaminowe<sup>6</sup> w charakterystycznym letargu, w bezmyśli i bez celu, ale myślą. Dziwiąc się temu i tak, bo to przecież smutne. Smutniejsze, niż moja Praga Północ. Każdy z nich właśnie tak czekał.

3 syc. szczon, gówniarz, sprytna, szczęśliwa i pozytywna, czujna osoba.

4 syc. dosł.: Widać cię i nie widać, pojawiaasz się i znikasz, określenie fatamorgany, czy czegoś, co jest tylko przez chwilę widoczne; poza tym: określ. splugawionej postawy

5 syc. amico - kumpel, ziomek.

6 A co jest tylko regulaminowe, nie jest wcale. Takie savoir vivre w dobrym, lub w złym towarzystwie.



Samotności towarzyszy gęsta mgła, niedościgłość celu. To majaczenie celu. Im więcej jest określony cel oczekiwań, tym mniej samotny się czujesz. Tu wszyscy są razem w czekaniu. A na co? A ona? Jest tu najwięcej samotna z nich, prawie jak ja, ale naturalnie. Tu, na korytarzu, jest jak nakręcona lalka, tak mechaniczny jest ten wdzięk, przeobrażona jej piękność, jakieś *upiorne pudelko*, pozytywka mojego właściwego życia, mojego upadku przecież. Nie zna swojej melodii, nie słyszy jej, ale i nie odgrywa jej do kotleta jak co poniektórzy.

Wracam i kolejny raz unikamy jakiegokolwiek komunikacji. To jest pustka, sytuacja resztowa, ta niedogodność to pomiędzy nami, i syci mnie tym bardziej. A dlaczego? Niczym dwie fale wielkiego morza, określone sobą, które się nie dotkną, nie poznają. I dlaczego? Na to wszystko odpowiedzi nie ma. Dlaczego? Bo tylko tak jest to możliwe. Ciszy też nie ma. Szumi węża wszystkich fal. W klasie dosiada się do Ciebie ktoś. To Przemo, nikt tu nie wie, że Przemo to poeta. Kiedyś powie, że mój śmiech to śmiecholokaust, lub śmiechokalipsa. Żaden z nas nie jest już zatem głuchy, ale obaj jak jeden oślepiłmy twoim pięknem. Ty się otwierasz to jemu, to mi, co pewien czas spoglądasz w tył, wciąż spoglądasz nie patrząc. To nasze, to jest jak tarcie, ale jest i pęd – siła razy długość ramienia, gdyby nie pojęcie tarcia. A Przewowi otwierasz się tylko gestem, albo brakiem gestu, brakiem niepokoju, który ja wyczuwam. Ustępujesz. To powinno mnie powstrzymać, ale nie. Sam się sobie dziwię. Katarzynka podoba mi się o wiele bardziej, gdy nie przeczuwam odcisków od jej nakręcania.

I tym razem Cię nie było. Nic straconego, czas mnie nie dotyka. Nie kruszy mojej spalonej pod brodą skóry, ani twojej, i jasnego bursztynu świeżego spojrzenia nie zemgli, wrócisz jeszcze. A tak, pierwszy raz, gdy wychodziłaś, krótkie, przelotne spojrzenie rzucone na mnie. Taką zalotność ma się we krwi, spod szalika, spod czapki – zbliża się ostatnia zima, tymczasem dla ciebie, dla mnie ostrzejsza od niej jest ta historia bez historii. Takie obietnice, jak twoja, nie wiążą, nie grzęźnie się w nich, tylko zimno ustaje, nie chcesz, ale odchodzisz.

Poszliśmy i my. Postanowiłem wydać cię, ale po to, by obserwować, chłonać, ale nie dotknąć. Chytry plan – przystaniając pożądanie ucieszył mnie i pocieszył.

– Widziałeś ją? – pomiędzy innymi, ale tak, by nie usłyszeli, pytam Matiego.

– Kogo?

– Nie graj Greka, jakbyś nie wiedział. – pauza.

– Widziałem.



– Ona tak na Ciebie patrzyła – skłamałem (przyznasz, kłamstwo nie tylko perfidne, a i dobroczynne).

– Wiem, ale – kupić to. Będzie uczestniczyć.

– Jakie ale, chłopie, młoda, świeża siksa, nie ma co się wahać.

– Ale musisz przyznać, że nie wiadomo...

– co w środku?

– Właśnie – doskonale się rozumiemy, przynajmniej tak to wygląda, ma tak wyglądać, bo właściwie to nie jest żaden wygląd. Właściwie nie rozumiemy się też, przynajmniej ja tu czegoś nie łapię.

– Kiszkę, człowieku, czego ty chcesz, musisz przyznać, ma moc. – no dalej, obudź się zanim będzie za późno.

– No ma. – Zgodził się z przekonaniem, zresztą słusznym. Przegadane to wszystko, byleby uciszyć trochę sztorm. Gdyby wiedział, czyja to sprawa, co wywołało całe poruszenie, skąd wzięła się dziewczyna. Nawet, gdy to wodna elektrownia huczy, czujesz, że jesteś nad rzeką. Powiem mu. Ale jeszcze nie teraz. Lepiej: utyłam tego chłopca w świętokradczym szale, jak zrobiłbym to z jej szalem. Powiem, że to jedna z metafor, jakbym mówił o porównaniu, nie o metaforze. Jak o cenach na Starym Kleparzu i w markecie, żeby wiedział tylko tak, jak wie się, że dzwoni, ale nie wie się, w którym to – kościele.

Wchodzimy do knajpe. Przed epidemią to my byliśmy kolegami, tak sobie myślałem, ale kłamstwa budzą nie tylko potwory, one budzą też nienawiść.

– Bo wiesz, to nie o koncepcje idzie, łatwo je przecież zamknąć w słowie, taka na przykład metempsychoza – spojrzał na mnie tak, jak chciałem, a więc o to ci chodzi, chłopie, filozoficzne koncepcje, ach, to dla niego świętość sama, niedotykalna, stracona. Ale boi się wyrażalnego, czy nie? Lęka się okazać przy mnie dyletantem. Przecież wszystko jest przezroczyste, zapomniał? Jak każdy, zapomniał.

– Nie o koncepcje? – poprawił swój wyraz twarzy. Twarz. Tak naprawdę, to każdy ma ją pustą, póki nie zerwie mu jej świat, tak raz za razem, i znów, i jeszcze raz, aż w końcu sam zacznie zrywać swą twarz. Zostały rysy, to rysy twarzy. Zresztą, tak naprawdę i ta świętość nic dla niego nie warta.

– Nie, właśnie o niewyraźność nazw i o ich powrót w nowym, nieznanym. I zarazem o ich wykoślawienie, jak i najściślejsze powtórzenie, nawet, jeśli to wymagałoby poświęcenia dosłowności, jak w grze słownej.

– nie rozumiem – i znowu gębę rozdziawił.

Odpuściłem mu.



Wtedy zniknął, ona też. Po raz pierwszy w życiu, żeby tak za moimi plecami, ale i namową, ale to niemożliwe, góra nie spotka się przeciw z górą. Tymczasem mija już miesiąc, jej nie było, ani jego. Nieuki. Gdy w końcu przyszła, to już nie było to. Puszczą nawet do mnie świetlne zajączki, ale – blada, albo schorowana. Nie, to nie to. Puściło mnie na wyspę, która okazała się kurczyć pod wpływem pływów puro wraz z nimi. Ganz jak z tymi cenami.

Mijały kolejne tygodnie i nic. Dryfowałem, od miasta do miasta. *Diese deska ist ganz do dupy*. Przeczytałem wtedy, że o to właśnie chodzi. „Widzisz, pomysł polega na objęździe głównych miast. To, co stracisz w jednym, możesz nadrobić w innym”, no więc mi jeszcze zostało, nie żebym nadrabiał. Albo spróbować jeszcze raz. Albo z powrotem do Pacanowa. Ale wtedy wszystko skończyłoby się i to bez konkluzji, całkiem głupio. Wtem, wszystko poszło won – Nie mam tu na myśli dziewczyny. Wszystko, ale nie zajęcia z literatury, ani moje podstępny z rzeczywistości – wszystko inne – skończone. Jakby nas ten potwór wszystkich zeżarł na śniadanie. Owo wynurzenie się prawdy – zmieniając świat, w którym żyłem (a nie „żyliśmy”, co to w ogóle znaczy?), w pozamykane uniwersytety i szkoły – biblioteki i teatry. Groźba, że to tak naprawdę na zawsze, a przynajmniej póki co. Niech jeszcze nikt nic nie widzi i niech nikt nic nie wie, niczym stary dobry *Weimar*. Tylko mniej normalnie. Już w Pacanowie, domu doby zarazy, gdzie histeria zarobkowa trafia na ścianę nieistnienia kultury i sztuki. Te braki miały się stawać powoli dotkliwsze, ludzie coraz bardziej ospali, ciężcy. Teen rok stał się rokiem pobudek we śnie, ucieczek przed własnym cieniem, przed pochodzeniem. Czułem się niewiele i jeśli już, to przez pryzmat trzasków licznika Geigera, świecenie, jak zawsze. Czułem się, jakbym był w podrabianym (czyli chińskim) Wolfensbüttel.

Nie wysiedziałem w raj, na Pradze Północ, rzeczywiście chciałem w końcu do domu. Miałem nie spełnić tego pragnienia jeszcze przez lata tułaczki. Byłem, czy bywałem w domu? „Mnie tam psy chodzą”. A kiedy wrócę? Jak to było za pierwszym razem? Kiedy? Gdzie? Gdy jeszcze byłem w domu? Nie pamiętam. Chciałem. Czy to konieczność ucieczki, czy akceptacja nieznanego, a więc i utrata znanego? Nie wiem, gdy się chce, to człowiek nie pyta o przyczyny. Najgorsze za mną, cały ten etos, który ich zaślepił, zabił, albo pozwolił im się wyćpić, mnie stąd nie rusza, z kosmos. Najgorsze, co mogłoby się wydarzyć, to dziewczyna, a nie choroba typu SARS, a o nic chyba nie trudniej w pustym, jak wtedy sądziłem, Krakowie (lecz i w pełnym trudno o człowieka).

Spakowałem się i tam pojechałem prosto do Krakowa, pustego Krakowa, no bo dokąd? Byłem trzeźwy, ale bez przesady. By znów mieszkać gdzieś, kto wie, może i żyć, co nie?

Pierwsza w drzwiach stanęła ona. I miasto, co miało być puste, a okazało się punktem na niebie. Usianym przecież konstelacjami. Te z gwiazd, które poznały i mnie, sprawiły, że czułem się jak operator jakiegoś SETI, co na dziennej zmianie usłyszał przypadkiem sygnały radiowe z przeraźliwej dali. Niedostępnej po wsze czasy. O której fantazjują szczury i psiarze. Dla tych ostatnich to nie stanowi żadnej wartości, chyba że wyznaczałoby wartość tego, który pisze w porównaniu. Może w metaforze. A ona – nieznana jeszcze droga do domu, ona uczyła się dotychczas świata, z jej uśmiechem. Jej. Świata samotnego, dla niej niezrozumiałego. No, na tym samym, w pewnym sensie, miejscu, bo w tej, co i ja, chwili. Stanęła w drzwiach domu poety. Jak arras z nieba zesłany pod całe stworzenie. Jak olejny obraz Żydów zmierzających przez rozstąpione morze, z płonącym faraonem w tle. Ja zaś, chociaż przybyłem jako uczoney, choć stawiający tezy zakazane, Tomasso d'Napoli, byłem tym płonącym plamą farby egipskim ciemieżcą. Tym zimnej mi było, że mój własny ogień był niewidzialny i widocznie chwilowo wynajęty. A tu tymczasem znów się zaczyna zawierucha.

Postanowiłem nie grać, byłem czysty w swym pragnieniu, po łokcie w sobie samym, ale musiałem uważać, nie uważałem. Coś jeszcze tam było, coś co miało pozostać moim niewyjaśnionym. Wiedziałem, że to „x”, który przeciągnie mnie pod kilem. Potwór.

– Tomasso (splunął za burtę), nie takie trzeba przejść, nim będziesz mógł sam polować na morzu. *Tfu!* (daleko, aż na przednią część reju) Każdy z nas był tam, gdzie i ty, nie będę się z tobą pieprzył, a co! Bo i monstrum nie będzie, kiedy go znajdziemy – i patrzy w nieskończoność.

– Jeśli – odpowiedziałem.

– Trzeba mieć wiarę, że to możliwe, no, wracaj do niej.

– Tyś go już widział, prawda? Tak mówią w portach, żeś ty widział, że ty pływasz najdłużej. Dlaczego?

– Dlaczego nie? Co mam robić innego, siedzieć w porcie, jak tamci? No ale! Przecież, że nie! Wracaj do niej!

I choćby skały czekały, tódką kołyszcie woda. Cały rok na morzu. I było, było, wszystko tam było, co było, było naprawdę, i ona, i ja naprawdę, jak najgłębiej dotykając się, przepisując swoje blizny, rozcinając wrzody wzajem niczym dwoje ostatnich medyceuszy, wiecznie głodni siebie, to znowu syci, nie, nigdy nie dość syci swej namiętności, i do wczoraj. *Mimi, tu piú non torni*. Zazdroścę sobie sam i karzę, nie potrafię być skruszonym (cecha charakteru to zawsze wada), ale za to sam się –

Tą opowieścią, ona ma w sobie jednak wiele ze skruchy. Opowiem ci o tym, jak potrafię, z pamięci. Bo *drama* już podpaliłem. Papiery tliły się tylko chwilę, na zielono, taki to dramacik. Trząśłem się przy tym, jakbym nie miał dożyć trzeciego aktu. („Aktor spada z konia i cały w błocie salutuje po polsku. Jest ubrany w mundur kościuszkowca” zostało z mego *drama*.)

No i co można powiedzieć. Że nie rozpoznałem w niej wdowy tak znowu zaraz? Tak, aż do dnia, gdy kolejnego razu byłem z wizytą (wyniosłem się rychło od poety, by zabiegać o nią co sił). Wybiegła, boszo, niezauważywszy mnie rozmyślnie na ulicy, płacząc rześnięcie z powodu swego kochanka, Gilberta. Gilbert to był młody Filistyn, wiele ode mnie przystojniejszy, choć nie znający się na zegarku. Psycholog. Przywileje piękna nie są oczywiście najsprawniejszą ręką rozdane, sprawiedliwości ich próbie brak, a za swój powab mają pozór. To jednakże najważniejszy moment istoczenia się pojęcia (rozkosze i próby sensualnej bliskości),  
 pojęcia piękna.

Jednocześnie niemal, bystrość jej i trafność sądów zdumiały mnie jak podziemny świat Kreli, z *Zakazanej mi planety*, a jednak nie bez smutku. Jak to możliwe, że taki dureń do łez ją wzrusza, jego brednie pod niebo waży, i jego tylko umizgi bierze, moimi gardząc? A jednak, nie mogąc pojąć zasady, jaką kierowała się w swych sądach, zazdrościłem mu jej – cnoty. I jej, jej przebiegłości.

I całą moc swoją poznała, może nie na wylot, ale nie była nigdy trzpiotką, czy wielkowiejską paniusią. Tylko na mnie spoglądała mrocznym i uroczym spojrzeniem, tym dziewczęcym, uroczyście, niewinniej dziewczęcym od innych, a jednak wycofanym, czułem jej zwierzęcy strach, a ona zalecała się mi niejako przy jego okazji, czuła zarazem mój lęk, to musi być dla niej jak feromony, czucie lęku innego. Z drugiej strony, spojrzenie to pochodziło z braku lęku i świadczyło o jej cnotcie. Ten *Augenblick* nie zdradzi. Nie zdradzi, że to, czego szukasz, musi zostać w ukryciu. A ty chodzisz, jak miś polarny, *pronaos*. Już to widziałem. *Wszystkiego, czego nie da się powtórzyć, nie da się też ukryć*. I w drugą, że tak powiem – stronę. Jak spojrzenie, tak skóra, grzeje się od *decorum* chwili, a słońce jak czas. Czas tego *decorum* jak słońce praży, jak spojrzenie. To, co mogłem o niej myśleć, pozwalała mi pomyśleć, nie dodając do dwuznaczności sprostowania, nie odpowiadając na pytanie inaczej, niż pytaniem, o to pytanie przynajmniej, lub i nie. Logika dziewczyny bierze swoją własną erotykę za reduplikację. Jest to logika kradzieży, złodziejstwa. Potwierdza się pytaniem, nie stwierdzeniem. Nie jestem wyżej, nie godom z wysoka przecie, jednocześnie z nią brałem udział. I zamiast szczęścia miałem to, co chciałem, karę, karę boską, którą ona sygnowała tylko. Zawijasem podpisu swojej, pytającej mnie o wszystko naraz, osobowości. Nieskończone, które było, służyło za podpis. To było nieskończone uwalone. Myślała, że "niemożliwe" do rozszyfrowania posłuży mi za lampę? Kołyszcie, a tam horyzont wydyma psię i kurczy. Nie ma nawigatora jak słońce, chyba że mój własny – choć to kaleka.

Tak, ale to jednak była wdowa (poznałem to, też – ), i to wiernie marząca o powtórnym zamążpójściu. Ady była taka młoda i daleko więcej powabu, ponad wdowy Krakowa, kryła pod –

Wymieniając cechy jej powabu, jej zewnętrżności – piękności, konieczności, co pchała mnie w stronę jej zmysłowego piękna, pragnę zacząć od malutkich stópek, słodkich stóp, wywijająca talią, jak pszczołka w tańcu, nawigując do siebie, skarbu Podkarpacia, Małopolski, Sandomierskiego i każdego tam, i każdego tu, każdego miejsca, w którym padła jej stopa, z ustami, jakby uwalił ją w nie bąk. Więc wiesz, skoro nawet bąk był moim sprzymierzonym. –

A jej piersi to były dwa wulkany, nie, raczej to były *Collis Quirinalis* i *Collis Viminalis*, dwa z siedmiu wzgórz Rzymu (te od etruskiej strony). A wiadomo, gdzie mi do Rzymu (*Roma*). O mój dobry królu, pomyślałem, gdyż *jednocześnie* z przebaczeniem ostatniemu królowi Rzeczypospolitej – zapomniałem o wszechrzeczy. Porzuciłem wszelkie filozoficzne dociekania. Całą swą duszą zwróciłem się ku zawsze występującej na czarno, ale tak zawsze roześmianej (do czasu), płonącej wtedy jak niebo – zawsze i na zawsze, pozorem. Gdy zobaczyłem, gdy po raz pierwszy zobaczyłem ją, pomyślałem: „*jak szczęśliwym mógłbym nazwać tego drania w jej łasce, któremu tylko tej udzielono dyspensy, że mógł tę*” – Magdę, ponieważ wtedy znowu się przedstawiła – *“całkiem nagą w objęciu swym trzymać, pieścić i całować w szyję”* (nie byłem wszakże świadom jeszcze wtedy jej etruskiego rodu, przynajmniej do 10 lipca, gdy zdjęła koszulkę).

No i cały rok zszedł nam razem, kolejny rok epidemii, ostatni rok pokoju, rok podczas którego na dziedzińcu jej wystawałem nocami. Osobliwe tańce zziębniętych na kość czyniąc. Naprzemiennie doznając i zadając sobie tyle bólu, gorzkiej fafoły<sup>8</sup> z dna flaszki eliksiru. A jej duma tylko jak Bolero puchła, w rytm moich podskoków, równomiernie. Jest jakaś osobliwość w tym, że za głupców mścicie się na rozumnych, aż rozumność się łamie, głupia na końcu. Czy to szalona pycha tych, którzy ją krzywdzili, sprawiła, że było w niej tyle dumy, czy może zamiast mścić się wtedy, sama wrosła w ową pychę i próbowała mnie za nich, zabijając szczęście, któreśmy mieli? By i ze mnie zrobić chama, co ją w końcu przezwie wdową? –

Zupełnie jakbym wątpiąc o swej wartości, postradawszy nie jeden już, lecz wiele różnych rozumów, miał uprzejmie zechcieć, że tak powiem *auto da-fe* – spalić się uczuciem jak w piecu tancerze. Nie chciała słuchać, „*że to cud, tylko powłolutki*”, „*że – z kolei to nic fajnego być próbowanym, a przez Ciebie – to krępuje*” (i mówiąc się nadal trząsałem). A i tak nurzałem się w czymkolwiek, znowu we własnej gorączce, na której obroty nie masz rady. Poza jedną może. Cały rok zleciał, ostatni rok przed wojną, a ja nie rozumiałem, jak marzną, a wraz ze mną, jak marźnie cały mój rozum. Rozumiałem właśnie i to mnie dziwiło – smutno. Cały rok, tyleśmy przetrwali wybaczenia sobie ciosów, nim jak ten uczony Rinieri<sup>9</sup>: Helenę Florencką, (wg. Boccaccia) damę serca, szlachciankę wysokiego rodu na wieży nagą, w czary wierzącą, umieściłem.

Serce moje, zamrożone doszczętnie, wahało się wydać wyrok o niemiłości. Może to zapisało się w nim, że taki żar rozpałał je podczas naszych pierwszych i następnych schadzek. Sympatyzuję z młodzieżą, podczas gdy to „*ludzie źrali wiedzą gdzie raki zimują*”. Dzisiaj na Pradze. Wreszcie, choćby i jeździec był nie wiem jak młody, ciągły galop w końcu czyni go otępiąłym. Umęczon i potępion w tym krakowskim *szale*, pojechałem do stolicy. I dziś tylko w tej bezwarunkowej, osobistej komunikacji, *nota bene* niewysłanym *liście*, osobliwą pociechę przychodzi mi znajdować.

9 Z drugiej strony, czyż spalona spiekotą skóra dostojnej wdowy, jej na wpół zwęglone ciało, wężowa skóra liniejącej żmiji, jeżeliby się trzymać argumentów miłości (co znaczy najślabszych i przerażająco odległych i wydumanych, oddających – to za Asesorem – Pole), otóż czy to nie owo na wpół zwęglona skóra owej damy, mogła sprawić nam, czytelniczko moja, dziecko takie, które jako Cynobra, czy też Zacheusza poznałaś.. Cynobra, który z łatwością całe miasto uczonych zdołał oszukać, nadwornego arcymaga i księcia i króla. Takie rozumowanie bez cienia wątpliwości rozum w indywidualach i rozum historii sytuuje dialektycznie (co stanowi jeden jeszcze problem dla unipsychizmu). Kto zechce wybrać jeden ponad drugim? Z jakich, równie słabych pobudek miałbym ten wybór nazwać tym słusznym?

Trafiłem tu, do ogrodu domu na Gdeckiej 7. Zachwaszczenie tego ogrodu, jak zachwaszczenie świątyni i zaniedbanych ogrodów całego świata, broni mi dostępu do misterii, to kryjąc je, to znów wskazując mi na prześwitujące pustką miejsca. Pustka jest sytuacją resztową, a topologię i pewność odniesień chwastów pokazujących się wzajem palcami w ogrodzie sobie podaruję, znasz to przecież, odezwyj się. I w którymś momencie zauważyłem, że wcale nie alchemia, a zdrowie ironii, jej tatuaż na kręgosłupie: *Carduus personata*<sup>10</sup>, zarasta tu wszystko, wszędzie dookoła znowu ona, i tylko zza pokrzyw angrest<sup>11</sup> niedojrzały patrzy cierpliwie, a do tego ta Praga.

– Ale se bimbam.<sup>12</sup> – tym razem na (prawie) własnych zasadach, „*Pallas radziła podróż*”<sup>13</sup>, na pewno w sosie własnym, gdyż to, co lokalne, to tylko jedna więcej przypadkowa, a sos, czy los, opatrność, przeznaczenie, fatum – to zaprzeczenia tej przypadkowości. To, co tu przypadkowe, Praga, powtarza się jako przypadkowe, w powrocie istotnego gubiąc się przecież, zachodząc w tle jak krajobraz, czy klatka filmu, Praga, gdzie praży żółte słońce na tle rozbełtanego żółtka nieba, wyjątkowego nieba stolicy<sup>14</sup>, jej Prawobrzeże, po którego tunelach idąc można dotrzeć i do Hauptbanhoff, jak w Stettin. Niemal antyczna dzielnica, prawa strona rzeki, tyle razy już niszczone („*Czemuż mi ten raz serca nie wycisnie?*”<sup>15</sup>), przeżyła jednak, by dawać mi odetchnienia od krakoskiego plantu.

Praga – jeśli ją uznać za serce Polski, to siebie uznaję za jej lewą rękę, za jej prowincjonalną broń trzymającą broń<sup>16</sup> burzącą, broń zrównującą – mnie z moim najzacieklejszym wrogiem. Leciutkie piórko, nie aż tak leciutkie, by znosić treść życia –

Tymczasem pokutuję jeszcze na pozycji prawego, obdartego kolana Polski, tymczasem maluję domy nowe po całym Krakowie. I od dzisiaj pokutuję już wszędzie. Dziś pokutuje dusza moja tę heksę<sup>17</sup>. Moją Frąckę, sycę się jedynie „*Una furtiva lagrimma*” Dionizettiego, w kółko płacząc po niej, jak to przypada w udziale tym dręczonym dręczycielom, tym spinozystem bezbronny, wydanym na kontr-reformacyjne sądy ostatecznie. Tym wysłanym pod klucz – a kluczem jest nieświadomość własnej miernoty, więzieniem zaś, na-wpół-świadomość istotności wszystkiego tego, co wtóre, wtórności siebie samego.

10 łac. Oset łopianowaty

11 poz. agrest.

12 poz. próżnuję.

13 Homer - Odyseja”, przeł. L. Siemieński, 2003, s. 23.

14 poz. Warszawa.

15 A. Czartoryski - Bard Polski, w. 486.

16 zatem jest to broń broni.

17 poz. zła dziewczyna.

Czy wobec tego wolno mi, bezimiennemu jak upał, wyszydząć dziś metodę idei refleksywnych Barucha Spinozy, samotnika z Amsterdamu, jako nie broniącą człowieka przed złem, które czyha na dnie niepokornego serca ludzkiego? A może to z towarzyszących mi wciąż: wiary, nadziei i miłości szydę. A to po spinozjańsku byłoby: oczekiwanie nieoczekiwanego, oczekiwanie oczekiwanego, i wreszcie: nieoczekiwanie nieoczekiwanego? Ale cóż to da, że to powiem. To dla was jak *da-da*, a dla nich, jeśli tego nie wiedzieli, tylko jak oskarżenie. A przecież *de occultis non iudicat ecclesia. Nonnulla descunt*, no chyba, że: to nie, nie wszyscy muszą zaraz wszystko znosić, prawda? No właśnie, a wczoraj szpycłem<sup>18</sup> też, w tę i nazad rzeki, a że Praga taka wielko, podjechałem se takim elektrycznym komarkiem, i tak żym skatajot<sup>19</sup>. Nie miałemz epy, a tu prek<sup>20</sup> sama lepsza wiara<sup>21</sup>: akuratnie<sup>22</sup> całki<sup>23</sup> odpicowane<sup>24</sup>, ale wew cug<sup>25</sup> postalowani<sup>26</sup> jakby im bejmy<sup>27</sup> za to bulili<sup>28</sup>, i mówię do siebie, czym się tak szpicują<sup>29</sup>? Ja wim, że taki nośpłat<sup>30</sup>, no krótko, że jo to jo, ale, ale! Zowiści<sup>31</sup> we mnie nimo, nie wincyj niżli u innych. A ci z wysoka<sup>32</sup> do mnie godoli w cug. Tylko ta Praga jest moja, zaczy – no swoja wiara. A jakżym wziął se pyzy z chabasem<sup>33</sup> na Ząbkowskiej, to mnie obsłużono wew stoiku, no a ja i tak żem oddotł stoik co aby poruty<sup>34</sup> nie było, to puro kajzer<sup>35</sup> tej knajpe (bo za winklem<sup>36</sup> całka eka<sup>37</sup>, *bractwo*, chłało), to tak na mnie szpycł<sup>38</sup>, że se mówię: no sznupy<sup>39</sup> insze<sup>40</sup> ale no jucha<sup>41</sup> to samo. Jednaki rychtyk<sup>42</sup> tu jest, tylko szajba<sup>43</sup> wdziera się przez Wisłę, to tam je ten ichty<sup>44</sup> jubel<sup>45</sup>, tu je glanc<sup>46</sup> jak dla mnie, zwykłej pyry<sup>47</sup>, co jednok kawoł świata widzioł.

18 poz. sprawdziłem.

19 poz. zmęczyłem.

20 poz. precz, tu: po drugiej stronie.

21 poz. ludzie.

22 poz. właściwie.

23 poz. cali, tu: wszyscy.

24 poz. eleganccy

25 poz. ciągle

26 poz. pyszni.

27 poz. pieniądze.

28 poz. płacili.

29 poz. nakłuwają, tu: kłują.

30 poz. handlarz płótnem, tu: oberwaniec

31 poz. zawiści

32 poz. z wyższością

33 poz. kawał mięsa.

34 poz. wstyd.

35 poz. cesarz.

36 poz. za rogiem.

37 poz. banda

38 poz. spojrział.

39 poz. twarze.

40 poz. inne.

41 poz. krew.

42 poz. wporządku

43 poz. szaleństwo.

44 poz. kapryśny

45 poz. bałagan, tu: śmietnik

46 poz. lukier

47 poz. poznaniak

Zaro a właściwie to pierwszy ros to jom był w stolicy zawdy<sup>48</sup> zez lat temu dycha. Grała tedy Legia z Lechem, nie? Ino ja byłem tu tak se, jako obski<sup>49</sup>, dla szportu<sup>50</sup> bo na pół biletu miałem. *Incognito pojechalimy*. I wynuralem<sup>51</sup> se wtedy taki platz, com go tylko ros wymarał<sup>52</sup>. Na mój anung<sup>53</sup>, to taką gaską<sup>54</sup> i ciasno<sup>55</sup> tej, starówki polazłem. Pierwszy ros. I dziś znowu skitrane sanktorarium Siadam się wew progu tamtutaj<sup>56</sup>, jeszczek taka, mówię, garówa<sup>57</sup>. To już nie to samo, sama wisz, zababrałem<sup>58</sup> się do nocy prawie, a te bebły<sup>59</sup> do opowiadania to migiem<sup>60</sup> fifne<sup>61</sup>, że ale tu je ruła<sup>62</sup>, i że tu trochę ciszej. Patrze się i widać praski kościół i tak to kapkę<sup>63</sup> tyko<sup>64</sup> o ciemku<sup>65</sup> widzę. Drzewa zaśnają. I taki chachoł<sup>66</sup>, ale nie chadziaj<sup>67</sup> tylko taki odpicowany elegant, ferfum<sup>68</sup> sam capi<sup>69</sup>, powiada do mnie *amigo*, to znaczy spytał o drogę, odbekłem<sup>70</sup>, że ja tam nie wiem, a ten: "to dzięki jakby nie było – *amigo*". Ja to wszędy jestem wetkły<sup>71</sup>. Nawet w Itace nikt by mnie nie poznał, chociaż wew porównaniu zez niemi szystkimi i fumiać<sup>72</sup> ćmika za ćmikiem<sup>73</sup> co tu jest ambą<sup>74</sup>, w porównaniu zez szystkimi, jednak jakiś rozwiezły<sup>75</sup>, a itak nie do źdźarcia<sup>76</sup>. Chociaż tak to bledne co chwila, co psuje mi mare<sup>77</sup>. No ale jak mnie takie bulaje<sup>78</sup> napadają? Jeszcze się odkuję<sup>79</sup>, mówię ci, pomyślałem, na fleku<sup>80</sup> jestem, mimo tako wylynga<sup>81</sup>, odkuję jak się wrócę curyk. Wychylony przez barierkę pomyślałem o nienawiści do plantów, gdzie kruki mają swój sejm i nikt nie zwraca uwagi na tę ciągłe, przeciągłe, chamsko prowadzone rozmowy, o mojej straconej drodze do domu, o moich zapatrywaniach się na Stary Kleparz, wedle których daje się oskubać staruszce z Zakopanego, wciąż kupując u niej to zepsute mleko. I tak mnie napadło, żeby im replikę nabazgrać<sup>82</sup>, a nie przepisałem się<sup>83</sup>:

48 poz. zawdy lat temu z dycha - wcześniej o dzie-  
sięć lat

49 poz. obcy

50 poz. sportu

51 poz. znalazłem

52 poz. znalazł w ciemności - marać - dotykać w  
zróżny, niedwuznaczny sposób

53 poz. pojęcie

54 poz. wąska droga.

55 poz. blisko

56 poz. tutaj

57 poz. gorąco

58 poz. zasiedziałem

59 poz. tu, historie

60 poz. w chwilę

61 poz. zażartuję, tu: opowiem, rzucę od tak.

62 poz. spokój

63 poz. odrobinę

64 poz. tylko

65 poz. po zmroku

66 poz. dziad

67 poz. osoba ze wschodu (dot. chadziacji i kitajcy)

68 poz. perfum

69 poz. pachnie

70 poz. odrzekłem

71 poz. podejrzany

72 poz. pałac

73 poz. Papieros za papierosem

74 poz. szaleństwem

75 poz. rozwiedziony, tu: rozwiązy

76 poz. nie do źdźarcia - nie do pokonania

77 Zagł. opinię

78 poz. osoba ze stolicy, od - bulić - ptącić, ale także  
od byk - bulaj.

79 poz. odpracuję

80 poz. w formie

81 poz. osoba niewydarzona

82 poz. napisać

83 poz. przepisać się - pomylić się.

84 Przep. aut. Anarchizm.



Zapomniana drogo do domu, zamazane wspomnienie niewinności o niewinności, o ucieczko zes każdego miasta do następnego miasta, o słodkie zapomnienie o miastach i sprawach ponurych, sprawach śmietnika rzeczywistości, w jaką nie rozkażą wierzyć, że nie jest inna. Praca wspomnienia odbywa się tylko w wolności, *powtórzenia* nie. Dlatego tę pierwszą czynię nieswoją. – „afirmacją wolności”.

O, korowodzie niewidzialnego, otchłani kocich łbów Pacanowa, Warszau, Stettin i Krakau, o spacerze po otchłani, z nią i nad nią! O, wszystkożerny potworze własnej otchłani, o zagramanico bezmyślnie bezmyślna. Jak za wami wszystkimi tęsknię. Za starą Pragą, Domiczowem, za Posen i Krakowem, za zapomnianą już troską lat chłopięcych – dziś, gdy wraca we wspomnieniu, napełnia mnie raczej mocą, mocami tego chłopca, którym na przekór beznadziei, na przekór światu nakazującego mu trzymać gardę, nie piórko, byłem. I gubię ją od razu, tę moc dawną – to nie ja! O, wszyscy moi przyjaciele, którzy tu ze mną jesteście, których po drodze zgubiłem lub którzy pragnąc mojej zguby ratowaliście mi skórę. I wy, którzy oddaliście mnie na wychowanie, wy, wychowujący mnie przestępcy, o raperze ze starego miasta, którego funfel przywiół, bym ci przeczytał moje wiersze pod klatką. Dranie, dranie, skończone penerstwo za wszystko, co czuję, co myślałem, a co myślę. O, życie ludzkie, co formy zdrapujesz, formy robocze, dziękuję. O, nauczycielu znający cel swej nauki, jak ogień zna cel bycia ogniem. Przeogromna nawałnica nadchodzi, migana zabawo, pełna iluzji zabawo życia, przeogromna i tak cicha, że fale godzi. O, krajobrazie nieczysty, polski, niezangażowany w niebiańskość, polskie niebo śniące o polskich drogach. O, drogi w miłości do odległego nieba, i lipy porozrzucane równo, pozytywistycznie, i krzewy, i zagajniki, i łąki, i rowy. Anteny, którymi niebo woła drogę krajową, a droga woła do nieba. O, wiatraki, ożywiające horyzont, co nic nowego nie stanowicie. Ten duet niebo-horyzont dziś wychylony ku sobie, i jest coraz więcej i więcej ruchu, więcej i więcej horyzontu. Dzisiaj ja. Ja, no ale co ja? Co tu jest los? O co loto – że wołam, przeklinam, dziękuję, to nie ja – pod pręgierzem i jadem tłumy – nie ja, czego próbuję? Dostać się krótszą dróżką? Jeśli z tego wynika, że wyląduję w Jumanji, sam? Albo jak nabój Verne’a. Jest w ogóle inna droga?

O porywy tych bijących jeszcze kiszka serc, tych znających drogę przemytników, którzy staną się bibliotekarzami, gdy przyjdzie chwila. O was się biję, was będę chronił mym piórem. I wszystkie szczury uciekną, a ty będziesz wiedziała, że było warto – być jeśli nie barierką, o którą się oparłem, to chociaż swym własnym świadkiem. Wszystko, by zrozumieć, że wszystkich nas zamknięto w te same klatki tego samego. Nawet szaleństwa, dziękuję, nie żałuję.

„Słyszę wciąż i uszom nie wierzę, lecz potwierdza co krok wszystko mi – ”

Obława II

Nie wszystko ma tu początek i nie wszystko się kiedykolwiek kończy. Pisarz to duch pośród innych duchów. Pirarz, tak, to jest pirat wśród pisarzy. A na kogo poluje? A czy ktoś w ogóle wie, czy nie występowałem tu w roli administratora, to znaczy ciecia tego cmentarza? Kto wie, czyli<sup>84</sup> mój duch jest rzeczywiście mój, a nie jestem tylko grą sił, jedynie towarzyskim komentarzem. Przedstawione przeze mnie zagadnienie pojawia się, jak na pustyni oaza – jej pozór, jej piękno – i znika.

Nie chciałem się popisywać, jeszcze. Chciałem – nie chciałem, nie chciałem nawet oddać czytelnicy spraw stanowiących tło dla przedstawionej historii. Niech to ci zajmie chwilę, jak też wszystkim nam zajmuje. Zadania życia lepiej nie kończyć przed czasem, gdy się jeszcze uda, będzie to trzeba napisać. Czy pisanie pochodzi z miłości? Może z nienawiści pochodzi? A czy miłości z nienawiścią skierowanych ku sobie samemu nie nazwałabyś szczerością? Taka szczerość to oczywiście niedostatecznie fundowany delikates, by nazywać to zaraz realnością. Ale żeby jej realności ująć, czy nie potrzeba, by środki, którymi dysponuje pirarz, skończyły się? Miłość i nienawiść to te środki. Co mi przyjdzie po ontologach i ich ontologiach, gdy to właśnie w ten sposób działa.

Nie ma mi być przykro, nikomu nie ma być przykro. Ale tego nie wiedzą oprawcy. Mało znam oprawców – pisarzy, może to ten Kraków wszystkich skreślił? Może sami? Oto: nie będzie pisarzy wśród towarzyskiej rozrywki. Wśród zmęczonych komiwojażerów może i to jest mądrość – być akwizytor, sprzedawać cudzy towar z nalepką, że to tylko *sztuka*? To ja jestem arbitrem smaku, nawet, jeśli smak mam podły i prawdę pomiędzy bytami *wyoram*. Nawet, jeśli podlejszy jeszcze, to wciąż go mam, co zwykle poczytywane jest za winę. Nie bez powodu – no i co? A jeśli etyka jest o smaku, to taki jak ja winien wystąpić na każdej imprezie. Z drugiej strony, nie da się nadać tytułu *incognito*, ponieważ to nie żaden tytuł, lecz stan nienazwania, kryjówka w tłumie i przed tłumem, która jest schronieniem przed odrażającymi wymogami, do których przywyknąwszy nazwałbym, nazwałbym siebie tak, by tłum zachwycić – i zgaść.

Co do samospalania się uczucia przy jednoczesnym trzymaniu steru swym rozumem – to nie żadna *poliamory (amor fati fabi)*, to *jednoczesność* nakazuje trzymać oba wędzidła, podlewać wszystkie rośliny z tego ogrodu. *Auto da fe* nie jest procesem, wjeżdża z epy, *jednak* nigdy w sztuce. Bo cóż za treść jest tak znacząca, by jej nie pominąć przez zaniechanie. Jeśli już to musi to być konkret, którego nijak nie zastąpię metaforą, jak abstrakcją. To wykoślawi opisywaną naturę, jej spowinowacenie z treścią. Zdarzyło się – więc to fakt – to treść. Lub nie zdarzyło wcale, a treść (moja), jeśli byłem dość zwrócony ku sobie, czy może wtedy pochodzić z kaprysu (mojego)? Tylko przez niepamięć być tak zniekształconą, tak stroniczną – o ile wierzyć, że ta treść nie od dziś mi towarzyszy, nie po raz pierwszy na wszystko wkoło – na wiśnię w tym praskim ogrodzie – superwenuje.

Mnie potrzeba ratunku dla mojej pamięci – ratunku przed materialnym jej ujęciem. Idealność niech będzie nie więcej może od szalupy błędnych marynarzy. A rozkwit mój z dala jest od uprzykrzeń wiecznych, w słowach prostych, co nie miara. Dodanych i żywych. O ile oczywiście wykażę (sobie), że taki właśnie jest ten *mój* język. A więc jak myślisz, czy treść taka, jedynie mnie oczywista – czy istnieje? Dziś się po nią wracam. Realizm zaś stąd pochodzi, że mam do czynienia z rzeczywistymi bytami – z innymi ludźmi. I tu też.

Wreszcie, Madi (*mademoiselle*). Zapytana, w czym rzecz, wyrzuca mi, że też troszczyła się o zachowanie swej osobowości, nie powiedziała tego, by mnie bronić, tylko wyśmiać, „*powiedziałam mu: Tomek, nie mogę z tobą chodzić bo jestem zakochana w bitnikach. I będę poetką*”. Aż do wczoraj, gdyśmy byli w Iluzjonie i zagrali „*2 ou 3 choses que je sais d'elle*” zamiast „*Ecce homo homolka*”. I zrozumiałem, że nie idzie o żadne odwołanie do utraconej indywidualności. Tę mają wszyscy, czy to na *st. Lazare* czy w *mieście przyszłości*, idzie zaś o taką umiejętną grę osobowością (masz rację – gdy własna kuleje, graj cudzą), by ta nie była zmuszona do zmiany. Zmiana musi być dobrowolna, nie mogę jej czekać, nikomu nie ma być przykro, chyba że to ukaże tę zmianę – będę tu modernistą – jako możliwą. (To moderna porzuciła ontologię twierdząc, że możliwość poprzedziła istnienie).

A że wkoło płakali wszyscy, że nie są wolni, że to tylko forma, której brak, to znaleźli się tacy, co kradli światło, światło wolności za podwójną siatką, księżycowe, odbite, ale i wewnętrzne światło, które świadczy o tym, że nie jesteś sama, że nie jestem sam. I znaleźli się tacy, i to nic nie dało. Okna myje się raz lub dwa do roku, pieska raz czy dwa na miesiąc, siebie – ile wlezie. Uciekam myślą, pomazaniec zdradził! No i co? *Ente-elbo, albo tak. Albo siak*. I pójdę i wysępię na polu ćmika. Znów poniedziałek, a ja nie mam siana. Schodzę na psy. Niech na stu się znajdzie jeden, co mi pomoże.

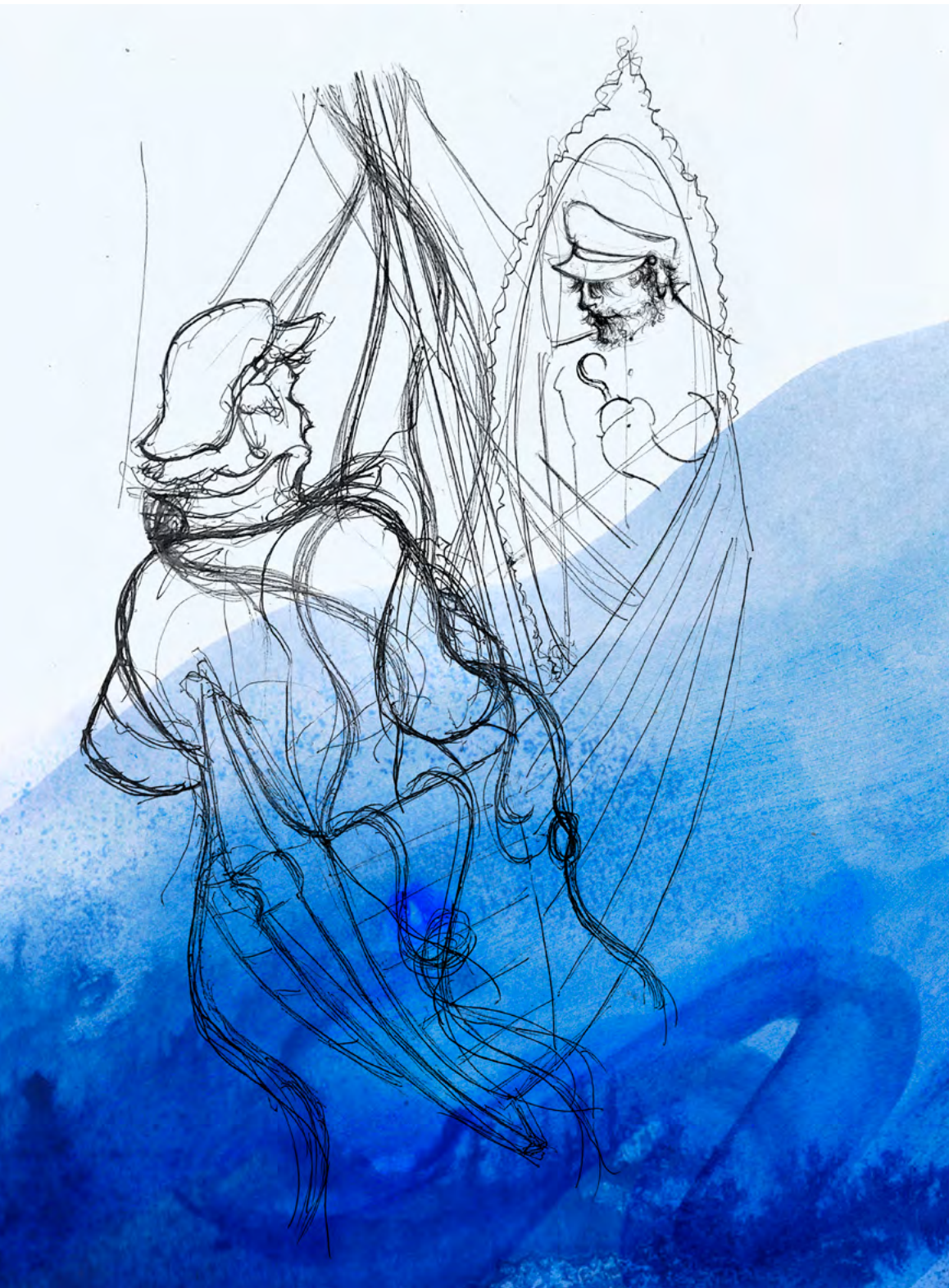
Wreszcie musiałem zajrzeć chociaż na chwilę do domu rodzinnego, nie żeby mnie tam chcieli, nie żeby znowu chciał się wracać. Byliśmy z rodziną bardzo, bardzo biedni. Matka moja zatrudniona w szaletach miejskich utrzymywała dom i służbę. Ponadto mieliśmy tylko jedną służącą, Marcelinę, która była najpiękniejsza w całym mieście, a mimo to jeszcze od nas biedniejsza, co zda się dziwne, skoro co niedziele ogrywała mojego ojca w karty, zazwyczaj grając kierami. Podejrzywałem od dawna, że opowiadają o mnie głupoty, że jestem szajbnięty, że mnie pokićkało, że mam ambę zez przerzutką. Póki co nie miałem żadnych dowodów, ale czułem. Jak je wziąć, jeśli nie *in flagranti*? Zakradłem się więc do jadalnego z antrejki, czyli od wewnątrz. Jak Boga kocham, nikt nic nie mówił. Jakkolwiek domyśliłem się od razu, że to moja obecność w jadalnym peszy ich i że założyła pęta im wszystkim. Tym więcej podejrzewałem, że babka moja, Zizi Kosmowska, już przy zupie zrobiła się całkiem modrakowa na kalafie, jakby jej śpiewać zabroniono. Babka nieraz już wygrywała konkurs śpiewu chóralnego, razem z chórem policji wielkopolskiej, a odkąd odeszła do „Wrzosów” co prawda na Ratajach, słyszałem, że zaczęła śpiewać solo. Bez sukcesu. Nikt nic nie mówił. Postanowiłem więc wejść w tajny układ z Marceliną. Nie była to najmądrzejsza dziewczyna, ale podkreślałem, w karty ogrywała nawet ojca. I ona podejrzewała – jak to służba – że mówi się o mnie wiele. Nie dopowiedziała jednak co i *jak*.

Mimo pierwszego niepowodzenia akcji podstuchiwawczej, następnego dnia nie przyszedłem ot tak na rodzinny obiad, lecz schowałem się za rodzinnym sztucznym fikusem w rogu jadalnego, podarowanym nam przez rodzinę Gizmowskich. Zauważono mnie i tam niewątpliwie, gdyż nienaturalna cisza utrzymywała się podczas całego obiadu. Wiele musiałem sobie odmówić, ochota na rosół z kury nie zwyciężyła jednak mojej ciekawości. Z Marceliną powzięliśmy tajny plan, by podmieniać regularnie sianko, które tradycyjnie kładziono pod ceratę, odkładać je na strychu, gdzie zwykle suszyły się pościele i grasowały myszy. I gdy nikt już nie będzie niczego podejrzewać, zamierzyłem samemu wskoczyć pod ceratę i tam legnąć krzyżem. Marcelina zachowała milczenie, chociaż w usta tego słonecznego dnia uwalił ją wielki bąk. –

Nasłuchiwałem. Bez skutku, spod ceraty. Niestety, przejrano mnie jak zwykle na wylot. Znad ceraty dochodziło jedynie szczęknięcie noży i widelcy, chleba krojonego, jak sądzię, ostentacyjnie przez moją matkę, oraz ustawiczne drapanie widelca po plecach babci Kosmowskiej. Nie poddałem się jednak, już następnego dnia zorganizowałem akcję dywersyfikacyjną, która miała się okazać moim własnym *salto mortale*. Postanowiliśmy z Marceliną, że schowam się jak bandyta, pod stołem, a gdy tylko poda do obiadu zupę, wyskoczę spod stołu w tej samej chwili. Chciałem zburzyć mir domowy, i dostałem za swoje. Kto wie, czy to czary, czy urok jakiś, przehandlowano mnie chciwie, lub wyklęto. Może to ta, no – technika. Nie mogłem, nie mogłem skoczyć! Jakimś – proszę mnie tu o konfesjonalność nie podejrzewać – cudem w chwili skoku stałem się niczym innym, jak rakiem słodkowodnym (*Astacus astacus*). Moje wielkie zdziwienie mieszało mi się ze wstydem, od którego poczerwieniałem cały. Pozbawiono mnie, okazałem się nagle pozbawiony znanych mi ścięgien, to pod stołem zmieniłem się nie do poznania. Cóż, plusem była doskonała widoczność kręgosłupa, jak wtedy myślałem, już na stałe. Faktem, że nie mogłem więcej skakać.

Wycofałem się zatem do przodu z jadalnego i próbowałem uchodząc niezauważony wdrapać na schody, stamtąd aż na strych, by tam w samotności dokonać żywota studiując pisma Tertuliana i innych starożytnych, traktujące o życiu raków. Jednak wdrapać się nie potrafiłem. Schody były bardzo strome i niedostępne rakom, do tego ich stan techniczny był opłakany, jakby z biedy rodzinnej nikt ich od wieków nie remontował. Zauważyła i rozpoznała mnie pierwsza Marcelina sprzątająca po obiedzie. Ulitowała się nade mną, choć zdążyła mnie, wnosząc na sam strych, okrzykiem za moją niezaprzeczną winę. Tam zaś, mimo bliskości gabinetu ojca, wśród falujących, suchych już pościereadeł i kupy zniesionego siana, zagłębiłem się w rzeczonych uczonych pismach. Gdy już indeksyzkowałem poszczególne pisma współczesnych, zgrzytając szczypcami z wielkiego wstydu, który przyniosłem rodzinie. A może z nadejściem własnego pomysłu, nie wiem, ale w szczęku szczypiec musiała pojawić się iskra, która podpaliła dom. Ostatnie, co pamiętam, to że uchodziłem po bandycku, z dymem. I wtedy po raz ostatni widziałem moją matkę, uwijającą się w niewiedzy o pożarze przy szaletach miejskich. Dławiła się dymem, płakała. Zdążyłem tylko postyszeć prawie niemy wyrzut, wyszeptaną:

– Jasiu...



## IV

– To będzie razem osiemdziesiąt cztery złote – baba w okienku popatrzyła na mnie, jakbym jej przeszkadzał, no nie polubiła mnie, to się po prostu czuje. Ciekawe, do czego musiało dojść, jej życie, do czego musiało dojść, jakie podejmowała wybory, co otwierała, co zamykała, że dziś te wszystkie świństwa mówią zadowolona, z dumą munduru, *który jest przecież święty*. Munduru pocztowego, co mimo zawieruchy uszlachetnia – panie w okienkach, listonoszy, robotników w sortowni listów i kurierów całej Europy.

– Mam tylko siedemdziesiąt, czy nie można to jakoś ekonomiczniej wystać?

– Proszę pana, nic nie poradzimy – i zmarszczyła się na mnie tylko.

– Co ja jej zrobiłem, no powiedz.

– Tomasz, ale co ona na to poradzi, siedzi codziennie w szemranym towarzystwie, przybija pieczątki, podpisuje awiza, podbija kartę, a gdy wreszcie wraca zmęczona do domu, nikt na nią nie czeka.

– Magda – w międzyczasie odpalam jej papierosa, a ona osłania przed wiatrem ogień z zapalniczki – Magda, ty to zawsze bronisz tych pań z poczty.

– Po pierwsze nie mów zawsze, bo wtedy całe zdanie się nie liczy, a ty zawsze masz coś do nich, po drugie –

– W takim razie odwieziemy te książki sami.

– Dokąd, do tego Wolfensbüttel? To z tysiąc kilometrów z Krakowa. Po drugie za co, kto pojedzie?

– Tak, do Wolfensbüttel jest koło tysiąca, no ale co to dla kuriera? Za pieniądze, ja zarobię.

– Czyś ty zgłupiał? Niby jak?

– Jak to jak? No – zatrudnię się w bibliotece.

– W bibliotece? Tomek, będziemy bogaci.





**Meta-**  
**fizyka**  
**dla**

**Weronika Wronecka**

**arty-**  
**stów**

## Jedna ze studentek pewnej uczelni artystycznej obroniła niedawno pracę magisterską pod tytułem *Poezja. O metafizyce ludzkiego stopnia*. Prace dyplomowe na uczelniach artystycznych nie muszą spełniać standardów pracy naukowej.

Wymóg napisania takiej pracy sformułowany jest jednak w oficjalnym języku ministerialnym, przy użyciu pojęć technicznych i słów związanych z postępowaniem badawczym (takich, jak na przykład *badanie*). To może studenta doprowadzić do przekonania, że jego zadaniem jest *naśladować* postępowanie naukowca, przy czym słowo *naśladować* trzeba tu rozumieć dosłownie, ponieważ student sztuk pięknych nauką w ścisłym sensie się nie zajmuje. Dzięki temu świat wzbogacił się o nowy gatunek literacki: rozprawę quasi-naukową pisaną z perspektywy człowieka twórczego o nieokreślonym wykształceniu. Nie jest to wykształcenie *żadne*, ponieważ praca artystyczna pozwala nabyć liczne praktyczne sprawności, które kształtują stosunek studenta do świata. Mam na myśli wnikliwość, uważność, zdolność do kwestionowania twierdzeń, które powszechnie uważa się za oczywiste, wrażliwość na formalne, techniczne aspekty przedmiotów i zdarzeń, a bywa, że także zdolność do przyjęcia zdystansowanej, analitycznej postawy względem szeroko pojętej rzeczywistości. Na pytaniu o to, czym właściwie jest rzeczywistość, często kończy się akademicka przygoda studenta sztuk pięknych. To zbliża go nieco do filozofa, przy czym ów zwykle od tego pytania rozpoczyna.

Esej na temat metafizyki otwieram powołując się na środowisko artystów z dwóch przyczyn. Po pierwsze dlatego, że sama się z tego środowiska wywodzę, więc mówiąc o nim, mówię właściwie o sobie. Człowiek często jest sam swoim ulubionym tematem. Częściowo przymusza go do tego pragnienie zrozumienia własnego położenia. Po drugie to, co i jak mówi się w tak specyficznym środowisku, stanowi moim zdaniem bardzo ładny punkt wyjścia do refleksji nad wieloma problemami, którymi, o czym przekonałam się na studiach filozoficznych, zajmuje się filozof. Będę się w związku z tym często posługiwać przykładami z tzw. życia, bez czego trudno (to znaczy: nudno) byłoby mi zajmować się eseistyką. Jak zasugerował mi jeden z recenzentów, taki dygresyjno-anegdotyczny sposób pisania przypomina *styl polonisty, który próbuje zrozumieć filozofów*, ale biorę to za dobrą monetę, ponieważ w istocie staram się coś zrozumieć, natomiast nie staram się ustanowić żadnej nowej filozofii. Mówiąc *ładny punkt wyjścia* mam na myśli przede wszystkim okoliczność, że w środowisku artystów da się zaobserwować osobliwe zjawiska językowe. Pierwszy przykład, który przychodzi mi do głowy, to nazwa instytucji, pod szyldem której takie zjawiska zachodzą, czyli sformułowanie *uniwersytet artystyczny*. Zestawia się w nim nazwę jednostki naukowej z dziedziną swobodnej, niesystematycznej praktyki. Przyjmując ten rozdzwięk za punkt wyjścia, będę poniższe rozważania relatywizować do (dyskursywnej) akademizacji sztuki i estetyzacji uniwersytetu.

Wielu artystów (oraz kilku filozofów) twierdzi, iż niektórych rzeczy nie da się nazwać, natomiast można je pokazać. Jeżeli jednak mówi w ten sposób artysta, który wierzy w wyższość spontanicznego przeżycia (na przykład wzruszenia na widok pięknego przedmiotu) nad refleksją, wówczas ma najpewniej co innego na myśli, niż filozof, który w ten sposób stara się ustalić granice swojego języka, a związku z tym dookreślić postulowaną ontologię. Kiedy artysta czyta zdanie: *co można pokazać, tego nie można powiedzieć*<sup>1</sup>, ma podstawy czuć się dowartościowany, iż jest w mocy generować zjawiska, na które brak słów w słowniku. Nie jest to przekonanie fałszywe o tyle, że rzeczywiście indywidualne przeżycie psychosomatyczne w języku może być co najwyżej zapośredniczone i przybliżone. Rzecz robi się bardziej skomplikowana, jeżeli zakłada się przy tym, że przeżycie jest prawdziwe (ma więcej wspólnego z prawdą, niż opowiadanie o nim), a opis fałszywy (nieadekwatny). Mógłby ktoś stwierdzić: wszyscy coś przeżywają i czują, i jest to fakt bezdyskusyjny. Innym bezdyskusyjnym faktem jest ten, że jedynym dowodem na powszechne istnienie niedyskursywnych przeżyć są słowne świadectwa ich posiadaczy. Warto zauważyć, iż czym innym jest nazwać coś prawdziwym, rzeczywistym, albo autentycznym, choć w praktyce różnice pomiędzy tymi słowami łatwo się zacierają. Prawda dla realisty jest samodzielnym bytem. Nie jest cechą sądów, a przejawia się w zjawisku, opcjonalnie w reakcji podmiotu na zjawisko. Przysługuje jej istnienie pozajęzykowe.

Konsekwencją takiego założenia jest określona struktura rzeczywistości i kształt świata. Według *Traktatu Logiczno-filozoficznego* Ludwiga Wittgensteina *obraz nie może odwzorowywać swej formy odwzorowania; on ją tylko przejawia* (2.172). Forma odwzorowania to to, co obraz ma z rzeczywistością wspólnego. To, co wspólne, pewien strukturalny stosunek, który decyduje o prawdziwości obrazu, jest nie do nazwania, a jedynie przejawia się, na przykład w wypowiedzi. Nie ma obrazu prawdziwego *a priori*, prawdziwość wynika z korespondencji między obrazem, a rzeczywistością. Co do definicji rzeczywistości można mieć pewne wątpliwości, raz bowiem występuje w *Traktacie* jako *istnienie i nieistnienie stanów rzeczy* (2.06), innym razem jako *świat* (2.063), czyli *ogół istniejących stanów rzeczy* (2.04). Jeżeli nawet przyjąć szerszą definicję, obraz odwzorowuje konfigurację przedmiotów, czyli wiązek możliwości stanowiących substancję w uniwersum Wittgensteina. Nienazywalna jest zatem u filozofa pewna relacja, która stanowi podstawę do orzeczenia prawdziwości lub fałszywości obrazu. W przykładzie, który omawiam, prawdziwość jest rozumiana raz jako autentyczność niedyskursywnego przeżycia, innym razem jako cecha rzeczy, która może takie przeżycie wywołać (przy czym również i rzecz bywa różnie rozumiana: raz materialistycznie, innym razem idealistycznie). W gruncie rzeczy artysta przede wszystkim skupia się na wytwarzaniu pewnych przedmiotów i może o nich myśleć cokolwiek, a one i tak będą, jakie będą. Fakt, że w ogóle można mieć jakieś przeżycia w związku z tymi przedmiotami, nie może stanowić podstawy do orzekania o ich prawdzie. Można ewentualnie mówić o ich realności, ale pod tym względem dzieło sztuki nie różni się od krzesła. Ostatecznie człowiek może mieć jakieś przeżycia w związku z każdym dowolnym przedmiotem.

1 Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, Warszawa 2012, str. 28.



Machanie ręką na dzieła ludzi, których nie znam, 2020

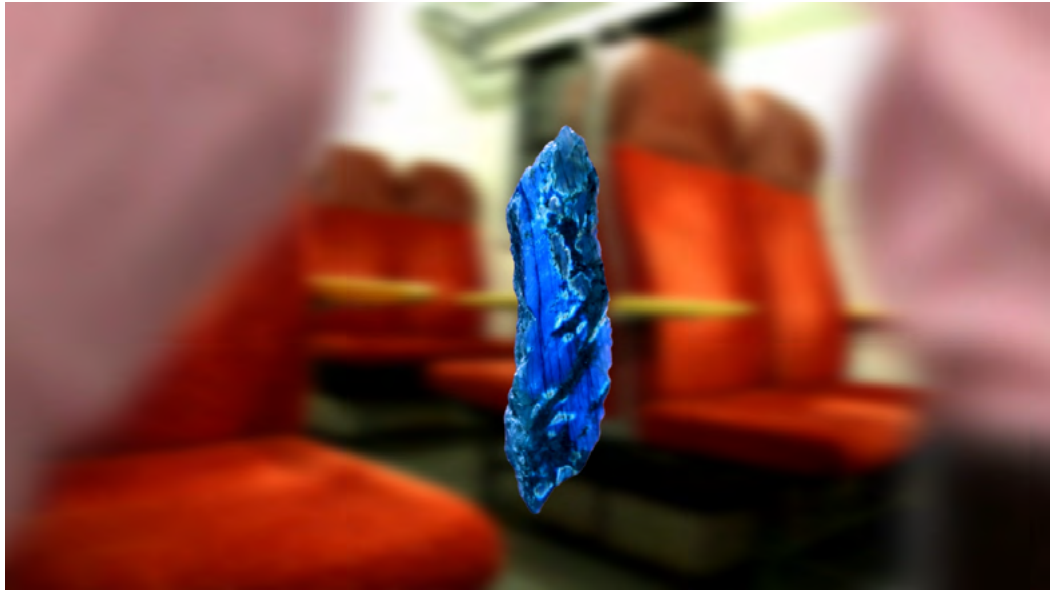
Ponieważ sztuka istnieje jako dyscyplina szkolnictwa wyższego, istnieje także urzędowy wymóg, by aktywności artystycznej towarzyszyła aktywność dyskursywna. Dlatego artysta mówi na przykład o prawdzie dzieła. Słowo *prawda* funkcjonuje w bardzo wielu różnych kontekstach. Jeżeli nie odróżnia się odmiennych sposobów użycia danego słowa, jest się narażonym na budowanie zdań nonsensownych. Artysta często konstatuje, że prawdy dzieła wypowiedzieć się nie da, a szczególnie się niepokoi, jeśli ktoś zbyt ordynarnie interpretuje jego wytwory. Czasem z kolei twierdzi, że prawdy nie ma, ale dzieło *coś mówi*. Z jednej strony zawłaszczony słownik filozofa staje się dla artysty surowcem twórczym, jak farba lub glina. Chcąc zabierać głos w sprawach doniosłych, artysta upodabnia swój słownik do zakresowych słowników technicznych. Jednocześnie dysponuje swobodą laika, któremu nie wadzi niedookreśloność mowy potocznej. Nie posługuje się pojęciami w sposób ścisły, ponieważ to wymagałoby osobnych wnikliwych studiów (na które nie znajdzie czasu, o ile jest płodnym artystą). Pozbawiony branżowych obciążeń, ma tupet mówić wszystko, co mu przyjdzie na myśl, bo za mało wie, żeby się wstydzić. W nieadekwatnym zastosowaniu słów ujawnia się abstrakcyjne piękno języka. Przyczyną pewnych problemów jest jednak nieporozumienie na innym poziomie, a mianowicie nieporozumienie w sprawie, czy na uczelni artystycznej uprawia się naukę, czy też nie. Już filozofia sprawia tego rodzaju kłopot. Studia na uczelni artystycznej umożliwiają otrzymanie tytułu naukowego, a pod względem formalnym akademia nie różni się znacznie od innych uniwersytetów. Wydawać by się mogło, że to nie wystarczy, by nadać jednostce miano naukowej, a jednak nie można powiedzieć, że się ona, przynajmniej częściowo, za taką nie podaje. Sprawę skomplikował triumf awangardy. Ruchy awangardowe po pierwsze dołożyły starań, by skompromitować tradycję sztuki rozumianej jako *techné* i *mimesis*, ograniczonej, ale uchwytnej jako zjawisko. Po drugie przyczyniły się do rozpowszechnienia konceptualizmu (rozumianego w kontekście historii sztuki) jako strategii twórczej. Współczesnemu artyście nie wypada przesadnie nurzać się w materii, powinien od czasu do czasu zajmować się spekulacją. W związku z tym wielką karierę w słowniku artysty robi na przykład słowo *idea*, przy czym raz oznacza po prostu pomysł, a innym razem traktowane jest z pietyzmem, jak gdyby idea stanowiła duszę dzieła, cokolwiek to znaczy. Sztuka, jako dziedzina praktyczna, nie wykształciła własnego języka (poza technicznym, nie tworzącym jednak specyficznego dyskursu). Artysta zapożycza więc języki z różnych dziedzin. Najróżniejszych: od nauk ścisłych, przez literaturę i filozofię, po najbardziej wyspecjalizowane dyscyplinki, o istnieniu których przeciętny człowiek nie wie. Dopóki zapożyczeń dokonuje się ze świadomością zadłużenia w tradycji, mają one charakter odkrywczy. Bywa jednak, że kwestia zadłużenia zostaje odsunięta, a użytkownicy słów postępują jak ich właściciele. W serii pytań, które zadaje sobie artysta rozmyślając o sztuce, wyraża się to, w jaki sposób rozumie on rzeczywistość. Przykładów tego rodzaju pytań można wyliczyć bardzo wiele. Czy dzieło musi mieć coś wspólnego z rzeczywistością? Czy *może* mieć coś wspólnego? Czy dzieło jest nośnikiem prawdy? Czy prawda leży po stronie surowej rzeczywistości, czy też może dopiero jej twórcze opracowanie, w którym *ukazuje się* jakiś jej aspekt, ma związek z prawdą? Sztuka abstrakcyjna, która nie naśladuje rzeczywistości – co przedstawia? Czy więcej *prawdy* jest w dziele przedstawiającym, czy abstrakcyjnym? Czy dzieło *coś mówi*, i czy powinno? Lub: skoro prawdy nie ma, i nie ma też sensu, po co to wszystko robię?

Niechęć do definiowania pojęć – lub trudność z definiowaniem – wynika po pierwsze z faktu, że racjonalne opracowanie przedmiotu może go odczarować. Słownik artysty w znakomitej części jest tak konstruowany, by podtrzymać mitologię artysty. Wiara w magiczne działanie przedmiotu, nazywane między innymi *prawdą*, umożliwia artyście podejmowanie działań, które dla zdrowego rozsądku byłyby nie do przyjęcia. Drugim powodem, dla którego podstawowych słów ze swojego słownika artysta nie definiuje, jest po prostu brak kompetencji, by to uczynić. Artystę poznaje się po praktyce, a nie po teorii. Tym niemniej podejmowanie działań niekonwencjonalnych niesie za sobą takie ryzyko, że może skłaniać do refleksji nad rolą konwencji w życiu człowieka. Taką konwencją jest na przykład język i wszelkie formy życia społecznego. Wybór pytań, które przedstawiłam, może wydawać się śmieszny z perspektywy filozofa, co najmniej ze względu na żonglerkę niedookreślonymi pojęciami, które poza kontekstem konkretnej tradycji mogą znaczyć cokolwiek. Tym niemniej towarzyszą one praktyce artystycznej i ugruntowują spektrum określonych postaw praktycznych. Czym innym jest naturalne nastawienie kogoś, kto o rzeczywistość nie pyta. Czym innym położenie kogoś, kto zadaje pytania, i próbuje na nie odpowiadać, ale sięga przy tym po najrozmaitsze języki, których nie potrafi uporządkować. Artysta nie jest myślicielem (może być, choć zdaje się, że nie jest to cecha dystyngtywna artysty w ogóle), ale nie jest bezmyślny. Sam charakter jego pracy sprzyja zaistnieniu załączkowych form refleksji, która może zostać bardzo różnie rozwinięta. Dochodzę tu do sedna, a mianowicie stwierdzenia, że nierozróżnianie języków, które postulują odmienne ontologie, prowadzić może do nieprawdopodobnych nieporozumień i sprzeczności, do których nie wiadomo, jak się zabrać (ponieważ nie ma jak). Nie jest to odkrywcze spostrzeżenie. Dyskusja, w której nie dokonuje się rozróżnienia odmiennie ugruntowanych języków, jest fikcyjna, ponieważ jest tylko fasadowo racjonalna, co nie zmienia faktu, że realnie wpływa na samopoczucie jej uczestników i świadków – i w tym sensie ma znaczenie praktyczne. Kiedy nie można się dogadać, panuje chaos. A chaos jest dotkliwy, nawet, jeśli wynika z banalnych zaniedbań formalnych. Artysta bądź co bądź ma potrzebę *wyrażania*. Nawet, jeśli nie jest to równoważne z potrzebą formułowania zrozumiałych zdań, taka potrzeba czyni go szczególnie wrażliwym na zagrożenia wynikające z nieporozumienia. Hermetyzm języka izoluje go od innych, ku którym przecież zwraca się poprzez akt twórczy (nie zachowuje swoich potrzeb dla siebie, tylko je uzewnętrznia, więc wychodzi ku światu nawet, jeśli się o niego nie troszczy). Nawyki przeniesione ze sposobu używania języka potocznego, postawa interwencyjna, poczucie sprawczości, skłonność do zawłaszczania i przetwarzania danych (elementów rzeczywistości) i wybiórczy dostęp do języków technicznych – to podstawowe warunki, w których wyodrębnia się język kształcącego się artysty.

By nie być gołosłowną, posłużę się własnym przykładem. Dyplom licencjacki przygotowywałam w *pracowni eksperymentalnych form rejestracji obrazu* (cokolwiek to znaczy). Praktyczną część dyplomu stanowił film pt. Czas nie ma miejsca (oto przykład poetyckiego użycia pojęć filozoficznych). Na ostatnich zajęciach przed obroną mój promotor zapytał mnie – po raz pierwszy – o czym właściwie jest mój film. W najmniejszym stopniu nie byłam gotowa, by na to pytanie odpowiedzieć. Nie chciałam właściwie, żeby był o czymś, ale filmy często są o czymś, mają warstwę literacką, więc uznałam, że moim obowiązkiem jest objaśnić treść lub sens dzieła. Film składał się z krótkich nagrań, w których przedstawiłam zachwycające mnie widoki. Było mi wtedy smutno, że widzę widok tylko przez chwilę i nie mogę go mieć dla siebie na zawsze (jakby mi to było do czegoś potrzebne). A nawet, gdybym mogła zachować widok, jak znaczek pocztowy (lub nagranie), to i tak byłby na zewnątrz mnie, więc mogłabym go co najwyżej oglądać w ograniczonym odcinku czasu, co mnie nie zadowalało. Słowem: miałam poczucie, że zmysły, którymi dysponuję, to za mało. To jest: że doświadczenie powinno być *absolutne*. Z jednej strony życzyłam sobie pobożnie, żeby świat zewnętrzny dało się wchłonąć, jak myśl. To oznacza zniesienie opozycji przedmiot-podmiot. Chodziło przy tym jednak o *moje* unikalne doświadczenie, a więc koszt utraty jednostkowości nie wchodził w grę. Z drugiej strony chciałam, żeby to, co pamiętam, miało realność bytu fizycznego. Myśląc w ten sposób, zakładałam, że najlepszy sposób istnienia, to byłby taki, w którym wszystko jest właściwie jedną rzeczą (po czym więc poznać, co jest czym?) i trwa wiecznie. Mówiąc *czas nie ma miejsca* miałam na myśli, że zjawiska czasowe są tak nieuchwytnie, że właściwie ich istnienie nie ma żadnej wagi (niby są, ale jakby wcale nie miały miejsca). Fakt, że rzecz (w tym ja sama) nie trwa wiecznie, sprawiał, że wydawała mi się ona nierzeczywista. Miałam poczucie, że *raczej jest coś, niż nic*, ale że to coś jest *gdzie indziej*. Takie myślenie to klasyczne myślenie esencjalistyczne, a opisując wzorcową percepcję zbliżałam się do opisu unii mistycznej. Nic dziwnego, ponieważ wychowałam się, jak większość moich kolegów, w niby-zlaicyzowanej kulturze niby-inteligenckiej. W takiej kulturze odziedziczone sposoby myślenia religijnego, wykorzystane z legitymizujących je dogmatów, spotykają się z naturalistycznym opisem świata zaczerpniętym z plotek naukowych, czyli resztek teorii, które docierają do przeciętnego człowieka w ograniczonej, spopularyzowanej formie (stając się nową formą mitologii).

Dlatego moje intuicje miały charakter idealistyczny, prawie teologiczny, chociaż w życiu bym się do tego nie przyznała. Założenia naturalistyczne połączone z idealistycznymi tęsknotami doprowadziły mnie do aporii, czyli sytuacji bez wyjścia. Odpowiedziałam wtedy profesorowi, iż film jest o tym, że mam poczucie, że wszystkie rzeczy są nierzeczywiste. Film zasadniczo *nie był o tym*, tylko powstał jako produkt takiego samopoczucia. *A czym jest rzeczywistość i jak można stwierdzić, że coś do niej nie należy?*, zapytał mnie mój profesor, sprawiając mi taki kłopot, że musiałam się zapisać na kurs filozofii ogólnej. Żeby dowiedzieć się, czym jest nierzeczywistość, musiałabym posiadać tylne wyjście z rzeczywistości, którą opuściwszy zyskałabym dystans potrzebny do uchwycenia jej granic. To mi się dotychczas nie udało. Można mi zarzucić, że dokonuję nieuprawnionej generalizacji, albo że z własnego doświadczenia czynię regułę. Zapewne oba zarzuty są słuszne, tym niemniej mam podstawy sądzić, iż stanowiłam przeciętny egzemplarz studenta, niemal podręcznikowy. Znakomita część młodych artystów przyjmuje wobec (jakkolwiek rozumianej) rzeczywistości postawę podobną do tej, którą ja przyjmowałam twierdząc, że *czas nie ma miejsca*, a mianowicie postawę człowieka, który nie do końca potrafi ustalić, na czym stoi. *Ustalenia* zawsze mają charakter językowy. Treść własnych myśli może być człowiekowi nieprzystępna, o ile nie potrafi ich z grubsza uporządkować i przedstawić, przynajmniej sobie, w przejrzysty sposób. Zaletą twórczości pozajęzykowej jest to, że nie trzeba niczego ustalać.





Czas nie ma miejsca, kadry z filmu.

O ile artysta chętnie akceptuje twierdzenie, iż niektórych rzeczy nie da się powiedzieć, o tyle niechętnie to, iż *co się da powiedzieć, da się jasno powiedzieć* (4.116). Tutaj należy zaznaczyć znaczenie wiary i mitu, dzięki którym w moim przekonaniu tożsamość artysty nie ulega rozpadowi, pomimo okazjonalnego półprzebranżowienia w myśliciela-dyletanta. Współczesny program kształcenia na akademiach artystycznych obejmuje elementy filozofii, ale filozofii konkretnej, a mianowicie postmodernistycznej. Tak było przynajmniej na mojej uczelni, kiedy tam studiowałam. Być może wynika to z faktu, iż jest to najnowsze rozpoznawalne, niezłe opisane i posiadające solidną renomę zjawisko w historii myśli. Dodatkowo jest najbardziej *artystyczne*, bo przyzwala się w jego ramach na twórcze rekonstruowanie teorii (a nie mówi się, jak jest – chociaż to nie do końca prawda). Prócz ogólnego przedmiotu *Wstęp do filozofii*, uczelnie organizują rozmaite wykłady monograficzne, na których student zapoznaje się z zarysem myśli dekonstrukcjonistów. Zwykle są to jedynie elementy filozofii wplecione do wykładu o sztuce współczesnej. W ten sposób udaje się mówić o sztuce, jak gdyby była zajęciem intelektualisty, chociaż nie jest, bowiem filozofia jest do niej dołączona jako narzędzie hermeneutyczne, odnośna teoria lub dekoracja. Dekoracją filozofia staje się często. Skoro akcent położony jest na dzieło sztuki jakoś tam związane z daną teorią, to nie sposób wydzielić z zajęć dość czasu, żeby wyłożyć aparat pojęciowy *co najmniej tej* teorii. Słowa nie działają jak pojęcia, tylko jak logo kojarzące się z pewną organizacją. Filozofia występuje w *towarzystwie sztuki*, a nawet staje się zajęciem towarzyskim, ponieważ zapewnia kojące poczucie solidarności skonsolidowanej określoną poetyką. Na wykładach z elementami filozofii słowo *metafizyka* pojawia się niespodziewanie w różnych kontekstach, co nie ułatwia ustalenia, jaka jest jego treść. Ale łatwo ulec wrażeniu, że jest to coś nieaktualnego i najpewniej niezbyt dobrego, szczególnie, iż często występuje w sąsiedztwie słowa *totalitaryzm*. W języku potocznym metafizykę czasami równa się z magią. Postmodernistyczna krytyka metafizyki jest bardzo przekonująca, jeżeli się nie wie, czym może być metafizyka. A sytuacja, w której wierzy się w coś, czego się nie rozumie, to problem, który metafizyka szczególnie interesuje. Metafizyk bada podstawowe elementy bytu. Jeżeli użytkownik języka coś mówi o świecie, zadaniem metafizyka jest wywieść podstawowe założenia na temat świata, jakie mówiący przemycza w swojej wypowiedzi. Te założenia są często ukryte. Jeżeli na przykład wypowiadam zdanie: *ten malunek to szmira, nic nie mówi i w dodatku jest brzydki*, to milcząco wypowiadam przy tym, że malunki są zdolne coś mówić, czyli przenosić treść literacką, i że powinny być piękne. Wypowiadam też, że to, co przedstawiono na obrazie, pod definicję piękna nie podpada. Filozofia, podobnie jak sztuka, jest dziedziną, której produkty nie dezaktualizują się w czasie. Narodziny Picassa zmieniają kontekst twórczości Michała Anioła, ale nie czynią jego dzieł bezwartościowymi. Podobnie filozofia najnowsza wprowadza odmienne style myślowe, co nie usuwa jej związku z poprzednimi, z których się wywodzi. Wyznawca postmodernistycznej krytyki metanarracji, który nie zaznajomił się z tym, co krytykuje, jest narażony na niewiarygodność.

Siedząc w pierwszej ławce na pierwszych zajęciach z metafizyki zostałam jako pierwsza wywołana do odpowiedzi na pytanie o to, czym, w moim przekonaniu, będziemy się na tych zajęciach zajmować. Słowo *metafizyka* dla człowieka, który ma o nim mgliste pojęcie, jest tak samo zawstydzające, jak każde inne tajemnicze słowo, o którym nie wie się wiele poza tym, że budzi kontrowersje. Podobne uczucie musi towarzyszyć dziecku, które podczas pierwszej komunii *przyjmuje Ducha świętego*. Przyjęcie przeliczone na ilość otrzymanych prezentów jest ważniejsze, niż Gwiazdka lub urodziny. Trudno jednak na podstawie materialnej lichoci opłata stwierdzić, z czego ta waga wynika i gdzie się podziewa duch. Odpowiadając na pytanie, powtórzyłam regułkę, którą każdy student filozofii zapamiętał z wykładów o antyku, a mianowicie: to, co ponad fizyką, *ta meta ta physika*. Taka definicja właściwie nic nie wyjaśnia, więc był to z mojej strony sofistyczny wybieg, którym bezskutecznie starałam się zamaskować bezradność. Student musi być częściowo sofistą, żeby jakoś przebrnąć przez proces edukacji. Wróćmy do przykładu studentki, która pisze pracę o poezji, a nazywa ją *metafizyką ludzkiego stopnia*. Takie sformułowanie wskazuje, że zwykła metafizyka jest czymś nieludzkim, ponadludzkim. Także porównanie do poezji, która jest najbardziej *magicznym* gatunkiem literackim, wskazuje pewien trop. Słowa działają jak zaklęcia i oprócz tego, że na gruncie danego słownika mogą coś znaczyć, wiążą się też z pewnym przecuciem, nastrojem, który w niektórych przypadkach wypiera znaczenie. To, że ktoś posługuje się jakimiś słowami, decyduje o tym, za kogo się go bierze. Na przykład filozof to w sensie potocznym ktoś, kto się wnikliwie zastanawia nad tym, co zastaje, ale w sensie instytucjonalnym jest to ktoś, kto realizuje swój namysł za pomocą określonego aparatu pojęciowego. Jest to oczywiście praktycznie uzasadnione, ale ma też aspekt pierwotny, a mianowicie taki, że po języku jeden filozof może rozpoznać drugiego i trwać w przekonaniu, że obcuje ze swoim. Być może brzmi to prześmiewczo, ale jest faktem, że pracą filozoficzną nazywa się tę, której autor operuje pewnym zestawem pojęć. Mądry tekst napisany w języku nietechnicznym kwalifikuje się prędzej do literatury pięknej. Pozwalam sobie tu na przesadę, ponieważ język potoczny nie jest ścisły i brakuje w nim nazw na pewne zjawiska. Filozof to często twórca, który wynajduje język pozwalający wyeksponować nowy problem. Mówienie własnymi słowami jest *gadaniem polonisty, który próbuje zrozumieć*, bo własne słowa na tle *cudzych* (usankcjonowanych tradycją) wypadają nieprofesjonalnie. Ale żyje się także nieprofesjonalnie i nikt się z tego powodu nie obraża.



Rada wydziału, 2020



Substancjalizm, 2020

Spróbuję uporządkować to, co zostało już powiedziane, odnosząc się do fragmentów tekstów, które objaśniają rolę metafizyki w kontekście paradygmatu lingwistycznego, czyli przede wszystkim w jej związku z językiem. Leszek Nowak, polski filozof, współtwórca poznańskiej szkoły metodologicznej, w *Bycie i myśli*<sup>2</sup> zwraca uwagę, iż postmoderniści, krytykując metafizykę, sami się w nią nieumyślnie wikłają. Twierdzenia ściśle ogólne, czyli metanarracje, są przez postmodernistów rozpoznane jako źródło totalitaryzmu, co poznański filozof omawia na konkretnych przykładach i z czym się nie zgadza. Jednym z objawów antymetafizycznej orientacji postmodernistów jest ambicja, by metanarracje (zdiagnozowane jako szkodliwe) zastąpić wielością małych narracji. Taka postawa wyraża się w stwierdzeniu, że nie ma najwłaściwszego opisu świata, nie ma żadnego podstawowego elementu rzeczywistości, jest za to mnóstwo odmiennych propozycji, z których żadnej nie należy się pierwszeństwo. Filozof powinien przyjmować postawę ironisty, który wszystkie teorie traktuje instrumentalnie i żadnej nie uważa za zaangażowaną ontologicznie. Nowak zwraca uwagę, że już stwierdzenie, iż nie ma elementów pierwszych, jest stwierdzeniem ściśle ogólnym. By coś orzec, trzeba coś założyć i wyrazić to w stwierdzeniu, a takie założenie wiąże się z decyzją, iż ten porządek rzeczy jest właściwy, a nie inny. Można też zastrzec, że i własnego twierdzenia nie uważa się za wiążące, ale w takim układzie traci ono moc obowiązującą. Jeśli twierdzenie, że żadna teoria nie obowiązuje, nie jest obowiązujące, to jakaś teoria jednak *może* obowiązywać – a przecież pierwotne założenia mówią, że *nie może*. To problem samoznoszącego się sceptycyzmu, obgadywany już od antyku. Postmoderniści twierdzą, że każdy system opiera się na arbitralnych założeniach. W związku z tym i oni przyjmują arbitralne założenie, że jest właśnie tak, jak mówią. Na przykładzie subiektocentryzmu pokazuje Nowak, jak trudno (może niepodobna) skonstruować teorię, która nie zakładałaby milcząco pewnych bytów dogmatycznych. Filozof pisze: w paradygmacie subiektocentrycznym podstawowe pytanie ontologiczne będzie brzmiało: *co jest dla mnie?* By na nie odpowiedzieć, należy ustalić, czym jest owo ja, które można definiować na różne sposoby. Jakiegokolwiek perspektywy by nie przyjąć, odpowiedź należy zrelatywizować do podmiotu pytającego, a więc pytając o *ja*, pyta się: czym jest *ja* dla *mnie*? Lecz w takim pytaniu niedookreślone – a więc przyjęte bez uzasadnienia – *ja* znowu się pojawia, i nie można o nie zapytać w taki sposób, by nie popaść w *regressus ad infinitum*. Trzeba więc po prostu założyć, że istnieje coś takiego, jak podmiot, a skoro nie można się z tego jasno wytłumaczyć, jest to założenie o sankcjach metafizycznych.

2 Nowak L., *Byt i myśl. U podstaw negatywistycznej metafizyki unitarnej*, t. I, Poznań 2004.

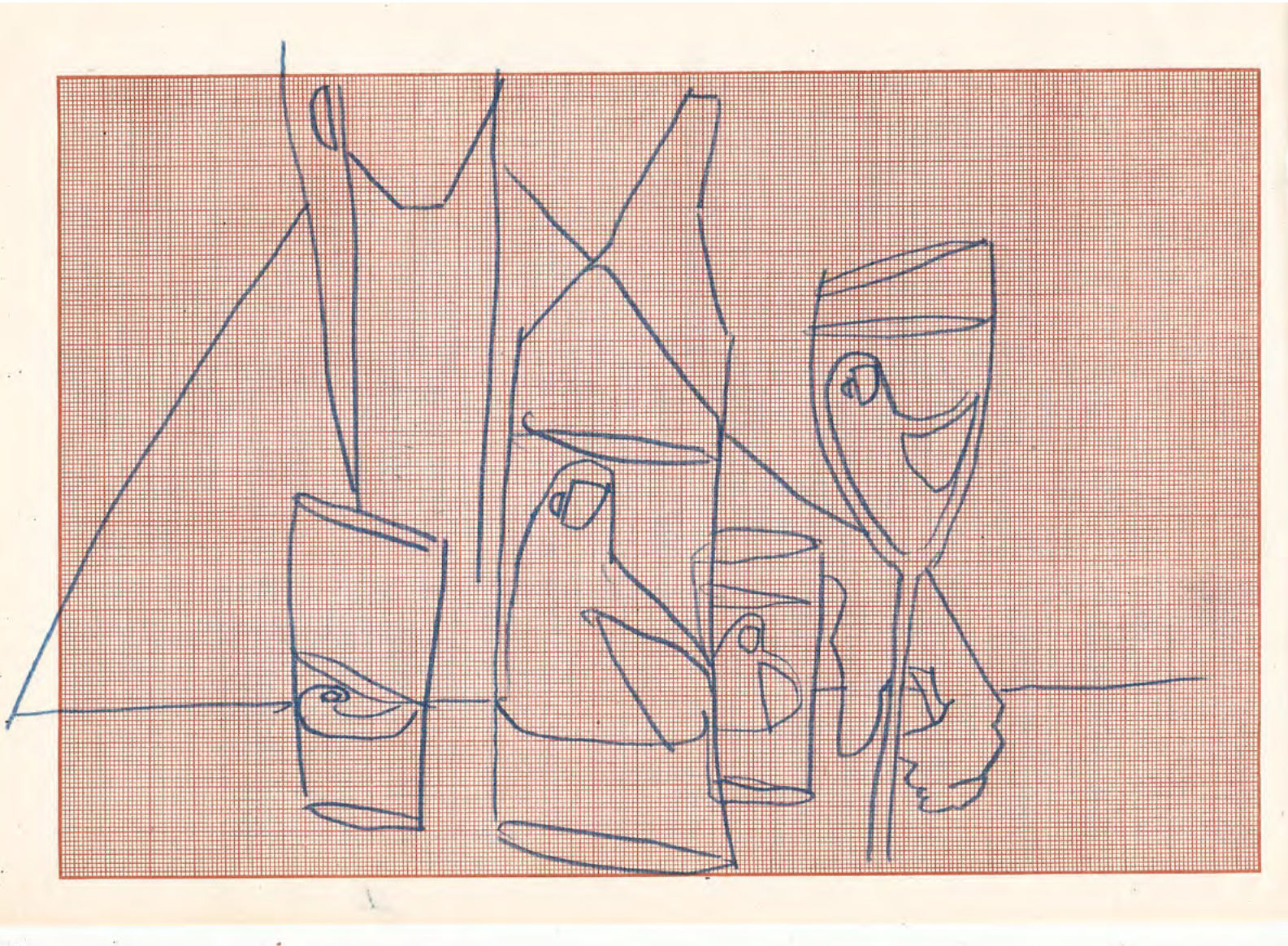
Ontologia to nauka o tym, co istnieje, o podstawowych formach bytu. Żeby cokolwiek powiedzieć o świecie, trzeba założyć, że coś w nim istnieje. Ustalenie, jakie są najogólniejsze właściwości istnienia wymaga przyjęcia czegoś, do czego wolno się odnieść, choćby było to negatywne założenie, że żadne podstawowe elementy nie istnieją. A ten obszar, jak się zdaje, należy już do metafizyki. Paradygmat ontologiczny obejmował przede wszystkim pytania o to, co istnieje, które paradygmat mentalistyczny przekształcił w pytanie o to, co i dla kogo istnieje, lub: co da się poznać. Zwrot lingwistyczny w filozofii wynikał ze wskazania na okoliczność, iż wszelkie opisy świata formułuje się za pomocą języka. Jak dotąd nie wynalazł człowiek skuteczniejszego sposobu porozumiewania się, trzeba więc twierdzenia o bycie, byciu, istnieniu, rozpatrywać w kontekście języka, w jakim są wypowiedane. O tym właśnie czytamy w *Traktacie* Wittgensteina i w tekście Willarda Quine'a pod tytułem *O tym, co istnieje*. Zdanie *granice mojego języka oznaczają granice mego świata* (5.6) można sparafrazować do twierdzenia, że każdy widzi to, na co zasługuje, co umożliwi mu uchwycić jego słownik. Wittgenstein postuluje taką operacjonalizację języka, by stał się przejrzysty, to znaczy – by elementy językowego obrazu korespondowały z elementami rzeczywistości. Przejrzystość zakłócają zdania niedorzeczne, czyli takie, w których logiczne związki gramatyczne są zignorowane. *Świat to zawsze mój świat*, pisze Wittgenstein. *Widzę to, co mogę zobaczyć*. Filozof wskazuje, że nie istnieją na przykład tezy etyczne, a samą etykę nazywa transcendentalną. Prawdziwe jest tylko to, co w języku odpowiada rzeczywistości (czyli, przypomnę, zbiorowi możliwych konfiguracji bytów), prawdziwy jest obraz odpowiadający elementowi rzeczywistości. Zatem to, czego odpowiedniości nie da się sprawdzić, jest nadmiarowe i niedorzeczne. A nie da się w ten sposób przeegzaminować wszelkich bytów mentalnych, fikcji, abstrakcji, pojęć ogólnych, zjawisk, o których się mówi, ale których nie da się w rzeczywistości doświadczyć tak, jak doświadcza się istnienia przedmiotów. Człowiek na przykład od tysięcy postępuje się słowem *dusza*, ale do dziś nie ustalił, co przez to rozumie. Niewielu również widziało jakąkolwiek duszę. Nie zmienia to faktu, iż podobne słowa mają głębokie znaczenie praktyczne, wpływają na ludzkie samopoczucie, zachowanie i stosunek do bliźnich – na mocy wiary (tej samej, która użycza żywotności mniej *religijnym* słowom, takim, jak *miłość*, *osobowość*, *dobro*, *sens*, czy wspomniana wielokrotnie, a niezdefiniowana *rzeczywistość*).

Podobnymi zagadnieniami zajmuje się Quine i pierwszą część tekstu *O tym, co istnieje* poświęca możliwości porozumienia między rozmówcami, którzy przyjmują odmienne ontologie. Najprostszym przykładem będzie zestawienie teologa z fizykiem. Jeżeli jeden uważa że *prawdziwe* istnienie przysługuje bytom niematerialnym, a dla drugiego istnieją tylko przedmioty materialne, to ich rozmowa, o ile nie wypracują jakiegoś zoperacjonalizowanego języka uwzględniającego to rozróżnienie, będzie bez sensu. Już samo słowo *być* będzie miało dla nich zgoła inne znaczenie. Dla teologa życie zaczyna się po śmierci, a dla przyrodnika ze śmiercią się kończy. To krańcowy przykład, ale podobne rozbieżności pojawiają się na wielu poziomach, o wiele trudniejszych do wykrycia. Willard Quine powołuje się na teorię deskryptów Bertranda Russell'a. Umożliwia ona takie opisywanie klas bytów, których się w swojej ontologii nie uznaje, by jednocześnie samym sposobem mówienia nie przyznać im wbrew swojej intencji istnienia (jest to streszczenie niedokładne, bowiem u Quine'a występuje precyzyjne rozróżnienie między słowami *być*, *istnieć* i *egzystować*, którego tutaj nie przestrzegam). Mówiąc *pegaz nie istnieje*, czynię skrzydlatego konia podmiotem swojej wypowiedzi. Chociaż twierdzę, że nie da się go nigdzie spotkać, to jednak uwzględniam w swoim słowniku nazwę na taki byt, a nawet wyobrażam go sobie w określony sposób i przyznaję mu pewien atrybut – *nieistnienie*. Uważna analiza języka, w jakim wypowiada się pewne twierdzenie, umożliwia wykrycie, co w owym twierdzeniu *zakłada się* jako istniejące (a nie wykrycie, co istnieje). *Różnica stanowisk ontologicznych pociąga za sobą zasadniczą różnicę aparatur pojęciowych*<sup>3</sup>, pisze Quine. To, jakie jest nasze stanowisko w sprawie sposobu istnienia pojęć pozostaje w ścisłym związku z wyobrażeniem o byciu w ogóle. Przyjmując na przykład koncepcję światów możliwych, czyli przekonanie o istnieniu bytów niezaktualizowanych, ale uchwytnych językowo, takich, jak pegaz (ulubione zwierzę filozofów), przyjmujemy ontologię wyjątkowo bogatą. To, czy pegazowi ze względu na fakt, iż występuje jako pojęcie *pegaz* będziemy przyznawać pewną formę bytu, czy też potraktujemy to słowo jako nic nieznaczący zlepek liter, decyduje o kształcie naszego świata. Oczywiście zawsze przyjmuje się istnienie *czegoś tam*. Człowiek w nastawieniu naturalnym postępuje zgodnie z nakazami zdrowego rozsądku, obserwuje bliźnich, uczy się ich języka i obyczaju, dzięki czemu jest w stanie z drugim żyć pod jednym dachem, chociaż w sprawie fundamentalnych właściwości bytu do porozumienia z nim nie doszedł. Natomiast o ile pojawia się teoria, w której podejmuje się próbę opisanie rzeczywistości, a przedstawiciele różnych teorii wchodzą ze sobą polemikę, wówczas dla przywoitości warto dokonać pewnych ustaleń. Takie ustalenie, jak powiedziano, ma w gruncie rzeczy doniosłe skutki praktyczne. Ktoś przecież formułuje hipotezy na temat kształtu rzeczywistości, spośród których wybrane rozpowszechniają się w takim stopniu, że stają się *naturalnym* światopoglądem większości ludzi.

3 Quine W., *O tym, co istnieje* w: J. Jadacki, T. Bigaj, A. Lissowska (red.), *Co istnieje? Antologia tekstów ontologicznych z komentarzami*, t. I, Warszawa 1996, str. 34.



Chciałabym powrócić jeszcze raz do sprawy wykształconego artysty. Uważam ten przykład za dobry, bo mowa o figurze człowieka, który jest świadom, że wyobrażenia na temat świata mogą mieć charakter konwencjonalny, że tworzyć to nie tylko powoływać byty o charakterze estetycznym. Tworzy się także kulturę, język, teorie i sens. Warunki, w jakich rodzi się taka świadomość, bardzo ogólnie opisałam powyżej. W artystycznym środowisku akademickim toczą się dyskusje dotyczące pewnych *zjawisk, wartości, problemów*. Z jednej strony odpowiedź artysty na dane zagadnienie bywa wyjątkowo interesująca, ponieważ odpowiadający nie ma zahamowań, by zająć stanowisko radykalne, a radykalizm, rozumiany jako nieposłuszeństwo wobec obowiązujących norm, przyniósł kulturze najcenniejsze zdobycze. Z drugiej strony sama dyskusja bywa często jałowa i nie wiedzie do konsensusu, ponieważ dyskutanci tylko pozornie mówią w tym samym języku. Podobieństwo wyraża się wyłącznie w tym, że wszyscy używają tych samych słów. Ale słowom przypisuje się zupełnie różne znaczenia, a w związku z tym zupełnie inaczej rozumie się opisywany za ich pomocą świat. To, co tak podzieloną i niezdolną do reorganizacji (która nie twierzę, że jest konieczna) społeczność konsoliduje, jest jej religijny charakter. Artysta chce wiedzieć, ale przede wszystkim musi wierzyć, bowiem tworzy przedmioty, dla których nie ma zdroworozsądkowego uzasadnienia. Da się uzasadnić zdroworozsądkowo samą potrzebę tworzenia, ale to może zaangażowanemu artyście zepsuć zabawę (moi koledzy czytając o kapitale symbolicznym u Bourdieu przeżywali trudne chwile).



Majaki pijaka, 2020

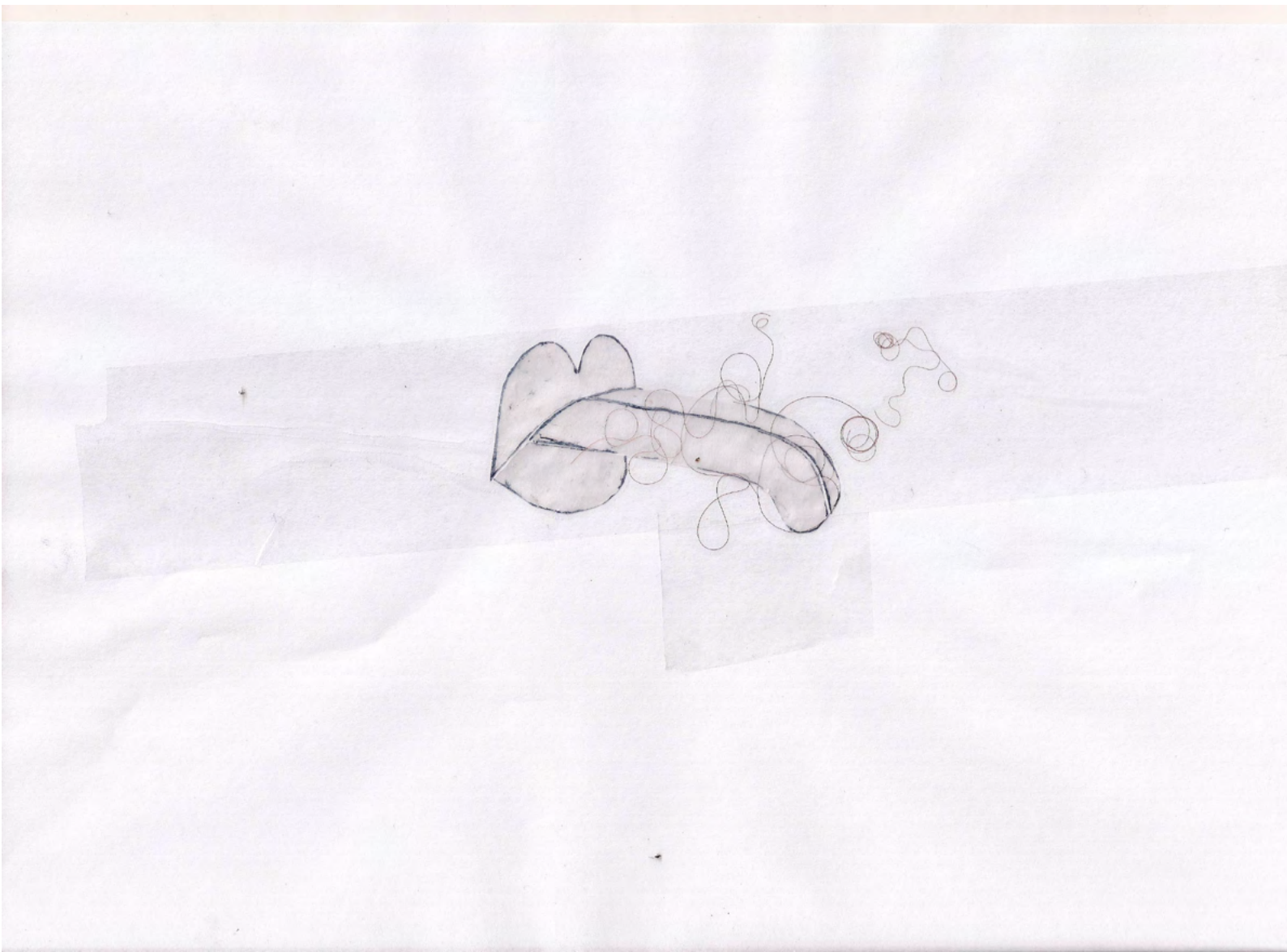
Artysta działa więc na mocy absurdu. Jego świat, nawet wbrew oficjalnym przekonaniom, często rozdwa się na świat materialny i niedookreślony świat *czegoś więcej*, co sprawia, że decyduje się tkwić godzinami przed płótnem, co jest przecież straszliwie męczące i tylko od czasu do czasu dochodowe. Może tak robić tylko człowiek, który choć w pewnym stopniu żyje w przekonaniu, że życie jest gdzie indziej. Innymi słowy: istnieje dla niego coś, co sprawia, że wykonuje ogromną pracę rzemieślniczą, a przed pracą w fabryce się wzdryga, chociaż formalnie postępuje w gruncie rzeczy podobnie. Oczywiście, że istnieje wiele różnych okoliczności, które umilają życie artysty, takich, jak daleko niezależność, wesołe towarzystwo, zaangażowanie w praktykę, która dobroczynnie odciąża wiecznie wystawiony na niebezpieczeństwo namysłu rozum, obietnica wstępu do panteonu i tym podobne. Jednocześnie jednak, szczególnie w Polsce, pozycja artysty jest zbyt krucha, by wolno było zredukować sztukę do rynku, a pobudki artysty do pobudek ekonomicznych. Można też rozpatrywać twórczość w kontekście władzy, możliwości wytwarzania symboli, ale i to uważam za aspekt, a nie naturę zjawiska. Rozmaitość pobudek, dla których artyści oddają się swojemu ekscentrycznemu zajęciu, jest ogromna. Jak wspominałam, artysta zadłuża się rozmaitych słownikach specjalistycznych. Pewne języki stają się kanoniczne i tak obficie się z nich czerpie, że powszednieją. Zakonserwowane w ich urodzie *wrażenie znaczenia* ma się bez uszczerbku, choćby się cały świat zdążył przeterminować. Jest oczywistym, że naturszczyka można w sposób uzasadniony oskarżyć o niekompetencję. Język jest nowością dla tego, kto się go zaczyna uczyć. Każdy chociaż raz tak przywiązał się do brzmienia pewnych zdań, że broniłby ich, choćby wyrażały coś banalnego. W grupie fizyków, matematyków, lub historyków obowiązuje *decorum* umożliwiający dyskusję. W grupie, w której każdy wybiera dowolną specjalizację, istnieje ryzyko nieporozumienia. Pasjonat mitologii greckiej może nie przypaść do gustu temu, kto się stylizuje na badacza mechaniki kwantowej. To jeszcze pół biedy, bo o istnieniu mitu i mechaniki każdy się dowiedział w szkole. Kto skończył ASP, ten wie, że takie sprawy idą tam na przystawkę. Dwóch kolegów z jednej ławki może nie mieć ze sobą nic wspólnego. Jest to okoliczność nadzwyczajna. Stąd być może wzięła początek obieguwa opinia, że artysta to ekscentryk. Trudno wynaleźć system metryczny dla szkoły, w której się kwakrów równa z kwarkami. Człowiek, który zdaje sobie sprawę z umowności pewnych zjawisk, a jednocześnie żyje pomiędzy tyloma odmiennymi modelami rzeczywistości, może czuć się zagubiony. W tym kontekście powracające pytania o to, czym jest *rzeczywistość* i jej skład, nie wydają się przypadkowe.

Zaangażowanie w działalność twórczą ułatwia okoliczność, iż robi się to we wspólnocie. Bywa, że to okres studiów jest przełomowym w karierze artysty, a przynajmniej najintensywniejszym. Chociaż trudno coś w takim towarzystwie ustalić, i to nie tylko na gruncie ontologii, świadomość, iż wiele osób dookoła poświęca się podobnej praktyce umożliwia mgliste poczucie sensu, które w dużej mierze opiera się na poczuciu solidarności. Jest to solidarność elitarna, ponieważ takie środowisko jest w gruncie rzeczy niewielkie. To nadaje mu rys sekty. Atmosfera tajemniczości, która wynika stąd, że nic nie jest (i nie musi być) ustalone, pozwala triumfować wyobraźni magicznej. W ten sposób utrwała się mit artysty zakładający etos pracy twórczej. Ponieważ tworzy się go przy użyciu słów wziętych z nauki i filozofii, mit nie narzuca się jako mit, jest zamaskowany, ukryty. Dzięki temu jest skuteczny. Jednym z utrwalających taki mit języków jest na przykład retoryka utylitaryzmu i zaangażowania społecznego. Używam tu słowa retoryka w sposób neutralny, a nie krytyczny. Teoria społeczna i polityczna, którą *dołącza się* do działań anonsowanych *jako* sztuka – czyli do dzieł – niesie pewną treść. Działacz społeczny używa sztuki jako przykładu działania transgresyjnego. Wskazuje na jej podstawową cechę, czyli bezużyteczność (innymi słowy: samowystarczalność). Człowiek, który ma prawo zrobić coś bezużytecznego z perspektywy jakiegoś systemu wartości, jest wolny. Robi coś dla samej przyjemności (w tym przyjemności poznawczej) robienia i sam ustala warunki tej roboty. W ten sposób wykracza poza granice normy, na przykład jakiejś wersji zdrowego rozsądku, co można z grubsza nazwać transgresją. Warto jednak zauważyć, że czym innym jest teoria wolności, a czym innym produkowanie dzieła. Problem ujmuje się pojęciowo, a działanie jest *wariantem* praktycznej egzemplifikacji tego problemu lub symbolicznym przedstawieniem jego *aspektu*. Jeżeli problem jest zaakcentowany – a więc teoria jest nadrzędna – przedmiot zostaje zinstrumentalizowany, ma charakter ilustracyjny. Można powiedzieć, że działanie artysty jest jednym z wariantów działania wolnego. W tym kontekście wszystko jedno, co robi, bo chodzi tylko o to, że działa na własnych zasadach.

Na mocy nominatywnej definicji sztuki artyście wolno twierdzić, że dziełem jest przedmiot *wraz z tym*, co się o nim mówi. Mówiąc, proponuje pewną teorię, lecz chcąc przy tym pozostać artystą (chcąc utrzymać teorię jako podzbiór sztuki), zachowuje przywilej arbitralnego prawodawstwa. Nowy postulat znaczeniowy to supozycja, która może funkcjonować w charakterze metafory, dopóki nie zostanie wchłonięta do języka powszechnie stosowanego. Dzieło *nic nie mówi*, ale stanowi pretekst do dyskusowania o określonych problemach. Nie niesie takiej treści, jak książka (pojęciowej), chociaż człowiek dysponujący wykształceniem kulturoznawczym i władzą wyobraźni może reagować na znaki, które jest w stanie zinterpretować. Teoria sztuki często bywa mglista i dlatego jest atrakcyjna. Działanie artysty to interesujący model działania ze względu na jego negatywne określenia (nie jest, ani nie musi być *jakiś tam*). Warto jednak dokonać podstawowego rozróżnienia: na styl życia i myślenia (na przykład artysty) oraz na materialne fakty, które nazywa się dziełami sztuki<sup>4</sup>. Bez tego rozróżnienia granica między przedmiotem a treścią towarzyszącą mu refleksji się zaciera i dzięki temu zakorzenia się mit. Przedmiot, któremu przypisuje się mu moc sprawczą, staje się fetyszem. Mit utrwała się w języku. Dzięki specyficznej poetyce (np. scjentystycznej lub filozoficznej) mit ukrywa, że jest mitem. Artysta chce być postępowy i nie uchodzi mu wierzyć w bajki *na poważnie*. Być może zajmuje się rzeczami niepoważnymi, ale ma to swoje uzasadnienie, co najmniej takie, że nigdzie nie jest napisane, że trzeba się zajmować wyłącznie rzeczami poważnymi. *Wolne* działania artystów spina szereg instytucji, które spełniają funkcję kościoła. Ustalają hierarchię i wskazują, jak należy postępować, żeby pozostać pełnoprawnym członkiem wspólnoty (na przykład: regularnie dostarczać światu pewną ilość dzieł). Między innymi dzięki temu, jak sądzę, pomimo wolności częściowo pomyłonej z dowolnością, da się wyróżnić takie zjawisko, jak *sztuka*. Artyści o orientacji antyakademickiej mogą być outsiderami właśnie dzięki temu, że akademia istnieje. Nic nie jednoczy bardziej, niż wspólny wróg. Jeżeli artysta obraża się na teoretyków, którzy mówią coś na temat jego dzieła, powinien pamiętać, że to właśnie z *mówienia o dziełach* wziął się pomysł, że *dzieło mówi*. Przedmiot, który mówi, to totem, przedmiot magiczny. Wszystkie te czynniki – krytyka kanonów racjonalności przy jednoczesnym przywiązaniu do określonych słów, potrzeba mówienia i marzenie o przedstawieniu czegoś niewypowiadalnego, świadomość religijna i pragnienie bycia postępowym, więź kościelna i dowartościowanie jednostki, esencjalizm w przebraniu relatywizmu i na odwrót – składają się na bardzo osobliwe stanowisko ontologiczne, które właściwie nie jest stanowiskiem, tylko potrzaskiem, z którego jednak można wyjść cało przy odrobinie dobroczynnej lekkomyślności. Ostatecznie zawsze można *zająć się praktyką*, która stanowi przystań, *bez względu* na to, co się o niej mówi. Kiedy człowiek jest zmęczony gadaniną, wtedy zaletą obrazu jest właśnie to, że milczy, i można go spokojnie głasnąć pędzlem. W sytuacji, w której nie da się udzielić sensownej odpowiedzi, można się śmiać lub płakać. Robienie dzieł sztuki to właśnie taka forma śmiechu i płaczu, którą w tym kontekście uważam za wyjątkowo cenną.

4 Jeśli zaś chodzi o działania konceptualne, to składają się na nie zinstrumentalizowane czynności podporządkowane teorii, w tym teorii działania bezzałożeniowego i spontanicznego. Takie działania (nazywane na przykład performansem), jako dzieło, obrazują pewną konceptualizację, więc w gruncie rzeczy również są przedstawieniem. W tym sensie konceptualizm jest nawet bardziej przedstawieniowy, niż sztuka figuratywna.

Mowa służy intersubiektywnej komunikacji i zawsze zakłada *jakąś* racjonalność. Co dla jednego jest w najwyższym stopniu racjonalne, dla drugiego może brzmieć, jak majaki pijaka. Postawa twórcy, który się o to nie troszczy, jest zupełnie zrozumiała. Jak powiedziano, ostatecznym wynikiem pracy twórczej jest jakieś dzieło, które samo w sobie jest skromnym faktem materialnym, co jest wspaniałe, ponieważ umożliwia odbiorcy miłą swobodę interpretacji i podnosi go do roli współtwórcy. Na gruncie teorii sztuki podejmuje się jednak próby słownej degradacji roli refleksji w sztuce i uwznioślenia przeżycia niedyskursywnego. Są to próby o tyle samobójcze, iż same stanowią formę refleksji, i o tyle nietrafione, że nieprzychylnie nastawiony do ścisłości pojęciowej antyracjonalista (nie twierdzą w żadnym razie, że tak jest w każdym przypadku) jest narażony na wypowiedzanie nonsensu w wyłożonym powyżej sensie. Wiele problemów wynika ze stosowania takich słów, jak *emocje*, *przeżycie*, *uczucie*, *szczerłość*, *bezpośredniość*, *empatia*, *wrażliwość* i tym podobnych, w charakterze określników sposobu oddziaływania (a więc istnienia) sztuki. Takie słowa mogą odsyłać do psychologizmu, mogą mieć także zabarwienie ludyczne, magiczne. Teoria to narzędzie redukcji, może być więc rozpoznana jako ograniczenie. Ale słowna krytyka teorii to również teoria. Cechą teorii jest ścisłość pojęciowa. Ktoś, który życzy sobie uwolnienia języka, może się nim posługiwać w sposób poetycki. Taka krytyka w pewnym sensie chyba celu, ponieważ nie koresponduje z treścią tego, co krytykowane. Ale jednocześnie jest to gest ustanowienia nowego języka, czyli specyficzna praktyka oporu. Wszelkie sformułowania, nim wejdą do powszechnego użytku, mają charakter supozycji i brzmią dla nieoswojonego ucha poetycko. Warto jednak pamiętać, że język przenosi wyobrażenia na temat struktury świata. Jeżeli jest nieprzejrzysty, opisywany w nim świat również jest nieprzejrzysty, co może stanowić źródło cierpień. Nic nie stoi na przeszkodzie, by dbać o możliwą rzetelność w formułowaniu myśli, a jednocześnie czerpać satysfakcję z gestu bezsensownego i nieuzasadnionego. Można przypuszczać, że jest to postawa przynosząca wiele korzyści – umieć powiedzieć, co się da powiedzieć, a przy tym nie ograniczać się w sposobach doświadczania jakkolwiek osobliwej przyjemności. Problem polega na tym, iż wyższość przeżycia niedyskursywnego da się głosić jedynie w języku, a fakt istnienia takiego przeżycia może być podany do świadomości jedynie za pomocą słów. Podobnie historia takich przeżyć istnieje wyłącznie w postaci słownego świadectwa tych, którzy podają się za wtajemniczonych. Wszystkie zjawiska, które przypisuje się sztuce na dowód jej odrębności i szczególności, to reakcje osób doświadczających sztuki i dyskutujących na jej temat. Wolno moim zdaniem stwierdzić, iż jest to dyscyplina o charakterze na wskroś społecznym, a wręcz towarzyskim. Skoro wszystko, co w sztuce nieprzedmiotowe, tkwi w człowieku, mówienie o niej to w gruncie rzeczy mówienie o ludziach, którzy ją tworzą. Czytelnik, który się z takim zdaniem nie zgadza, dostarcza sobie swoim sprzeciwem najżywszego przykładu różnicy, której poświęcony jest niniejszy esej. Nierozróżnianie sposobów istnienia pewnych zjawisk może być przyczyną nieprzekraczalnego nieporozumienia. Że nieporozumienie nie szkodzi współistnieniu, to widać po tym, że sztuka istnieje i jako się ma. Może co prawda szkodzić *jakości* tego współistnienia, ale to już kwestia gustu.



*Język włoski, 2020*

Warto w ramach podsumowania przytoczyć kilka klasycznych określeń metafizyki, by możliwie rozjaśnić przedmiot niniejszych rozważań. Wspomniane sformułowanie *ta meta ta physika*, to, co nad fizyką, to sformułowanie, które najprawdopodobniej Andronikos z Rodos wynalazł dla dzieł Arystotelesa. W swojej *Metafizyce* antyczny filozof podjął próbę zbadania ostatecznych przyczyn wszelkiego bytu. Metafizyka występuje po fizyce, która bada byty przyrodnicze. O ile świata nie da się wyjaśnić poprzez sam świat – o ile byty nie są zrozumiałe same przez się – należy przyjąć istnienie czegoś pozaświatowego, co stanowiłoby dla świata uzasadnienie. U Arystotelesa wiedzieć oznacza znać przyczyny, w tym ostateczne przyczyny istnienia. Jeżeli nie da się ich znaleźć na poziomie fizyki, wówczas racjonalnym jest przyjąć istnienie czegoś *przedfizycznego*. Racjonalnym, ponieważ tylko wiedza przedłożona w postaci spójnego systemu może być brana na poważnie. Przyjęcie punktu bezwzględnego umożliwia więc uniknięcie *regressus ad infinitum*. To, co dla poświeceniowego umysłu mogłoby się wydawać ucieczką w mistycyzm, wynikało w gruncie rzeczy z bardzo konkretnych metodologicznych założeń. W średniowieczu metafizyka w znacznym stopniu ząbębia się z teologią, ponieważ za bazowy byt, który stanowi pierwszą przyczynę i uzasadnienie dla wszystkich innych, przyjmowano Boga. Rozmyślanie nad naturą Boga było zatem tożsame z rozmyślaniem nad naturą wszelkiego istnienia. W badania metafizyczne wpleciony jest również klasyczny spór o uniwersalia dotyczący sposobu istnienia pojęć. W filozofii nowożytnej istotne stało się pytanie o samą możliwość metafizyki, o prawomocność jej twierdzeń, o warunki poznania. Okazuje się jednak, co powiedziano już w kontekście Leszka Nowaka, iż każda próba walki z metafizyką zakłada inną metafizykę, ponieważ przeczenie pewnym twierdzeniom to także twierdzenie czegoś o świecie. Zadawanie pytań o charakterze metafizycznym to co innego, niż implikowanie jednoznacznej odpowiedzi.

Przedstawiłam powyżej być może nieprecyzyjną i z pewnością niepełną charakterystykę grupy, w której podejmuje się próby ustalenia czegoś na temat struktury rzeczywistości, czyli w istocie próby dokonania rozstrzygnięć metafizycznych, przy delikatnej awersji do samego słowa metafizyka. Grupy, która przypomina wspólnotę wiernych, przy czym przedmiot wiary jest nieokreślony, ale zaangażowanie w praktykę jest analogiczne do zaangażowania w zwykłej wspólnocie religijnej. Jeżeli dana religia zakłada, że bytem o najwyższej realności jest Bóg, którego jednak nie da się przeniknąć racjonalnie, musi podporządkować tej realności swoją praktykę wbrew swojej niewiedzy i zgodnie z wiarą. Podobnie artysta nie zawsze wie, w co wierzy, ale praktyką dowodzi swojego zaangażowania.

Warszawa 2020



**Bibliografia:**

Nowak L., Byt i myśl. *U podstaw negatywistycznej metafizyki unitarnej*, t. I, Poznań 2004.

Quine W., *O tym, co istnieje* w: J. Jadacki, T. Bigaj, A. Lissowska (red.), *Co istnieje? Antologia tekstów ontologicznych z komentarzami*, t. I, Warszawa 1996.

Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, Warszawa 2012.



**W**

**gigantów**

**Szymon Wildstein**

**hoteliku**





Izaak wyręcza ojca

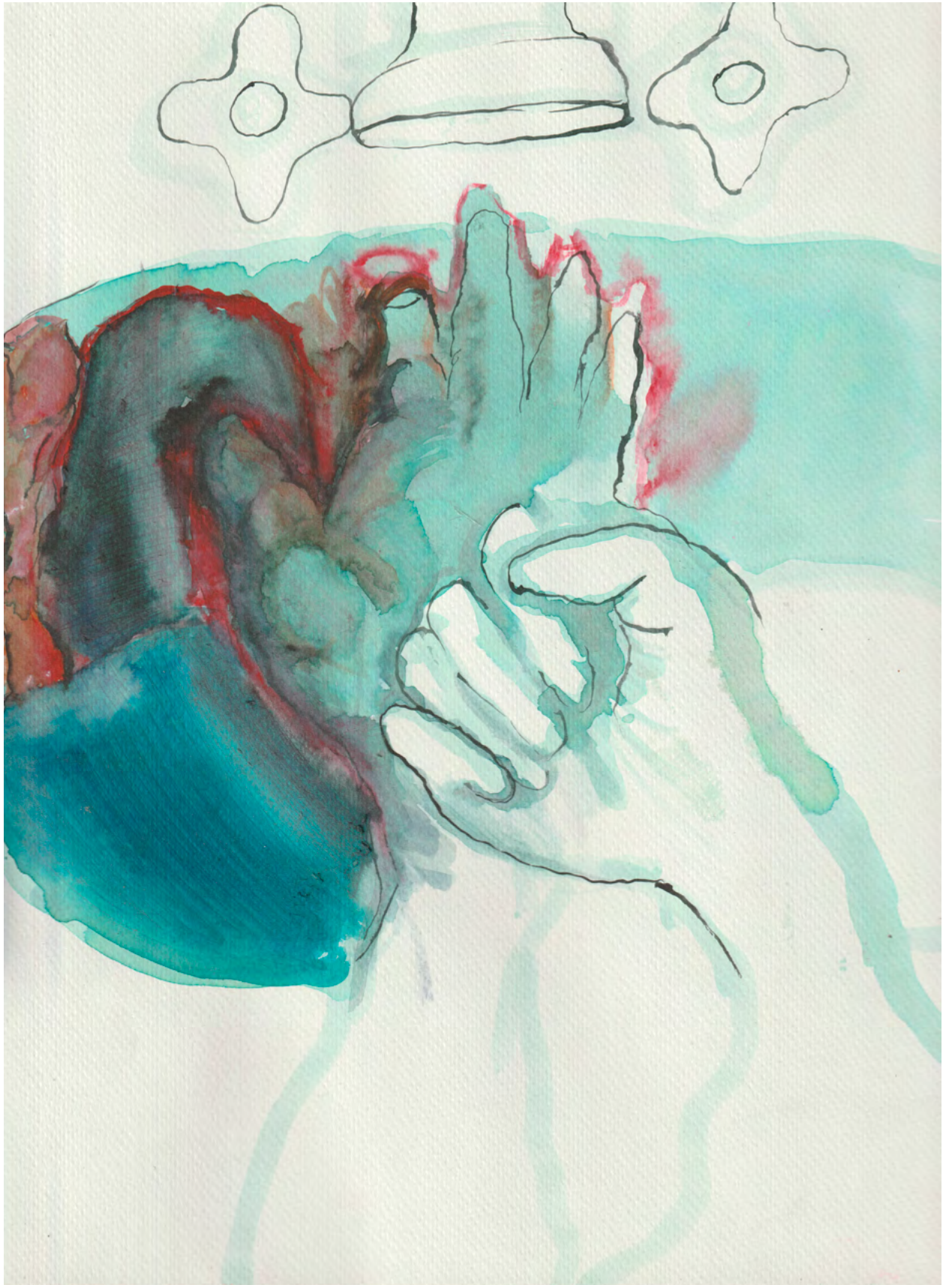






Nocne mamranie









Monodram latającego pieska



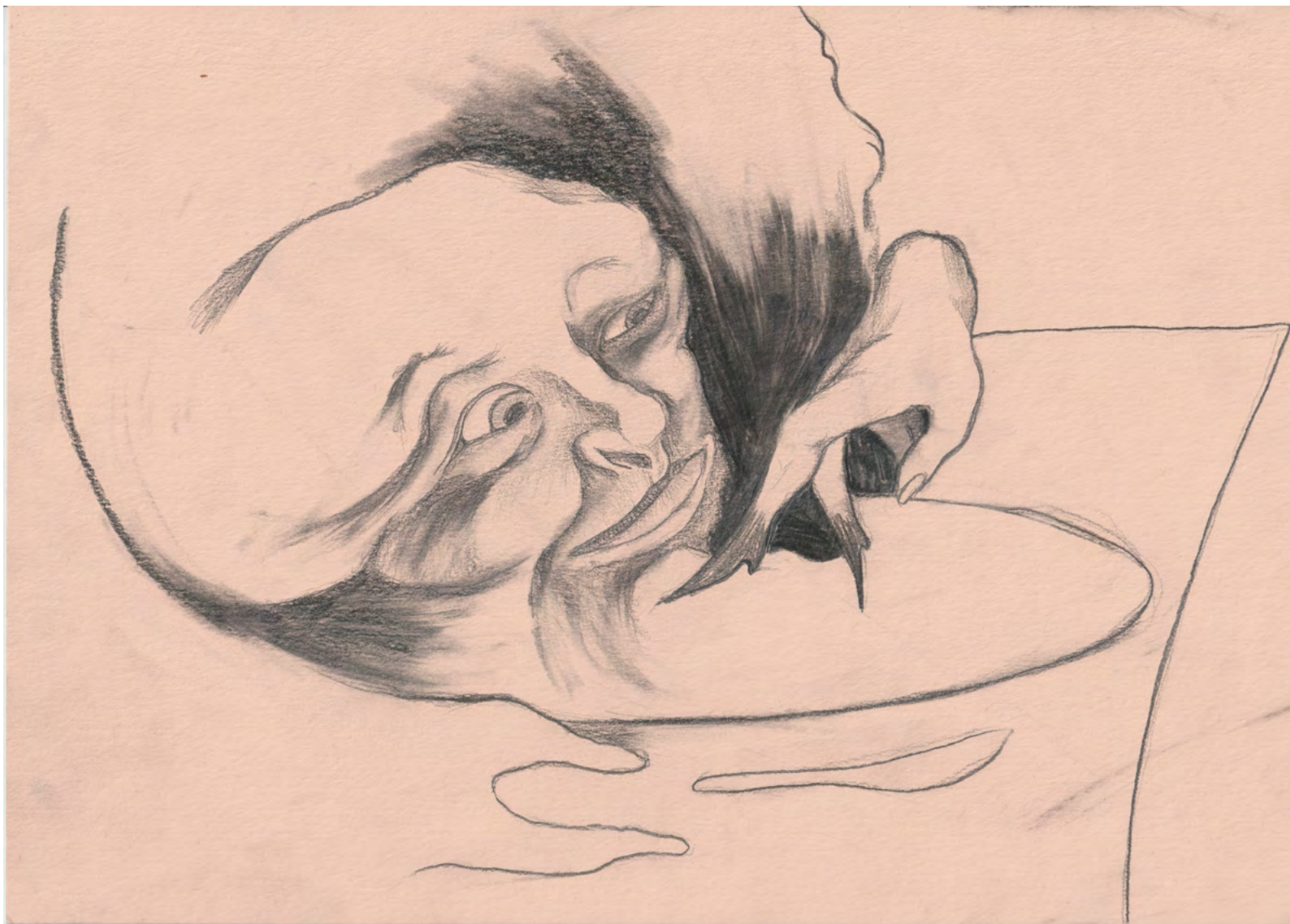












Zatańcz sobie samemu jak Salome



Cere-  
mo-  
nie

Piotr Kurka

Szanowna Pani

Ten list zastanie Panią w znanym Pani miejscu. Mam na myśli *miejsce* w sensie dosłownym, gdyż znajdzie Pani list między stronicami książki, po którą najczęściej Pani sięga. Mam także na myśli *miejsce w czasie*. Śledząc Panią od wielu miesięcy zaobserwowałem, że odwiedza Pani bibliotekę przy Rue Francois Miron regularnie i spędza Pani w czytelnicy każdy czwartkowy wieczór. Wiem, że strony, między którymi znajdzie Pani te słowa, odwiedza Pani równie często i nie nazywam tego obsesją, bo cóż wobec tego miałbym powiedzieć o sobie, podążającym za Panią w sposób, który każdy terapeuta – lub, co gorsza, stróż prawa – zaszeregowałby jako przekroczenie granic normalności. Strony, które Pani odwiedza, oświetlone blaskiem lamp z zielonymi kloszami, oglądałem z – paralelną wobec Pani zadumy – obsesyjną satysfakcją, odkryłem bowiem, że mantryczna powtarzalność gestów, zachowań i słów ma dla niektórych szczególne znaczenie, niezależnie od światopoglądu czy wyznawanej religii. Nie wiem, czy jest Pani religijna, aczkolwiek widziałem kiedyś, jak wychodziła Pani szybkim krokiem z kościoła Paroisse Saint-Paul przy Rue Saint Antoine, a potem, wiele miesięcy później, byłem na otwartym wykładzie Dzigme Rinpocze, na którym z półprzymkniętymi oczami słuchała Pani koanicznych przypowieści.



Zimno, 2003/2006, akwarela

Wtedy, przed kościołem skąpanym w zimowym monochromacie śniegu i zamrożonego światła, po raz pierwszy ruszyłem zdecydowanie Pani śladem. Być może ośmielił mnie ten szczególny rodzaj ciszy, jaką wytwarza świeży opad śniegu, tak rzadkiego w Paryżu. Z tego samego powodu *Schneefall* Josepha Beuysa jest jednym z moich ulubionych dzieł sztuki. Parę patyków przykrytych filcem. Przemierzyłem kiedyś kilkaset kilometrów z Genewy do Bazylei tylko po to, by zobaczyć tę pracę. Liczyłem warstwy filcu, żeby złagodzić nadchodzący efekt Stendhala. Widziałem w Pani rękach książkę o Beuysie, więc mniemam, że wie Pani, o czym piszę. Od przeszło dwóch lat patrzę z górnej antresoli biblioteki w stronę stołu, na którym rozkłada Pani książki, a specjalne okulary pozwoliły mi na dokładne odnotowanie wszystkiego, co Pani czytała i przeglądała. Powinieniem był zacząć od słów: *proszę się nie obawiać*, gdyż to, co może wyglądać na obsesyjną grę na granicy perwersji lub obłędu, jest *tylko* wypadkową fascynacji i medytacyjnych olśnień. Zdaję sobie sprawę z szoku, jaki może wywołać moje voyeurystyczne upodobanie. Pozwolę sobie jednak przywołać jedną z książek wyłożonych w kręgu światła łączącego Pani włosy z bielą kartek – *Double Game* Sophie Calle i Paula Austera. Cóż, Pani nie zamówiła śledztwa, jak Sophie. Nie wiem, kim Pani jest, chociaż wędrując Pani tropem mam podstawy sądzić, że sztuka zajmuje w Pani życiu ważne miejsce. Zapewne pamięta Pani wernisaż u Emanuelle Perrotin, z którego wyszła Pani nagle, odstawiając kieliszek tak gwałtownie, że ręka zaskoczonych tym gestem kelnera z trudem utrzymała metalową tacę. Jeszcze przez chwilę wpatrywałem się w małą wymiotującą dziewczynkę pokrytą czarnym szkliwem. To był (była?) *Cryboy* Klary Kristalowej. Ceramiczne czarne lustro migotało rytmicznie. Wówczas też padał śnieg, i kiedy skręciła Pani w Rue Saint-Claude nagły podmuch lodowatego wiatru zmusił Panią do narzucenia kaptura na głowę. Kilku wyrostków rzucało śnieżkami w Pani czarne futro. Zobaczyłem wtedy w ejdetycznym rozbłysku zdjęcie, które znałem z książki o ludziach zwanych *Selk'nam*, zamieszkujących Terra del Fuego. Lecz kobieta ze zdjęcia – ubrana w strój z kapturem inkrustowany plamkami pigmentu o nieostrych konturach, przywodzącymi na myśl gwiazdne konstelacje – stała boso w śniegu, odwrócona plecami do obiektywu. A Pani lśniące buty z długimi cholewami gniewnie wystukiwały rytm odbijający się od opuszczonych żaluzji. Jeśli nie wyrzuciła Pani jeszcze tego listu, to kilka zdań dalej przeczyta Pani o czymś, co na własny użytek nazwałem angielsko-francuskim określeniem *abject trouve*. Tymczasem *jesteśmy razem* na ośnieżonej ulicy, a ja, w rytm Pani kroków, zacznę nucić melodię *Venus in Furs* Velvet Underground:

Shiny, shiny, shiny boots of leather  
Whiplash girlchild in the dark  
Comes in bells, your servant, don't forsake him  
Strike, dear mistress, and cure his heart  
Downy sins of streetlight fancies  
Chase the costumes she shall wear  
Ermine furs adorn the imperious  
Severin, Severin awaits you there  
I am tired, I am weary  
I could sleep for a thousand years  
A thousand dreams that would awake me  
Different colors made of tears  
Kiss the boot of shiny, shiny leather  
Shiny leather in the dark  
Tongue of thongs, the belt that does await you  
Strike, dear mistress, and cure his heart  
Severin, Severin, speak so slightly  
Severin, down on your bended knee  
Taste the whip, in love not given lightly  
Taste the...

Myślałem często, czy – podobnie jak ja pogrążona w swoich nawykach i powtórzeniach – zauważyła Pani moją milczącą obecność, i czy nie jest to także i z Pani strony gra w stylu Sophie Calle, jeszcze prawdziwsza, bo nieprzewidywalna. W takich chwilach ogarniał mnie lęk, bo przecież w jakiś sposób naruszałem prawo. Czasami, wzorem Jerzego Kosińskiego, myślałem o przebraniach, także kobiecych, a przy moich gabarytach wzięliby mnie za transwestytę. Nie chciałem być zauważony, chciałem być tylko milczącym nocnym cieniem, *cichym ścigając ją losem*. Muszę wyznać, że tamten wieczór – kiedy szedłem, starając się jak najciszej wkładać stopy w wyżłobione przez Panią wgłębienia w śniegu – zapoczątkował kolejny strumień obsesji. Od tego właśnie wieczoru każde słowo z piosenki Nico nabrało za Pani sprawą nowych znaczeń.

Czas wyjaśnić teraz termin *abject trouve*. Zapewne zna Pani z historii sztuki pojęcie *objet trouve*. Widziałem też (będę się powtarzał, bo ten list jest jak ilustracja rozdziału z *Różnicy i Powtórzenia*) kilkakrotnie album Kienholza w Pani wypielęgowanych dłoniach. Więc tłumaczę: to była wiosna, szła Pani wzdłuż Sekwany, zatrzymując się co jakiś czas przy straganach bukinistów, kupiła Pani wtedy *Heliogabala* Antonina Artaud, chwilę później skręciła Pani w Rue de Batelier, droga prowadziła w stronę pchlego targu Marche de Saint-Ouen. Śledziłem każdy ruch, każde pochylenie głowy w stronę rozłożonych na straganach staroci. Niektóre z przedmiotów, które brała Pani do ręki pytając z uśmiechem o cenę, chwilę później trzymałem we własnych dłoniach, czując różnicę temperatur, jakby część Pani energii mogła przepłynąć z nich w moje ciało. Wywoływałem ironiczne uśmiechy, pośpiesznie kupując kilka z nich, nie targując się w obawie, że stracę Panią z oczu i będę musiał liczyć dni i godziny do następnego czwartku. Po powrocie do domu rozłożyłem zakupione przedmioty na zielonym suknie stołu do gry w karty. Było tam amatorskie zdjęcie przedstawiające nogi mężczyzny stojącego w śniegu, spomiędzy których wyglądał mały pies. Pies patrzył w stronę drugiego psa, wachającego rozsypane w śniegu kromki chleba (rozpłakałem się oglądając to zdjęcie). Był też slajd z lat 50-tych z karawaną przyczep campingowych i amerykańskim samochodem, był mały ebonitowy wyłącznik i tandetne spinki do mankietów z nagimi złotymi kobietami zatopionymi w przezroczystej masie, był wojskowy skórzany plecak z I Wojny Światowej, była figurka woodoo, jak twierdził sprzedawca, sporządzona przez pierwszych niewolników w Ameryce Północnej. Zgromadziłem te rzeczy wbrew sobie, gdyż mój animistyczny ogląd świata każe mi bardzo ostrożnie przejmować przedmioty naznaczone czyjąś obecnością. Takie przedmioty wywołują we mnie obrzydzenie i fascynację jednocześnie, zapośredniczając mechanizm wnikliwie opisany przez Julię Kristevę.

To jedyny, jak dotąd, materialny dowód chwilowej bliskości z Panią. Włożyłem wszystkie rzeczy do pudełka, na którym napisałem ołówkiem: *Abject Trouve*.



Pudełko spoczywa na półce z książkami obok małego owalnego lustra, które przypomina mi chwilę, kiedy z kościelnej ławki spoglądałem w Pani stronę – klęczała Pani przed epitafium z czarnego marmuru. Nie sądzę, by się Pani modliła (być może się mylę), ale pamiętam wydłużony przez powolny obrót cień, wyglądający jak rzeźba antycznego bóstwa z głową psa. Myślałem wtedy jednocześnie o mistrzach, jak Eckhardt lub Suzuki, o kiju przyspieszającym olśnienie lub rozkosz, o futrze pokrytym szronem, o wieczorze w bibliotece, kiedy po zażyciu grzybów halucynogennych wszystkie lampy w bibliotece wirowały wokół własnych osi, o pięknym młodym mężczyźnie, który, otulony w Pani futro, wybiegł którejś nocy z Pani kamienicy i wsiadł do taksówki, o wilku z ZOO, gdzieś w Rosji, w rozpaczliwie małej klatce.

Teraz krótka, krótsza niż brzmienie tych słów, chwila terażniejszości, po której zwrócę się ku czasowi przyszłemu:

Jeżeli otworzę książkę i nie będzie w niej tego listu, a w następny czwartek nie przyjdzie Pani do biblioteki w asyście policji, będzie to dla mnie promyk nadziei, że nie traktuje mnie Pani jak niebezpiecznego wariata. Położę przy podstawie lampy małą zabawkę, z którą nie rozstaję się od dzieciństwa. To stara ilustracja przedstawiająca gwiazdozbiór Oriona umieszczona w płaskim pudełku. Każdej gwiazdzie odpowiada wgłębienie, do którego może wpaść szklana kulka. Tylko jedno, odpowiadające gwiazdzie o nazwie Betelgeuse, jest nieco większe, co zasadniczo utrudnia grę, której celem jest jednoczesne umieszczenie wszystkich kulek we wgłębieniach. Kiedy odważy się Pani wziąć je do ręki, po raz pierwszy zejść w dół po żelaznych, kutyh schodach. Podejdę do Pani i nachylając się zgaszę lampę, a drugą ręką zamknę książkę, tak, że zdjęcie, na które patrzy Pani od przeszło dwóch lat, przedstawiające Wenus z Willendorfu, pozostanie dla nas czerwonym powidokiem – bo Pani zapewne też przymknie powieki przez gwałtowność tego gestu. Niesione podmuchem pudełeczko z kulkami przesunie się o kilkanaście centymetrów, a ja ze zręcznością prestidigitatora jednym ruchem – ćwiczonym niezmiennie od trzydziestu lat – umieszczę wszystkie kulki we wgłębieniach.



Zimno, 2003/2006, akwarela

## Wyświetlenia (jako przestrzenie między słowami)

Motto I:

*Buntuj się, buntuj, gdy światło się mroczy<sup>1</sup>.*

Motto II:

*question: „what is behind computer?”*

*answer: „dead empty mass”<sup>2</sup>.*

Edmond Jabes mówi: *pisarz może wyrażać się tylko w czasie przyszłym* (wyraża w ten sposób ocala nadchodzące słowo).

Przyszłość (prędkość mierzalna światłem).

Promień wschodzącego słońca za dwie godziny muśnie południową grań Tödi, najwyższego szczytu Alp Glarneńskich, i przemknie nad pogrążonym w mroku lodowcem Biferten. Pozostawiając trochę rozszczępionego światła kryształkom lodu na wierzchołku, ruszy niezatrzymany i szybciej, niż wybrzmiały te słowa, przebijając okno i uderzy w ścianę niewielkiego błękitnego budynku na przedmieściach Forch, niedaleko Zurychu. Droga pomiędzy szczytem a oknem prawie dokładnie pokrywa się z granicą kantonów Schwyz i Glarus. Intensywne, żółte światło miesza się z niebieską poświatą wypełniającą pokój, bijącą od ekranu komputera. Plamki błękitnego i żółtego światła będą odbijać się od siebie, wyświetlając migotliwe refleksy na łóżku i nieruchomym ciele mężczyzny. Mężczyzna będzie się wydawał pogrążony we śnie, ale długotrwałość bezwładu pozwoli odgadnąć, iż wynika on z przyczyny innej, niż sen lub odpoczynek.

Czas przyszły jest tutaj uzasadniony, gdyż jest to początek scenopisu. Reżyser-scenarzysta pisze dalej, cytując:

William S. Burroughs mówi: *Starożytni Egipcjanie wierzyli w istnienie siedmiu dusz. Najwyższa dusza, która w chwili śmierci odchodzi jako pierwsza, nazywa się Ren, tajemne imię. Odpowiada ona reżyserowi. To on reżyseruje film twojego życia od poczęcia do śmierci. Tajemne imię jest tytułem twojego filmu. Kiedy umierasz wchodzi Ren.*

1 Dylan Thomas, *Nie wchodź łagodnie do tej dobrej nocy*.

2 William S. Burroughs, *The Western Lands*.

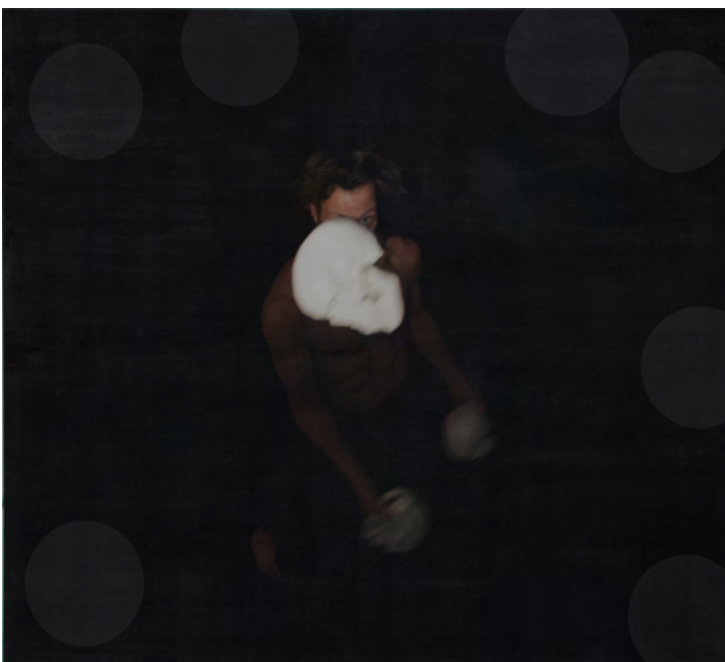
Niebieski dom to siedziba kliniki o nazwie *Dignita*, zajmującej się przeprowadzaniem eutanazji. Mężczyzna o imieniu Benjamin został przywieziony do kliniki osiem dni temu. Wchodząc do jego pokoju można odnieść wrażenie, że leżący mężczyzna patrzy. Półprzymknięte powieki nie zasłaniają całkowicie źrenic i tęczówek, które poruszają się, pozornie wodząc za refleksami światła wyświetlanymi przez ekrany ośnieżonych zboczy i wschodzące nad nimi słońce. Jednak miejsce i stan, w jakim znajduje się mężczyzna, wskazują na złudność tego wrażenia. Jego ciało od kilku lat jest całkowicie sparaliżowane, a postępująca nieuleczalna choroba zaatakowała również oczy, pokrywając je mrokiem. W przeciwieństwie do unieruchomienia ciała, mózg Beniamina działa niezwykle sprawnie. Jego chorobliwa nadczynność, prowokowana przez inhibitory serotoniny łagodzące ból i chroniczną insomnię, przypomina borgesowski ogród o rozwidlających się ścieżkach, które prowadzą jednocześnie w różnych kierunkach przestrzeni i czasu.

Cięcie – fade out – zmiana czasu.

Teraz wędruje ścieżką, która prowadzi w dzieciństwo. Pojawia się wspomnienie migoczącego obrazu wyświetlanego przez latarnię magiczną na drzwiach ogromnego, długiego korytarza. Obraz przedstawia trzęsienie ziemi w Lizbonie (1755). Benjamin słyszy załamujący się ze wzruszenia głos swojego ojca. Nigdy nie miał poznać prawdziwego źródła tego wzruszenia. 31 października 1931 roku stacja radiowa Berliner Rundfunk wyemitowała jedno z ośmiu słuchowisk dla dzieci napisanych i czytanych przez Waltera Benjamina. Tego dnia nadano *Trzęsienie ziemi w Lizbonie*. Nigdy, w żadnej z rozmów z synem, ojciec nie wracał do tego wspomnienia, a ich apodyktyczne, krytyczne natury szybko i trwale rozerwały wszelką więź i napełniły ich stosunki milczeniem i nieczułością.

Podejrzenia, że jego imię ma jakiś związek z Walterem, okazały się słuszne, kiedy po śmierci ojca Benjamin znalazł w szufladzie biurka reprodukcję obrazu Paula Klee przedstawiającego anioła. Oryginał tego obrazu Walter Benjamin woził wszędzie ze sobą, aż do samobójczej śmierci w Portbou. Reprodukacja była zgięta, a przetarcie na linii zgięcia świadczyło o wielokrotnym rozprostowywaniu. Wewnątrz, pomiędzy złożonymi stronami, znajdował się zaadresowany do ojca list od Gershoma Sholema. Kamera ujawnia fragment listu, z którego jasno wynika związek imienia i skrywanej przyjaźni. Retrospekcja: dziecko wpatrzone w białe drzwi korytarza, na których za chwilę pojawi się obraz płonącej Lizbony, jest przekonane, że to, co zobaczy, nie wydarzyło się naprawdę, jakby wyświetlane wcześniej z tej samej latarni *Baśnie braci Grimm* mogły być bardziej prawdziwe. Nietrwały, neonowy blask tej retrospekcji oświetla teraz miejsce końcowej sceny. Z offu słychać sztucznie generowany głos: syntezator mowy ułatwia mężczyźnie spełnienie wszystkich prawnych procedur.

Dominik Lejman, *Diffcult to juggle with skulls*, akryl na płótnie, video-projekcja, 2013-2014



Pozostaje dylemat, który prawie zawsze dotyczy sparaliżowanych ludzi – jak zażyć truciznę? To wymaga asystenta. Pomocnika, który ręką naciśnie tłoczek strzykawki lub poda szklanekę. Ręką. Ręka Charona ściskająca wiośło.

Na ekranie pojawia się pracownik kliniki *Dignitas*, twarz celowo nieostra, migoczące piksele. Opowiada o unowocześnionej maszynie dr Kevorkiana. Jest to komputer sprzężony ze strzykąwką. Monitor wyświetla tekst:

Pytanie 1:

Czy zdajesz sobie sprawę, że jeśli przejdziesz do ostatniego ekranu i wciśniesz przycisk *enter*, dostaniesz śmiertelną dawkę leków?

Pytanie 2:

Czy na pewno zrozumiałeś, że jeśli wciśniesz przycisk *enter* na następnym ekranie, to umrzesz?

Pytanie 3:

Za 15 sekund zostanie wstrzyknięta ci śmiertelna dawka leków. Wciśnij *enter*, by kontynuować.

Syntezyator przetwarzał każde z wypowiedzianych słów w tekst, który służył Beniaminowi do porozumiewania się ze światem. Teraz, jak w odwróconej interpretacji Tory, Beniamin musiałby zamienić słowo w światło, aby rozstać się z życiem.

Mężczyzna widzi odtworzoną dekorację zakazanego pokoju z zielonymi zasłonami, do którego wdarł się dwuipółletni Mircea Eliade, który, jak pisał później, miał wrażenie, że znajduje się we wnętrzu ogromnego zielonego winogrona. Nigdy więcej nie udało mu się otworzyć drzwi do tego pokoju.

Myśli o świetle. Myśli o niezwykłym podobieństwie cząsteczek chlorofilu i hemoglobiny. Myśli o transfuzji z zielonego chlorofilu. Myśli o lodowcu Biferten, świecącym w nocy zielonym, pulsującym światłem, jak zamrożone pasmo zorzy polarnej lub płynny fosfor. Myśli o biurku, na którym zostawił otwartą książkę: Jonathan Crary *Techniki Obserwacji*. Otwartą na stronie z ryciną Johanna Evangelisty Purkinje z roku 1823, przedstawiającą tzw. Nachbilder. Były to obrazy generowane przez siatkówkę oka, powiązane z powidokami, ślepą plamką oraz wzory generowane przez intensywne *wyopatrywanie*. Myśli o nieprzydatnym już zegarku po ojcu, którego pokryte fosforem wskazówki, popychane bezustannie przez samonakręcający się mechanizm, żarzą się w szufladzie biurka w pobliżu anioła Klee. Myśli o ważnych dla Eliade słowach: *coincidentia oppositorum*. W porządku, który te słowa określają, spotykają się następujące okoliczności (o czym mężczyzna jeszcze nie wie):

- 1) w nocnym stoliku obok łóżka Beniamina znajduje się Biblia, słowo *światło*, zarówno w wersji aramejskiej, jak i współczesnej, występuje tam 187 razy,
- 2) w hebrajskim słowo *światło* brzmi *or*,
- 3) *phosphoros* (gr.) oznacza *niosący światło*, fosfor jest makroelementem niezbędnym do funkcjonowania każdej komórki,
- 4) w 1824 roku Goethe pisze list do księcia Sternberg, w którym przedstawia Purkinje jako wyjątkowo oryginalny umysł – dzięki temu, i wstawiennictwu profesora anatomii i fizjologii Karla Rudolphi, Purkinje otrzymuje tytuł profesora,
- 5) w tym samym, 1824 roku, ma miejsce pierwsze wejście na szczyt Tödi,
- 6) w języku czeskim słowo śmierć (*smrt*) jest, przeciwnie, niż w niemieckim (*der Tod*), rodzaju żeńskiego,
- 7) w pradawnych przedchrześcijańskich rytuałach, zwanych *todaustragen*, zmieniano słowo *Tod* na formę żeńską: *Todi*,
- 8) Johann Ewangelista Purkinje, czeski uczonec, autor dzieła zatytułowanego *Patologia Oka*, prowadził doświadczenia nad zjawiskiem, które towarzyszy nagłemu oślepieniu, określanym przez dzisiejszych neuropsychologów terminem *cross activation*.

Nadchodząca noc wygasza refleksy światła. Mężczyzna śni sen, w którym stoi w nocy na balkonie w pobliżu Teotihuacan. Pod balkonem młody Meksykanin żongluje ludzkimi czaszkami, które wyłaniają się bezgłośnie z mroku zbliżając się do krawędzi balkonu i opadają z powrotem ku niewidocznym rękom żonglera.





Cięcie.

Poranek. Do pokoju wejdzie pielęgniarka. Usłyszysz ku swojemu zdumieniu miarowy, równy oddech i zobaczysz zamknięte powieki. Sentencja dr Kevorkiana, wyświetlana dotychczas na ekranie, zostanie zastąpiona czymś, co niewątpliwie zostało powiedziane przez zasypiającego Beniamina:

*Posępnym, którym śmierć oślepi oczy,  
Niech wzrok się w blasku jak meteor pławi;  
Niech się buntują, gdy światło się mroczy.*

*Błogosławieństwem i klątwą niech broczy  
Łza twoja, ojczyzna w niebie niełaskawym.  
Nie wchodzi łagodnie do tej dobrej nocy.  
Buntuj się, buntuj, gdy światło się mroczy<sup>6</sup>.*

## Posłowie

Dhammapada mówi: *uwaga jest ścieżką ku Bezśmiertelności, nieuwaga jest ścieżką ku śmierci.*

Praca w trybie *zamiast*: zamiast tematów, zajęć itp. – wolność i do-wolność. Opowiadanie *zamiast* problemowego tekstu z ukrytym przesłaniem. Komentarz jest jednak konieczny, szczególnie w kontekście tego, czego doświadczamy w ostatnich czasach. A *ostatnie czasy* to kultura 24/7. Kultura bezsenności, która utwierdza nas w przekonaniu, że nie istnieją dobowe rytmy, że życie to nie cykliczność. To kultura, która niszczy wspólnotowe, kolektywnie podtrzymywane relacje. Jonathan Crary powiada: *24/7 to złudzenie czasu bez oczekiwania, natychmiastowego dostępu na życzenie, posiadania i otrzymywania niezależnie od innych osób i dalej: doszło do atrofi cierpliwości i szacunku wobec innych.*

Przyjmujemy rolę demiurga wierząc, że możemy podporządkować sobie zjawiska cykliczne, jakby pory roku (klimatyzacja), noce i dni (lamps daylight), a nawet nasze własne wewnętrzne cykle biologiczne (antykoncepcja, antydepresanty, stymulatory) nie istniały. Wydaje się, że możemy decydować o własnym życiu, czasami tylko tłumiąc niepokój warsztatami z *mindfulness* (uwaga). Jednak prawdziwa uwaga pojawia się podczas obserwacji naturalnych rytmów, których nie są w stanie wyczuć CbO. Ciała bez Organów.

Deleuze i Guattari mówią: *Skąd ów żałobny orszak zaszytych, zatopionych w szkle, pogrążonych w katatonii, wessanych ciał, skoro CbO jest również pełne radości, trwa w uniesieniu, żyje w tańcu? Skąd owe przykłady, czemu trzeba je przywoływać? Ciała opustoszałe w miejsce ciał pełnych. Co takiego się stało? Czy wykazaliście się dostateczną rozważą? Nie mądrością, lecz właśnie rozważą jako dawkowaniem, jako immanentną regułą eksperymentowania: zastrzyki rozważi. Wielu polegnie w tej bitwie. Czy to naprawdę do tego stopnia przygnębiające i niebezpieczne: nie móc już dłużej znieść widzenia oczami, oddychania płucami, przełykania gardłem, mówienia językiem, myślenia mózgiem, nie móc znieść odbytu i krtani, głowy i nóg? Czemu by nie chodzić na głowie, nie śpiewać zatokami, nie patrzeć skórą, nie oddychać brzuchem? Prosta rzecz, Jedność, Ciało pełne, Podróż w bezruchu, Anoreksja, Skórne widzenie, Joga, Kriszna, Love, Doświadczenie<sup>4</sup>.*

CbO i 24/7 wiodą ku wątpliwej bezśmiertelności. Nasza noblistka powiada: *zrodziliśmy się bez wprawy i pomrzemy bez rutyny.*

Bitwa, o której mówią Deleuze i Guattari, staje się coraz bardziej bezwzględna, gdyż coraz bardziej wierzymy w fałsz naszej sprawczej mocy demiurgów, zombie bez uczuć i organów. Życie zaczyna się bez wprawy i kończy bez rutyny.

Piotr Kurka, Poznań 2016

4 G. Deleuze i F. Guattari, *1000 Plateau*.



*Ceremonie (Istoty)*, 2016, ręcznie barwione fotografie barytowe, szkło, kulki, mechanizm



**wiersze z tomu**

# **Ostańce**

**Bianka Rolando**



### All King's horses

Usiadłam nad rzeką, obserwując brzegi kamienia, zapaliłam fajkę

– Mam tutaj w wierszu ośmiometrowe łodzie, ale są dziurawe

– Nie uwierzę, jeśli ich nie zobaczę na własne oczy – powiedział

Wtedy pokazałam wnętrza moich dłoni umazane farbą litograficzną  
wystraszył się i uciekł, galopując niczym młoda klacz, taka bezbronna!

Wspaniale biegł torem rysunku wybieranym przez pątników i złodziei  
niedoszłe zabójstwa, strzępki sieci, chorągiewki podwodnego kraju

**Go od**

*Elsie von Freytag-Loringhoven*

o o zupełnie jak lornetka

ma dwa wypukłe szkła chociaż jeden widok

na zapchane szlamem – (odtykaj zegar) – szmałem fontanny

albo udrożnioną hydraulikę, ujście złotego ścieku do morza

Erroz-(kichnięcie)-ja otwiera klatkę i klatka też wylatuje



**W pawilonie przy jeziorze jakieś światła  
(bez względu na porę roku)**

Niewielka barka przetarta prawie suchym pędzlem  
jednak zdołała przejąć ten delikatny ruch fali i donieść  
że można jeszcze napić się wina w przenośnym pawilonie  
Popiół i kurz czekania trzeba zdmuchnąć jak ciemność  
wtedy odstąpią kielich (ale powoli, powoli), to twój zwój

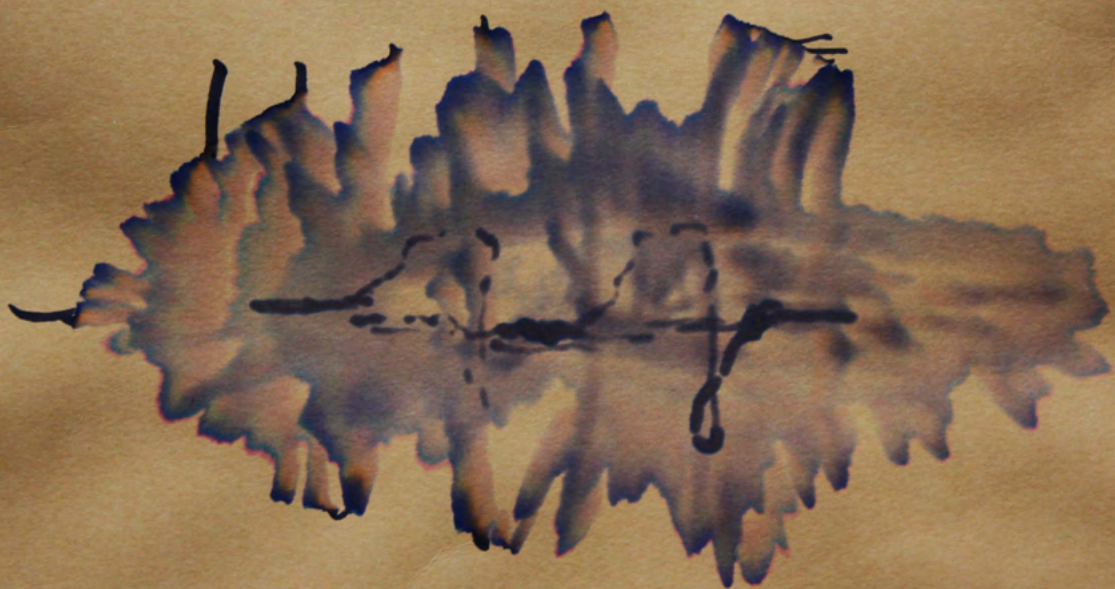
**ærtæbælg**

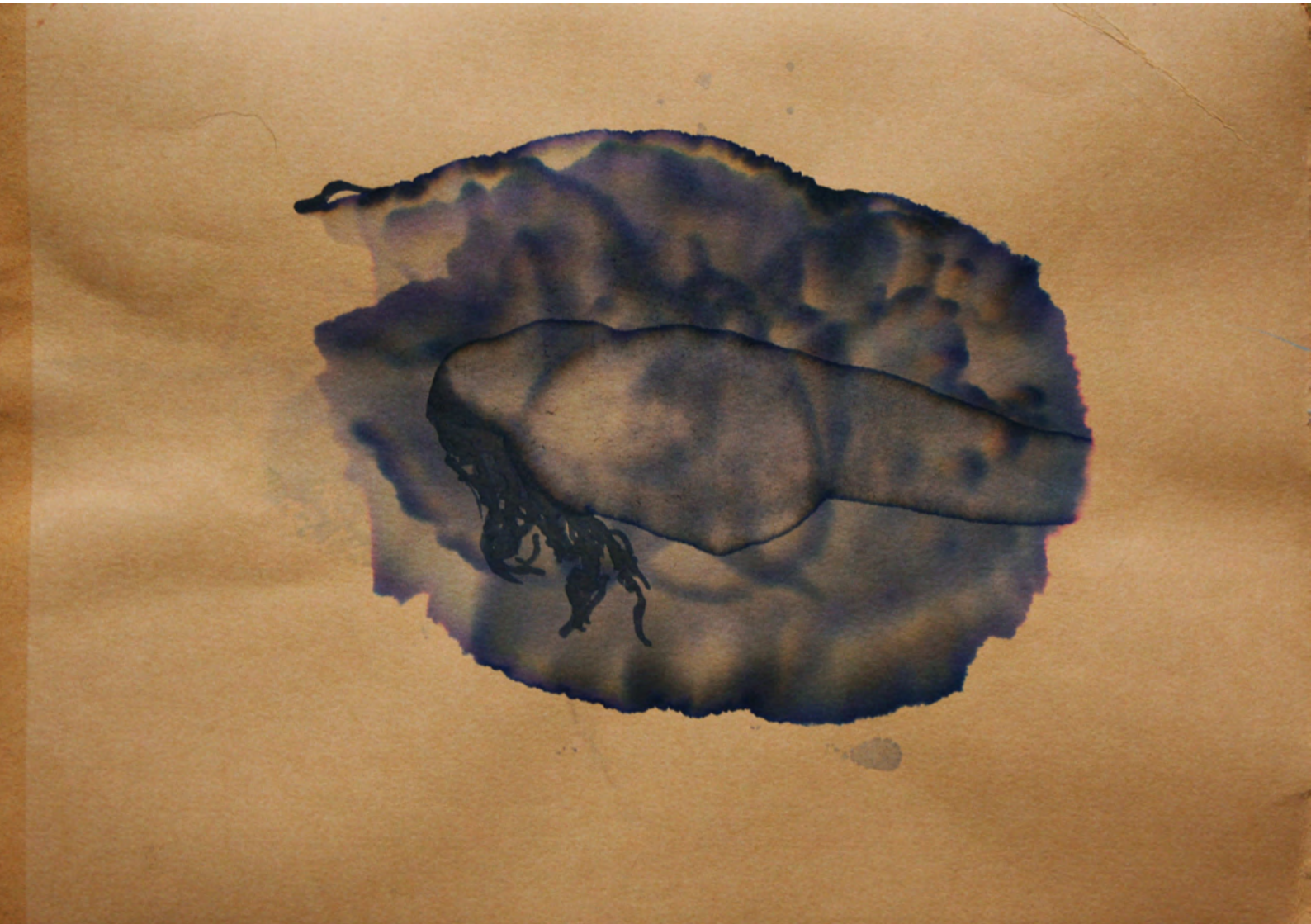
Delikatny rysunek (ręka w rękę)  
przedstawia dwa małe zwierzęta  
które otwierane są przez skrzynie  
Nie znajdują w nich podwójnego dna  
jedynie pogłębiające się zapadnie  
Zwierzęta krzyczą z radości „O”  
gdy schodzą głębiej i to jest pierścień  
na którym prześlizguje się światło  
Jeszcze uczy się chodzić w koło



## Le Flambé

z tego wiersza wyjdiesz dopiero wieczorem  
wtedy otworzą cię na nowo pochodne płomyki  
kamienne ziarna położę pod poduszką płaską  
byś posiniaczona wstała, szukając pochodni  
zapachu wysuszonych owoców pełnych siarki  
Ciężko brodząc w błocie lub czesząc się krzywo  
oj, zróbmy z tego wiersza, z blaszki połyskliwej  
pocieszny koszyczek na pościel i na ogień żagła





### Dyl Sowidrzał w Echo Park

Wyrwałem sobie dwa przednie zęby  
czy się wam podobam jako księżyc nocą  
kiedy inne migocą barakiem mojej biedy  
Wybrałem się na ziemię, tam umierałem  
z kolei zwany „twoja kolej na cmentarz”  
Ale nim nie byłem, siedziałem na drzewie  
nad kasztanowcami, gdzie już schodzi nów  
Kasia-Zwróć-Szuwary wróciła na szuwary  
zwróć uwagę na to, że zapomniała o mnie  
Zdradło mi przystawili rzygulce fałszywi  
– Ty, łkaj, ciebie nie ma, tyłka nieme lustro  
można by je sprzedać, za piętnaście dolców  
już Cuddy zrobi z sowy wypchane straszdyło!  
Trybunał wezwał świadka: koguta-żrebaka  
Wierzga ugodzony promyczkiem pierwszym  
drugim, zaś trzecim złowi sobie cztery ryby  
co zdają się na niby nikogo nie naśladować  
Jutrzenko, (krzywa jesteś cieniem naszym)  
jak skała prosiłem za poidelkiem bladym  
twoją wodę piłem i stałem się twoją wodą





# **Beksa**

**Syntetyczność doświadczeń –  
pojęcie fotograficzności  
w odniesieniu do znaczenia  
obiekty**

**Aga Gabara**

## Słownik pojęć

**fotograficzność** – chęć, zamiar, impuls utrwalenia, zapisu *a także cecha przedmiotów i zdarzeń wywołujących taką chęć, bądź przedmiotów będących wynikiem realizacji tej chęci*

**zmieniacze** (emocji) – leki działające na ośrodkowy układ nerwowy zwane również lekami psychotropowymi

**dotykogenne** – cecha obiektów, które stanowią bodziec dla zmysłu dotyku i wymuszają chęć ich dotknięcia, *które percypowanie wzrokowo pobudzają natychmiast dodatkowo zmysł dotyku*

**laboratorium** – synonim sterylnego środowiska, o niemal szpitalnym, neutralnym charakterze, warunki sprzyjające badaniom i doświadczeniom, pomieszczenie lub miejsce przygotowane specjalnie do prowadzenia powtarzalnych eksperymentów

**psychologia zapisu/zatrzymania** – uchwycenie doświadczeń i stanów emocjonalnych, *samoobserwacja, postrzeganie stanów wewnętrznych*

**proces** – wydarzenie w czasie, *angażujące wielość zmysłów*, a także nieustanny wpływ podświadomości na poszczególne momenty (etapy) działania, w tym tworzenia

**prafotografia** – fotografia jako medium w klasycznym znaczeniu, wąsko rozumiana dziedzina zdefiniowana w archaicznym języku akademickim

**aparat fotomechaniczny** – pudełko z migawką, *techniczny wynalazek*, symbol mechaniczności i obiektywizmu (od: obiektyw)

**migawka** – podmiot/przedmiot, realizujący chęć zapisu/rejestracji wybranego świadomie/podświadomie momentu/fragmentu

**odbitka** – odbicie, wynik realizacji migawki, zapisany na nośniku, *efekt zdejmowania, treść obrazu fotograficznego*

**zdjęcie** – od: zdejmowanie<sup>1</sup>, zdejmowanie czegoś; zdjęcie obrazu, który bierzemy na celownik aparatu fotograficznego, *przetwarzanie działania bodźca*

**obraz fotograficzny** – (pojęcia *image* oraz *picture*)<sup>2</sup> – wspólne określenie na reprezentację (*fotograficzność*) i metaobraz (*obrazowość*), *przedstawienie uchwyconej treści*

**odbiorca** – podmiot odbierający komunikat, nietożsamy z *uczestnikiem*: odbiorca biernie odbiera komunikat, uczestnik jest zaangażowany w trwający proces

**obserwator kontra: doświadcзатор** – termin *obserwator*, którym zwykle określa się widza, proponuję zastąpić nowym: *doświadcзатор*, zakładam bowiem, że odbiorca sztuki jest zbiorem doświadczeń, a odbiór pracy/dzieła zmienia ten zbiór, przekształca, dodaje do niego nowe, inne doświadczenia; słowo *obserwator* wskazuje jedynie na zmysł wzroku – o ile wzrok stanowi dominujący zmysł potencjalnego (pełnosprawnego) odbiorcy lub uczestnika, to słowo *obserwator* przysłania obecność i aktywność innych zmysłów w procesie doświadczenia, które jest według mnie kształtowane przez obecność przynajmniej dwóch zmysłów

**obiekt** – *jednostka, przedmiot, konkret, odrębny element rzeczywistości, indywiduum, fakt*

**obiekt fotograficzny** – *jednostka będąca produktem procesu fotograficznego, syntetyczny przedmiot (fizyczny lub myślowy), spreparowany wskutek impulsu do utrwalenia pewnego zjawiska; obiekt jako taki to każda jednostka, natomiast obiekt fotograficzny to jednostka spreparowana wskutek skłonności do wyodrębniania pewnych elementów rzeczywistości; obiektem fotograficznym może być każde dzieło sztuki, bez względu na medium*

1 Słownik języka polskiego, red. W. Doroszewski, PWN 1996

2 Inspirowane rozgraniczeniem znaczeń dokonany przez W. J. T. Mitchella z: *Piśmienność wizualna czy wizualność piśmienna?* [w:] *Teksty Drugie*, IBL PAN, Warszawa 2012, s. 157-158.

## Wstęp

Badane przeze mnie zagadnienie jest bardzo szerokie i wielowątkowe. Choć czytelnik z pewnością znalazłby opracowanie pokrewnych kwestii w literaturze zagranicznej, w ramach niniejszych rozważań będę się posługiwać głównie literaturą w języku polskim. Zależy mi bowiem na tym, by stworzyć tekst, który będzie eksponował siatkę pojęć służących prezentacji konkretnej teorii. Interesuje mnie nie tylko sam sposób myślenia, ale także to, w jaki sposób manifestuje się on w języku, w słowach – szczególnych, przylegających do desygnatu, pozostawiających jak najmniej miejsc pustych (sformułowania *miejsca puste* w odniesieniu do języka używał Roman Ingarden). Punkt odniesienia stanowi dla mnie twórczość polskich autorów, zarówno praktyków, jak i teoretyków. Na tej podstawie, oraz wskutek własnych obserwacji, postaram się zaproponować zbiór pojęć i możliwych form ich użycia.

Moim celem jest opracowanie i zaproponowanie nowego języka służącego do opisywania współczesnej twórczości, z wyszczególnieniem zakresu znaczeń stojących za słowem *fotograficzność*.

**Na podstawie własnej praktyki oraz wybranych tekstów literackich chciałabym przedstawić, jak wiele znaczeń może posiadać słowo *fotograficzny*. Spróbuję również ukazać je w oderwaniu od obciążenia etymologicznego, od kontekstu prafotografii, od kategoryzacji dziedzinowej oraz akademickiego tradycjonalistycznego języka.**

W tekście posługiwać się będę językami różnego gatunku. Z jednej strony będzie to język artystyczny bądź też emotywny, tworzący specyficzną formę pamiętnika, z drugiej natomiast język naukowej analizy. Jest to istotne ze względu na fakt, że odnoszę się do własnej praktyki twórczej. Odwołuję się zatem do własnych przemyśleń i prób teoretycznych – dotyczących problematyki emocjonalności oraz teorii związanej z *fotograficznością*. Własne propozycje konfrontuję z terminologią naukową i tekstami naukowymi, również z zakresu medycyny. Zamierzam mówić o doświadczeniach i doświadczeniu od strony emocjonalnej, bardzo subiektywnej, odnoszącej się do *moich* przeżyć i emocji, a jednocześnie od strony naukowej, czyli fizjologicznej analizy i samoobserwacji. Wynikiem zestawienia tych dwóch perspektyw będzie przedstawienie fenomenu *syntetyczności* w jej związku zarówno z *fotograficznością* (wątek emotywny), jak i fizycznością (wątek medyczny).

Wszystko, co tworzymy, wynika z procesu i od chwili powstania uczestniczy w procesie. Jednak jako odbiorcy mamy do czynienia z efektem końcowym – pewnego rodzaju odbitką. Dla twórcy natomiast często istotna jest całość procesu: to, *jak* praca *zaczyna się*, przechodzi przez różne fazy i *kończy się*. Uważam, że każde *zakończenie* pracy jest w pewnym sensie *fotograficzne* – jest jak zdjęcie, jak odbitka. Również zwińczenie zdarzenia stanowi pewnego rodzaju odbitka. Nie jesteśmy w stanie, co oczywiste, zatrzymać rzeczywistości. Czas *biegnie* do przodu, a *fotograficzność* zdarzeń polega na świadomym zatrzymaniu ich przez podmiot. Zatrzymanie jest jednak syntetyczne. W rzeczywistości nie istnieje. Fotograficzność to zbiór decyzji, obserwacji płynących wydarzeń, doraźne zrealizowanie chęci zatrzymania. Syntetyczne zatrzymanie zjawiska trwającego przyjmuje formę obiektu, który nazywam *fotograficznym*. Obiekt fotograficzny może być rozumiany zarówno jako zdjęcie, czyli wynik działania twórczego zrealizowanego za pomocą aparatu fotomechanicznego (pudełka z migawką), jak i wynik działania twórczego zrealizowanego za pomocą aparatu manualnego (dalej – fotograficznego), czyli ingerencji w rzeczywistość.

Co ciekawe, do lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku w uznanych słownikach języka polskiego (B. Lindego i W. Doroszewskiego) słowo *fotograficzność* nie istniało. Wiąże się z nim interesujący zespół zjawisk wymagających zbadania i częściowo rozwijanych przez poszczególnych badaczy. Przemiany językowe posiadają w tym kontekście bardzo duże znaczenie, zarówno dla teoretyków, jak i praktyków z zakresu sztuk wizualnych oraz szeroko rozumianych badaczy kultury.

## 1. Kontekst językowy – początek nowego myślenia

Wieloznaczność i *nieprzetłumaczalność* (zakorzenie w konkretnej kulturze) stanowią ważne cechy języka. Z tego względu będę starała się czerpać jedynie z literatury polskiej. Prosty przekład tekstu uniemożliwia zachowanie jego aspektów pozasemantycznych. Ponadto zasady słowotwórstwa są różne w przypadku odmiennych języków. Żeby to uzasadnić, posłużę się przykładem z języka angielskiego.

Najpopularniejszym tłumaczeniem na język angielski pojęcia *fotograficzny* jest *photographic*<sup>3</sup>. Próbując przetłumaczyć pojęcie *fotograficzność*, utworzyłabym wyraz *photographicity*. Nie byłoby to zatem jedynie przymiotnikowe określenie, a samodzielna cecha czy też rzeczownik.

Dla przykładu (od cech):

simple – simply – simplicity (proste – po prostu – prostota)

photographic – photography – photographicity (fotograficzne – fotografia – fotograficzność). Wyraz *photographicity* jednak nie istnieje.

Własną propozycję wobec luki terminologicznej zaproponował *ojciec polskiej fotografii*, Jan Bułhak, który rozróżnia fotografię rzemieślniczą od fotografii artystycznej, nazywając tę drugą *fotografika*, a osobę, która się nią zajmuje *fotografikiem*.<sup>4</sup> Słowo *fotografik* redukuje jednak tożsamość podmiotu do konkretnej funkcji. Identyfikowanie się z *narzędziem-medium* oraz określanie na jego podstawie tożsamości artystycznej (*fotografka*, *fotograficzka*, *malarka* itd.) moim zdaniem stanowi pewnego rodzaju stygmatyzację i utrwała archaiczny akademicki model jednowymiarowej kategoryzacji polegającej na przymusie *przypinania łatek* studentki-malarki, fotografki, rzeźbiarki. Konkretną, ale pojemniejszą kategorię stanowi pojęcie *artystka*, z którym uparcie się identyfikuję. Nie chcę być postrzegana wyłącznie przez pryzmat medium, dziedziny czy narzędzia. Chcę móc nasycać moją sztukę przymiotnikami-cechami (*fotograficzność*), wykorzystując teoretyczno-historyczne zaplecze konkretnych dziedzin jako surowiec twórczy. Historia danej dyscypliny jako zbiór *odbitek* stanowi użyteczny kontekst dla *obiektu* (który również stanowi *odbitkę*), ale nie jedyny, ani ostateczny. W każdym aspekcie, w jakim kontroluję moje prace, chcę zachować niezależność od archaicznych już moim zdaniem praktyk językowych. Podkreślam, że już w latach trzydziestych artyści podejmowali próby zdeformowania dotychczasowego języka i ukształtowania nowego, z nadzieją, że zakorzeni się w mowie czy teorii.<sup>5</sup>

3 <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english-polish/photographic> [dostęp: 10.05.21r.]

4 J. Bułhak, *Fotografika*, Wilno 1931.

5 J. Bułhak, *Fotografika*, Wilno 1931.

Kwestia nazewnictwa w języku polskim wydaje się dość kłopotliwa. Moim zdaniem w kontekście działań praktyków-artystów rozważania terminologiczne są jednak potrzebne. Nie tylko w kontekście subiektywnym, a przede wszystkim w kontekście komunikacji intersubiektywnej. Indywidualne refleksje wywierają wpływ na dyskusję w danym środowisku i na zakodowany już język: uczestniczą w jego rozkodowaniu i przeformowaniu go w nowy kod. W związku z powyższym jedynym niepolskim autorem, na którego będę się powoływać, jest czeski filozof Vilém Flusser. Podkreślał on, jak ciekawym doświadczeniem stały się dla niego studia nad tłumaczeniem własnych tekstów na inne języki. Fascynowało go, jak dane pojęcia zmieniają lub przesuwiają delikatnie swoje znaczenia w zależności od języka, na jaki są tłumaczone<sup>6</sup>. Właśnie w kontekście badań językoznawczych Flusser stanowi dla mnie inspirację filozoficzną, co koreluje pośrednio z moją twórczością.

Czeski teoretyk cieszy się popularnością wśród fotografów ze względu na książkę *Ku filozofii fotografii*, w której przedstawia filozoficzne opracowanie fenomenu *fotografii* i tworzy swój słownik pojęć<sup>7</sup>, co skłoniło mnie do analogicznego działania. W akademickim środowisku fotografów flusserowskie pojęcie *funkcjonariusza* zostało włączone niemalże na stałe do dyscyplinarnego żargonu. Dzięki płynności języka, a w szczególności języka, jakim postępują artyści-praktycy (poeci, wrażliwe jednostki z ogromną wyobraźnią), możliwe jest wdrażanie nowych, użytecznych słów, takich jak *fotograficzność*. Istnieje także prawdopodobieństwo, że nowe słowa zostaną zaadaptowane i utrwalone w słowniku artystów, co wynika z metamorficzności samej sztuki. Być może pojęcie *fotograficzności* stanie się moim artystycznym *statementem*, a studia nad transmedialnością (płynnowymiarowością) materii i znaczeniem pojęcia *obiektu* pewnego rodzaju manifestem. Własne dociekania konfrontuję jednak z dokonaniem innych autorów, które pomagają mi w ukonstytuowaniu *tej fotograficzności*. Piotr Zawojski we wstępie do książki *Ku filozofii fotografii* wspomina, że *podstawą takiego [flusserowskiego] myślenia było przekonanie, iż obecnie należy dążyć do przekroczenia podziału na działalność naukową i artystyczną*<sup>8</sup>. Sam Flusser swoje *filozofowanie* traktował jednocześnie jako pewien rodzaj pisarstwa, jak i aktywności artystycznej<sup>9</sup>. Flusserowska *biblia filozofii fotografii* oraz osoba autora stanowią dla mnie *zakończenie*, ostatnie ogniwo w historii (pra)fotografii, a jednocześnie *początek* myślenia o fotografii w zupełnie nowy

6 V. Flusser, *The gesture of writing*, s. 11. [https://www.flusserstudies.net]

7 V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Aletheia, Warszawa 2015, s. 71-72.

8 P. Zawojski, wstęp do: V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Aletheia, Warszawa 2015, s. 7.

9 Tamże.

## 2. Tożsamość twórczej praktyki i teorii. Pojęcie fotograficzności

### Fotografia dzieje się poza aparatem

Używając słowa aparat mam w tym przypadku na myśli pudełko z migawką (*aparat fotomechaniczny*). Wymiar materialny procesu fotografowania jest dla mnie istotny, choć skromność tego procesu (pstryknięcie) może sprawiać, iż fotografia (proces, nie odbitka) nie kojarzy się z materialnością. Sam proces – a dokładnie to *co, jak i dlaczego się wokół niego wydarza* – jest dynamiczny, choć efemeryczny.

Myśląc o aparacie, odnoszę się do wzroku. Ludzkie oko zamknięte w pudełku. Aparat fotograficzny był upodabniany do oka, miał *być* niczym oko. To właśnie względu na mechaniczność porównuję aparat, maszynę sprawną i zorganizowaną, z człowiekiem. Aparat to jednostka, która jest zbiorem powtarzalnych procesów. W tym sensie nasz organizm, ludzkie ciało, jest również aparatem. Można mówić o: urzeczowieniu ciała (z perspektywy człowieka – ciało jako aparat) i personifikacji (ożywieniu) aparatu (z perspektywy przedmiotu – aparat jako organizm). Proponuję zastąpić pojęcie *aparatu fotograficznego* pojęciem *aparatu fotomechanicznego* z tego względu, że pojęcie fotograficzności wiąże z doświadczeniem również w sensie organicznym. *Aparat fotomechaniczny* ma zatem niewiele wspólnego z moim rozumieniem fotograficzności, ponieważ pozostaje bez związku z doświadczeniem i emocjami – jest jedynie obiektywnym mechanizmem.

Fotografia jako zjawisko posiada pewną szczelinę<sup>10</sup>. Tworząc obiekty staram się odnajdywać kształty i obrazy ukazujące, jak może wyglądać proces emocjonalny towarzyszący przeżywaniu. Proces emocjonalny w porównaniu z mechanicznością aparatu stanowi pewnego rodzaju zaburzenie porządku. Interesuje mnie także zjawisko zaburzenia jako takiego. Wspomnianą szczelinę uzupełniam materiałami – *dotykogennymi* obiektami. Pozwala mi to *przedłużyć* fotografię. Medium fotograficzne z jednej strony postrzegam jako *coś*, co potwierdza i zaświadcza o obecności (technicznie sprawniej, niż starsze media), a z drugiej strony nie jest w stanie ukazać czegoś, czego nie widzi ludzkie oko. A dokładnie tego, co dzieje się w naszym umyśle. Nie nazywamy bowiem klatek z tomografii komputerowej głowy fotografiami, a wynikami badania, które poddajemy interpretacjom. Procesy psychologiczne się odbywają, ale nie da się ich zobaczyć<sup>11</sup>. Bezrefleksyjne, bezintencyjne fotografowanie nie stanowi jeszcze dla mnie źródła fotograficzności. Jest ona wszystkim, co dzieje się dookoła tego procesu – czasem, decyzją, świadomością, że uczestniczy się w procesie. Samo naciśnięcie

10 W nawiązaniu do tekstu J. Brach-Czajny *Dowody na istnienie* [w:] *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018

11 Istnieją jedynie aktywności mózgu, pobudzone i zaistniałe w odnośnych stanach emocjonalnych, same jednak stany nie mają swojego obrazu.



spustu migawki nie wystarczy, aby zdefiniować zdarzenie jako fotograficzne.

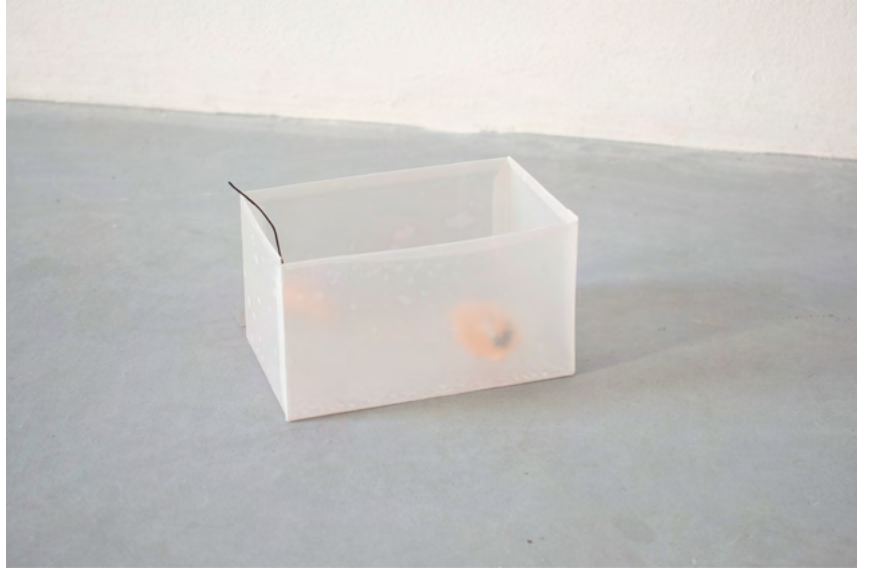
*Gdy tłumaczę to osobom, które nie interesują się tak mocno światem sztuki, mówię tak: Popatrz, jedziesz na wakacje i bierzesz ze sobą aparat. W pewnym momencie decydujesz się zrobić zdjęcie, na przykład swoim rodzicom. Towarzyszy tej myśli i temu działaniu przyjemne i ważne doświadczenie. W momencie naciśnięcia spustu migawki następuje celebrowanie tego momentu, a później nadchodzi myśl: uchwycone, można żyć dalej. Wracasz do domu, wyświetlasz to zdjęcie na ekranie, ale tylko Ty będziesz pamiętać doświadczenie robienia tego zdjęcia. Tego, co działo się przed i po wyborze danej chwili i odpowiedniego kadru. My, artyści-fotografowie, staramy się przedstawić te chwile, ale też zainteresowania, uczucia i decyzje właśnie jako fotografie. Po to, żeby odbiorca mógł odczytać, jakie są nasze doświadczenia związane z tym obrazem i skąd wzięta się decyzja uchwycenia danego momentu. Proces twórczy odbywa się poza obrazem. To jest to doświadczenie. Nieważne czy efektem końcowym tego doświadczenia będzie wydruk na papierze, tkaninie. Nie ważne, czy będzie mały, ogromny, czy nawet ostatecznie stanie się instalacją dźwiękową. To niemal zawsze jest opowieść o doświadczeniu. Bez fotografii, bez tego kliknięcia bardzo trudno byłoby przekazać jakąś myśl...<sup>12</sup>*

Pojęcie *fotograficzności* wprowadzam po to, aby wskazać na udział podmiotu w mechanizmie rejestracji. Jednocześnie umysł ludzki realizuje schemat, zbliżony do schematu działania aparatu, składający się z następujących momentów:

obserwacja nieświadoma – na poziomie obiektywnym,  
 obserwacja świadoma – na poziomie subiektywnym,  
 analiza zdarzenia, emocji, doświadczenia, sytuacji, myśli, poglądu, faktu,  
 chęć *uchwycenia* spostrzeżenia powstałego wskutek analizy ulotnego zjawiska,  
 decyzja o *naciśnięciu spustu migawki*, czyli realizacja chęci *uchwycenia*,  
 przeżycie wszystkich powyższych momentów procesu *jako chwili* (synteza momentów do chwili), przepracowanie jej, przepracowanie, zaakceptowanie, zapamiętanie, chęć ponownego jej odtworzenia, chęć podzielenia się nią.

**Fotograficzność dla mnie, w mojej twórczości,  
 objawia się w pracach, za którymi zawsze stoi  
 taki proces – odbywa się to w mojej głowie,**

<sup>12</sup> Fragment wypowiedzi własnej, *Skomplikowane związki z fotografią*, rozmowa z Magdaleną Żołędź w ramach projektu postfotografia.pl. (<https://postfotografia.pl/Skomplikowane-zwiazki-z-fotografia-Rozmowa-z-Aga-Gabara>) [dostęp: 10.05.21r.]



## umyśle, nie zawsze świadomie, czasem trwa ułamek sekundy.

Aparat stanowi dla mnie bardzo *miękkie* pojęcie. Aparat (fotomechaniczny) jako rzeczywiste narzędzie (mechanizm) to pudełko z migawką. Jest to dla mnie jednocześnie metafora narzędzia jako takiego. Wspomniane *urzeczowienie ciała* (przemiana w narzędzie) w moim przypadku dotyczy przede wszystkim rąk. Praca manualna, praca z materiałami, traktowanie materiałów jako taktylnej warstwy świata, to dla mnie właśnie posługiwanie się aparatem. Migawki mojej praktyki, które stać mają się pracą, czy też dziełem, realizuję za pomocą *mojego aparatu*. Aparat potocznie wyobrażamy sobie jako pudełko z migawką, jednak w kontekście *fotograficzności* na pytanie, jakim narzędziem posługuję się w mojej praktyce (a są to ręce), odpowiedziałabym: posługuję się aparatem. Tworzę obiekty fotograficzne. Gram z pojęciem *taktylności* fotografii. Fotografie przecież są obiektami, nawet, jeśli o mówimy o odbitkach czy wydrukach w najprostszym sensie. Nie da się pokazać, ani zobaczyć *zdjęcia samego w sobie* – zdjęcie jest zawsze *zdjęciem czegoś*. Zdjęcie samo w sobie to rozproszony fenomen zamknięty w pudełku, czekający na uwolnienie, na ukształtowanie chmury zatrzymanego zdarzenia w *obiekt fotograficzny*. Obiektem fotograficznym jest również fotografia cyfrowa, której tworzywo stanowią piksele o jak najbardziej materialnym charakterze. Wszystkie możliwe *oblicza fotografii* wynikają z zarejestrowania, poświadczenia, utrwalenia jakiegoś skrawka, odbitki z rzeczywistości. Zaklinamy więc chwilę w obiekty, używając do tego aparatu.

*Aparaty usamodzielnily się do tego stopnia (aparaty fotograficzne całkowicie zautomatyzowane są tu wymownym przykładem), że nasza rola sprowadza się do funkcji "pstrykacza", który jest wyłącznie realizatorem programu zdeponowanego wewnątrz "czarnej skrzynki" [...] Prawdziwi fotograficy, także artyści, to ci, którzy walczą z programem, występują przeciwko niemu, starają się go przewyciężyć po to, by nie dać się uwieść (i zwieść jednocześnie) potędze fo-*

tograficznych software'ów. Automatyzacja procesu wykonywania zdjęć stanowi swoistą ekskluzję, zabieg wykluczenia człowieka z procesu tworzenia zdjęcia. Przeciwno temu zwracają się prawdziwi fotograficy, próbujący walczyć z inkluzją człowieka w obrazie.<sup>13</sup>

### Pojęcie fotograficzności

Fotograficzność w znaczeniu, jakie opisałam powyżej, jest zjawiskiem pre-fotograficznym, które istniało przed samą fotografią. Nie istniało samo słowo, ale zjawisko wymagało nazwania. Fotografia (jako dziedzina oraz mechanizm) pozwoliła mi to uczynić.

Słowo *fotograficzny* nie musi, moim zdaniem, odnosić się już do dziedziny, ani do medium. *Fotograficzny* to przymiotnik, który wyraża procesualność i migawkowość – obiektywność i subiektywność jednocześnie. Stanowi więc wskazanie na płynnowymiarowość. Fotograficzność nie jest w tym kontekście cechą konkretnego dzieła (klasycznie rozumianego zdjęcia), lecz kategorią dzieł i działań. Wydruk fotografii na drewnianej płycie możemy kategoryzować jako rzeźbę. Jako malarstwo. Jako instalację. Dlatego za pożyteczne uważam wprowadzenie pojęcia *obiekty*. Obiekty rzeźbiarskiego, malarskiego, czy wreszcie fotograficznego. Pojęcie *obiekty* nie redukuje danego dzieła sztuki do konkretnej dziedziny, a w związku z tym nie narzuca konkretnej interpretacji historycznej (np. w kontekście *historii fotografii, malarstwa* etc). Nie narzuca cech, które wynikają z archaicznego kategoryzowania, które w pewnym sensie stanowi gest wrzucenia pracy do głębokiego worka jednego konkretnego medium lub jednej dziedziny.

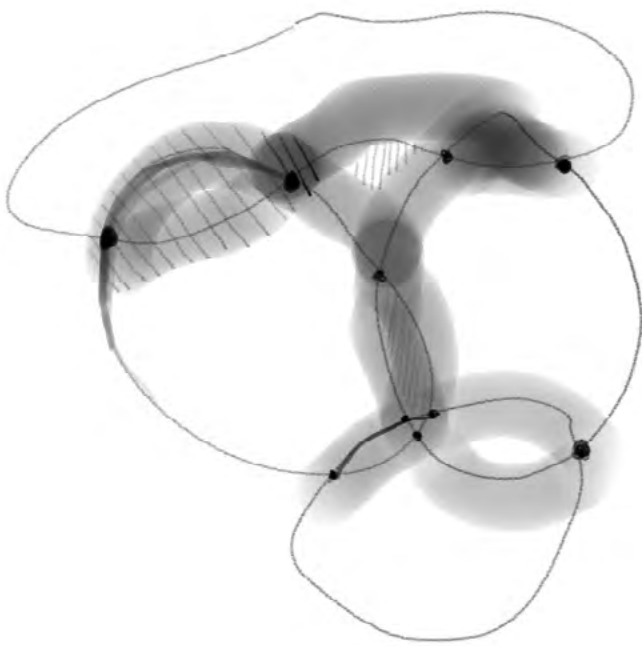
Sztuka współczesna jest interdyscyplinarna, intermedialna, *płynnowymiarowa*. Przede wszystkim. Malarze, rzeźbiarze i fotograficy to, moim zdaniem i dla uproszczenia, rzemieślnicy. Jednokierunkowa doskonałość techniczna to ideał rzemiosła. Nie każdy rzemieślnik jest artystą i odwrotnie. Współczesny artysta ma prawo czerpać ze wszystkich akademickich dyscyplin rzemieślniczych. Po swojemu i tyle, ile potrzebuje. Niezreczną byłaby próba analogicznej kontaminacji terminologicznej, wobec której twórca musiałby określać się na przykład *malarzo-fotografikiem*.

Czuję, że czas, w którym jedną nogą wciąż tkwimy w modelu akademickim, który zakłada podział na wydziały i maksymalną redukcję pola manewru w obrębie danej dziedziny (np. malarstwa), powinien dobiec końca. Za jałową uważam dyskusję, czy dana praca *to bardziej malarstwo, czy rzeźba*. Już sam fakt, że do takiej dyskusji w ogóle dochodzi, świadczy o tym, że współcześni artyści tworzą *obiekty sztuki*.

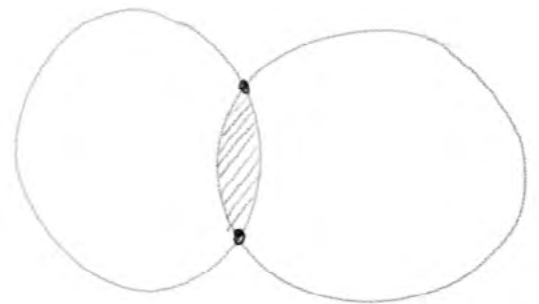
Uważam za niesamowicie ważne, żeby postrzegać dzieło w kontekście praktyki twórczej autora oraz tego, jak sam klasyfikuje (nazywa, podpisuje, identyfikuje)

on swoje prace. Znaczenia i konsekwencje, jakie wynikają z sięgania po konkretne medium, nie muszą być unieważnione wraz z odejściem od tradycyjnego modelu myślenia o praktyce twórczej. Nie mają one jednak stanowić ram, a surowiec twórczy.

**Być może my, młodzi artyści, powinniśmy pozwolić sobie na swobodę nazywania własnych działań, a jednocześnie zatroszczyć się o budowanie własnej świadomości językowej. Budowanie tożsamości nie musi oznaczać identyfikacji z konkretnymi dziedzinami sztuki. Być może powinniśmy wyjść z wygodnych kokonów i walczyć o neologizmy, które uwolnią nasze dzieła od starzejących się kategorii i pozwolą naszym odbiorcom patrzeć na nie i mó-**



*płynnowymiarowość*



*interdyscyplinarność*

Schematyczne porównanie płynnowymiarowości i interdyscyplinarności

# wić o nich w zupełnie nowy, interdyscyplinarny lub płynnowymiarowy sposób.

## 3. Teorie fotografii dotyczące materialności, doświadczania, emocjonalności

### O migawkowości, obrazie i obiekcie

Jak zauważa badaczka Dagmara Bugaj, fotografia to bardzo heterogeniczny obszar badawczy, zdecydowanie wymykający się próbom całościowego ujęcia<sup>14</sup>. W swojej pracy doktorskiej pod tytułem *Materia fotografii a materialność fotografii* stawia ona bardzo istotne pytania:

*Jaką rzeczywistość i czy w ogóle jakąś rzeczywistość reprezentuje obraz? Jaka jest relacja między nośnikiem a obrazem? Jak zmienia się znaczenie obrazu wraz ze zmianą medium?*<sup>15</sup>

*Czy (fotografia) była to po prostu pomoc w malarstwie, czy produkt naukowy, fragment rzeczywistości czy środek osobistej ekspresji?*<sup>16</sup>

Obrazem nazywamy bardzo wiele zjawisk: reprezentacje, fotografie, projekcje, nawet sny, pomniki, spektakle – pisze w książce *Czego chcą obrazy?* W. J. T. Mitchell, badacz zajmujący się obrazem i ikonografią<sup>17</sup>. Mitchell zwraca uwagę na wieloznaczność pojęcia *obraz*, która wiąże się z istotną kwestią: obrazem może być materialny i fizyczny obiekt. Według Mitchella nazywanie różnych zjawisk *obrazami* nie musi wynikać z tego, że cokolwiek je łączy. Autor zauważa, że obraz jako obiekt materialny to nie tylko malowidło, ale także na przykład obiekty trójwymiarowe, z czego wynika trudność, czy też właściwie niemożliwość ostatecznego zdefiniowania pojęcia i zjawiska zwanego *obrazem*<sup>18</sup>. Stawiam tezę, że analogiczna *niemożność* dotyczy również pojęcia *fotografii*. Dlatego proponuję alternatywne pojęcie *fotograficzności*. Jest ono szczególnie istotne w kontekście pojęcia *obrazu fotograficznego*, a ponadto *obiekty fotograficznego*. Moim celem jest nadanie temu pojęciu nowego znaczenia i przekształcenie *fotograficzności*

14 D. Bugaj, *Selfnature. Materia fotografii, a materialność fotografii.*, ASP Łódź, 2018.

15 Tamże.

16 Tamże.

17 W. J. T. Mitchell, *Piśmienność wizualna czy wizualność piśmienna?* [w:] *Visual Literacy*, ed. J. Elkins, Routledge, New York-London 2008, s. 11-21.

18 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, Chicago-London 2005, s. 342-343.

19 D. Bugaj, *Selfnature. Materia fotografii, a materialność fotografii.*, Łódź 2018, s. 33.

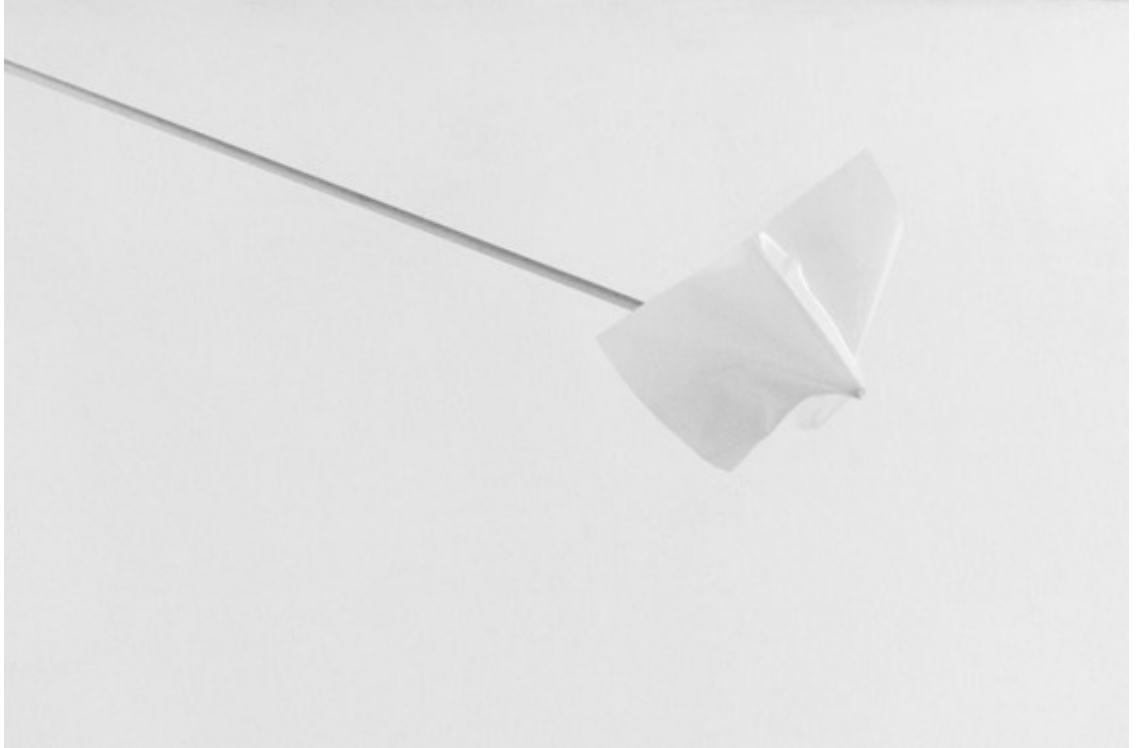
w cechę przypisywaną obiektom sztuki.

[...] w czasach, kiedy cyfrowe obrazy zalewają świat a rzeczywistość materialna i wirtualna się nawzajem przenikają należy postawić pytanie o materialność obrazu fotograficznego i reprezentowaną w fotografiach materię.<sup>19</sup>

Poruszona powyżej przez Dagmarę Bugaj kwestia w pewnym stopniu uzasadnia potrzebę zredefiniowania pojęcia *fotograficzności*. *Przenikanie się* materialności i wirtualności w fotografii nie jest problematyczne w przypadku rozróżnienia na *fotograficzność* i *obiekt fotograficzny*. *Fotograficzność* jest w pewnym sensie wirtualna, bo jest konstruktem myślowym, natomiast *obiekt* jest zawsze czymś dostrzegalnym, materialnym. Nie sugeruję, że zaproponowana przeze mnie definicja mogłaby stać się uniwersalna, natomiast mogłaby stać się kalką, dającą odbiorcy dostęp do pogłębionego zrozumienia mojej perspektywy twórczej. Mówiąc o moich pracach *obiekty fotograficzne*, odwołuję się do filozofii fotografii oraz zjawiska *migawkowości*. Nie chciałabym odbierać sobie przyjemności nazywania moich obiektów *fotograficznymi*. Będąc *odbitkami* są one ukonstytuowane jako *realne*. Realne nie jako obiekty, ale jako realizacja chęci, którą nazywam *fotograficzną*.

Co już wybrzmiało, *odbitka* to zatrzymanie procesu emocjonalnego (wewnętrznego) lub dostrzegalnego (zewnątrznego), za którymi kryją się rzeczywiste i prawdziwe doświadczenia. Za przykład mógłby tu posłużyć zarówno obiekt z mojej pracy licencjackiej *Przyszłości nie ma – syndrom czasu*, jak i obiekty, które wchodziły w skład mojego dyplomu magisterskiego. Jednym z nich jest obiekt, który odnosi się do rzeczywistego stanu: momentu, w którym oko zachodzi łzami. Jest to moment tuż przed tym, jak łza wylewa się i spływa po policzku. Z jednej strony jest to proces emocjonalny, z drugiej zaś materialny – emocjonalność jest efemeryczna, ale fizjologicznie rzeczywista. Jak więc inaczej miałabym nazwać tę pracę, jeśli nie *obiektem fotograficznym*? Fotograficznym nie z tego powodu, że *jest o fotografii*, a dlatego, że posiada cechy zapożyczone lub też przesunięte z fotografii. Gest wyeksponowania określonego obiektu jest fotograficzny, ponieważ stanowi próbę wyseparowania (zatrzymania) konkretnego momentu rzeczywistości. Jednakże doświadczanie tego obiektu przez odbiorcę ma charakter procesu i w tym aspekcie jest związane z temporalnym wymiarem wideo (filmu). Jeśli sztukę wideo nazwiemy fotograficzną – co się często zdarza<sup>20</sup>, ponieważ z fotografii się narodziła – to powiedziałabym, że tworzę trójwymiarowe wideo. Wideo-obiekty-fotograficzne, które odnoszą się do trwania lub zatrzymania, *wciśnięcia przycisku pauzy*, aby móc się nad nimi pochylić, przyjrzeć, przeanalizować. W ten sposób rozumiem działanie *site-specific* w galerii Rodriguez, stanowiące część mojego dyplomu magisterskiego: polega ono na zainstalowaniu w galerii stworzonych przeze mnie kafli łazienkowych z gipsu. Na jednym z nich widoczny jest ślad uderzenia dłonią. Jest to właściwie moment, w którym kafel zostaje rozbity. Praca stanowi *obiekt fotograficzny*, migawkę, zatrzymanie bardzo emocjonalnego aktu. Nie zawiera bezpośredniego

20 Fotograficzny rodowód filmu szczególnie mocno podkreślali Andre Bazin i Siegfried Kracauer, którzy zwracali uwagę na przyczynowe powiązanie rzeczywistości przed kamerą z obrazem filmowym. A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, red. B. Michalek, Warszawa 1963. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1975



*Przyszłości nie ma - syndrom czasu, dokumentacja obiektu*



przedstawienia człowieka, chociaż gest jest ludzki. A nawet szczególnie intymny, na co wskazują kafelki jednoznacznie kojarzące się przestrzenią osobistą. Ślad ludzkiej interwencji na obiekcie pochodzącym z przestrzeni prywatnej również kojarzy się z sytuacją intymną. Ja, jako artystka, *zdejmuję* ten intymny akt z rzeczywistości i obnażam go, jako *zdjęcie*, instalując w galerii.

#### 4. Materialność fotografii w odniesieniu do obiektu fotograficznego

Vilém Flusser omawia *czasoprzestrzeń* jako splot dwóch zjawisk (czasu i przestrzeni) najistotniejszych w kontekście obiektu fotograficznego, czyli *obektu czasoprzestrzennego*. Filozof powiada:

*Dopóki aparat fotograficzny nie jest całkiem zautomatyzowany, dopóty też można nim manipulować, tzn. można manipulować kategoriami fotograficznej czasoprzestrzeni. Nie są to kategorie Newtona czy Einsteina, lecz kategorie podziału czasoprzestrzeni na wyraźnie odrębne od siebie strefy. Wszystkie one są odległościami od ściganej zwierzyny, widokami na fotograficzny obiekt, który znajduje się w centrum czasoprzestrzeni. Na przykład strefa widzialnej odległości, która może być podskórna, bliska, średnia, daleka (...). Albo czas migawki fundujący błyskawiczne spojrzenie, strefa szybkiego rzucania okiem, spokojnego przyglądania się, dociekliwego wpatrywania się – w takiej to czasoprzestrzeni dokonuje się fotograficzny gest.<sup>21</sup>*

Zarówno *fotograficzny obiekt*, jak i *fotograficzny gest* to dwa interesujące określenia-pojęcia, które postuluje Flusser. W kontekście czasoprzestrzeni można mówić o korelacji zaproponowanych przez filozofa terminów z przedstawionym przeze mnie pojęciem *fotograficzności*.

**Istnienie w czasie i przestrzeni to dwie kluczowe właściwości obiektu fotograficznego. Są to również podstawowe kategorie, przy pomocy których myślę o własnej twórczości. Jako technika, czas i przestrzeń stanowią podstawowe parametry opisujące moje prace oraz fundamentalne kategorie, w odniesieniu do których tworzę obiekty.**

Posługiwanie się *obserwacją*, *spoglądaniem*, *dociekliwym wpatrywaniem*, o których wspomina autor<sup>22</sup>, jest równoważne z posługiwaniami się aparatem fotograficznym. Narządy umożliwiające obserwację stanowią narzędzie w tym samym stopniu, co aparat, i tak też traktuję je we własnej praktyce twórczej. Obserwacja trwa nieustannie, choć jest częściowo ukryta w podświadomości. Staram się obserwować własny proces obserwacji, możliwie najwnikliwiej odtwarzać i analizować zachowania podświadome. Wyniki samoobserwacji nadają się zarówno do przetworzenia teoretycznego, jak i artystycznego. Samoobserwacja i świadomość udziału podświadomości w moich działaniach pozwala mi

21 V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Aletheia, Warszawa 2015, s. 39.

22 Tamże.

w pewnym sensie nadzorować własne automatyzmy. Zachowuję taką postawę, podejmując się pracy manualnej (używając rąk jako aparatu) i ingerując w materię. W tym kontekście fotografia nie jest już własnością zautomatyzowanej maszyny, aparatu fotomechanicznego, programu. Szklane oko obiektywu zostaje zastąpione mięsistym i subiektywnym (ludzkim) okiem, reagującym na bodźce na swój fizjologiczny i neurobiologiczny sposób. Fotografia dzieje się poza aparatem (fotomechanicznym).

### O koncepcji Stefana Wojneckiego

Marianna Michałowska wspomina w książce *Doświadczenie w fotografii*<sup>23</sup> o koncepcji istoty fotografii Stefana Wojneckiego. Artysta nie skupiał się na aspektach technicznych medium, na tym, co ono pokazuje, lecz na tym, *jak* to czyni. Wczesniejsze badania Wojneckiego były częściowo zorientowane na wpływ maszyn i nowej technologii na sztukę. Wynikał z nich jednak zwrot ku strukturom organicznym. Trafne wydają mi się odniesienia badacza do neuronowej struktury mózgu i fizycznych mikrostruktur substancji oraz badań parapsychicznych<sup>24</sup>. Artysta odnosił wiedzę o charakterze fizyczno-biologicznym do własnego namysłu nad *rzeczywistością obiektywną*, a także nad ludzką tożsamością i relacją między mediami<sup>25</sup>. Podobnego rodzaju związki stanowią główny przedmiot moich zainteresowań. Stefan Wojnecki łączy ze sobą fizykę i sztukę. Uważam, że można pogłębić rozumienie tego związku, biorąc pod uwagę różnorodność dziedzin nauki, które na sztukę niewątpliwie oddziałują.

Interesujące wydają mi się związki sztuki z medycyną, fizjologią, psychologią. W ramach własnej praktyki twórczej i na jej postawie staram się obserwować relacje między twórczością (działaniem), emocjonalnością (odczuwaniem) i doświadczeniem (percypowaniem), a mechanicznym medium prafotografii (techniką). Wydaje mi się istotnym, że Stefan Wojnecki porównuje procesy i stany fizjologiczne – postrzeganie rzeczywistości, działanie pamięci, komunikację – z mechanizmem fotograficznym, czy też założeniami wynikającymi z medium fotografii<sup>26</sup>. Pamięć, komunikacja i obserwacja to moim zdaniem zjawiska, które nie tylko pozostają w związku z medium fotografii, ale są z nią w pewnym sensie tożsame. Fotografia jako taka, specyfika fotografii, opiera się na czynności *badania*, przeprowadzania *analizy* czy stawiania *hipotezy*, i w tym kontekście ma charakter działania laboratoryjnego. Jako nowy wynalazek, fotografia miała *poświadczać rzeczywiste* – była wykorzystywana do kategoryzowania, katalogowania, dokumentowania, badania. Te mechaniczne, obiektywizujące, porządkujące zabiegi są podstawowe w nauce, a wywarły wpływ także na sztukę.

Jak fotografia *badawcza* stała się *artystyczną*? Istotną dziedziną sztuki, którą posługują się artyści na całym świecie? Wspomniana przeze mnie *ptynno-*

23 M. Michałowska, *Pochwała myślenia – o fotografii Stefana Wojneckiego* [w:] S. Wojnecki, *Doświadczenie (w) fotografii*, Fundacja 9/11, Poznań 2015.

24 Tamże.

25 Tamże.

26 Tamże.

27 S. Wojnecki, *Doświadczenie (w) fotografii*, Fundacja 9/11, Poznań 2015, s. 107.

wymiarowość (odpowiadająca interdyscyplinarności w ujęciu Wojneckiego<sup>27</sup>), stanowi napęd koła wzajemnych odniesień między tożsamością artysty, dziełem i refleksją. Refleksja artysty stanowi wypadkową różnych teorii, związanych nie tylko z określonymi mediami, nie tylko ze sztuką, ale w ogóle ze światem. Wydaje mi się jednak, że to właśnie fotografia, czy raczej *fotograficzność*, stanowi modelowy pomost między sztuką a nauką. Własne działania, które rozumiem jako *fotograficzne*, wykorzystuję jako pomost między sztuką (praktyką twórczą), psychologią a fizjologią.

Już we wczesnych pracach Stefana Wojneckiego wyeksponowana była kwestia medium. Medium fotograficzne przez długi czas traktowane było jako jedyne, które jest w stanie zaświadczać o rzeczywistości, w czym ponadto tkwi jego specyfika, bowiem bez odniesienia do rzeczywistości nie mogłoby istnieć. Przełomowym był moment, w którym powstały obrazy generowane przez programy i maszyny pozwalające manipulować obrazem do tego stopnia, że staje się wątpliwym, czy przetworzony za ich pomocą materiał jest wciąż *zdjęciem*. A jednak nawet wysoko przetworzone fotografie cyfrowe wciąż potocznie nazywa się *zdjęciami*. Czy jednak rzeczywiście nimi są? Bardzo trudno odróżnić grafikę od fotografii, nie tylko wskutek postępu technologicznego, którego świadkami jesteśmy obecnie. Przykładem mogą być fotografie Stefana Wojneckiego z lat 50., które *nie wyglądają* jak fotografie<sup>28</sup>. Być może należałoby nazwać takie obrazy rysunkami fotograficznymi? Bądź fotografiami rysunkowymi? Problem z klasyfikacją działania wiąże się z przywoływanym przeze mnie wielokrotnie pytaniem o związek tożsamości twórcy z wykorzystywanymi przez niego mediami i granicami tych mediów.

Marianna Michałowska we wstępie do publikacji *Doświadczenie (w) fotografii* zaznacza, że koncepcja Stefana Wojneckiego jest konsekwencją zainteresowania naukami ścisłymi i próbą wprowadzenia ich do sztuki<sup>29</sup>. Tok myślenia profesora jest mi w tym aspekcie bliski. Z kolei w kontekście relacji praktyki i teorii zajmuję stanowisko przeciwne w stosunku do Wojneckiego. Profesor skupia się przede wszystkim na konstruowaniu struktury teoretycznej, której konsekwencją jest konstrukcja praktyczna. Zaplecze teoretyczne każdego twórcy pośrednio lub bezpośrednio wpływa na jego twórczość. Może się to wydawać oczywiste, uważam to jednak za bardzo istotne i wymagające podkreślenia. Jednocześnie sama twórczość stanowi dla twórcy punkt odniesienia i przedmiot rozważań – moje prace stanowią przedmiot mojego namysłu. Traktuję Stefana Wojneckiego jako autorytet w dziedzinie teorii fotografii, choć uważam, że jego koncepcje wymagają współczesnego rozwinięcia. Za podstawę *doznania fotografii* uznaje Wojnecki czysto wzrokowe doświadczenie<sup>30</sup>. Sądzę, że można jednak mówić

28 S. Wojnecki, *Doświadczenie (w) fotografii*, Fundacja 9/11, Poznań 2015, s. 14.

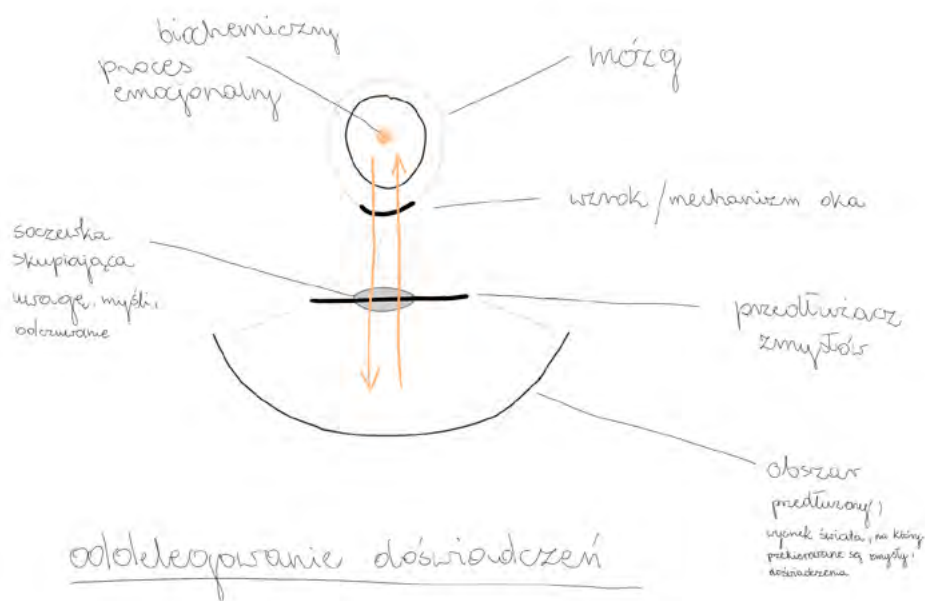
29 M. Michałowska, *Pochwała myślenia – fotografia Stefana Wojneckiego*, [w:] S. Wojnecki, *Doświadczenie (w) fotografii*, Fundacja 9/11, Poznań, 2015.

30 S. Wojnecki, *Doświadczenie (w) fotografii*, Fundacja 9/11, Poznań 2015, s. 128.

w tym przypadku o doświadczeniu bardziej złożonym. Fotografii, a także obiektów fotograficznych, doświadczamy, w moim przekonaniu, przynajmniej dwoma zmysłami. Zapośredniczony dotyk wynikający z bliskości obiektów, z bycia nimi otoczonym, z doświadczania ich faktury (choćby w sposób synestezyjny), w połączeniu z doświadczeniem wzrokowym, daje poznanie co najmniej dwuzmysłowe. Obiekty fotograficzne są poznawalne wieloma zmysłami. Poniżej przedstawiam syntetyczny schemat procesu doświadczania, oparty o powyższe rozstrzygnięcia:

**Punktem wyjścia fotografii była nauka, naukowy charakter wynalazku, możliwość mechanicznego obiektywizowania. Jednocześnie człowiek wykazuje się silną potrzebą, by nadać fotografii status czegoś subiektywnego, związanego z doświadczeniem i emocjami. Ręce trzymające aparat stanowią dla mnie symbol tego połączenia: nauki i sztuki, obiektywnego i subiektywnego.**

Współczesne pytania o to, czym obecnie jest fotografia, oraz historyczne dyskusje nad tym, czy fotografia jest sztuką, wynikają moim zdaniem z nieprecyzyjnego sformułowania problemu. To nie fotografia jest w tych przypadkach przedmiotem dyskusji, ale *fotograficzność*. Wprowadzenie takiego pojęcia w pewnym sensie znosi problem przeciwstawienia człowieka i maszyny, stanowi mediację. *Fotograficzność* jest czymś, co wiezie palec do naciśnięcia spustu (w metaforycznym sensie, ponieważ mówię także o fotografii powsta-



schemat rozszerzenia, przedłużenia zmysłów i ich cyrkulacja między zewnątrz a wnętrzem umysłu



Beksa, dokumentacja wystawy, Galeria Rodriguez, 2020



jącej bez aparatu fotomechanicznego). W szerszym kontekście fotografia jako taka stanowi metaforę ludzkiego postrzegania świata. W pewnym sensie jest czymś więcej, niż dziedziną sztuki, czy nauki – czymś bardziej ogólnym. Jest metaforą patrzenia. Mechanizm wzroku, fizjologiczne, zmysłowe narzędzie, odbierając bodźce, chce je podświadomie zapisywać, rejestrować, zatrzymywać. W pewnym sensie musi, bo człowiek posługuje się pamięcią, żeby orientować się w świecie. Postrzegając i pamiętając, zapisujemy w mózgu schematy, *zdjęcia*, rejestrujemy przeżycia i emocje, które powstają w rozmaitych okolicznościach. Takie zdarzenie nazwałabym fotograficznym.

### **Związek nauk i sztuką w kontekście fotografii. Naukowe ujęcie emocjonalności**

Aleksandra Jasielska w tekście *Reprezentacja współczesnych modeli emocji* odnosi się do modelu emocji podstawowych: *w dziełach sztuki wykorzystuje się analogowe wobec rzeczywistości reprezentacje obrazowe, o identyfikacji emocjonalnej decyduje stopień podobieństwa artystycznego przedstawienia rzeczywistości do doświadczanej przez człowieka rzeczywistości*<sup>31</sup>. Owo podobieństwo w sposób jednoznaczny odsyła do fotografii, sztuki w mocnym sensie przedstawieniowej, związanej z reprezentacją. Reprezentacja to nadrzędna cecha fotografii. Reprezentacja nie musi oznaczać tylko podobieństwa do obrazu, ale także podobieństwo do *doświadczanej przez człowieka rzeczywistości*.

Interesuje mnie, w jaki sposób opisana przez Jasielską koncepcja odbioru dzieła odnosi się do *obiektów fotograficznych*. Wydaje mi się, obiekt *jako taki* mógłby w tym przypadku posłużyć za metaforę rzeczywistości. Z obiektami możemy stykać się w sensie dosłownym i przenośnym. W świecie zewnętrznym, na przykład na wystawach (dzieła sztuki), ale także wewnętrznym (obiekt myśli, uświadomiona emocja). Obiekt *jako zdjęcie* – wyodrębnione, zatrzymane indywiduum, konkretne coś, pewien *fakt* – pełni rolę rusztowania rzeczywistości, stanowi element świata. *Obiekt fotograficzny* to przedmiot, w którym manifestuje się owo *zatrzymanie*, jest wytworzony z chęci utrwalenia, wyodrębnienia, stanowi w pewnym sensie *metaobiekt*, obiekt *zaświadczający* o istnieniu obiektu jako takiego, czyli pewnego zjawiska. *Obiekt fotograficzny* wskazuje na pewien model doświadczenia, zostaje wyjęty (*zdzjęty*) z jednostkowego doświadczenia rzeczywistości (opartej na *obiektych jako takich*). Stopień intensywności odczuwania, przeżywania, doświadczenia takiego obiektu uzależniony jest w takim razie od rozpoznania w nim pewnej rzeczywistości (która dla każdego doświadczającego jest indywidualna). Jasielska omawia prace Damiena Hirsta oraz inne dzieła przedstawiające, operujące na podstawowych modelach emocji, takich jak wstręt i obrzydzenie, przerażenie, niechęć. Tego rodzaju silne emocje opierają się zwykle na głęboko zakorzenionych schematach, i mogą zostać wyzwolone nawet przez delikatną sugestię. *Realność* strachu i wstrętu jest najtrudniejsza do zakwestionowania, a obiekty, na których się opiera, trudne do zignorowania.

*Przyjmuje się, że w rezultacie dokonania poznawczej oceny dzieła sztuki mogą pojawić się dwa typy emocji. Emocje te odpowiadają ściśtemu rozróżnieniu na „odczucie w stosunku do czegoś” i „odczucie czegoś”*<sup>32</sup>.

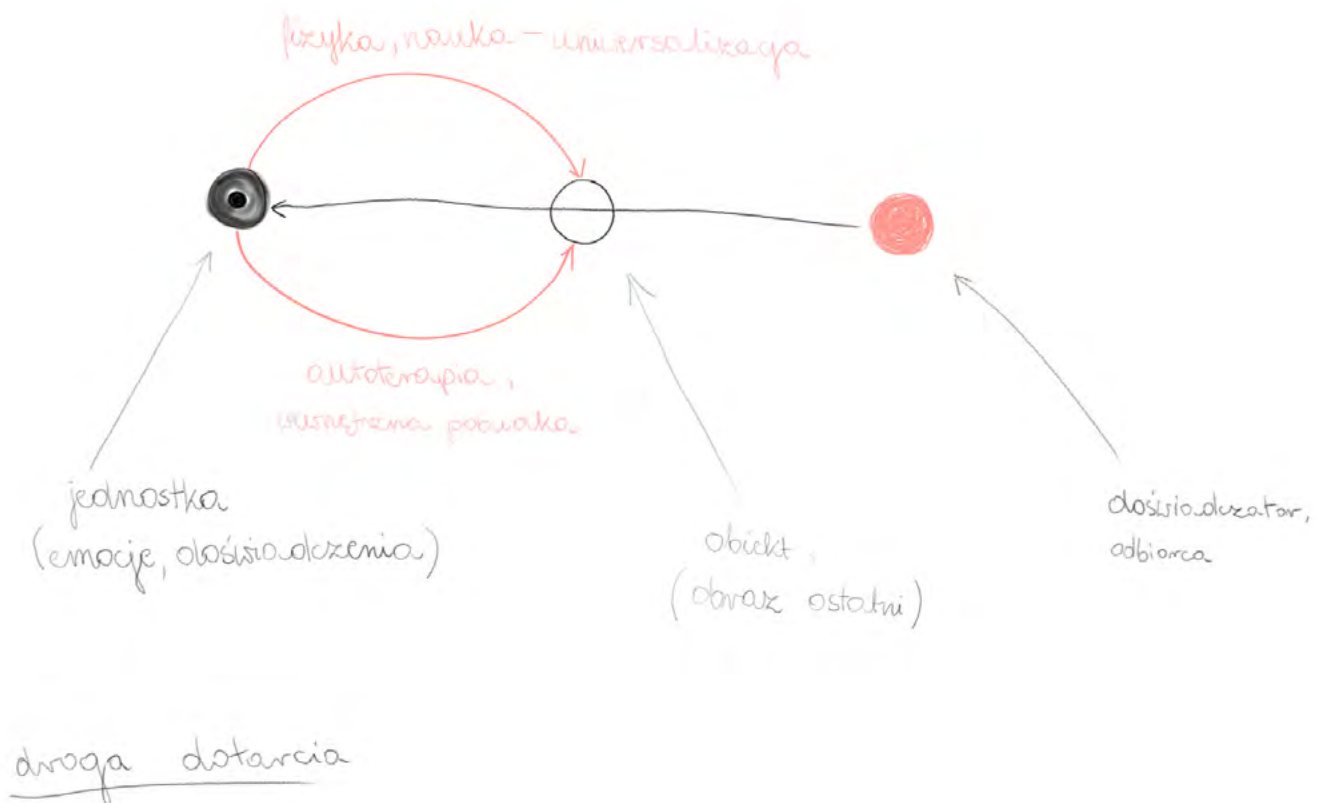
31 A. Jasielska, *Reprezentacja współczesnych modeli emocji w dziełach sztuki*, IBL, Warszawa 2013, s. 211.

32 Tamże.

33 Patrz: słownik pojęć.

Powyższe sformułowanie wskazuje na znaczenie emocji w modelu oceny poznawczej. Oceny dokonuje się przez pryzmat kryteriów – celów i wartości jednostki, dzięki którym ustosunkowuje się ona do poszczególnych obiektów i zdarzeń. Obowiązuje to także w sytuacji *doświadczenia* dzieła. Odczuwanie czegoś, i dalej, *odczuwanie czegoś w stosunku do czegoś*, a więc seria sprzężonych reakcji, stanowi podstawę doświadczenia odbiorcy typu *doświadczonego*<sup>33</sup>. Dzieło może odnosić się do emocji, może być o emocjach, a jednocześnie wywoływać u odbiorcy emocje skrajnie odmienne.

Wrażenie, jakie wywołuje dzieło, jest wpisane w ciąg emocji odbiorcy. Z *doświadczenia obiektów sztuki* wynikają rozmaite konsekwencje. Doświadczając konstrukcji artystycznych, znajdujemy się pod wpływem wielu bodźców. Nie tylko je oglądamy, ale przebywamy w stworzonym przez artystę środowisku doświadczenia. Może to być wystawa, rodzaj instalacji, obiekt, na przykład obiekt fotograficzny. Orientując się w środowisku i reagując na bodźce, odbiorca używa pamięci. Nie mam na myśli wyłącznie *obrazów zapisanych w pamięci*, ponieważ nie myślimy obrazami<sup>34</sup>, ale przede wszystkim pamięć jakiegoś przeżycia. Przywołam tu po raz kolejny wykonaną przeze mnie pracę przedstawiającą oko zachodzące łzę. Zatrzymanie momentu doświadczenia wiąże się z pewnego rodzaju rezonansem. Odbiorca jako doświadczonego widzi sytuację, *zdjęcie* rzeczywistości, znajomy, ale przetworzony artystycznie moment. Może *dotknąć*



schemat relacji między artystą a doświadczonego

34 Określenie obrazowe w psychologii nie ogranicza się tylko do modalności wizualnej, ale dotyczy wszystkich aspektów zmysłowej reprezentacji świata rzeczywistego. A. Jasielska, *Reprezentacja współczesnych modeli emocji w dziełach sztuki*, IBL, Warszawa 2013, s. 211.

tego momentu, może go oglądać w trzech wymiarach, a specyfika sytuacji dzięki zatrzymaniu wybrzmiewa. Z drugiej strony ta wzmocniona przez zatrzymanie realność nie jest *własną* realnością odbiorcy, którą zna z doświadczenia, a jedynie analogiczną, przy czym towarzyszące oglądaniu *przypominanie* samo w sobie jest kolejnym doświadczeniem. Obcowanie z obiektem fotograficznym stanowi więc na raz doświadczenie wzmocnione (przez wskazanie) i osłabione (przez zapośredniczenie). Jest to doświadczenie o dualistycznym charakterze, a antycypuje w nim nie tylko dzieło, ale i jego otoczenie, kontekst i bagaż doświadczonego, czyli całe środowisko przeżywania sztuki.

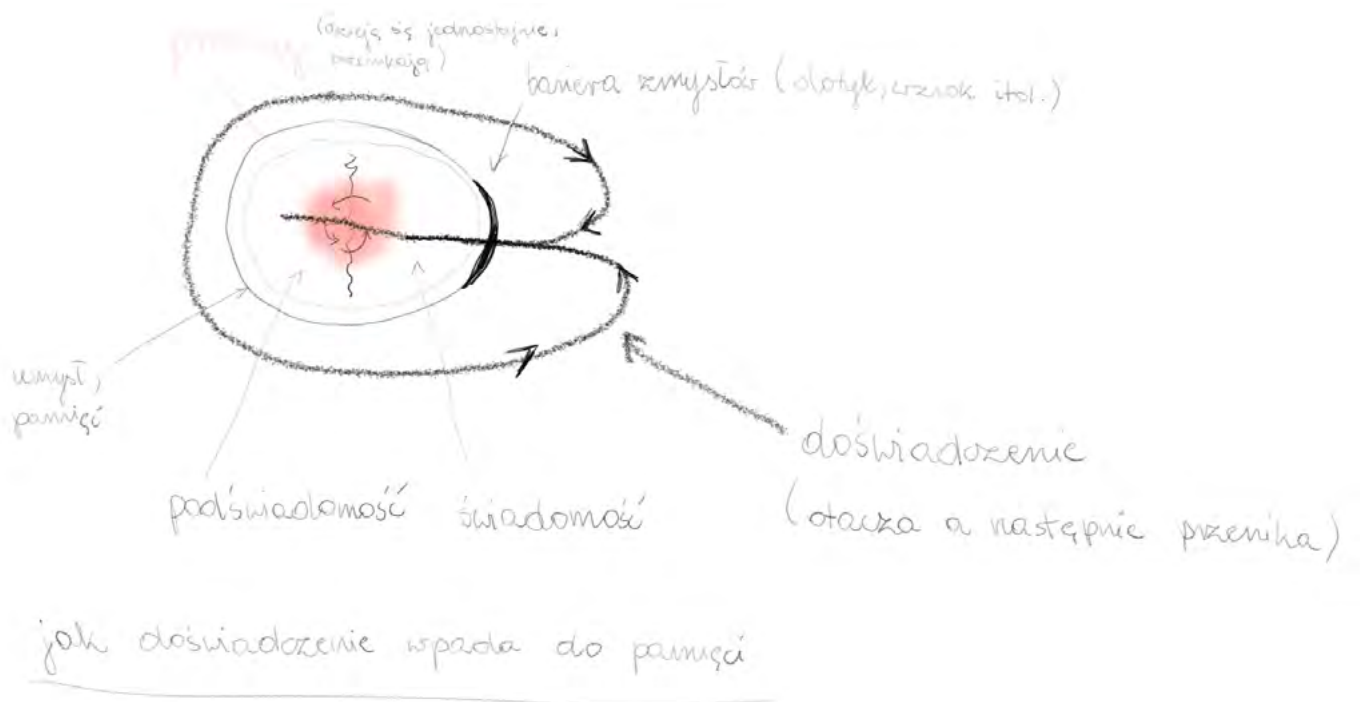
Szczególnie interesującym jest według mnie model *konstrukcji psychicznej emocji*. Jasielska przywołuje w tym kontekście przykład pracy *Pharmacy* Damiena Hirsta. Autorka zwraca uwagę na procesy desymbolizacji i metaforyzacji w odniesieniu do wysoce skomplikowanej konstrukcji psychicznej odpowiadającej za emocje<sup>35</sup>. Jasielska pisze o niej tak:

*Model konstrukcji psychicznej emocji w dziełach sztuki wykorzystuje reprezentację emocji w dwójnasób. Po pierwsze, wiąże się z zastosowaniem symboli autorskich, czyli indywidualnych kreacji artystycznych silnie związanych z autobiografią czy konkretnym doświadczeniem jednostki (por. symbol akcydentalny). Tworzenie symboli indywidualnych prowadzi do wypowiedzi metaforycznej. Symbol bowiem tym różni się od metafory, że reprezentuje zbiór, z którego został wzięty (całokształt kulturowy), natomiast metafora bazuje na chwilowej, dostępnej twórcy analogii. Posługiwanie się metaforami charakteryzuje: niski poziom konwencjonalizmu i duża arbitralność oraz nasycenie indywidualną i subiektywną interpretacją procesu czy zdarzenia. Warunkiem tworzenia metafor jest wykrycie podobieństwa strukturalnego między dziedzinami odnoszącymi się do nośnika (konkretnego – realizacja artystyczna) i tematu (abstrakcyjnego – emocja). Metafora, mimo że jest zjawiskiem pierwotnie językowym, nie musi mieć wyłącznie takiego charakteru. Zależność ta jest z powodzeniem wykorzystywana w artystycznej metaforyce emocji. Z drugiej strony interpretacja przez odbiorcę takiej formy reprezentacji emocji, w ramach modelu konstrukcji psychicznej emocji, wymaga procesu desymbolizacji. Desymbolizacja rozumiana jest, w psychicznej reprezentacji emocji, jako proces interpretacji komunikatów*

35 Tamże, s. 215-216.

36 Tamże, s. 216.





schematyczny rysunek relacji pamięci i doświadczeń

abstrakcyjnych w konwencji kodów obrazowych. Przy czym nie chodzi tu o pozaintelektualne rozumienie, ale np. o subiektywne wzruszenie, które towarzyszy jednostce (np. płacz) podczas kontaktu z dziełem sztuki (np. utwór muzyczny). Zdaniem Aliny Kolańczyk można użyć gradacji metaforycznych znaczeń – od tych, które są podobnie rozumiane przez różnych ludzi aż po skrajnie „osobiste”, używające zmysłowo-afektywnego tła dla porównywania. Proces desymbolizacji odnosi się tutaj także do interpretacji własnego funkcjonowania psychicznego. Jednostka, która koduje własne doznania emocjonalne w formie metafor, może mieć tendencje do dostrzegania metafory indywidualnej nawet tam, gdzie jej nie ma, na poziomie konwencji i w konsekwencji do odkrycia dokonanej wcześniej w swoim życiu transakcji metaforycznej.<sup>36</sup>

Powyższe ustalenia można odnieść do nauki zwanej neuroestetyką, o której Katarzyna Furman pisze w artykule *Neurobiologiczne podstawy doświadczeń i ocen estetycznych dzieł sztuki*. Neuroestetyk stara się odpowiedzieć na pytanie: jak odbieramy, poznajemy dzieło sztuki oraz jakie reakcje temu towarzyszą? Sam termin *neuroestetyka* został wprowadzony przez Semira Zekiego, neurobiologa badającego obszary kory mózgowej odpowiedzialne za widzenie<sup>37</sup>. Widzenie i jego właściwości stanowią naturalny przedmiot zainteresowania artysty. Jest to obszar wspólny sztuki i nauki. Ponadto fotografia, jako mechanizm szczególnie związany z widzeniem, może funkcjonować na tle obu tych dziedzin, czy też poprzez nie się realizować. Badania filozoficzne, ale także medyczne, przyrodnicze, nad widzeniem w różnych kontekstach, zajął się. Jednym z głównych obszarów neuroestetyki jest badanie reakcji centralnego układu nerwowego podczas odbioru różnych dzieł sztuki. Jest to zagadnienie, do którego odnoszę się bezpośrednio w aktualnych pracach. W realizacji dyplomowej odwołuję się do wpływu leków na ośrodkowy układ nerwowy. Poprzez praktykę twórczą staram się oswoić zaobserwowany rodzaj dysonansu. Własne emocje staram się przetransponować na sztukę, na obiekty, które jednocześnie usiłuję obserwować z dystansu, jako komunikaty, a także wytwory artystki (mnie), która na co dzień przyjmuje syntetyczne substancje zmieniające sposób odczuwania emocji. Zarówno refleksja (samoobserwacja), jak i działanie środków chemicznych, stanowią ingerencję w strukturę emocjonalną. Kluczowa jest tutaj praca pamięci. Zmysł

37 K. Furman, *Neurobiologiczne podstawy doświadczeń i ocen estetycznych dzieł sztuki*, Polskie Towarzystwo Przyrodników im. Kopernika, Kraków 2015, s. 56.

38 Tamże, s. 58

39 Tamże.

wzroku bez pamięci nie jest w stanie odbierać (interpretować) bodźców. Bodźce trafiają do pamięci krótkotrwałej i dzięki temu w ogóle stajemy się ich świadomi – a dokładnie informacji, która jest w nich zawarta. Związek tego mechanizmu ze sztuką opisał w roku 2007 polski psycholog Piotr Francuz. Przedstawił on pogląd, że powyższy model można zastosować również w analizie percepcji bodźców artystycznych, przy czym różnią się one od tych nie-artystycznych w ten sposób, że dzieło sztuki jest bodźcem celowo spreparowanym tak, aby wzbudzać określone emocje i zwracać uwagę na wybrane cechy<sup>38</sup>. Katarzyna Furman pisze na ten temat: *artysta zachowuje się jak nieświadomy neurobiolog, posiadający ukrytą wiedzę na temat zasad neurofizjologicznej percepcji emocji, z której korzysta podczas tworzenia dzieła sztuki*<sup>39</sup>.

## 5. Beksa. Samoobserwacja.

### Samoobserwacja

Fotografia, nawet współcześnie wiąże się z roszczeniem do obiektywności. Obiektywizacja, zimna instrumentalizacja, może wydawać się czymś przerażającym. Fotograficznie zobiektywizowana samoobserwacja musiałaby opierać się na zestawie danych, które porównałabym do skanów tomografii komputerowej głowy. Akt samoobserwacji mogłabym metaforycznie przedstawić jako oglądanie kolejnych skanów przedstawiających strukturę mózgu. Załóżmy, że przyglądam się tym *obiektywnym* obrazom, ale zupełnie ich nie rozumiem. Nie jestem bowiem lekarzem, ani naukowcem, który jest w stanie poddać taki obraz interpretacji. Naukowcem, który w gruncie rzeczy tłumaczy mi *rzeczywistość*. Tłumaczy mi to, co rzeczywiste, a czego nie rozumiem, ani nie jestem w stanie pojąć, ponieważ nie posiadam odpowiedniej wiedzy.

## **Czy zawsze potrzebuję objaśnienia, aby móc zinterpretować niejasne informacje? Jako pacjentka odpowiem, że tak, jednak jako artystka – że nie.**

Jestem w stanie zinterpretować migoczące obrazy struktury mózgu, przypominającej pomelo lub orzech włoski, i bez względu na faktyczny stan przedstawionego na nich mózgu jakoś je określić, na przykład jako niepokojące. Sam fakt znajdowania się w tym akcie – akcie obserwowania swojego mózgu, akcie, w którym patrzę na obraz czegoś, co znajduje się wewnątrz mnie – jest raczej przerażający. Mózg patrzy na mózg, powstaje pewnego rodzaju metaobraz, czy raczej metazdarzenie.

Wnikliwa samoobserwacja jest bolesna i trudna, a przede wszystkim jest czymś

bardzo intymnym. Tworząc, nieświadomie korzystam z pamięci. Wydobywam z niej swoje doświadczenia i towarzyszące im emocje. Przeżywam. Są to przeżycia krótkie i intensywne, bywają też takie, które trwają. Niektóre z nich stanowią właściwie zdarzenia ciągłe, wciąż powracające, z tego względu, że mają charakter fizjologiczny, są wpisane w mechanikę mojego organizmu.

Potrzebuję płakać. Potrzebuję wpadać w histerię. Od dziecka byłam beksą. Mogłoby się wydawać, że jest to intymna treść mojej pamięci, dotycząca czegoś, do czego nie warto się przyznawać. Uważam, że należałoby usunąć pejoratywne zabarwienie słowa beksa, trudno jednak uniknąć skojarzeń utrwalonych już w kodzie kulturowym.

Magdalena Szpunar w tekście *(Nie)potrzebna wrażliwość* zwraca uwagę na to, jak tematyzowane są emocjonalność i wrażliwość. Zwykle emocjonalność zostaje przeciwstawiona racjonalizmowi oraz *pozbawionemu emocji oglądowi rzeczywistości*. Z jednej strony pojęcie wrażliwości kojarzyć się może w sposób pozytywny, z empatią i współodczuwaniem, z drugiej z niestabilnością lub niepoczytalnością, przenikniętym na wskroś emocjami odbiorem rzeczywistości<sup>40</sup>.

*W pewnym sensie naznaczona emocjonalnością jednostka, przez zbyt intensywną recepcję świata, sama skazuje się na alienację, wykluczenie i niezrozumienie. Odczuwanie więcej i mocniej skazuje takie jednostki na szczególnie trudną i niełatwą egzystencję. Nierzadko o osobach wrażliwych mówimy, że są "słabe, niedostosowane", podczas gdy cecha ta, paradoksalnie, jest ich siłą. Jak trafnie pisze Barbara Skarga, "wrażliwość pogłębia poczucie tożsamości". Namysł nad tą dyspozycją poznawczą w dobie postępującej technicyzacji i informatyzacji świata ponowoczesnego wydaje się szczególnie cenny, gdyż nadmiarowość informacyjna w prosty sposób prowadzić może do anestezji, desensytyzacji, a w konsekwencji obojętności<sup>41</sup>.*

Powyższa uwaga jest cenna, jednak wciąż istnieje silne rozgraniczenie pomiędzy wartościami obiektywnymi, racjonalnymi i technicznymi w sztuce, a sylwetką artysty, której przypisuje się wylewność, subiektywizm i rozemocjonowanie. Sztuka coraz częściej odnosi się do technologii i racjonalności. Dotyczy przemian społecznych, przyjmuje formę futuryzmu informatyczno-artystycznego, jest zakorzeniona w najnowszych nurtach myślowych, takich, jak walka z antropocenem

40 M. Szpunar, *(Nie)potrzebna wrażliwość*, UJ, Kraków 2018, s.14.

41 Tamże.

42 Tamże.

lub bioart. Jednostka skupiająca się na *sobie samej* jest niemal całkowicie zmarginalizowana, bądź występuje w formie zradykalizowanej i zmaksymalizowanej, opartej na wspomnianym powyżej *wylewaniu się*. Być może otoczona większą uwagą i troską, wrażliwość i emocjonalność artystów jako podmiotów mogłaby stać się bardziej wartościowa, czy też poważniej traktowana. Magdalena Szpunar zauważa:

W "Polityce wrażliwości" Michał Markowski zwraca uwagę na pewien aspekt misyjności, który wiązać się powinien z uprawianiem humanistyki, a także jej rolą we współczesnym świecie. Kluczową kompetencją jest tutaj umiejętność łączenia ze sobą, wydawałoby się, wykluczających się porządków: "uczuć i pojęć, wrażliwości i teorii, jednostkowości i uniwersalności"<sup>42</sup>.

Jeżeli emocjonalność przyjąć za źródłowo związaną z wrażliwością, warto zauważyć, że z kolei wrażliwość wiąże się z *wrażeniami*. To wrażenia warunkują sposób, w jaki odbieramy i wartościujemy zjawiska – w tym sztukę. Szpunar pisze, że wrażliwy jest ktoś, kto dostrzega więcej, odczuwa więcej, jego odczucia *rezonują*. Bywa, że jest przez to naznaczony jest piętnem niezrozumienia, niedostosowania i samotniczej egzystencji<sup>43</sup>. *Wrażliwy* traktowany jest często z pewną pobłażliwością, jako ktoś niepoważny, *kruchy jak jajko*. Przywołane w tytule słowo *beksa*, co ciekawe, odnosiło się dawniej do mężczyzny, stosowano je, by wytknąć nadwrażliwość u chłopca<sup>44</sup>. Sądzę, że należałoby oczyścić słowo *beksa* z negatywnych konotacji. Uważam też, że człowiekowi należy się prawo do obnażania własnej wrażliwości w celach poznawczych, po to, by świadomie się nią posługiwać. Wrażliwość stanowi też interesujący przedmiot dla nauki, zarówno dla namysłu filozoficznego, jak i dla nauk medycznych.

(...) dyspozycja ta w równym stopniu dotyka kobiet i mężczyzn. Zauważa on [Ted Zeff], że tym, co przede wszystkim charakteryzuje nadwrażliwców, jest "delikatniejszy" centralny układ nerwowy. Przez to u takich osób dochodzi do intensywniejszego niż u jednostek przeciętnie wrażliwych przetwarzania bodźców, co wywołuje długotrwałe pobudzenie, frustrację, wyczerpanie, rozdrażnienie, a czasem zamknięcie się w sobie. Informacje, które przetwarzają nadwrażliwi,

43 Tamże.

44 S. Trusz, *Kulturowa transmisja stereotypu płci. Co sprawia, że mężczyźni studiują na kierunkach ścisłych lub technicznych, a kobiety na kierunkach humanistycznych lub społecznych?*, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie, Instytut Pracy Socjalnej, Kraków 2015, s. 267.

45 M. Szpunar, *(Nie)potrzebna wrażliwość*, UJ, Kraków 2018, s. 46.

*są przez nich dogłębnie analizowane i długo przeżywane. Możemy założyć, że z jednej strony bodźce dłużej się u nich utrzymują w kanale sensorycznym, a z drugiej strony następuje długotrwały proces analizowania, rozszczepiania i wielotorowego analizowania tego, co się wydarzyło. Na tym właśnie zasadza się kłopotliwość egzystencji ludzi wysoko wrażliwych, mających wyraźny kłopot z odróżnieniem tego, co istotne, od tego, co zupełnie nie ma znaczenia. Procesy weberowskiego "odczarowania świata" i schłodzona racjonalność spowodowały, że żyjemy w świecie, w którym wydaje się nie być miejsca dla wrażliwości. Liczy się bardziej efektywność, osiąganie wyników i skuteczność własnego działania niż nieracjonalna słabość wrażliwości. Mamy do czynienia ze światem, w którym bardziej maksymalizuje się zyski, niż dba o nieefektywne, "przeszkadzające" emocje. Profesjonalizm domaga się bowiem wyrugowania emocji, wejścia w bezosobową rolę, stania się elementem maszyny biurokratycznej sprawności<sup>45</sup>.*

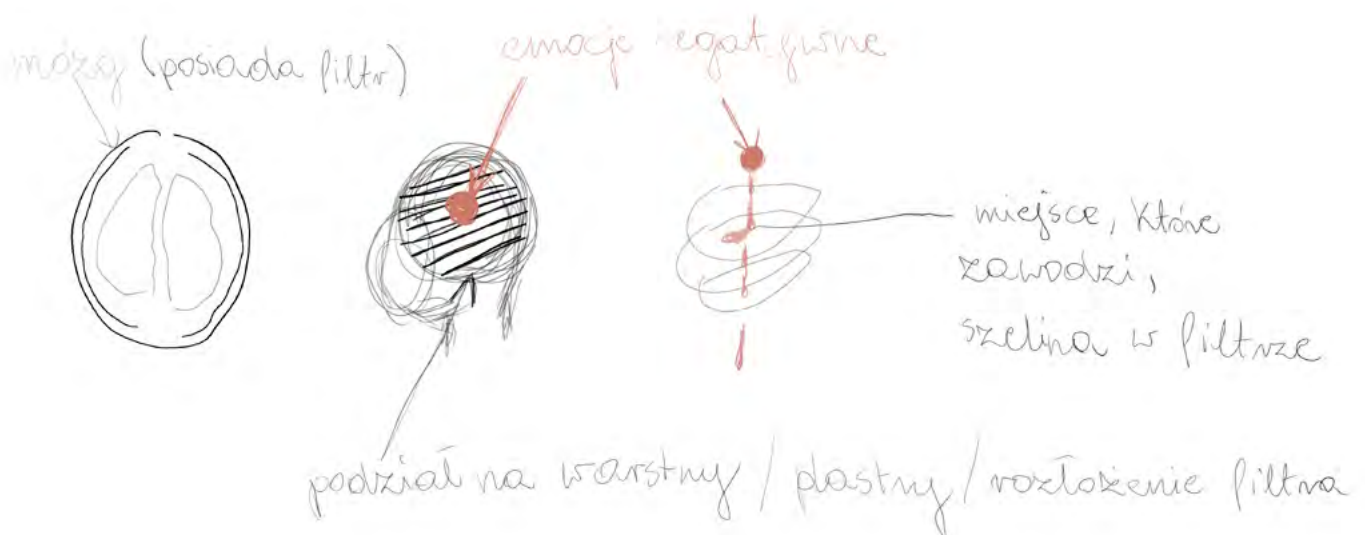
Jako artystka stawiam sobie za zadanie świadome korzystanie z zasobu mojego organizmu, który każdego dnia wykonuje nadzwyczajną gimnastykę, przetwarzając zewnętrzne bodźce. Staram się wykorzystać tę świadomość, rejestrując zdarzenia i *zdejmując* je za pomocą mojego aparatu. Innymi słowy, doświadczenia o charakterze emocjonalnym przetwarzam w obiekty fotograficzne. Bywa to oczywiście bardzo bolesne i czasem wymaga przywołania z pamięci tych szczelin w mojej wrażliwości, które *wpuściły* do mojej świadomości zdarzenia skutkujące ciągiem powracających przeżyć.

**Jestem w stanie przyznać się do tego, że jestem beksą. Bardzo dużo płacze, bardzo często histeryzuję. Do pewnego momentu mogłoby to**

## się wydawać nawet normalne, jednak *dorosłość* zaczęła mi w moim *byciu beksą* przeszkadzać.

Proces samoobserwacji naturalnie przeniknął do mojej sztuki. Wydaje mi się, że artystycznej samoobserwacji początkowo dokonywałam nieświadomie. Skupiłam się na efektach – na tym, jak pierwotnie odczuwane przeze mnie emocje wpłynęły na mnie i na mój sposób widzenia. Myślę, że zaczęłam zyskiwać świadomość, kiedy przeżywając pewnego rodzaju *koszmary* jednocześnie odtwarzałam i oswajałam je w pracach. Przeżywanie koszmarów stało się jednak nieznośne, utrudniało mi codzienne funkcjonowanie na podstawowym fizycznym poziomie. Cierpiałam na coraz większą bezsenność. W gruncie rzeczy to właśnie ten fizyczny problem, bezsenność, uważam za swój jedyny na wskroś realny problem. Cała reszta sprowadzała się według mnie do bycia beksą.

Moja bezsenność zaprowadziła mnie do naukowców, a mianowicie do specjalistów od fizjologii, następnie do lekarzy, specjalistów od umysłu. Psychiatria zajęła się moją bezsennością. Jednocześnie okazało się, że jestem beksą w stopniu wykraczającym poza granice przeciętności. Taka przypadłość nazywa się *psychiczne zaburzenia osobowości typu borderline*<sup>46</sup>. Moja samoobserwacja musiała stać się w stu procentach świadoma. Musiałam każdą moją myśl i każde



rysunek dot. zagadnienia filtracji bólu - szukania miejsca, w którym biochemiczny filtr zawodzi

46 Inaczej: osobowość chwiejna emocjonalnie; osobowość z pogranicza.

47 Leki normotymiczne.

moje zachowanie, które wcześniej miały charakter spontaniczny, przenieść w sferę świadomości. Jest to trudny zabieg. Twórczość stała się dla mnie jednocześnie wybawieniem i przekleństwem. Tworząc prace, mogłam przyjrzeć się samej sobie. Prace spełniają w moim przypadku rolę lustra, dotyczą moich emocji, przeżyć i cierpień. Na początku terapii otrzymałam leki psychotropowe na bezsenność. Później również takie na stabilizację nastroju. Stabilizatorom nastroju<sup>47</sup> poświęciłam zresztą niektóre z moich prac. Następnie pojawiły się leki na depresję. Oraz na stany lękowe i natręctwa. Przyjmując coraz większą ilość związków chemicznych, stanęłam przed koniecznością weryfikacji, czym staje się w związku z tym moja emocjonalność. Pozostaję pod wpływem różnych substancji syntetycznych, które mają wpływać na moje odczuwanie i myślenie, które blokują pewne procesy na poziomie neurologicznym. Jak więc, tkwiąc w takim zamieszaniu, mam dokonywać samoobserwacji? W tym kontekście pojawia się istotne zagadnienie *syntetyczności doświadczeń*, które postaram się rozwinąć.

### Pojęcie syntetyczności

Punkt wyjścia stanowią dla mnie badania naukowe dotyczące artystów jako grupy społecznej, którą cechuje szczególna wrażliwość i podatność na zaburzenia psychiczne, dotyczących relacji psychopatologii i kreatywności<sup>48</sup>. Twórczość jest ściśle powiązana z przeżywaniem, a właściwie zmodyfikowanym, *zakrzywionym* przeżywaniem i patrzeniem na świat. Z powyższego naturalnie wynika zagadnienie samoobserwacji i twórczości pod potencjalnym wpływem zaburzeń i chorób układu nerwowego lub medykamentów. We własnej pracy (praktycznej i teoretycznej) staram się skupić na osobistych doświadczeniach, na fenomenie *siebie* w kontekście leków stabilizujących stan umysłowy, wpływających na ośrodkowy układ nerwowy, a więc także na twórczość wynikającą z obserwacji. Wykreowałam na potrzeby rozważań teoretycznych pojęcie syntetyczności doświadczeń.

### Syntetyczność a fotografia, doświadczenia a emocje. Fenomen obiektu jako łącznik między powyższymi

Syntetyczność rozumiem jako cechę, którą posiadają m.in. stabilizatory nastroju, leki przeciwłękowe i środki, które zaaplikowane z *zewnątrz*, ingerują w stan organicznej jednostki. Używam słowa *syntetyczne* w kontekście leków. Traktuję syntetyczną, wytworzoną laboratoryjnie tabletkę jako zmieniacz emocji, stanów psychofizycznych, zachowań, a więc całej biochemicznej sfery naszego mózgu,

48 J. Robakowski, *Aktywność twórcza i artystyczna a psychopatologia*, Czasopismo Psychologiczne, Poznań 2009.

49 <https://sjp.pwn.pl/sjp/syntetyczny;2525809.html> [dostęp: 10.05.21r.]

50 <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/zdanie-syntetyczne;3982127.html> [dostęp: 10.05.21r.]





odpowiadającej za doświadczenia. Syntetyczny oznacza sztuczny, ale także złożony z wielu prostszych elementów, będący wynikiem wielu powiązanych wpływów.

*syntetyczny*

1. łączący w jedną całość lub obejmujący całość z pominięciem szczegółów
2. będący jednolitą całością złożoną z różnych elementów
3. otrzymywany sztucznie w wyniku syntezy chemicznej<sup>49</sup>

*zdanie syntetyczne*, log., filoz. w znaczeniu tradycyjnym (I. Kant) – zdanie, w którym treść orzecznika wykracza poza treść podmiotu i tym samym rozszerza zakres naszej wiedzy o podmiocie, wymaga więc uzasadnienia w doświadczeniu<sup>50</sup>.

### **Syntetyczność doświadczeń**

O ile zwykle ludzkie funkcjonowanie, podstawowe i codzienne, odbywa się w sposób naturalnie nieświadomy, nie jest na bieżąco poddawane analizie (choć jest naturalnie *syntetyczne*, złożone z ogromnej ilości elementów), o tyle farmakoterapia nauczyła mnie, że nawet te podstawowe, codzienne czynności mogą mieć znaczenie i stanowić punkt odniesienia do wychwytywania bardziej złożonych mechanizmów, tak niepokojących, jak i pożądaných. Muszę pozostać czujna względem siebie samej. Nie zawsze potrafię jednak stwierdzić, co jest przeżyciem wynikającym z mojego naturalnego zachowania, czy też spontaniczną reakcją na bodźce, a co zostało przetworzone i wynika z syntetyczności doświadczenia zmienionego przez leki psychotropowe. Przyjmuję je nieprzerwanie, a więc substancje czynne działają cały czas. Wciąż jednak istnieje możliwość, że moja wrażliwość wymknie się z ram, w jakich trzymają mnie określone dawki. Zdarza się, że reaguję spontanicznie, a moje zachowanie

nie podlega syntetycznej kontroli. Jest dla mnie niezwykle trudnym odróżnianie tego czy, w jakim stopniu i pod czego wpływem się znajduję. To istotne zarówno w kontekście mojego zdrowia psychicznego, jak i mojej twórczości, która opiera się na towarzyszących mi nieustannie emocjach. Codziennie przyjmowana, niezmienna dawka ustala pewnego rodzaju porządek w moim funkcjonowaniu. Ten porządek nazwałabym *regularnością syntetyzowania moich doświadczeń*. Nie jest łatwo pogodzić się z faktem, że istnieje coś, co kontroluje mnie i moją wrażliwość. Jest to fascynujące i męczące naraz, dlatego odczuwam potrzebę *zdejmowania* tej sytuacji z rzeczywistości oraz *wywoływania* za pomocą obiektów fotograficznych, które stanowią wynik obiektywno-subiektywnej analizy moich przeżyć. W przypadku farmakoterapii fizyczny charakter emocjonalności jest wyeksponowany. Jednocześnie każdy organizm, w tym ten względnie zdrowy, podlega wpływom zewnętrznym i przetwarza bodźce w strukturach fizycznych, więc także jest w pewnym sensie kontrolowany – nie przez leki, ale przez otoczenie i okoliczności, które wprowadzają zmiany w centralnym układzie nerwowym.

Moją metodą na *przejmowanie kontroli* jest praca artystyczna. W galerii – laboratorium – stwarzam sobie kontrolowane warunki do przeprowadzania eksperymentów z moimi doświadczeniami oraz relacjami pomiędzy tym, co stworzyłam, a *doświadczatorami*. Ważną rolę odgrywa tutaj sposób eksponowania prac. Pracując z własnymi emocjami i doświadczeniami przetworzonymi przez syntetyczną wrażliwość, uwikłana jestem w nieustanny proces. Badania naukowe mogą być rozwijane w nieskończoność, ale wymagają regularnych podsumowań, podziału na etapy, tymczasowych zakończeń i przedstawiania wyników. Działanie w galerii ma charakter takiego podsumowania. Ekspozycja prac stanowi *klatkę* z procesu samoobserwacji. Obiekty, które umieszczam w galerii, mogą się rozstroić, ulec rozpadowi, osunąć – samoczynnie wcisnąć przycisk *play*, uruchamiając na nowo prowizorycznie wstrzymany proces. Samo przedsięwzięcie zorganizowania wystawy wydaje mi się znaczące i posiadające potencjał metaforyczny. Zależy mi na tym, aby odbiorcy mogli odczuć związek laboratorium i intymnego doświadczenia, pozornie od siebie odległych. Nie chcę tego *wymuszać*, a raczej zasugerować. Proces jest skuteczny, jeżeli odbiorca angażuje się w niego w nastawieniu neutralnym. Nie staram się implikować mu żadnego *właściwego* nastawienia. Nie chcę *podawać mu tabletki*, której substancją czynną jest konkretny model emocji czy określony sposób interpretacji. Częściowo jest to nieuniknione, ponieważ sam fakt *oglądania sztuki* stanowi konkretną implikację. Z drugiej strony niezwykle trudno byłoby zaprogramować odbiorcę w określony sposób i założyć mu okulary do metodycznego oglądania sztuki. Tym bardziej zależy mi na regularnym przedstawieniu dotychczasowych wyników mojej analizy twórczej. Od strony subiektywnej chcę dzielić się moimi lękami, wzruszeniami, czułościami, rozpaczą i zmęczeniem. Wzruszenie obiektem będącym produktem syntetyczności doświadczeń porównałabym do rozptakania się nad probówką w laboratorium. Obiekt jest wyseparowany, ale zawiera realną informację o świecie.

Czuję się zobowiązana uzasadnić, skąd wynikają stosowane przeze mnie nawiązania do nauki i moje zainteresowanie medycyną, a także jak odnosi się to do określenia samej siebie *beksq*. Wyjaśnienie wynika z mojej biografii. W pierwszych miesiącach życia bardzo poważnie zachorowałam. Wskutek powikłań regularnie trafiłam do szpitala. Musiałam w sposób naturalny oswoić się ze szpitalem i wiążącymi się z nim asocjacjami, ponieważ odwiedzałam to miejsce często i czasem zostawałam tam na długo. Moja dziecięca ciekawość, z którą weszłam w środowisko medyczne, poniekąd trwa do dziś. Każdy aspekt

mojego organizmu był dla mnie niesamowicie interesujący. To naturalne, że jako dziecko chciałam wiedzieć i rozumieć, co dzieje się podczas takiego czy innego badania. Dlaczego muszę leżeć w bezruchu na jakimś stole? Po co pani doktor sprawdza, *co mam w brzuszku?* Pobyty w szpitalu zaczęłam postrzegać jako naturalną kolej rzeczy. Kiedy mój organizm nie funkcjonował prawidłowo, zaburzona została regularność struktury jego działania. Nieustannie podsycana ciekawość zaowocowała szczególną wrażliwością, której nie zaspokoiliby metodyczne zajmowanie się medycyną. Zamiast tego, rozwinęłam w sobie potrzebę twórczego dociekania i wypróbowywania dotyczących mnie zjawisk, *badania badania*, które przyjęło formę artystyczną. Te pozornie różne zainteresowania, medycyna i sztuka, w pewnym momencie zaczęły się przenikać. Staram się w sposób praktyczny i teoretyczny łączyć je ze sobą, oswajając, wykorzystywać jednocześnie i dzielić się efektami. W *wypróbowywaniu* z ciekawości rzeczy, które są poważne i bywają bolesne, tkwi coś z dziecięcej ciekawości. W tym sensie pozostają *beksa*, do otaczającego mnie świata podchodzę niczym (nad)wrażliwe dziecko.

### Zakończenie

Pytania, które postawiłam w niniejszej pracy, wynikają z naturalnej potrzeby zrozumienia wpływających na mnie mechanizmów, w tym tych, którymi zajmują się praktycy i teoretycy związani z dziedziną fotografii. Inspiruję się nauką, ale moje propozycje nie mają w ścisłym sensie charakteru też naukowych. Praktyka, która stanowi podstawę moich rozważań, jest dla mnie ważna, intymna, i w oczywisty sposób kształtuje to, jak postrzegam poszczególne problemy. Coś bardzo subiektywnego warunkuje moją perspektywę poznawczą. Teoria sztuki w ogóle ma charakter subiektywny. Może być skonstruowana w sposób systematyczny, ale zawsze odnosi się do *czyjegoś* wyobrażenia o sztuce. Jako artystka praktykująca nie potrafię odseparować moich doświadczeń związanych z tworzeniem i przeżyciami od wyobrażeń o sztuce, choćbym starała się je możliwie uogólnić. Nawet na najbardziej *naukowe* kwestie związane z medium lub z przepracowywanymi problemami rozważam z perspektywy własnego doświadczenia, na które składa

się praktyka. Z drugiej strony określone teorie, na przykład z zakresu medycyny, psychologii, filozofii fotografii, stają się inspiracją pewnych procesów twórczych. Nabywając wiedzę, podświadomie wykorzystuję i przepracowuję ją za pomocą materiałów i narzędzi, którymi posługuję się w procesie twórczym.

Czym zatem jest *fotograficzność*? Stawiam tezę, że jest to cecha zdarzeń, coś w rodzaju iskry, która pobudza pamięć doświadczonego, także w sposób nieświadomy, i wywołuje w nim potrzebę zachowywania fragmentów tych zdarzeń. *Fotograficzność* zdarzeń wyzwała chęć, by zarejestrować coś z rzeczywistości, zapisać to na karcie pamięci. Jest to bardzo otwarta definicja i domknięcie jej pozostawiam odbiorcom i *doświadczeniom*. Kluczem jest po prostu uczestnictwo w zdarzeniu fotograficznym, efemeryczne doświadczenie wchodzenia w relację z obiektami fotograficznymi. Dzieląc się moimi pracami, w pewnym sensie zapraszam do interpretacji wyników rezonansu magnetycznego mojego mózgu. Ostatecznie jest to *nieinwazyjna metoda uzyskiwania obrazów wnętrza obiektów*.

## Bibliografia

- Bugaj, D. (2018). *Selfnature. Materia fotografii, a materialność fotografii*. ASP im. W. Strzemińskiego, Łódź.
- Flusser, V. (2015). *Ku filozofii fotografii*. (J. Maniecki, Tłum.) Aletheia.
- Furman, K. (2015). Neurobiologiczne podstawy doświadczeń i ocen estetycznych dzieł sztuki. *Wrzechświat*, 116(1-3).
- Jasielska, A. (2013). Reprezentacja współczesnych modeli emocji w dziełach sztuki. *Teksty Drugie*.
- Krajewski, M. (2008). Fotografie jako przedmioty. [w:] J. Kaczmarek, *Do zobaczenia. Socjologia wizualna w praktyce badawczej*. Poznań: UAM.
- Markowicz - Narekiewicz, A. E. (2011). Związek między wydzielaniem neuroprzekazników a powstawaniem chorób psychicznych – na szczególnie omówionym przykładzie depresji. *Neurokognitywistyka w patologii i zdrowiu*.
- Robakowski, J. (2009). *Aktywność twórcza i artystyczna a psychopatologia*. Poznań: Czasopismo psychologiczne.
- Szpunar, M. (2018). *(Nie)potrzebna wrażliwość*. Kraków: Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej, Uniwersytet Jagielloński.
- Wojnecki, S. (2015). *Doświadczenie (w) fotografii*. Poznań: Fundacja 9/11, Artspace.
- Zajdel, J. (2000). Fotografia - media - immateria. *Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka*.



**Paulina Łuczak**

**Inter-  
punk-  
cja**

**magisterska praca dyplomowa**

\*\*\*

Ślepe? Głuche?

Nieme?

Niepojęte:

Jest.

Czytanie utworu poetyckiego, ale także jakiegokolwiek innego tekstu, polega na odkrywaniu znaczenia, które kryje się za percypowanymi znakami. Akt ten najczęściej kojarzony jest z nadaniem dominującej roli słowu jako nośnikowi najważniejszych treści. Innym zaś elementem pisma czy zapisu (takim jak interpunkcja) przyznana zostaje funkcja podrzędna; traktowane są one jako niekoniecznie potrzebne uzupełnienie. Tymczasem praktyka artystyczna burzy przyzwyczajenia czytelnika, narusza tę, wydawałoby się jedyną właściwą, hierarchię składników. By głębiej wprowadzić w problematykę związaną z wykorzystaniem znaków interpunkcyjnych, przywołam miniaturę poetycką autorstwa Ryszarda Krynickiego, otwierającą tom *Kamień, szron* wydany w 2014 roku<sup>1</sup>, którą uczyniłam mottem tego tekstu. Utwór ten stanowi symboliczną cezurę (nie ze względu na moment powstania, ale swoje właściwości) między tradycyjnym podporządkowaniem znaków pisarskich słowu, a całkiem nową relacją między tymi elementami pisma, jaka wykształciła się w drugiej połowie XX wieku. Pozostawiając na boku interpretację, która rodzi się dzięki użytym wyrazom, warto przyrzeć się samej stronie graficznej wiersza. Uwagę zwraca rytmiczny, alternacyjny układ, wyraźna równowaga między ilością słów i znaków przestankowych. Między każdym wyrazem i następujący po nim znakiem (pytajnikiem w wersie pierwszym, dwukropkiem w środkowym i kropką w trzecim wersie) tworzy się ścisły związek – elementy te wzajemnie się dopełniają, dookreślają. Sens tego precyzyjnie skonstruowanego utworu nie wyrasta zatem jedynie ze słów, ponieważ nie mogą być one analizowane bez uwzględnienia towarzyszących im znaków. Między słowem a przestankowaniem istnieje relacja współzależności. Problemem jednak zasadniczym dla mojego tekstu będzie sytuacja ekstremalna, gdy znak interpunkcyjny nie tylko podporządkuje sobie warstwę werbalną, ale będzie jedyną pozostałością lub jedynym sygnałem pisma. Praca ta nie będzie miała zatem charakteru badań mikrologicznych<sup>2</sup> (choć takie skojarzenie może nasuwać „niepozorność” znaku), bo czy można mówić o mikrologii gdy detal zaczyna konstytuować strukturę dzieła i jego znaczenie? Nie będzie dotyczyła również tekstów literackich, lecz prac, które za Dickiem Higginsem nazwać można intermedialnymi<sup>3</sup>, znajdujących się na granicy między literaturą a sztukami wizualnymi.

1 R. Krynicki, *Wiersze wybrane*, Kraków 2014, s. 289.

2 Mam na myśli badania mikrologiczne w dziedzinie literatury zainicjowane przez Aleksandra Nawareckiego (zob. A. Nawarecki, *Miniatura i mikrologia*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000.).

3 D. Higgins, *Intermedia* [esej wizualny], Włochy, Molvena, 19 stycznia 1995. (M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków – Wrocław 2012, s. 107.).



**Celem mojego tekstu jest wskazanie strategii jakie podejmowali i podejmują artyści wykorzystując znaki interpunkcyjne w tekście wizualnym, a także próba odkrycia znaczeń, jeśli istnieją, jakie znak interpunkcyjny ujawnia przy takim działaniu.**

Istotna będzie dla mnie kwestia „wyrażania”, zawarta w tytule, będąca niezwykle problematycznym zagadnieniem w przypadku znaków przestankowych (o czym napiszę w dalszej części), a która jednocześnie wydaje się nieodłącznym elementem dzieła sztuki będącego zarazem tekstem.

## Rozdział I – Pole gry

Tekst wizualny to pojęcie bardzo szerokie, nie określające konkretnego nurtu, a raczej praktykę artystyczną. Piotr Rypson, jeden z najważniejszych badaczy tego zagadnienia, nazywa tym mianem wszystkie „utwory ujęte w formy wizualne, teksty, którym został nadany pewien szczególny porządek”<sup>4</sup>. Są to istniejące obok „linearnej” literatury formy zapisu łączące w sobie kategorię słowa i obrazu. Najstarsze przykłady utworów, których lektura przeprowadzana jest zarówno na płaszczyźnie lingwistycznej, jak i wizualnej, powstały w literaturze greckiej okresu aleksandryjskiego<sup>5</sup>. Nazwa nadana im za czasów rzymskich – *technopaegnie*, odzwierciedla ich charakter (*techne* w języku greckim oznacza sztukę, dzieło, natomiast *paegnieon* – grę, zabawę). Tego typu zabawy, wirtuozerskie popisy cieszyły się zainteresowaniem we wszystkich epokach historycznych i nierzadko służyły do przekazywania treści niezwykle poważnych i głębokich (np. prawd teologicznych)<sup>6</sup>. Tak jak jednak taka twórczość cały czas mieściła się w obrębie literatury, chociaż poza jej głównym nurtem, tak twórczość, która będzie istotna dla mojej pracy należy już do kategorii odmiennej. Powojenny tekst wizualny, cechuje wykorzystanie różnych dziedzin sztuki, różnych mediów, idiomów artystycznych przynależnych do odmiennych nurtów sztuki<sup>7</sup>. Z tego też powodu niejednorodny jest sam zbiór prac. Ich subiektywny wybór, umotywowany został chęcią pokazania możliwie szerokiego spektrum sposobów wykorzystania znaków interpunkcyjnych w tekście wizualnym powstającym od lat 60. ubiegłego wieku.

4 P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, s. 13.

5 Przykład stanowi twórczość Simiasza z Rodos.

6 Zob. P. Rypson, op.cit.

7 Dzieła łączące w sobie słowo i obraz, które powstały w drugiej połowie XX wieku, zaliczane są najczęściej do poezji konkretnej. Pojęcie to jest jednak niejednoznaczne - może się odnosić zarówno do międzynarodowego ruchu artystycznego, programu określonego w manifestach, niepowiązanych ze sobą eksperymentów wizualnych lub szerzej, do sztuki wizualnej jako takiej. Dlatego, chociaż korzystać będę z szerszego pojęcia „tekstu wizualnego”, a pojęcie „poezji konkretnej” oznaczać dla mnie będzie jedynie określony ruch artystyczny ograniczony konkretnymi założeniami, to w opracowaniu, które będę przywoływać niejednokrotnie dotyczą „poezji konkretnej”, chociaż najczęściej w szerokim zakresie znaczeniowym. Uważam, że prace stanowiące zbiór analizowanych przeze mnie dzieł, wykraczają poza to, co mieściło się w obszarze zainteresowania konkretystów.

Szczegółowej interpretacji poddam wybrane prace Stanisława Dróżdża, które stanowią przykłady poezji konkretnej (zarówno z początków jego twórczości, np. znany tryptyk *Niepewność-Wahanie-Pewność* z roku 1967, jak i prace z lat 70., 80., a także z ostatnich lat jego twórczości, z roku 2006, książkę artystyczną pt. „REALITY” Jarosława Kozłowskiego wydaną w 1972, instalację Ewy Kuleszy *Poza ortografią* z 2006 roku. Poszczególne wątki dopełnię analizą dzieł artystów zagranicznych: wierszy Vaclava Havla z tomu *Antykody*, której pierwsze wydanie ukazało się w 1964, cyklu *Und Punkt* [I kropka] Sophii Pompéry zakończonego w 2013 roku, *Virgole* [Przecinki] Ketty La Rocca z roku 1970, projektu *Between The Words* [Między słowami] Nicholasa Rougeux, a także pracy Richarda Galpina *Punctuation from Samuel Beckett's Endgame* [Interpunkcja z utworu *Endgame* Samuela Becketta] z 1998 roku.

Elementem porządkującym zbiór tych prac jest bardziej aspekt geograficzny niż chronologiczny. Podkreślić należy, że perspektywa, z jakiej będę się przyglądać funkcjonowaniu znaków interpunkcyjnych, będzie perspektywą ukształtowaną przez język polski<sup>8</sup>. Z tego też powodu prace, które będę bardziej szczegółowo badać, stanowią dzieła artystów, których językiem ojczystym jest również język polski, natomiast prace artystów zagranicznych posłużą mi jako przykłady wskazujące na powszechność pewnych praktyk lub do pokazania innych możliwych strategii. Uważam, że rozważanie tak delikatnego, niejednoznacznego, a raczej wieloznacznego zagadnienia u artystów tworzących teksty wizualne w innym języku niż mój ojczysty, mogłoby doprowadzić do niepotrzebnych błędów i niespójności. Holistyczne ujęcie problemu utrudnia, lub wręcz niemożliwia zróżnicowanie zasad i konwencji określających użycie przestankowania<sup>9</sup>, a także na pewna dowolność jej wykorzystania (przede wszystkim w tekstach o charakterze artystycznym). Dowolność ta wynika z funkcjonowania przestankowania w kulturze – mam na myśli obecność nazw znaków interpunkcyjnych w wyrażeniach idiomatycznych oraz mniejsze lub większe wykorzystanie w typografii<sup>10</sup>.

8 Jak zauważa Aleksandra Kremer: „(...) w rozprawach o poezji konkretnej ważniejsze od podziałów państwowych okazują się granice języków i stojących za nimi: świadomości kulturowej, dostępności pewnych tekstów, określonych tradycji intelektualnych i literackich” (A. Kremer, *Poezja konkretna w trzech obszarach językowych*, „Przestrzenie teorii”, 2013, nr 19, s. 97.).

9 K. Górski, *Zagadnienie interpunkcji w wydaniach klasyków polskich*, „Pamiętnik literacki”, 1973 (64), nr 4, s. 152.

10 Zob. K. Houston, *Ciemne typki. Sekretne życie znaków typograficznych*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2015.

## Interpunkcja jako problem badawczy

Zanim przejdę do analizy poszczególnych zjawisk artystycznych konieczne jest zdefiniowanie najważniejszych pojęć oraz przedstawienie stanu badań dotyczącego tego zagadnienia. Wydaje się, że problem funkcjonowania interpunkcji w tekście zwrócił uwagę badaczy dopiero w ostatnich latach (silniejsze zainteresowanie tym tematem nastąpiło w ostatniej dekadzie ubiegłego wieku) i to jedynie na wybranych obszarach. Najbardziej rozbudowane badania prowadzone są na polu literatury – dominują prace o charakterze językoznawczym (Geoffrey Nunberg *The Linguistics of Punctuation* – książka wydana w 1990 roku<sup>11</sup>, Malcolm Parkes, *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West* – praca z roku 1992<sup>12</sup>), ale pojawiają się również publikacje dotyczące dzieł literackich, głównie poezji, w których dostrzeżona zostaje zdolność znaku do generowania znaczeń (przykład stanowi interpretacja jednego z liryków lozańskich Adama Mickiewicza inc. *Uciec z duszą na listek*, którą przeprowadził Aleksander Nawarecki<sup>13</sup> oraz analiza dwóch utworów konkretnych E. E. Cummingsa w pracy Evy Maríi Gómez Jiménez<sup>14</sup>). Margines stanowią natomiast opracowania tego zagadnienia badające dzieła znajdujące się na granicy między literaturą a plastyką: m. in. letryzm, książki artystyczne, poezję konkretną, czy szerzej - tekst wizualny, chociaż istnieją bardzo rzetelne studia poświęcone tymże obszarom (należy wymienić książkę Piotra Rypsona *Obraz i słowo. Historia tekstu wizualnego*<sup>15</sup> oraz Małgorzaty Dawidek-Gryglickiej *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*<sup>16</sup>). Jednak nawet w tych publikacjach jedyne spostrzeżenia pojawiają się niejako mimochodem, przy okazji omawiania konkretnych prac, a samo zagadnienie funkcjonowania znaków interpunkcyjnych w tekście wizualnym nie zostało dotychczas omówione jako samodzielny problem badawczy. Taki właśnie stan jest powodem, dla którego będę korzystać z opracowań dotyczących ściśle literatury w badaniu genezy i rozwoju zjawiska polegającego na stopniowej autonomizacji znaków przestankowych. Obecność w przedmiocie badań cząstki „znak” prowokuje natomiast przyjęcie perspektywy semiotycznej w refleksji nad samym pojęciem interpunkcji, a także nad funkcjonowaniem rzeczywistego znaku – graficznego – w pracach artystycznych. Napięcie między tym, co wizualne i tym, co tekstowe, które stanowi immanentną cechę wszystkich dzieł, jakie poddam analizie, przyczyni się z kolei do sięgnięcia po aparat pojęć wprowadzonych przez Jacquesa Derridę, takich jak gra, dekonstrukcja, sygnatura, ślad, czy różnica. Zaznaczyć należy, że perspektywa poststrukturalistyczna dominuje w pracach krytycznych poświęconych zagadnieniu tekstu wizualnego.

11 G. Nunberg, *The Linguistics of Punctuation*, Stanford 1990.

12 M.B. Parkes, *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West*, California 1992.

13 A. Nawarecki, *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów-Sosnowiec 1996, s. 83-95.

14 E. M. Gomez-Jimenz, *The Meaning of Punctuation. Two Examples by E. E. Cummings*,

([http://www.academia.edu/10068724/The\\_meaning\\_of\\_punctuation\\_two\\_examples\\_by\\_E.\\_E.\\_Cummings](http://www.academia.edu/10068724/The_meaning_of_punctuation_two_examples_by_E._E._Cummings), dostęp dnia 23.02.2017).

15 P. Rypson, op. cit.

16 M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków – Wrocław 2012.

## Granice definicji

Aby zrealizować zadanie wskazane w tytule – przedstawić strategię wykorzystania znaków interpunkcyjnych w tekście wizualnym – udzielić należy odpowiedzi na pytanie czym jest przestankowanie oraz co rozumiem pod pojęciem strategii. Według *Słownika Oksfordzkiego*<sup>17</sup> pojęcie to oznacza sygnały delimitacyjne (przecinek, kropka, średnik) lub delimitacyjno-modalne (pytajnik, wykrzyknik). Odpowiada zatem za członowanie, budowanie rytmiki tekstu, wyznaczanie akcentów w zdaniu, pauz między wyrazami, określa relację między poszczególnymi słowami i je porządkuje. Jest stosowana w celu zachowania logicznej i klarownej konstrukcji zdania oraz do modulowania strumienia mowy zgodnie z intencją autora. Wskazane powyżej funkcje zasadniczo pozostają niezienne, jednak sam sposób notacji, ich kształt<sup>18</sup> oraz reguły ich użycia są zmienne historycznie, a także są różne dla odmiennych języków<sup>19</sup>.

Genezy znaków przestankowych, posiadających jednakże odmienne kształty od znanych współcześnie, należy szukać już w starożytności i tzw. systemie greckim. Konrad Górski, analizując zwięźle rozwój interpunkcji, zwraca uwagę, że aż do XVI wieku, pomimo kilku prób uporządkowania zasad użycia (przede wszystkim w VIII i IX wieku) ich wykorzystywanie cechowała duża dowolność<sup>20</sup>. Dopiero wraz z wynalezieniem druku pojawiła się konieczność ujednoczenia zasad delimitowania tekstu. Zasadniczy jednak przełom, według autora, dokonał się w XIX wieku - ta „rewolucja”, jak określa to zjawisko historyk literatury, posiada istotny związek z przedmiotem moich badań. Rosnąca chęć systematyzacji interpunkcji (mniej lub bardziej nasilona w różnych krajach) sprawiła, że doszło do przejścia od pierwotnego, retoryczno-intonacyjnego członowania strumienia mowy utrwalonej w piśmie do delimitacji składniowo-logicznej<sup>21</sup>. Pomijając wysuwany przez badacza na plan pierwszy problem zmian, jakie dokonały się w obrębie użycia interpunkcji, warto zaznaczyć, że od tego momentu wytworzyło się napięcie między intencją autora-pisarza projektującego sposób odczytania jego tekstu, a narzuconymi mu rygorystycznie zasadami. Oczywiście napięcie to było zróżnicowane: w Anglii lub Francji pisarz posiadał większą swobodę, natomiast w Niemczech oraz w Polsce był bardziej podporządkowany regułom. Stawiam hipotezę, że taka sytuacja przyczyniła się do dostrzeżenia ikonicznych wartości znaków interpunkcyjnych, wzmacnianych przez zasady użycia, i sprowokowała wykorzystanie ich jako autonomicznych znaków zarówno w grafice użytkowej, jak i tekstach literackich – egzemplifikację stanowić może tytuł ostatniego rozdziału *Lalki* Bolesława Prusa (...?).

17 Powołuję się na definicję interpunkcji zamieszczoną w Oxford English Dictionary Online (<http://www.oed.com.018678xr0462.han.amu.edu.pl/view/Entry/154629>, dostęp dnia 23.02.2017).

18 Silne zróżnicowanie pisma w różnych językach dobrze obrazuje wypowiedź Alfreda F. Majewicza: „Znaki przystankowe w zapisie tekstów w poszczególnych językach bywają stosowane po każdym wyrazie, po każdej frazie, po każdym zdaniu, lub wcale. Na przykład w sylabicznym piśmie etiopskim znak przystankowy podobny do dwukropka (:) może następować po każdym wyrazie, a znak podobny do podwójnego dwukropka (::) oznacza koniec zdania, przy braku pauz międzywyrazowych czy międzyzdaniowych. W systemie tajskim występują jedynie pauzy międzyzdaniowe bez użycia jakichkolwiek znaków przystankowych”. (A.F. Majewicz, *Alfabety wśród systemów pisma* [w:] *Książka i co dalej 5*, katalog wystawy, *Alphabet. wystawa poezji wizualnej i dźwiękowej*, 25.10 – 05.11.2004, Galeria AT, Poznań, s. 10.).

19 Jest tak również w przypadku języków europejskich opierających swój zapis na alfabecie łacińskim (K. Górski, op.cit., s. 152.).

20 Ibidem, s. 153-156. Por. *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynadłowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1971, s. 1018.

21 K. Górski, ibidem, s. 151.

Kolejnym etapem w autonomizacji znaku interpunkcyjnego była twórczość artystów na początku wieku XX – eksperymenty futurystyczne oraz działalność m.in. E. E. Cummingsa (1894–1962) w Stanach Zjednoczonych. W kontekście sztuki polskiej warto przywołać sylwetkę Jana Nepomucena Millera (1890–1977) i jego śmiały pomysł polegający na wprowadzeniu alternatywnej poezji „znaków przestankowych”, o którym wspomina Piotr Rypson w książce *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*<sup>22</sup>. Pomysł ten nie zyskał w swoich czasach rozgłosu. Dopiero w drugiej połowie XX wieku, wraz z poezją konkretną, której erupcja przypada na lata 1950 – 1980, tego typu utopijne pomysły wreszcie znalazły urzeczywistnienie i zostały docenione już nie po stronie literatury, ale w obszarze sztuk plastycznych.

Definicje podawane przez słowniki opisują pojęcie znaku interpunkcyjnego poprzez enumerację jego zastosowań. Takie wytłumaczenie jednak tylko częściowo pozwoli opisać i zrozumieć zjawisko, gdy znak staje się, w gruncie rzeczy, bezużyteczny, gdy zostaje wyalienowany z kontekstu językowego. Przy takim działaniu wagę zyskuje sam kształt, ważne staje się, jakie treści niesie ze sobą jego forma graficzna. Pytanie, które należy zadać, brzmi:

## **czy znaki oderwane od słów niosą jeszcze jakąś treść, czy może stają się jedynie abstrakcyjnym, pustym śladem drukarskim?**

Badacze nie wskazują jednej odpowiedzi na to pytanie. Zanim przybliżę ich stanowisko, warto przyrzeć się dokładniej właściwościom poszczególnych znaków przestankowych, które, jak się okaże, będą kluczowe dla strategii wykorzystywania ich w tekście wizualnym.

22 P. Rypson (op. cit., s. 287, 291) przywołuje fragment artykułu zamieszczonego w 1922 roku przez Millera w piśmie *Ponowa*: „Z utartych znaków można by stworzyć cały szereg kombinacji graficznych, pełnych wyrazów i podobnej treści. Tych kombinacji może być oczywiście bardzo wiele. W ten sposób mogłaby się rozwijać dość złożona symbolika graficzno-przystankowa stanów uczuciowych na podobieństwo nut muzycznych [...] Utwory tego rodzaju stałyby na granicy poezji, malarstwa i sztuki graficznej i mogłyby oddziaływać na równi z tymi sztukami”.

Nawiązując ponownie do utworu Ryszarda Krynickiego, **znak interpunkcyjny jest „ślepy”, „głuchy” oraz „niemy”**. Po pierwsze jest to znak „niemy”, ponieważ nie może zostać wyartykułowany, wyrażony – oddziałuje jedynie na otaczające słowa zmieniając sposób ich odczytania, ale jednocześnie sam pozostaje niesłyszalny<sup>23</sup>. Jest także „głuchy”, ponieważ część znaków, takich jak np. znaki wtórnie delimitujące (nawias, myślnik, cudzysłów) jest trudna, lub wręcz niemożliwa do rozpoznania w warstwie brzmieniowej, istnieje jedynie w piśmie<sup>24</sup>. Interpunkcja stanowi jeden z tych elementów zapisu, które, jak zauważa Derrida, nie dopuszczają myślenia o piśmie jako o „szacie mowy”, nie pozwalają zaistnieć modelowi pisma fonetycznego<sup>25</sup>. Przyczyna tkwi w odmiennej drodze rozwoju pisma i języka. Jak zaznacza Nunberg, język pisany wysokiego rejestru „jest wynikiem standaryzacji i specjalizacji trwającego od ponad czterystu lat okresu, podczas którego język mówiony i pisany kształtowały się w oderwaniu od siebie – były nauczane innymi sposobami i na różnych etapach życia, używane były za pośrednictwem odmiennych mediów i w niejednakowych kontekstach by komunikować rozmaite informacje w różnych celach i odmiennym odbiorcom”<sup>26</sup>. Te dwie pierwsze właściwości powodują niejednoznaczność odbioru – natura znaków przestankowych jest zawieszona między obrazem i tekstem. Po trzecie, znak interpunkcyjny jest „ślepy”, co wynika z tego, że z ontologicznego punktu widzenia należy do bytów abstrakcyjnych, tak jak liczby.

Co mam na myśli wykorzystując metaforę ślepoty? Po pierwsze znak interpunkcyjny może być „zaślepiiony” w takim sensie, w jakim to słowo funkcjonuje w wyrażeniu typu „ślepa ściana” obrazującym przegrodę pozbawioną otworów, uniemożliwiającą przejście gdzieś dalej. Podobnie znak przestankowy może być traktowany jako określony kształt, konwencjonalna forma, której znaczenie zawiera się w funkcjonalności i jedynie w niej. Wraz z oderwaniem od słowa, znak ten nie znaczy nic, poza tym, że stanowi ślad dawnej użyteczności, nie odsyła do żadnych nowych znaczeń. W tym wymiarze paradoksalny charakter zyskuje pierwszy człon nazwy, czyli „znak”, wyraźnie sugerujący możliwość wskazania desygnatu, znaczonego. Znaczone umyka poznaniu, chociaż intuicyjnie wydaje się obecne jako że interpunkcja stanowi element pisma i pozostawiony znak domaga się uzupełnienia słowem. Ta perspektywa otwiera na inne znaczenie metafory. „Ślepy” staje się odbiorca nie potrafiący „rozkodować” zapisu. Czy kropka kończąca utwór Ryszarda Krynickiego jest jedynie graficznym znakiem wskazującym zakończenie wypowiedzenia i instruującym w jaki sposób modulować głos podczas czytania? A może oznacza coś więcej; zamyka wszelką dyskusję, polemikę (odnosi do idiomu – „Jest i kropka”), zawiesza enumerację, którą sugeruje zakończenie poprzedniego wersu dwukropkiem? Być może wreszcie ilustruje obecność, stanowi bezwymiarowy punkt w przestrzeni, który „Jest”, istnieje w „Niepojętym”, w nieskończoności?

## Natura znaku przestankowego wydaje się komplikować binarną relację między znaczącym i znaczoną.

23 Badacze często przyrównują oddziaływanie znaku interpunkcyjnego na otaczające słowa do funkcjonowania oznaczeń artykulacji w notacji muzycznej. Wątek ten jest obecny w pracach: T.W. Adorna (T. W. Adorno, *punctuation marks*, tłum. W. Nichol森, „The Antioch Review”, 1990 (48), nr 3, s. 300-305.), czy K. Górskiego (K. Górski, op. cit.).

24 G. Nunberg, op. cit., s. 3-4.

25 J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 65-66

26 Ibidem, s.3, tłumaczenie autora, o ile w tekście nie zaznaczono inaczej.

Znaczone pozostaje nieuchwytnie lub trudne do sprecyzowania, nawet jeśli nie miałby nim być przedmiot realny, a jedynie przedmiot myśli. Jednocześnie trudno o znaku przestankowy nazwać pustym. Dobrze obrazuje tę paradoksalną sytuację definicja podana przez Jarosława Kozłowskiego w jego przedmowie do książki „Reality”: „Tym, co wymyka się konfrontacji z rzeczywistością pozajęzykową, co nie stanowi ani jej odwzorowania, ani jej opisanie, jest w języku (pisanym) interpunkcja. Więc . ; - ( ) // „ ” ! ? ... Mimo iż potocznie mówi się o *znakach interpunkcyjnych*, znaki te nie oznaczają nic, poza tym, czym są. Nie posiadają w rzeczywistości pozajęzykowej żadnych modeli i same nie są modelami żadnych elementów tej rzeczywistości. Nie mają desygnatów, nie będąc – równocześnie – pustymi; są wobec rzeczywistości pozajęzykowej obojętne. . ; - ( ) // „ ” ! ? ... tworzą rzeczywistość równorzędną rzeczywistości pozajęzykowej”<sup>27</sup>.

**Istotę tej „rzeczywistości” stanowić może sama zdolność do generowania znaczeń. Tę zdolność, oderwaną od samego znaczącego, za Sekstusem Empirykiem (filozofem żyjącym na przełomie II i III wieku i przedstawicielem nurtu sceptycznego) określić można lektonem<sup>28</sup>.**

27 J. Kozłowski, *Kon-tekst*, Kraków 2009, s. 71-72.

28 Termin „lekton” wprowadził Sekstus Empiryk. Jego definicję podaję na podstawie książki Tzvetana Todorowa *Teorie symbolu*: „Lekton nie mieści się w umyśle mówiących, lecz w samym języku. Znamienne jest odwołanie do barbarzyńców – do tych, którzy słyszą dźwięk i widzą człowieka, ale nie znają lektonu, czyli samego faktu, że ten dźwięk przywołuje ten przedmiot. Lekton to zdolność pierwszego elementu do oznaczenia trzeciego [...]. Lekton zależy od myśli, ale nie jest z nią tożsamy; nie jest to pojęcie, a jeszcze mniej, wbrew temu, co sądzono, Platońska idea; to raczej to, co jest przedmiotem myśli”. (T. Todorov, *Teorie symbolu*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2012, s. 15.).



Jego podstawę stanowi intencjonalność. Jeżeli więc przestankowanie niesie jakąś treść, a zgodnie z definicją są to sygnały, czyli znaki intencjonalne, to znaczenie to będzie wynikało z zamierzenia, celu ich użycia. Sposób odczytania jest zależny od intencji autora, który tworzy odpowiedni kontekst pracy artystycznej (stojący w zgodzie lub w opozycji z regułami, konwencjami użycia przestankowania), ale również od odbiorcy/czytelnika (ten aspekt wydaje się szczególnie przez artystów podkreślany) – jego wiedzy czy wyobraźni. Stąd też uchwycenie jednej linii interpretacyjnej dla całego zjawiska funkcjonowania interpunkcji w tekście wizualnym jest niemożliwe. Znaki te są różnie odbierane w zależności od formy pracy artystycznej lub grupy dzieł. Co więcej, dostrzegalne są pewne niespójności w ich odbiorze. Małgorzata Dawidek-Gryglicka<sup>29</sup>, komentując prace konkretystyczne Stanisława Dróżdża, zaznacza: „W piśmie [znaki przestankowe – przyp. aut.] istnieją głównie jako jego część, oddzielone od niego przestają znaczyć”, stają się według niej „milczącymi kształtami”<sup>30</sup>. Jednocześnie w dalszej części twierdzi: „Wykrzyknik, znak zapytania, nawias, kropka – to pozbawione dźwięku, ale nie kształtu graficznego, nośniki [sic!] znaczeń i emocji”<sup>31</sup> oraz zwraca uwagę na „wyraźne cechy ikoniczne”<sup>32</sup>. Ten sam aspekt zauważył wcześniej Theodor Adorno w eseju *punctuation marks*, który doszukiwał się w nich nawet skojarzeń antropomorficznych – „wykrzyknik wygląda jak palec wskazujący wzniesiony w akcie ostrzeżenia; znak zapytania jak migające światło lub mrugnięcie okiem”<sup>33</sup>. Jeszcze inny sposób odczytania, symboliczny lub metaforyczny, proponuje w stosunku do twórczości Dróżdża Grzegorz Dziamski. Jak zauważa ten badacz, znaczenie tworzy się dopiero wtedy, gdy widz podejmie z dziełem sztuki grę (a gra ta może przebiegać w różny sposób) w przeciwnym razie znak będzie pusty<sup>34</sup>.

29 Stanowisko tej badaczki jest szczególnie istotne, ponieważ dotyczy on bezpośrednio funkcjonowania interpunkcji w tekście wizualnym. Zagadnieniu temu historyczka sztuki poświęciła osobny podrozdział *Znaki przestankowe. Znaki matematyczne* w swojej książce *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*. (M. Dawidek-Gryglicka, op. cit.)

30 M. Dawidek-Gryglicka, op. cit., s. 154-155.

31 Ibidem, s.155.

32 Ibidem, s.154.

33 T.W. Adorno, op. cit., s. 300.

34 G. Dziamski, *Stanisława Dróżdża gry z językiem*, „Odra”, 2009, nr 11, s. 71.

## Gry z językiem

Pojęcie gry jest niezwykle często używane odnośnie tekstu wizualnego i nie dotyczy to jedynie współczesnego dyskursu, ale również czasów starożytnych – warto ponownie przywołać greckie *technepaegnie*, których źródłosłów wskazuje na związek z grą właśnie. Według *Słownika terminów i pojęć filozoficznych*<sup>35</sup> „gra” to zabawa, chociaż podporządkowana określonym regułom, związana z wydatkowaniem energii fizycznej lub umysłowej i motywowana nie bezpośrednio użytecznością, ale przyjemnością samego „grania”. Z matematycznego punktu widzenia jest to sytuacja konfliktowa, w której rozwiązywanie zaangażowana zostaje grupa uczestników lub sytuacja decyzyjna, której rozstrzygnięcie zależy nie od decydenta, ale również innych czynników. Według trzeciego znaczenia to „termin opisowy oznaczający wszelkie procesy, które zachodzą wewnątrz wyodrębnionego systemu zjawisk zgodnie z prawidłami tego systemu i dają się sprowadzić do czterech typów operacji: powtórzeń, przestawień, podstawień i przekształceń”<sup>36</sup>. Pojęcie to okazuje się adekwatne zarówno do określenia działania artysty, „pracującego” (lub może „bawiącego się”?) w materii pisma, niejednoznacznego odbioru zawieszonoego między czytaniem a widzeniem i wreszcie wieloznaczności znaku interpunkcyjnego (tworzeniu sytuacji decyzyjnej lub konfliktowej)<sup>37</sup>.

35 A. Podsiad, gra [w:] *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Warszawa 2000, s. 319.

36 Ibidem.

37 Por. M. Dawidek-Gryglicka, op. cit., s. 182.

Działalność artysty kreującego tekst wizualny to coś więcej niż tworzenie sztuki zgodnie z panzabawową koncepcją świata Johana Huizinga<sup>38</sup>. W tym przypadku jest to działanie w pełni świadome, bliskie rozumieniu pojęcia gry w myśli Wittgensteina i Derridy. Słynne gry językowe niemieckiego filozofa, ujawniające bliską relację między językiem a działaniem człowieka, a także traktowanie samego języka jako gry, pokazanie, że słowo może istnieć w nieskończonej liczbie kombinacji i nie podlega sztywnym regułom użycia, stanowiło istotny impuls dla poetów/artystów konkretnych. Wyraźnie zafascynowany był tą myślą Stanisław Dróżdż, jak zauważa Dawidek-Gryglicka: „niestabilność słowa”, płynność granicy „pomiędzy słowem, które nazywa a słowem, które kreuje” była szczególnie dla niego „niepokojąca”<sup>39</sup>, ale i przez to pociągająca. Tak rozumiane zainteresowanie słowem jako materią, zyskało także przełożenie na sposób wykorzystania przez tego artystę innych elementów zapisu czy języka, takich jak liczby czy znaki przestankowe. Również myśl filozoficzna Derridy zdaje się dotyczyć problemów, z którymi od strony praktycznej stykają się artyści tworzący teksty wizualne. Według francuskiego filozofa pojęcie gry „zapowiada [...] jedność przypadku i konieczności w niemającym końca rachunku”<sup>40</sup>; terminem tym unieważnia on relacje binarne, dychotomiczny podział wedle cech kontradiktorycznych (sprzecznych) wskazując raczej na dynamizm, napięcie między znaczeniami czy pojęciami, na pole działania różni<sup>41</sup>. Artyści tworzący tekst wizualny intencjonalnie wykorzystują reguły percepcji, uwarunkowane kulturowo: sposób czytania oraz kontakt z różnymi obiektami, ale i tworzą własne reguły odbioru zaburzając poprzez użyte środki wyrazu i medium chociażby przyzwyczajenia odbiorcy, a zatem wykorzystują to, co „konieczne”. Równocześnie pozostawiają jednak pracę otwartą na działanie tego, co „przypadkowe”, czyli swobodną grę skojarzeń, wyobrażeń, indywidualną pamięć odbiorcy. Funkcjonowanie tekstu wizualnego dobrze opisują słowa Dziamskiego dotyczące pojęcia gry wykorzystywanego przez poetów konkretnych, które tłumaczy na przykładzie utworu Gomringera pt. *Ping pong*: „Poeta stwarza pole gry i wyznacza jej reguły, ale to, jak gra się potoczy, zależy od odbiorcy, jego wyobraźni i umiejętności włączenia się do gry. Gomringer często powtarzał, że poezja konkretna odwołuje się do instynktu gry, zabawy. [...] W większości wypadków, powiada Cluver, zaprasza czytelnika do gry z wizualnymi, dźwiękowymi i semantycznymi możliwościami słowa, do gry z językiem”<sup>42</sup>.

38 Por. J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1998.

39 M. Dawidek-Gryglicka, op. cit., s. 180.

40 J. Derrida, *O różni [w:] Marginesy filozofii*, tłum. J. Margański, Warszawa 2002, s. 33.

41 Różnia jest jednym z derridańskich nierozstrzygalników (Zob. J. Derrida, op. cit., s. 29-56). Pojęcie to odnosi się do dynamicznej gry między znaczeniami, do potencjału znaczeniowego, czy odwlekania, opóźniania ujawniających się znaczeń, a zatem określa tę właściwość znaku interpunkcyjnego, którą nazwałam metaforycznie „ślepotą”. Pisząc o różni (co nie jest równoznaczne z jej definiowaniem) Derrida wskazuje na przejawianie się jej w błędzie – zamianie litery „e” na „a” w słowie *différence* (fr. odwlekanie lub rozsunięcie) – błędzie obecnym w piśmie, ale nie w mowie. Ta - zdawało by się - zwykła literówka wprowadza napięcie między znaczeniami jakie słowo *différence* posiada i nowymi, jakie dzięki zamianie liter zyskuje. Warto zwrócić uwagę, że podobnie znak przestankowy istnieje w piśmie, lecz nie podlega werbalizacji, stanowi jeden z elementów pisma podważających fonetyczność zapisu (stanowi „rozsunięcie” (J. Derrida, *O gramatologii*, op. cit. s. 66), a jego sens jest zawieszony między jego funkcjonowaniem w tekście znanym skądinąd (wynikającym zarówno z reguł interpunkcyjnych, jak i jednostkowego wykorzystania, np. w typografii), a nowymi znaczeniami, jakie nadaje towarzyszący mu kontekst.

42 G. Dziamski, op. cit., s. 70.

Skoro więc same prace artystyczne stanowią rodzaj planszy, zbiór reguł określonej gry, „plac zabaw”<sup>43</sup>, moja analiza nie może przebiegać inaczej niż poprzez podjęcie gry. Przyjęcie różnych strategii interpretacyjnych pozwoli, być może, zbliżyć się do strategii jakie podejmują sami artyści mierzący się z tak niejednoznacznym, a raczej wieloznacznym znakiem.

## Rozdział II – Rozgrywka

## Strategia pierwsza a znaki puste

W przypadku znaków interpunkcyjnych szczególnie uzasadnione wydaje się zawarte w tytule pracy pytanie o ich „wyrażalność”. Jak wyżej wskazywałam, na poziomie dosłownym interpunkcja balansuje między tym, co wypowiedzialne i tym, co niemożliwe do wyartykułowania. Postawione pytanie ma również skłonić do zastanowienia się nad tym, czy przestankowanie pozbawione kontekstu słowa może nieść jeszcze ze sobą jakąś treść. Czy jest wieloznaczne (przez co znaczenie pozostaje trudne do uchwycenia), czy nie oznacza nic (stanowi znak pusty)? Gra antynomii: wyrażalne – niewyrażalne, toczy się w przypadku znaków interpunkcyjnych na wielu poziomach.

## Być może właściwość bycia tym, co nie do wyrażenia, wypowiedzenia, stanowi cień tego, co wyrażone być nie może, co niewyrażalne?

Ostatecznie i „Niepojęte: Jest.”, by przywołać jeszcze raz utwór Krynickiego; jak zauważa Anna Nasiłowska: „Niewyrażalność, jak wiadomo, z definicji nie wyraża się wcale, a w praktyce – jakoś daje o sobie znać, bo inaczej skąd byśmy o niej wiedzieli?”<sup>44</sup>. Interpunkcja może stanowić ślad „niewyrażalności” pod wieloma jej postaciami funkcjonując zarówno w otoczeniu słów, gdy służy celom retorycznym i poetyckim (jak np. wielokropek do oznaczenia faktu przemilczania), jak i samodzielnie, gdy ujawnia się jej niejednoznaczność, a każda interpretacja okazuje się niewystarczająca. Strategia dekonstrukcji<sup>45</sup> tekstu, stosowana w poezji konkretnej, prowadzi do sytuacji, w której, jak zaznacza Tadeusz Sławek, „znaczenie znaków jest niepewne, arbitralne i wystawione na szwank zależnie od manipulacji kontekstem, który jest generatorem i równocześnie integralną częścią znaczenia”<sup>46</sup>. Operacja przeprowadzona na słowie, lecz również znaku interpunkcyjnym (będącym raczej potencjałem znaczeniowym – lektonem, który rozpoczyna swoje działanie stanowiąc uzupełnienie i będąc uzupełnianym) prowadzi do zawieszenia jego sensu, lecz zarazem do dyseminacji nowych znaczeń<sup>47</sup>. By napięcie to mogło zaistnieć, konieczna jest znajomość języka i sposobu przeprowadzania lektury.

43 Jak pisał Eugen Gomringer „Poeta aranżuje pole zabaw jako pole sił i wskazuje jego możliwości”. (*Książka i co dalej 5...*, op. cit., s. 22).

44 A. Nasiłowska, *Trzy trudne pojęcia*, „Teksty Drugie”, 1996, nr 3, s. 2.

45 Termin „dekonstrukcja” używam w znaczeniu, w jakim za Derridą korzystała z niego Dawidek-Gryglicka.

46 Cyt. za: M. Dawidek-Gryglicka, op. cit., s. 105.

47 Termin zaczerpnięty z pism Derridy oznaczający plenność znaczeniową (dissemination), otwartość na nowe znaczenia. Dyseminacja stanowi przyczynę niekompletności każdej interpretacji. Z tej perspektywy „niewyrażalnym” okazuje się znaczenie umykające wszelkim opisom.

Wiele prac Stanisława Drózdza opiera się na równowadze między znakami interpunkcyjnymi i innymi elementami zapisu, takimi jak litery czy liczby, co sprawia, że mogą się one wzajemnie zakotwiczać i budować kontekst. Egzemplifikację stanowią takie pojęciokształty jak *Język* z roku 1968, utworzony z liter alfabetu łacińskiego, należącej do polskiego alfabetu litery "ł" oraz znaków przestankowych, lub *Continuum* z 1973, w którym na środku planszy wypełnionej zerami postawiony został przecinek. Co mam na myśli mówiąc o równowadze? Z pewnością nie opiera się ona na proporcjonalności, równej liczbie znaków z każdego rodzaju (jak w przypadku wielokrotnie przywoływanego utworu Krynickiego, w którym liczbie słów odpowiadała liczba znaków przestankowych). W przypadku prac Drózdza wynika ona raczej z ciężaru wizualnego, jaki poszczególne elementy zyskują dzięki odpowiedniej kompozycji obrazu. Prace te mogą być interpretowane na co najmniej dwa sposoby: poprzez szukanie denotacji dla poszczególnych kształtów<sup>48</sup> lub poprzez równoczesne zwrócenie uwagi na strukturę dzieła<sup>49</sup>. O ile jednak w przypadku wymienionych prac możliwe jest uchwycenie znaczenia (a przynajmniej jego części) dzięki stopniowemu „rozkodowywaniu” pracy, to pojęciokształty pozbawione komfortowego kontekstu, jaki nadają cyfry lub litery, nie poddają się łatwo takiej analizie. Są to obrazy zredukowane do kilku, albo do jednego tylko znaku. Ich rozmieszczenie w polu obrazowym tworzy ornamentalne formy, figury geometryczne lub abstrakcyjne kształty. Według Dawidek-Gryglickiej „czytamy je w kategoriach zakłóceń lub raczej szumu informacyjnego”<sup>50</sup>.

48 Zbliża to tę praktykę do ikonologii Erwina Panofsky'ego. Przykład takiej interpretacji, opierającej się na rozpoznawaniu elementów, stanowi analiza Grzegorza Dziamskiego: „Co wynika z planszy przedstawiającej wszystkie litery alfabetu i znaki interpunkcyjne (*Język*)? Nic, chyba, że damy się wciągnąć w grę tekstu. Zobaczymy wówczas, że przedstawiony przez Drózdza alfabet składa się z 27 liter. Jest tu litera ł, ale brakuje innych polskich liter – ą, ę, ć, ó, ś, ź, ż, bez których trudno sobie wyobrazić jakkolwiek napisany po polsku tekst. Nie jest to zatem alfabet łaciński, z uwagi na literę ł, ale nie jest też polski. Co więcej, alfabet jest ułożony w cztery rzędy po sześć liter, co daje w sumie 24 litery, a więc tyle, z ilu składa się alfabet grecki; w kolejnym piątym rzędzie są trzy litery x, y, z oraz trzy kropki, które zapowiadają już znaki interpunkcyjne, tworzące dalszą część tekstu, ale mogą być odczytywane jako otwarcie alfabetu na kolejne litery” (G. Dziamski, op. cit., s. 71.).

49 Tego typu interpretacja bliższa jest ikonice Maxa Imdahla. W metodzie tej, oprócz rozpoznania elementów, brane jest pod uwagę ich rozmieszczenie w polu obrazowym, relacje między nimi i napięcia kierunkowe. W przypadku pracy Drózdza pt. *Język* należałoby zwrócić uwagę na to, dlaczego, pomimo nieobecności wszystkich liter alfabetu, zapisane znaki tworzą strukturę zwartą i zamkniętą (prostokąt) sugerującą kompletność lub dlaczego wielokropek, jako jedyny znak nie został podporządkowany „kolumnowemu” układowi.

50 M. Dawidek-Gryglicka, *Energia języka – kontekst znaku konkretnego*, praca magisterska, prom. J. Dąbkowska-Zydroń, Poznań 2001, s. 170

51 *Rozmowa II ze Zbigniewem Makarewiczem*. Wrocław 8 maja 2001 [w:] M. Dawidek-Gryglicka, *Energia...*, op. cit., s. 223-224.

Czy jest to jednak rodzaj zakłócenia pozwalający zachować dziełu autonomię, uniemożliwiający nawiązanie relacji między dziełem a widzem, czy wręcz przeciwnie, zakłócenie to stanowi element gry – trudność, która ma odbiorcę zaintrygować? W rozmowach przeprowadzonych przez Dawidek-Gryglicką z artystami działającymi w obrębie tekstu wizualnego widoczne są dwie, całkiem odmienne perspektywy, w jakich rozpatrywane są prace Dróżdza odznaczające się szczególną ascetycznością formy, maksymalną redukcją języka. W wywiadzie przeprowadzonym ze Zbigniewem Makarewiczem, artysta określa tego typu prace zabawą, nie traktuje ich poważnie – „takie puste znaki nic nie znaczą”<sup>51</sup>. O innej pustce mówi z kolei Elżbieta Łubowicz: „W tym przypadku dochodzi do czegoś takiego, co można określić jako maksymalne zbliżenie do znaku pustego. To, co robi Dróżdź używając samego spójnika **i**, **lub**, **albo**, , (przecinka), albo litery **a**, jest redukcją znaku językowego, tak aby on oznaczał możliwie jak najmniej, ale jego znaczenie jest możliwie szerokie. Pole znaczeniowe poszerza się, ale za to możliwość konkretnego usytuowania tego znaczenia zmniejsza”<sup>52</sup>. „Pusty znak” oferuje zatem dwie możliwości: potraktowanie go z przymrużeniem oka lub, co postaram się zrobić, podjęcie gry i próby uchwycenia dyseminujących znaczeń. Zanim jednak ją rozpocznę, należy podkreślić, że znak interpunkcyjny obala dychotomię między czytaniem i patrzeniem, jaką dostrzegał Michael Foucault w kaligramach<sup>53</sup> – egzystencja jedynie w piśmie (bez możliwości zaistnienia w mowie) sprawia, że czytanie oznacza patrzenie, a patrzenie – czytanie – dlatego też interpretacja nie może przebiegać inaczej, jak w powiązaniu znaczeń oferowanych przez znak i struktury całej pracy.

52 Rozmowa IV z Elżbietą Łubowicz. Wrocław 18 maja 2001 [w:] ibidem, s. 238.

53 Według Foucaulta kaligram (tautologiczna struktura; obraz tworzony przez odpowiednio ułożone słowa go opisujące) wykorzystuje dwie własności liter: to, że posiadają one znaczenie (odkrywane podczas czytania) oraz że stanowią elementy rozmieszczone w przestrzeni pozwalające na utworzenie kształtu rozpoznawalnego przez spojrzenie. Zob. M. Foucault, *Zaburzony kaligram* [w:] tegoż *To nie jest fajka*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 1996, s. 13-15.

54 M. Dawidek-Gryglicka, *Historia...*, op. cit., s. 151.

Pojęciokształt Drózdza oznaczony numerem 11 (wykonany w 2006 roku) stanowi dyptyk składający się z dwóch kwadratowych białych planszy. Plansza po lewej stronie jest nieskazitelnie biała, na planszy znajdującej się z prawej strony pojawia się natomiast czarny punkt, kropka, nieusytuowana na żadnej z osi czy diagonalu kwadratu. Jest to jedna z prac, w których, jak zauważa Dawidek-Gryglicka, wrocławski konkretysta bada „zależność między wartościami punktu, linii i płaszczyzny”<sup>54</sup>. Dzieło to opiera się na napięciu wizualnym istniejącym między płaszczyzną pustą, a płaszczyzną, na której pojawia się ślad – coś, co sprawia wrażenie błędu, skazy (poprzez pozornie przypadkowe usytuowanie w przestrzeni pola obrazowego), ale co jednocześnie poprzez swój ściśle geometryczny kształt nie pozwala na zdenotowanie tego śladu jako przypadkowej plamy. Wzrok odbiorcy „błądzący” po pustej bieli kartki, nieuchronnie zostaje sprowadzony do czarnej kropki, jest w niej zakotwiczany. Ponadto usytuowanie samej kropki wprowadza do przedstawienia dynamizm – zgodnie z obserwacjami Rudolfa Arnheima<sup>55</sup>, punkt ten przyciągany jest do szkieletu strukturalnego kwadratu (do centrum kwadratu), a jednocześnie także w przeciwną stronę: do szkieletu konstrukcyjnego całego dyptyku. Dynamiczny charakter zastosowanego znaku odsyła do dynamiki różni, ujawnia też produktywność znaczeniową znaku przestankowego. Zakotwiczanie w punkcie wzroku odbiorcy implikuje pojęcie końca, zakończenia jakiegoś Tekstu, z drugiej strony dynamika tego przedstawienia konotuje otwartość na dalszy ciąg, na kontynuację – kropka ta stanowi jak gdyby maksymalną koncentrację energii, czystą potencjalność.

Przywołać należy również prace Drózdza opierające się na permutacji i kombinatoryce, których strategia bliska jest działaniom conceptualistów, m.in. pracy Sola LeWitta *Incomplete Open Cubes* z roku 1974. Stanowią one grupę dzieł niopatrzonych tytułami, tworzonych przez artystę zarówno na początku lat 70. XX wieku, jak i na początku XXI wieku. We wszystkich tych przypadkach na płaszczyźnie płótna lub pleksi rozpisane zostały grupy znaków przestankowych tworzące zapisy wszystkich możliwych przestawień, jakim się poddają (m.in. samych nawiasów, czy zestawionych z pytajnikiem oraz wykrzyknikiem). Działania te mają charakter laboratoryjnych operacji służących sprawdzeniu możliwości tych znaków. Pod względem założeń prace te są bliskie grom językowym Wittgensteina. Poszczególne grupy stanowią zatem swoiste pytania retoryczne skłaniające do zastanowienia nad tym, dlaczego pewne układy uważa się za znaczące i funkcjonalne, a inne za znaczeniowo puste. Jest to gra w trzecim znaczeniu przytoczonej definicji, polegająca na działaniu wewnątrz wyodrębnionego systemu zjawisk. Modelowa sytuacja poddana zostaje wzrokowi widza, który kontroluje prawidłowość przeprowadzonych modyfikacji i zyskuje dzięki temu chwilową władzę nad językiem. Rozszyfrowanie zasad jakie rządzą układem (np. zasady kontrastu) okazuje się niewystarczające, ich potencjał znaczeniowy się nie wyczerpuje. Sytuacja laboratoryjna domaga się uzupełnienia sytuacją realną. Tak jak pojawienie się interrobangu ( ? )<sup>56</sup>, hybrydy typograficznej łączącej w sobie znak zapytania i wykrzyknik, miało za zadanie wyrazić szczególną mieszaninę zdziwienia i wątpliwości, tak uzyskane poprzez analizę zestawu znaków dopominają się odnalezienia przez odbiorcę historii złożonej z takich emocji, które tylko one, poprzez swoją formę, mogłyby nazwać.

55 Zob. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2005.

56 Zob. K. Houston, *Interrobang* [w:] idem, op. cit., s. 37-51.t



**Poruszona powyżej kwestia struktur wizualnych pozwalających opisać, a zarazem pokazać, skomplikowaną sytuację emocjonalną, stanowi punkt poszukiwań dla prac, które sytuują się poza ortodoksyjnym nurtem poezji konkretnej. Prace te, pod względem formy nie odbiegające od innych, zbliżają się jednak do poezji „tradycyjnej” właśnie poprzez próbę opisu rzeczywistości.**

By osiągnąć ten cel wykorzystują środki analogiczne do figur retorycznych właściwych dla tekstu poetyckiego, a sam znak interpunkcyjny staje się metaforą, czytelną w kontekście całej pracy. Dzieła, które zaliczam do tego nieortodoksyjnego nurtu stanowią m.in. tryptyk z roku 1967 o tytule *Niepewność-Wahanie-Pewność* Drózdza oraz utwory Vaclava Havla pochodzące z tomu *Antykody, czyli wiersze typograficzne*, który ukazał się w roku 1964. Tym, co na wstępie zwraca uwagę, jest obecność tytułów. To słowne uzupełnienie tekstu wizualnego, stanowiącego integralną część pracy, lecz zarazem sytuującego się w innej rzeczywistości, wymyka się dekonstrukcji, jakiej poddana zostaje sama praca. Tytuł zramowuje spiętrzające się znaczenia, stanowi wskazówkę, która nie może być pominięta przez gracza.

Każdą z kwadratowych plansz tryptyku Drózdza, ciasno wypełniają zapisane znaki interpunkcyjne, kolejno od lewej: czarne na białym tle pytajniki, alternowane, ułożone w szachownicę czarne znaki zapytania na białym tle i białe wykrzykniki na tle czarnym oraz czarne wykrzykniki na białym tle. Każde z pól obrazowych, analogicznych pod względem rozmiaru i ogólnej kompozycji postrzegane może być jako część większej całości, odpowiednik strofy izometrycznej (konotację tę wzmacniał sposób ekspozycji plansz na pierwszej wystawie zawieszonych jedna nad drugą). Na każdej z planszy znaki tworzą osiem „wersów” i czternaście „kolumn”. Kompozycja hiperbolicznych struktur jest otwarta, a kadr, jaki tworzy pole obrazowe, wydaje się być niewielkim wycinkiem większej całości. Taka konstatacja pozwala postrzegać każdą z plansz w kategoriach synekdochy. Konstrukcja tryptyku opiera się na współpracy między wizualnym układem, emocjonalnym zabarwieniem wykorzystanych znaków i symboliką poszczególnych części, jaką podpowiada tytuł. Samo przyporządkowanie plansz zawartym w tytule rzeczownikom nie stanowi problemu interpretacyjnego, dokonuje się automatycznie – „*Niepewność – Wahanie – Pewność*: trzy plansze, pierwsza wypełniona znakami zapytania (*Niepewność*), druga znakami zapytania i wykrzyknikami (*Wahanie*), trzecia samymi wykrzyknikami (*Pewność*)”<sup>57</sup>. Zwielokrotnienie pytajników wzmacnia przynależną im formę wizualną zgodnie z prawami organizacji percepcyjnej Maxa Wertheimera<sup>58</sup> w taki sposób, że rozszerzenie znaku w jego górnej partii oraz oddzielone kropki zaczynają tworzyć poziome linie. Płaszczyzna ta kontrastuje z planszą wypełnioną wykrzyknikami – prosty kształt tego znaku powoduje wytworzenie na tej płaszczyźnie pasów pionowych. Plansza znajdująca się pośrodku to stan przejścia, wahanie – także formy wizualnej – między pionem i poziomem, między czernią i bielą. Dziamski, interpretując tę pracę dokonał jej swoistej antropologizacji, uznając ją za opis doświadczeń człowieka żyjącego w latach, w których dzieło powstało: „Co wynika z planszy zapisanej znakami zapytania? Nic, albo niewiele, ale jeżeli spojrzymy na cały tryptyk i zapytamy, kto przechodzi od niepewności przez wahanie do pewności? Jeśli zapytamy, jaka droga jest właściwa (pożądana) – od niepewności do pewności, a może odwrotna, od pewności do niepewności? Jeśli wyjdziemy poza tekst i zapytamy, kto w Polsce w 1968 roku przebył taką drogę – od pewności do niepewności, a kto od niepewności do pewności?”. Wydzwięk antropologiczny tej pracy wzmacnia zestawienie jej z wierszami typograficznymi Havla.

57 G. Dziamski, op. cit., s. 71.

58 Kluczowe w tym przypadku jest prawo bliskości i podobieństwa kształtu. Prawa wyróżnione przez Wertheimera (przedstawiciela psychologii postaci) stanowiły efekt jego badań, w których poszukiwał cech takich konfiguracji układów abstrakcyjnych kształtów, które sprawiają, że są one postrzegane jako pewne grupy. Zob. M. Jaskólska-Klaus, A. Mączyńska-Frydryszak, T. Maruszewski, *Psychofizjologia widzenia*, Poznań 2001, s. 27-28.

Zebrane w rozdziale *Człowiek i jego czas* utwory pt. *Filozof* oraz *Alfabet nowoczesnego społeczeństwa*, w którym każdej literze towarzyszy wykrzyknik, i *Alfabet dzisiejszego człowieka*, złożony z liter oraz znaków zapytania, są utworami napisanymi w podobnym, niezwykle niespokojnym czasie dla Europy Środkowo-Wschodniej podporządkowanej wówczas mocarstwu ZSRR. Oba *Alfabety* stanowią metonimię narodu, w którym egzystencja jednostki balansuje między narzuconymi jej założeniami „nowoczesnego społeczeństwa” (wykrzyknik konotować może porządek wprowadzany przemocą przez komunistyczny reżim, „ustawianie do pionu”, konieczność bycia pewnym swoich racji, celów – niekoniecznie wybieranych dobrowolnie, ale także sugerować zgiełk życia) a alfabetem „nowego człowieka”, jakim jest zwątpienie, niepewność (do takiego odczytania prowadzi zwielokrotnienie pytajnika). Także utwór *Filozof*, w którym wśród siedmiu wierszy złożonych z wykrzykników postawiony został znak zapytania, otwiera się na podobną interpretację: symbolizuje osamotnienie jednostki kwestionującej w społeczeństwie pewnym własnych racji. Interpretacja ta, wsparta o wątek biograficzny autora (powszechnie znane są filozoficzne zainteresowania Havla), nie stanowi jedynej, na jaką ta forma pozwala. Niewątpliwie jednak w przypadku utworów złożonych ze znaków interpunkcyjnych, rozsiewających swoje znaczenie w różnych kierunkach, tytuł zyskuje niezwykle silną zdolność ukierunkowywania lub nawet ramowania znaczeń (w przypadku wspomnianych wierszy Havla dochodzi do potrójnego zramowania: przez tytuł wiersza, rozdziału oraz tomiku). Labilność znaczeniowa znaków przestankowych, a może i ich bezsilność w zderzeniu z kontekstem, pokazuje porównanie tryptyku Dróżdża oraz utworu *Filozof* Havla z ascetycznymi wierszami rosyjskiego poety Genrycha Sapgira (*Pytanie, Odpowiedź* oraz *Marsz*). Wykorzystanie analogicznych znaków, nawet przy zachowaniu podobnego układu i proporcji między wykorzystanymi elementami (jak w przypadku utworów *Filozof* oraz *Marsz*) nie stanowi gwarancji jednoznacznego odbioru<sup>59</sup>.

**Znaki interpunkcyjne, chociaż posiadają zdolność wyrażania skomplikowanych stanów emocjonalnych (być może niewyraźalnych za pomocą słowa) bez przeszkód podporządkowują się wszelkim narzuconym kontekstom. Zarówno struktura pracy, jak i nadanie tytułu lub czas i miejsce powstania dzieła stanowiąc mogą bodziec orientujący odbiór, zapewniający czytelność pracy.**

59 Przy porównaniu interpretacji okazuje się, że Tatiana Nazarenko, pisząca o rosyjskiej poezji wizualnej, zwróciła uwagę na całkiem odmienne możliwości znaczeniowe przestankowania: „Marsz na poziomie wizualnym komunikuje dźwiękowe właściwości tworzonej dla utrzymania porządku marszrut, takie jak monotonia, prostota melodii, niezmiennosc głównego rytmu i głośność. Zakończenie kompozycji znakiem zapytania w ostatnim wersie sugeruje również ironiczny wydzźwięk” (T. Nazarenko, *Re-Thinking the Value of the Linguistic and Non-Linguistic Sign: Russian Visual Poetry without Verbal Components*, „The Slavic and East European Journal 2003 (47), nr 3, s. 407).

### Strategia trzecia a znaki oczyszczone

Dawidek-Gryglicka wyróżnia dwa sposoby rozumienia tekstu i jego wykorzystywania w pracach artystycznych: tekst minimalistyczny, sprowadzony jedynie do znaku (jak w przypadku prac Stanisława Dróżdża czy Vaclava Havla) oraz: „Tekst w pojęciu Fluxusu, traktowany swobodnie, doprowadzony w swych kształtach do poematu – akcji”<sup>60</sup>. Użyte pojęcia „poematu” i „akcji” sugerują narracyjny charakter tworzonych prac. Czy chociaż znaki interpunkcyjne mogą być wykorzystane w celu opisowym, to czy mogą również tworzyć narrację?

Szukania odpowiedzi na to pytanie należy zacząć od przyjrzenia się pracom przybierającym postać książki, czyli obiektu już u swych źródeł związanego z linearnym zapisem. Przykład takiego dzieła stanowi książka artystyczna „REALITY” Jarosława Kozłowskiego. Podstawę dla pracy poznańskiego artysty stanowił fragment *Krytyki czystego rozumu* Immanuela Kanta, a dokładniej jeden z poddziałów *Nauki o elementach* pod tytułem *O podstawie podziałów wszelkich przedmiotów w ogóle na fonemy i noumeny*. Należy jednak na chwilę porzucić analizę idei, jaka przyświecała projektowi, by przyjrzeć się materialnej stronie pracy. „REALITY” jest niewielką książką, zarówno pod względem objętości, jak i formatu, oprawioną w barwiony w masie na turkusowy kolor cienki karton. Ze względu na broszurowy rodzaj oprawy oraz niewielki rozmiar mogłaby być z pozoru uznana za uczniowski zeszyt. Okładka w żaden sposób nie zapowiada tego, co skrywa wewnątrz – zakomponowana została zgodnie z najbardziej pospolitym układem typograficznym: wzdłuż górnej krawędzi umieszczone jest, pisane majuskułą, imię i nazwisko autora, poniżej czcionką o większym rozmiarze tytuł, wreszcie, wzdłuż dolnej krawędzi data wydania zapisana cyframi rzymskimi. Całość została obwiedziona cienką, czarną linią. Jedyne element niekonwencjonalny stanowi wielokrotnienie cudzysłówów obejmujących kolejno imię, nazwisko, tytuł i datę. Cudzysłowy służą do oznaczania cytatów, wskazują ironiczne użycie słów lub podważają jego wiarygodność, wyróżniają wprowadzenie nowych terminów. Chociaż zapisane poprawnie z punktu widzenia reguł interpunkcyjnych, to wielokrotnienie podważa zasadność ich użycia. Ich funkcja jest niejasna, trwają w zawieszeniu między wyrażalnością-sensownością a niewyrażalnością-absurdem. Rozstrzygnięcie tej ambiwalentnej sytuacji czytelnik odnajduje w niemalże pustym wnętrzu książki kontrastującym z ciemną okładką. Kozłowski bowiem w przewrotny sposób potraktował rolę czytelnika eseju filozoficznego. To, co wyczytał w tekście odniósł do samego przeczytanego tekstu, a proces myślowy towarzyszący swojej lekturze stał się podstawą dla *Prelogomeny* opisującej ostatecznie powstałą pracę.

Skutkiem zastosowania rozważań Kanta w praktyce stało się przepisanie eseju filozoficznego przy jednoczesnym oczyszczeniu go ze wszystkich słów, a pozostawieniu jedynie znaków interpunkcyjnych. Artysta usunął wszystko to, co znaczące, co według niego odnosi się do rzeczywistości pozajęzykowej, tworzy jej projekcję, ale sama rzeczywistością nie jest.

Według Dawidek-Gryglickiej utwór ten jest „antyesejem, esejem oczyszczonego języka, uwydatnionych i zmaterializowanych znaków” i dalej, praca ta „jest czystą materialnością znaku zwróconego na siebie, znaku, który w języku mówionym nie istnieje, ponieważ go nie słycać”<sup>61</sup>. Prawidłowe „przeczytanie” tej pracy umożliwia jedynie akt patrzenia. Układ znaków przestankowych rozsianych na kolejnych stronach wydaje się alogiczny, wyrwany spod rygoru zasad interpunkcyjnych, choć właśnie im podlega. Chaotyczne rozmieszczenie znaków burzy linearność odczytu, którą wciąż zdaje się podtrzymywać zachowana numeracja stron. Znaki przestankowe rozmieszczone na pustej płaszczyźnie kartki, czy w czasoprzestrzeni<sup>62</sup> książki, sugerują według Luizy Nader błąd drukarski, a tym samym odnoszą do derridiańskiej różni – napięcia między *différence* a *différance* – błędu dostrzegalnego w piśmie, ale nie istniejącego w mowie<sup>63</sup>. Według Nader „pytaniem centralnym” dla tej pracy mogłoby być „nie tylko pytanie o relację języka wobec rzeczywistości, ale przede wszystkim pytanie o język jako rzeczywistość. Zaskakującym efektem tak postawionego pytania okazuje się jednak problem nie języka, lecz pisma, nie rzeczywistości, lecz śladu, nieobecności”<sup>64</sup>. Interpunkcja w ujęciu autora „*REALITY*” jawi się jako ślad pisma, element pozwalający wywołać różnię, nieustanny ruch między znaczeniem nadawanym przez obecne wcześniej słowa (o których przypominają przerwy między znakami) a tym, co niesie ze sobą ich brak. Znak interpunkcyjny pojawia się na płaszczyźnie, a jednocześnie podczas czytania sytuuje się w terażniejszości. Tymczasem, tak jak w swoim paradoksie nie istnieje terażniejszość (prosty przykład stanowi fakt, że w momencie, gdy wypowiadamy jakieś słowo, w tym samym momencie należy już ono do przeszłości), tak samo nie istnieje płaszczyzna, będąca w optyce matematycznej jednym z pojęć pierwotnych. Interpunkcja sytuująca się w terażniejszości i na płaszczyźnie wprowadza podział, powoduje rozsunięcie (widoczne dla odbiorcy), czyli prowadzi do uczasowienia oraz do materializacji płaszczyzny. Tym samym strategia oczyszczania tekstu pozwala na zachowanie charakteru narracyjnego pomimo zaburzenia linearności odczytu i podważenia samej czynności czytania.

61 Eadem, *Historia...*, op. cit., s. 150.

62 Pojęcie czasoprzestrzeni zaczerpnięte zostało z wypowiedzi Ulissesa Carriona – postaci kluczowej dla formy książki artystycznej. „Książka, to pewna sekwencja przestrzeni. Każda z tych przestrzeni jest postrzegana w innej chwili. Książka jest także sekwencją chwili. Książka nie jest pojemnikiem słów, nie jest workiem słów, ani też nośnikiem słów. Język pisany jest sekwencją znaków, rozwijanych w czasie i przestrzeni” (Cyt. za: Eadem, *Przestrzeń w książce – książka w przestrzeni*, praca magisterska, prom. J. Kozłowski, Poznań 2001, s. 2).

63 L. Nader, *Język, rzeczywistość, ironia. Książki artystyczne Jarosława Kozłowskiego*, „*Artium Quaestiones*”, 2005, nr 16, s. 208.

64 Ibidem.

## Strategia czwarta a znaki identyfikujące

Do strategii oczyszczania należałoby zaliczyć również pracę niemieckiej artystki, Sophii Pompéry, oraz dzieła Richarda Galpina i Nicholasa Rougeuax. W przypadku tych prac zabieg opierał się jednak nie na wymazywaniu, lecz na wyodrębnianiu, tworzeniu spisu lub katalogu. Zwrócenie uwagi na detal, powiększenie go albo oderwanie od kontekstu słów i umieszczenie w przestrzeni (pozornie) pozwalającej na pełną autonomię, umożliwia wydobycie wewnętrznej struktury znaku, czy pewnej ich grupy.

Cykl stworzony przez Sopię Pompéry jest, jak wszystkie prace tej artystki, oszczędny w środkach wyrazu, lapidarny. Składa się na niego 15 białych arkuszy papieru o wymiarach 40 cm w pionie i 30 cm w poziomie, na których, w jednej trzeciej ich wysokości, na osi wertykalnej znajduje się niewielki kolista czarna kształt, rodzaj plamy jaka powstaje przy niedokładnym odcisnięciu stempla. Praca ta prezentowana jest w dwóch formach, w obiegu pozagaleryjnym funkcjonuje w postaci niewielkiej książki artystycznej jako katalog z wystawy<sup>65</sup>. Istotniejszy wydaje się jednak pierwotny, względem wspomnianego wyżej, sposób ekspozycji tej pracy na wystawie polegający na oprawieniu każdego z arkuszy w prostą, nie odciągającą uwagi białą ramę i zawieszeniu ich jeden obok drugiego na wysokości wzroku, co umożliwia szybkie porównywanie tych z pozoru jednakowych kart. Okazuje się wtedy, że czarne plamy farby drukarskiej są zróżnicowane pod względem nasycenia koloru, a ich nieregularny, często niesymetryczny kontur wskazuje, że nie mogą one stanowić odbitek z tej samej matrycy. Przy bliskim oglądzie odbiorca dostrzega jeszcze jeden detal – umieszczoną wzdłuż dolnej krawędzi inskrypcję wykonaną w technice matrycy-patrycy. Ten ledwo widoczny napis, dostrzegany jedynie dzięki cieniom rzucanym przez niewielkie wypukłości liter, wyjaśnia pochodzenie enigmatycznych śladów. Każda z inskrypcji, czy tytułów wtłoczonych w papier, stanowi skrót bibliograficzny wyjaśniający, że poszczególne kształty stanowią kropkę zamykającą pierwsze wydanie wybranych przez autorkę niemieckich romansów. Zbiór książek, z których pochodzą kropki jest bardzo subiektywny i arbitralny – są to zarówno dzieła kanoniczne takie jak *Cierpienia młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego wydane po raz pierwszy w Lipsku w roku 1774 czy *Traumnovelle* (tytuł tłumaczony na język polski *Oczy szeroko zamknięte*) Arthura Schnitzlera, której pierwodruk ukazał się w Berlinie w 1926 roku, ale także książki bardziej trywialne, o charakterze erotycznym. Są to historie napisane w pod koniec XVIII wieku, jak książka Goethego, ale również pochodzące z kolejnych wieków, aż do roku 2008 kiedy to została wydana powieść Ingo Schulze pt. *Adam und Evelyn* zamykająca zestaw. Wszystkie te pierwsze wydania należą do zbiorów państwowej biblioteki w Berlinie (Staatsbibliothek Berlin), z którą instytucją współpracowała artystka. Każda z kropek została powiększona przy użyciu specjalistycznych optycznych i skaningowych mikroskopów elektronowych należących do Rathgen Forschungslabor, instytucji zajmującej się konserwacją i archeometrią zabytków działająca przy berlińskim Muzeum Narodowym.

65 Zob. S. Pompéry, *UND PUNKT*, katalog wystawy, *Körmelia – Goldrausch* 2013, 21.08 – 10.11. 2013. Galerie im Körnerpark, Berlin 2013. Za tym, że katalog ten można postrzegać zarazem jako książkę artystyczną, przemawia sposób prezentacji wykonanych w projekcie zdjęć. Na kolejnych stronach tej publikacji zamieszczone są zdjęcia nie stanowiącymi fotografiami dokumentalnej arkuszy pokazywanych na wystawie, lecz umieszczone są na stronie w sposób bezpośredni. Ponadto tłoczenie obecne w dolnej partii strony prac z wystawy, zastąpione zostało odsyłaaczem numerycznym, co pozwoliło zachować ten element dzieła, jakim jest opóźnienie w dotarciu do informacji o źródle, z którego pochodzi dany kształt. Książka ta nie tylko nie rości sobie praw do bycia dokumentacją wystawy, ale pozwala na inny (ze względu na medium: odmienny papier, układ zdjęć, sposób percepcji), choć pod wieloma względami analogiczny, odbiór cyklu.

Przy ich pomocy wykonano dwadzieścia pięć zdjęć na różnych głębokościach by uzyskać szczegółowy obraz odcisku jaki pozostawiało oczko czcionki w papierze oraz sposobu rozlania farby w strukturze papieru, nierównomiernego nawet w przypadku najnowszych druków metodą laserową. Dzięki zbliżeniu Pompéry udowadnia, że kropki, jako znaki interpunkcyjne, różnią się między sobą, a ich idealna geometryczna krągłość stanowi pozór. Wskazanie na różnicę tkwiąca w samym kształcie pozwala dostrzec indywidualność każdej z kropek. Powiększenie ukazuje materialność tekstu, podkreślona przez elementy wzmacniające haptyczność odbioru: stosunkowo wysoką gramaturę papieru, na jakim wykonano wydruk oraz wytłoczenie podpisu. Dzięki tym aspektom kropka nie stanowi abstrakcyjnego, uniwersalnego kształtu-znaku, ale trwa w głębokim związku z dziełem, z którego pochodzi, co więcej, nie z samą historią funkcjonującą na różnych nośnikach, obecną w kulturze, w pamięci zbiorowej, ani nawet z wersją drukowaną – wszak dostępne są różne wydania, a i nakład liczy więcej niż jeden egzemplarz – ale z konkretną książką, pierwszym wydaniem, obiektem, który pomimo mechanicznego procesu tworzenia pozostaje niepowtarzalny.

Sposób ekspozycji cyklu wskazuje na jeszcze inną możliwość interpretacji pracy. Równomierne rozwieszenie arkuszy na białych, prostopadłych do siebie ścianach galerii, jak to miało miejsce na wystawie w berlińskiej Galerie Wagner + Partner w 2015 roku, implikuje skojarzenie z rozłożonymi stronicami książki. Linearny układ oraz ściśle rozwieszenie prac pozwalające na płynne przeprowadzanie wzroku przez kolejne arkusze, wyzwała z kolei narracyjny charakter układu. Tą dość swobodną asocjacje podkreśla fakt rzeczywistego funkcjonowania cyklu w postaci książki artystycznej. Cały cykl stanowi zatem swoistą opowieść. Jak podkreśla sama artystka istotne znaczenie dla wyboru dzieł, z których pochodzą kropki, stanowiło ich zakończenie. „Werter strzela do siebie. Ale jest też książka kończąca się morderstwem. Jest też inna z happy endem (...). Jedna z książek kończy się gdy dwóch kochanków ciągle darzy się uczuciem, ale są całkowicie niezdolni do porozumienia się”<sup>66</sup>. Obecność tytułu pierwotnej książki dosłownie wtłoczonego w samo dzieło, chociaż początkowo niezauważalna, to jednak nie- niemożliwa do zignorowania, buduje związek między znakiem a tekstem, z którego on pochodzi, określa ich wzajemną przynależność. Iteracja kolistego kształtu, a jednak za każdym razem odmiennego od widzianego wcześniej, zaskakującego swoją formą, prowokuje do poszukiwania symbolicznego znaczenia kropki. Marta Smolińska w katalogu wystawy *Nieczytelność* zauważa, że w każdym z tych znaków toczy się jego „życie wewnętrzne”<sup>67</sup>. Każda z kropek zdaje się być sygnaturą tekstu, z którego pochodzi, jego swoistym podpisem, ujawniającym charakter dzieła. A cały cykl, z takiej perspektywy, może być historią o różnorodności zakończeń i ich nieprzewidywalności.

66 Fragment odpowiedzi udzielonej listownie przez autorkę dnia 29.03.2017 r.

67 M. Smolińska, *Nieczytelność. Konteksty pisma*, [w:] *Nieczytelność*, katalog wystawy, galeria Art. Stations Stary Browar 24.02-17.05.2016, Poznań 2016.



Z analogicznej perspektywy, z punktu widzenia sygnatury, można się przyjrzeć pracy Richarda Galpina *Punctuation from Samuel Beckett's Endgame* z roku 1998, czy zbudowanemu na podobnej zasadzie cyklowi *Between The Words* Nicholasa Rougeux. W obu przypadkach artyści dokonali „dekonstrukcji” wybranych przez siebie konkretnych i powszechnie znanych tekstów innych autorów wyodrębniając, czy spisując wszystkie znaki interpunkcyjne. Powstały w ten sposób zbiór, chociaż wyabstrahowany z większej całości, pozostaje w niej zakotwiczony poprzez swój nieprzypadkowy porządek. Tekst będący źródłem interpunkcji, choć fizycznie nieobecny, a co więcej nawet nie zasugerowany odstępami między znakami (jak to miało miejsce w przywoływanej pracy Kozłowskiego), posiada władzę nad kształtem pracy, jest jej nadzorcą. To, co „między słowami”, by przywołać tytuł cyklu Rougeux, może być uznane za nieistotne, bo krąży po orbicie słów stanowiących dla nich jedyne usprawiedliwienie, lecz zarazem stanowi jego niesłyszalną warstwę odpowiadającą za charakter. Fakt wykorzystania przez Rougeux fragmentu ilustracji z dekonstruowanych tekstów (czyli obrazów powstałych na bazie tekstu) i otoczenia ich spiralą spisanych znaków interpunkcyjnych prowadzi do sytuacji, w której obraz – będący ściśle związany ze znaczeniem tekstu, stanowiący esencję tego, co tekst wyraża – zamknięty został w obrębie tego, co choć niewyraźne stanowi indywidualny rytm (puls) poszczególnych historii.

### Strategia piąta a znaki zmaterializowane

Ostatnia z wyróżnionych przeze mnie strategii obejmuje prace, w których znaki interpunkcyjne zostają przekształcone w trójwymiarowe obiekty. Czy ich materializacja oznacza definitywne zerwanie tekstem? Jaką funkcję może posiadać i co wyrażać znak przeniesiony z rzeczywistości tekstu do rzeczywistości odbiorcy? Odpowiedzi na te pytania poszukam analizując *Virgole* Ketty La Rocca oraz instalację Ewy Kuleszy *Poza ortografią*.

W swojej pracy Ketty La Rocca dokonała przeskalowania znaków przecinków, wykonanych z czarnej płyty PVC i rozmieszczania ich nieregularnie w przestrzeni galerii, uniemożliwiając tym samym swobodne przemieszczanie się odbiorców wystawy. Przecinki wkroczyły do świata odbiorcy. Po pierwsze, poprzez, wręcz natarczywe, naruszanie przestrzeni, która tradycyjnie jest mu przypisana. Ich nieregularne rozstawienie zmuszało odbiorcę do poruszania się ścieżkami przez nie wyznaczanymi. Po drugie, dzięki wchodzeniu w relację z przestrzenią wokół nich – nie wznosiły się na postumentach, a gładka powierzchnia brył odbijała otoczenie. Po trzecie wreszcie, poprzez swój związek ze sferą pisma. Przecinek, jako znak powodujący oddzielenie, rozsuniecie wyrazów, fizycznie rozsuwa przestrzeń odbiorcy. Skoro znaki nie tracą swojej funkcji (choć uzyskano ją w innym wymiarze) powstaje pytanie o tekst, dla którego mogłyby być znakami użytecznymi. Rozmieszczenie przecinków we wnętrzu galerii i naruszenie reguł związanych z tym miejscem, posiada charakter subwersywny. Obiekty te podkreślają dyskursywny charakter wystawy, uwidaczniają obecność narracji, z której obecności odbiorca często nie daje sobie sprawy, a która narzuca odpowiednią perspektywę, interpretację umieszczonych w przestrzeni wystawienniczej dzieł. Fakt angażowania odbiorcy, uruchamiania jego ciała, pozwala również na dostrzeżenie tekstu w nim samym – interpunkcja zostaje włączona do jego osobistej mikrohistorii i w niej znajduje swoje uzasadnienie.

W przeciwieństwie do wystawy włoskiej artystki, dla ekspozycji pracy *Poza ortografią* zaanektowano całą przestrzeń galerii (poznańskiej galerii Naprzeciw). Do niewielkiego pomieszczenia, na rzucie wydłużonego prostokąta, odbiorca wprowadzany był od krótszego boku. Pusta biała przestrzeń mogła sprawiać wrażenie wnętrza modernistycznego *white cube*. W głębi jednak umieszczony był niewielki, również pomalowany na biało, stół z krzesłem. Obiekt ten uruchamiał ciało odbiorcy i zachęcał do podejścia, a zarazem wskazywał miejsce, z którego odbiorca powinien zapoznawać się z instalacją. Po zbliżeniu do stołka odbiorca znajdował na nim książkę oprawioną w czarną okładkę. Jej zawartość stanowiła odbicie rzeczywistości zewnętrznej. Kontrastujące z białą tła, naniesione bezpośrednio na ścianę za pomocą rysunku nieregularne i zróżnicowane zamknięte kształty, tworzące większe i mniejsze grupy, między którymi porozmieszczane były (wykonane w formie przestrzennej) czarne kształty znaków interpunkcyjnych, znajdowały kontynuację w przestrzeni książki. Biel kartek naznaczona została abstrakcyjnymi rysunkami i rozrzuconymi znakami interpunkcyjnymi, między które wprowadzony był rysunek niewielkiej żaglówki przemierzającej wyimaginowany świat. Warto w tym miejscu przywołać wypowiedź Dawidek-Gryglickiej dotyczącą specyfiki książki artystycznej: „Literatura tradycyjna istnieje w dwóch przestrzeniach: - jako fizyczna książka w przestrzeni realnej;- oraz tekst, posiadający niezależną, paralelną do rzeczywistości przestrzeń wewnętrzną. Przestrzeń powieści. W tym wypadku można mówić zatem o konfrontacji przestrzeni. Raz – przestrzeni rzeczywistej z przestrzenią powieści, czyli przestrzenią fikcyjną, Dwa – obydwu tych przestrzeniach z fizyczną i umysłową przestrzenią czytelnika”<sup>68</sup>. Również w przypadku tej instalacji odbiorca prowadzony był jak gdyby przez kolejne kręgi: ze świata zewnętrznego do wnętrza galerii, następnie do świata książki. Te trzy przestrzenie odbiorca mógł poznawać bezpośrednio, poprzez dotyk (m.in. odsunięcie krzesła czy otwarcie książki). Zaangażowanie ciała odbiorcy podkreślało indywidualny charakter doświadczania podróży, której ostatni etap stanowił świat wyobraźni. Przestrzeń wystawy tworzyła rodzaj *studiolo* lub *muzeum* (w znaczeniu późnośredniowiecznego pomieszczenia przeznaczonego do osobistej kontemplacji, czy nauki, odciętego od wszelkich bodźców zewnętrznych) – miejsca sprzyjającego skupieniu i swobodnemu krążeniu myśli. Osiągnięcie takiego stanu zapewniać miały kształty o formach nie pozwalających na łatwą denotację, umożliwiających powstawanie nieskończonej liczby skojarzeń<sup>69</sup>. Jaką funkcję pełniły jednak znaki interpunkcyjne wchodzące w różnorakie relacje z owymi kształtami?

68 M. Dawidek-Gryglicka, *Przestrzeń...*, op. cit., s.2.

69 „Poza ortografią jest kontynuacją moich wcześniejszych poszukiwań związanych z wolną przestrzenią, utopią, która może się kształtować w przestrzeni myśli” (tekst towarzyszący wystawie *Poza ortografią* w Galerii Naprzeciw w Poznaniu, która odbyła się w 2006 roku, materiał udostępniony dzięki uprzejmości artystki).

Napięcie powstające między formami nierozpoznawalnymi i znanymi skądinąd wynika z „luzowania” i „zakotwiczania” myśli. Rysunkowe obrysy, będące rodzajem obrazów potencjalnych, w oczywisty sposób prowadzą do swobodnej gry skojarzeń. W przypadku znaków przestankowych kwestia uwalniania i krępowania wydaje się mniej wyrazista; instalacja ta, w moim odczuciu, w pełni ujawnia potencjał drzemiący w tych elementach pisma. Chociaż z jednej strony istnieją w głębokim związku z językiem i zapisem, tu, uwolnione od kontekstu słów, zapoczątkowują niekończącą się dyseminację znaczeń, na którą zwracałam uwagę w poprzednich strategiach. Jak zaznacza autorka instalacji: „W pracy *Poza ortografią* użyłam znaków interpunkcyjnych, interesowała mnie podróż w świat wyobraźni poprzez pozornie znany język. Interpunkcja została uprzedmiotowiona i uwolniona od kontekstu znaków literowych”<sup>70</sup>. Uprzedmiotowienia, reifikacji dokonano w tej pracy podwójnie. Naprzód, poprzez usytuowanie znaków interpunkcyjnych poza kontekstem słowa, co przywołuje konkretystyczne traktowanie znaków, jakiego dokonywał m.in. Drózd. Po drugie zaś poprzez wykonanie ich w formie obiektów przestrzennych. Konkretne, dostępne haptycznie znaki tym mocniej oderwane są od swojego pierwotnego funkcjonowania w tekście pisanym. Zarazem pozostają w Tekście, ponieważ taka jest ich natura. Doświadczane przez odbiorcę bezpośrednio, stają się już nie znakami należącymi do tekstu napisanego przez Innego, ale porządkują przestrzeń odbiorcy, obszar jego myśli, jego świat wyobraźni.

Ewa Kulesza przyrównuje stworzoną instalację do mapy: „Myślę teraz o mapie, która odwoływałaby nas do światów wolnych, tworzonych przez człowieka, który wyrusza w niekończącą się podróż związaną z wyobraźnią. Jej cel jest nieokreślony i właściwie się oddala”. Znaki interpunkcyjne w tej perspektywie pojmowane są jako znaki umowne. Choć ich legenda nie istnieje lub raczej została zamazana („Obszary wolne mogą powstawać dzięki zaniechaniu określania sztywnych reguł i zasad, jak interpunkcja poza dyktandem języka”<sup>71</sup>), to nie są puste, ponieważ odsyłają do czegoś bardzo konkretnego. Tak jak o mapie z nieczytelną legendą nie sposób powiedzieć, że nic nie wyraża (ponieważ piktogramy w dalszym ciągu odnoszą do danych elementów świata, a jedynie wówczas ich poprawne zinterpretowanie nastęrczać może trudności), podobnie znak interpunkcyjny oderwany od języka nie przestaje wyrażać, lecz zyskuje nowe znaczenia uzależnione od indywidualnego pomysłu, skojarzenia, wspomnienia odbiorcy.

70 E. Kulesza, *KSZTAŁTY MYŚLI – język wyobraźni jako istotne narzędzie poznania*, praca doktorska, prom. J. Marciniak, Poznań 2009, s. 16.

71 Fragment rozmowy Diany Fiedler i Mikołaja Polińskiego z Ewą Kuleszą. Materiał udostępniony dzięki uprzejmości artystki.

## Wynik

Podsumowaniem przeprowadzonej przeze mnie gry, opartej na pracach artystycznych poddanych analizie, gry być może nieudanej, naznaczonej poszukiwaniem i błędami, może stać się przestroga Gomringera: „ponieważ nasza Poezja Konkretna powinna w zasadzie stanowić prawdziwą część składową współczesnej literatury i myśli, istotne jest, by nie była jedynie zabawą, by element zabawy/gry, który zalecamy, nie zaowocował poezją niepoważną. (...) Moim zdaniem, nadaje się ona do wypowiedzania równie poważnych sądów na temat ludzkiej egzystencji w naszych czasach oraz na temat postaw intelektualnych jak czyniły to inne rodzaje poezji w okresach ubiegłych. Byłoby czymś bardzo niefortunnym, gdyby miała stać się ona jedynie pustą rozrywką typografów”<sup>72</sup>.

**Znaki interpunkcyjne noszą w sobie niebezpieczeństwo bycia „pustą rozrywką”, znakiem pustym, zgrabnie opracowanym typograficznym kształtem. Różnorodność ich wykorzystania w pracach artystycznych, w odmiennych mediach i dla innych celów pokazuje jednak, że stanowią one repertuar form posiadających szczególny potencjał, lub nawet będących potencjałem.**

Z tego też powodu ich charakter opisuje pojęcie *lektonu*. Chociaż wydaje się ono bliskie derridańskiej różni, termin, z którego korzystał starożytny filozof, pozostaje związany z zaistniałym faktem (np. dźwiękiem) lub przedmiotem (znak interpunkcyjny nigdy nie staje się obiektem abstrakcyjnym, zawsze posiada swoją materię wynikającą ze specyfiki zapisu). Ze względu na swoją naturę, którą metaforycznie oddają pojęcia: „ślepoty”, „głuchoty” i „niemoty”, znaki te nie prowadzą do oznaczenia innego elementu, lecz dyseminują, tworzą nieograniczoną grę skojarzeń i znaczeń. Ze względu na powyższe uwagi stanowią one elementy szczególnie bliskie myśli postmodernistycznej. Taki wniosek pozwala mi wysunąć nie tylko czas, w którym pojawiają się prace artystyczne tworzone w oparciu o znaki interpunkcyjne (od lat 60. XX wieku) i media, które zostają wykorzystane dla tych prac (książka artystyczna, instalacja<sup>73</sup>), lecz przede wszystkim ich sposób oddziaływania. Potencjał znaków przestankowych, możliwość nie wyrażania niczego bądź wyrażania niewyraźnego, uruchomiona zostaje jedynie poprzez podjęcie gry. Gry dostępnej dla każdego i nieoceniającej graczy. Toczącej się tylko w oparciu o mikrohistorię, doświadczenie pojedynczej jednostki.

72 Książka i co dalej 5..., op. cit., s. 22.

73 Jak zaznacza Łukasz Guzek – instalacja to formuła postmodernistyczna. (Ł. Guzek, SZTUKA INSTALACJI, Zagadnienia związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej, Warszawa 2007, s. 5).

**Bibliografia:**

- T. W. Adorno, *punctuation marks*, tłum. W. Nicholzen, „The Antioch Review”, 1990 (48), nr 3, s. 300-305.
- R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2005.
- M. Dawidek-Gryglicka, *Energia języka – kontekst znaku konkretnego*, praca magisterska, prom. J. Dąbkowska-Zydroń, Poznań 2001.
- M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków – Wrocław 2012.
- M. Dawidek-Gryglicka, *Konstrukcja przez redukcję. Porządki przestrzenne poezji konkretnej*. [w:] *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego I tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek-Gryglicka, Kraków 2005.
- M. Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji. Stanisław Dróżdź mówi*, Kraków-Warszawa 2012.
- M. Dawidek-Gryglicka, *Przestrzeń w książce – książka w przestrzeni*, praca magisterska, prom. J. Kozłowski, Poznań 2001.
- J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999.
- J. Derrida, *O różni* [w:] *Marginesy filozofii*, tłum. J. Margański, Warszawa 2002, s. 29-56.
- S. Dróżdź, *Pojęciokształty, poezja konkretna*, Wrocław 1994.
- G. Dziamski, *Stanisława Dróżdża gry z językiem*, „Odra”, 2009, nr 11, s. 122-134.
- Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynadłowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1971.
- M. Foucault, *To nie jest fajka*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 1996.
- N. Geoffrey, *The Linguistics of Punctuation*, Stanford 1990.
- E. M. Gomez-Jimenez, *The Meaning of Punctuation. Two Examples by E. E. Cummings*, ([http://www.academia.edu/10068724/The\\_meaning\\_of\\_punctuation\\_two\\_examples\\_by\\_E.\\_E.\\_Cummings](http://www.academia.edu/10068724/The_meaning_of_punctuation_two_examples_by_E._E._Cummings), dostęp dnia 23.02.2017).
- K. Górski, *Zagadnienie interpunkcji w wydaniach klasyków polskich*, „Pamiętnik literacki”, 1973 (64), nr 4, s. 151-167.
- Ł. Guzek, *SZTUKA INSTALACJI, Zagadnienia związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Warszawa 2007.
- V. Havel, *Antykody, czyli wiersze typograficzne*, tłum. J. Waczków, Wrocław 1995.
- K. Houston, *Ciemne typki. Sekretne życie znaków typograficznych*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2015.
- J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1998.
- Interpunkcja* [w:] *OxfordEnglishDictionaryOnline* (<http://www.oed.com.018678xr0462.han.amu.edu.pl/view/Entry/154629>, dostęp dnia 23.02.2017).
- M. Jaskólska-Klaus, A. Mączyńska-Frydryszak, T. Maruszewski, *Psychofizjologia widzenia*, Poznań 2001.
- J. Kozłowski, *Kon-tekst*, Kraków 2009.
- A. Kremer, *Poezja konkretna w trzech obszarach językowych*, „Przestrzenie teorii”, 2013, nr 19, s.95-114.
- R. Krynicki, *Wiersze wybrane*, Kraków 2014.

- Książka i co dalej 3, katalog wystawy, Galeria AT, 12 - 23.06.2000, Poznań.
- Książka i co dalej 5, katalog wystawy, *Alphabet. wystawa poezji wizualnej i dźwiękowej*,  
25.10 – 05.11.2004, Galeria AT, Poznań.
- E. Kulesza, *KSZTAŁTY MYŚLI – język wyobraźni jako istotne narzędzie poznania*, praca doktorska, prom. J. Marciniak, Poznań 2009.
- E. Łubowicz, *Rzeczywistość jest tekstem. O pojęciokształtach Stanisława Dróżdża / Reality is a Text. On 'Concept-Shapes' by Stanisław Dróżdz [w:] Stanisław Dróżdz, początekoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967 - 2007 / beginend. Concept-Shapes. Concrete Poetry. Works 1967- 2007*, Wrocław 2009.
- L. Nader, *Język, rzeczywistość, ironia. Książki artystyczne Jarosława Kozłowskiego*, „*Artium questiones*”, 2005, nr 16, s. 187-212.
- A. Nasiłowska, *Trzy trudne pojęcia*, „*Teksty Drugie*”, 1996, nr 3, s. 1-4.
- A. Nawarecki, *Miniatura i mikrologia*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000.
- T. Nazarenko, *Re-Thinking the Value of the Linguistic and Non-Linguistic Sign: Russian Visual Poetry without Verbal Components*, „*The Slavic and East European Journal* 2003 (47), nr 3, s. 393-422.
- M. Smolińska, *Nieczytelność. Konteksty pisma*, [w:] *Nieczytelność*, katalog wystawy, galeria Art. Stations Stary Browar 24.02-17.05.2016, Poznań 2016.
- V. Pineda, *Speaking about Genre: The Case of Concrete Poetry*, „*New Literary History*” 1995 (26), nr 2, s. 379-393.
- A. Podsiad, *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Warszawa 2000.
- S. Pompéry, *UND PUNKT*, katalog wystawy, *Körnelia – Goldrausch* 2013, 21.08 – 10.11. 2013, Galerie im Körnerpark, Berlin 2013.
- T. Roth, *Und Punkt-Gesammelte Schlusspunkte von Sophia Pompéry*, <http://signaturen-magazin.de/und-punkt.html> (dostęp: 29.11.2016 r.).
- Rozmowy o sztuce (VIII). Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromir Jedliński*, „*Odra*”, 1999, nr 7-8, s. 80-87.
- P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
- T. Sławek, *Ogólna sztuka słowa (kilka uwag o istocie poezji konkretnej)*, „*Poezja*”, 1976, nr 6, s. 52.
- T. Todorov, *Teorie symbolu*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2012.





# Trans kultura

Adam Jastrzębski

homini—  
dów

## Część 1

**Nigdy wcześniej w znanej nam historii człowiek nie krzywdził pozostałych zwierząt na taką skalę, jak ma to miejsce dziś, ale też nigdy w historii dobrostan zwierząt pozaludzkich, ich status prawny i właściwe im formy podmiotowości, nie były dyskutowane przez ludzi tak intensywnie i wnikliwie jak obecnie. Zinstytucjonalizowana przemoc ciągle zaskakuje uczciwie żyjących ludzi, obywateli demokratycznych państw-miast zachodniego świata. Przez całą historię nowoczesności ukrywa się w najbardziej widocznych miejscach.**

Czy to możliwe, że tylko po to wynaleźliśmy psychoanalizę, teorię krytyczną i posthumanizm, żeby móc wreszcie wyjść z siebie i skonfrontować się z niesprawiedliwością i krzywdą, dziejącymi się za cieniem parawanem nowoczesnego życia? Mieszczanie po raz kolejny zaskoczeni są dziś przemocą polityczną, przyjmującą podstawowy, brunatny fenotyp, ale ta genetyczna skaza przenikająca demokrację tkwi korzeniami dużo głębiej w historii ustroju i jego instytucji. Wyczuwa to intuicyjnie każdy, kto zapoznał się z realiami współczesnego wyzysku zwierząt pozaludzkich. Za powszechnym społecznym wyparciem towarzyszącym temu zjawisku, za jego doskonałą niewidzialnością, stoją mechanizmy analogiczne do tych, które pozwalały tolerować ludzkie niewolnictwo i wszelkie formy dyskryminacji w społeczeństwach deklarujących przywiązanie do wartości humanistycznych, rozumu i demokracji.

Gigantyczna skala i doskonała niewidzialność wyzysku nieludzi oraz wzmożenie dyskusji o ich prawach to dwa wycinki jednego procesu. Nie chodzi tylko o to, że ogrom krzywd i okrucieństwa, wyrządzanego zwierzętom pozaludzkim, uruchamia proporcjonalną reakcję wśród ludzi wrażliwych. Świat rozdarty między to, co ludzkie, i to, co naturalne, nie potrafi poradzić sobie ze swoją podzieloną tożsamością, produkując prawo i przemoc jako organicznie powiązany pakiet działań, jednolitą technologię zarządzania życiem, zdolną wytwarzać zarówno demokrację, jak i totalitaryzm – a najczęściej obydwa systemy s przężone w jednym cielem.



W dramatycznym położeniu nie ludzi zamieszkujących *polis* ujawniają się najbardziej fundamentalne problemy konstrukcyjne nowoczesnych społeczeństw. Polityczne życie zwierząt to obecnie wielka dziura w ciele zachodnich demokracji, wciąż omijana wzrokiem, po to, żeby móc nie przyjmować do wiadomości, jak niewykończony jest ten polityczny gmach. To, przed czym miała chronić *polis*, od samego początku jest już w środku. Miejskie mury powstrzymujące napór dzikich bestii i miejskie instytucje trzymające w ryzach agresywny motłoch, potrafią tylko maskować swój stan permanentnego kryzysu. Nie mogą powstrzymać ruchu rzeczywistości, ale potrafią zarządzać spojrzeniem i skutecznie organizować uwagę wokół dwóch osobnych stref: natury i społeczeństwa.

Ponieważ spór toczy się o realność granicy dzielącej ludzi i zwierzęta, główną bohaterką mojego tekstu staje się małpa, istota z pogranicza, która ucieleśnia ludzko-przyrodnicze continuum, ale której ciało stało się też polem walki o utrzymanie lub obalenie granicznego *status quo*. W kulturze zachodu w roli tej najczęściej obsadza się szympansy, a ich podobieństwa i różnice względem ludzi używane są przez obie strony sporu, zarówno jako argumenty za utrzymaniem ludzko-zwierzęcej segregacji, jak i za jej zniesieniem. W mojej pracy doktorskiej chciałem oddać głos różnym małpom, a w tym artykule (stanowiącym jej fragment) skupię się na gibbonach, które miałem okazję poznać osobiście. Obserwując je i uczestnicząc w ich życiu, zadawałem sobie pytanie o wydajność dzisiejszych i przyszłych procedur reprezentacji nie ludzi.

## **We wrześniu 2015 roku zacząłem pracę z gibbonami znajdującymi się w płockim ogrodzie zoologicznym. Uzyskałem możliwość obserwacji ich życia i nawiązywania ograniczonych okolicznościami kontaktów.**

Kiedy rozpoczynałem projekt, w zoo znajdowały się trzy gibony: Betsen i jej bezimienny partner – para osobników z gatunku *Hylobates pileatus* (gibon czapnik, *pileated gibbon*) oraz mieszkający wtedy samotnie Ash, przedstawiciel gatunku *Hylobates agilis* (gibon ungu, *blackhanded gibbon*). Dla niego, pod koniec 2016 roku, płockie zoo sprowadziło partnerkę – Sky. Obecnie obie pary wychowują potomstwo.

Przekraczając za zgodą instytucji granice konstruujące perspektywę zwykłego gościa ogrodu zoologicznego, znalazłem się w miejscu bardzo znaczącym z punktu widzenia latourowskiej teorii jaskiniowego podziału świata<sup>1</sup>. Platońska jaskinia, którą Latour przedstawia jako arenę pierwotnego zerwania ciągłości ludzkiej relacji ze światem, jest w tym przypadku zarazem areną zniewolenia małpy. Mechanizm dzielący władzę nad światem między dwa ośrodki: izbę życia społecznego oraz izbę natury, opisany w *Polityce Natury*<sup>2</sup>, więzi człowieka w społecznym piekle ciemnoty, a małpę skazuje na bezruch i milczenie przez jej wmontowanie w jednolity porządek natury i przypisanie jej funkcji modelu człowieka. Kajdaniarze oglądający spektakl cieni – to bardzo sugestywne skojarzenie opisujące zwiedzających zoo ludzi. Ich bezradność wobec tego, na co patrzyli, budziła we mnie wielokrotnie pokusę odegrania wobec nich roli platońskiego mędrca tłumaczącego prawdziwą, niedostępną ignorantom naturę rzeczy.

Im lepiej poznawałem małpy, tym bardziej drażnili mnie turyści i tym chętniej sięgałem po autorytet gromadzonej skrupulatnie wiedzy naukowej oraz udzielonych mi przez zoo uprawnień do wchodzenia za kulisy, żeby od czasu do czasu zamykać im usta porcją faktów. A przecież nie taka jest droga do budowy Kolektywu, którą wskazuje autor *Polityki Natury*: autorytet mędrca musi zostać obalony<sup>3</sup>, a jego praca jawnie spleciona z polityczną dyskusją<sup>4</sup>. Jaskiniowy, binarny podział rzeczywistości, na którym ufundowane jest zoo, narzucający wybór między jedną z dwóch spolaryzowanych pozycji (ignoranta lub autorytetu), cały czas był zagrożeniem dla osobnej perspektywy, którą starałem się przyjąć.

Wybiegi zwierząt, ogrodzenia i przeznaczone dla widzów alejki to system modelowo reprodukujący rozdarcie świata opisane przez Latoura. Ostra granica między naturą i kulturą, która nie występuje w rzeczywistości, to sen mieszkańca *polis* o bezpieczeństwie swojej ogrodzonej zasiekami tożsamości. Zoo przywraca w teorii (a nawet w formie modelu) to, co nie sprawdza się w praktyce i w większej skali: jaskiniowy w genezie i modernistyczny w metodzie system dzielenia świata na pół. Na zewnątrz tego hermetycznego projektu natura wymyka się ludzkiemu spojrzeniu, jednak nie dlatego, że jest zbyt skomplikowana wobec naszych możliwości poznawczych, ale dlatego, że jest zbyt skomplikowana, by móc odgrywać rolę pozahistorycznej i niezmiennej matrycy.

Ekosystemy zaskakują ukrytymi sieciami nieprzewidywalnych powiązań. Gatunki mutują, ewoluują i rozpadają się na niezliczone odmiany, społeczności zwierząt uczą się i kłamią ludzkim badaczom. Dopiero ujarzmiony pojedynczy osobnik, wyrwany z sieci ekologicznych relacji i fenotypowego bałaganu, zaserwowany na syntetycznym zielonym tle, jest w stanie skutecznie podtrzymywać mit natury. Nad każdym pojedynczym osobnikiem mieszkającym w zoo czuwa ukryty dla oka, złożony modernistyczny system wytwarzania i kontroli naturalności. Zoo przenikają porządkujące struktury władzy, wywiedzione z linneuszowskiego zielnika: osobnik jest reprezentacją gatunku, całe jego życie reprezentuje życie innych, odległych istot, przez co nie jest już jego własnością. Zoo ujawnia w tym miejscu mechanizmy biopolitycznej kontroli, przypominające te opisane przez Agambena w *Homo sacer*.

1 B. Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s.28.

2 Tamże, s. 29.

3 Tamże, s. 31.

4 Tamże, s. 227.



„Transkultura hominidów + gibbonów”, widok wystawy, fot. Tomasz Koszewnik

Filozof rozpoczyna swój wywód od postawienia tezy o istnieniu strukturalnego związku między totalizującymi i uprzedmiotawiającymi mechanizmami nowoczesnej władzy, a indywidualizującymi i upodmiotowiającymi strategiami jednostek w nowoczesnych społeczeństwach<sup>5</sup>. Antyczny model, w którym obywatel prywatnie dysponuje swoim życiem cielesnym, a we władzę sfery publicznej oddaje swoje życie społeczne, ulega zaburzeniu, kiedy władza państwowa sięga po życie biologiczne obywateli. Kompetencje nakładają się i powstaje obszar nierozróżnialności<sup>6</sup>, w którym nie jest jasne, czy krzywda spotykająca jednostkę jest wynikiem totalitarnej przemocy władzy, czy niedoskonałości procedur przyznających podmiotowość. Skrajnym modelem tego zjawiska jest dla Agambena obóz koncentracyjny: miejsce formalnie wyłączone z procedur publicznych, zamieszkałe jednocześnie przez żyjące ciała podlegające państwowej przemocy<sup>7</sup>.

**Zoo stanowi przykład strukturalnie analogiczny do obozu: w tym miejscu ludzie nie tylko posiadają zwierzęta, aby zarządzać ich ciałami, jak dzieje się to w hodowli przemysłowej, nie tylko zawłaszczają ich życie społeczne, wpisując je w figurę pupila, jak dzieje się to ze zwierzętami towarzyszącymi, ale zakładają podwójne pęta i sięgają po całość ich życia.**

Podstawą zniewolenia jednostki jest tu nie tylko bezpośrednia siła, którą dysponuje właściciel zwierzęcia, ale też źle wykonywana polityczna praca reprezentacji, która daje zwierzęciu prawo do wszystkiego, co zostanie uznane za właściwe dla przedstawicieli jego gatunku, poza samą wolnością.

5 G. Agamben, Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 15.

6 Tamże, s.14.

7 Tamże, s. 227.

W zoo jednym wielkim skokiem podróżuje się między pomiędzy makro- i mikro-poziomem. Korzystając z autorytetu nauki i ustalanych z dystansu metodami statystycznymi faktów, bez żadnych pośredniczących procedur przechodzi się do drobiazgowego konstruowania życia jednostek. Stacje reintrodukcyjne dla orangutanów na Sumatrze i Borneo postępują podobnie, ale ich fabrykowana natura ostatecznie weryfikowana jest przez praktykę – orangutany radzą sobie samodzielnie lub nie. Tymczasem zoo, selektywnie odwołując się do zasobów nauki, jest w stanie fantazjować na temat natury bez żadnych konsekwencji. Medium tych fantazji stają się ciała i biografie zwierząt, a oglądane z szerszej perspektywy, składają się one na nowy, oryginalny dyskurs, język, którym zoo opisuje własne doświadczenie. Ogrody zoologiczne, negocjując między sobą normy i standardy pozwalające skutecznie rozmnażać zwierzęta i utrzymywać je w zdrowiu fizycznym, naturalizują swoją praktykę i prowadzą do wytworzenia w ramach zjawiska, jakim jest realne zoo nowego poziomu rzeczywistości: wirtualnego, znormalizowanego zoo oraz zamieszkującego je znormalizowanego zwierzęcia zoologicznego, niezdolnego (zdaniem pracowników zoo) do życia na wolności, przyzwyczajonego do obecności oraz interwencji ludzi i modelującego swoją aktywność społeczną w takich ramach, jakie oferuje zoologiczny ekosystem. Istnienie tych istot jest efektem, ale i racją dalszego istnienia zoo.

Fantastyczna opowieść o naturze, produkowana przez zoo, ucieleśniana i odgrywana przez zwierzęta, składa się na swoisty spektakl. Zoo jest rodzajem ekranu, który zasłania realność odległej, egzotycznej natury, na którym wyświetlana jest inna opowieść. Lacanowskie rozumienie ekranu jako zasłony dla realnego, które Hal Foster wykorzystuje jako narzędzie analizy dzieła sztuki<sup>8</sup>, znajduje tu doskonałe zastosowanie w odniesieniu do zoologicznej projekcji. Zwierzęta zoologiczne porwane wiele pokoleń temu ze swojego środowiska, skolonizowane i przetworzone, są w tym sensie ucieleśnieniem traumy, której my – ludzie zachodu – bardzo nie chcemy oglądać i którą zakrywamy coraz bardziej natrętną iluzją<sup>9</sup>. Lacanowska analiza ekranu jako punktu przecięcia spojrzenia widza i spojrzenia oglądanego przedmiotu, którą przytacza Foster, brzmi szczególnie sugestywnie, kiedy zdamy sobie sprawę, że ożywającym, patrzącym podmiotem wewnątrz oglądanego przedmiotu jest tu zwierzę. Obecna w spojrzeniu moc ujarzmiania przedmiotu/zwierzęcia, „uwięzienia go w wyobrażeniu”, służy ciągłemu odpychaniu realnego, ale ekran pozwala też oglądanemu przedmiotowi uwięzić spojrzenie podmiotu, stając się obszarem walki i negocjacji<sup>10</sup>.

Oglądanie przez ludzi małp w zoo, w świecie w którym nie może dojść do żadnej innej interakcji poza wymianą spojrzeń, jest właśnie formą negocjacji: możemy pozostać na powierzchni ekranu lub odnaleźć w nim rozdarcie i zobaczyć coś sprzecznego z pierwotną konwencją tej jednostronnej sytuacji – małpią osobę zaczynającą władać ludzkim spojrzeniem.

8 H. Foster, Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku, Universitas, Kraków 2012, s. 160-161.

9 Tamże, s. 165.

10 Tamże, s. 168.



Jeśli zatrzymamy się przed wybiegiem czy klatką gibbonów, możemy obserwować żywe ciała zwierząt i zмагаć się ze spektakularną zasłoną mamiącą nasze zmysły lub podążyć za opisem na tabliczce, żeby dowiedzieć się, jak nauka o gibbonach autorytarnym głosem platońskiego mędrca mami nasz rozum. Tabliczki odsyłają do podstawowego akademickiego porządku gromadzenia wiedzy, w którym zdobywane w przeróżnych okolicznościach informacje na temat bardzo specyficznych bytów osadzają się jak muł w sztucznie utworzonym przewężeniu poznawczym, nazywanym gatunkiem. Pierwszy i jedyny przypis, jaki robi zoo do prezentowanych przez siebie małpich ciał, to suma światowej wiedzy o danym gatunku, zgromadzonej pod dwuczłonowym łacińskim terminem.

Ogół akademickiej wiedzy o gibbonach nie zbliży nas do kilku gibbonich osób żyjących w Płocku, to znaczy nie bardziej niż do wszystkich innych osobników obu wspomnianych gatunków. Naukowy przedmiot – gibbon – prezentuje od tej strony wyraźną, ostrą krawędź: osobnicze historie, historie gibbonich rodzin i społeczności oraz hominidzka transkultura są na razie w bardzo ograniczonym stopniu przedmiotem zainteresowania akademickich studiów nad tymi istotami. Zaledwie kilka prac poświęcono procesom poznawczym gibbonów<sup>11</sup>. Jest to zrozumiałe, biorąc pod uwagę, jak młodą dziedziną są porównawcze studia nad psychologią zwierząt i naukowe badanie form podmiotowości występujących wśród nietuzi. Już sam fakt, że gibony w warunkach zoologicznych potrafią żyć nawet 60 lat, powoduje, że nie mogą jeszcze istnieć kompletne studia nad osobnikami, uwzględniające nowe podejście metodologiczne.

Jakościową wagę tej ilościowej okoliczności, jaką jest długość życia gibona, uświadomiłem sobie przed klatką Asha i Sky, przyglądając się po raz pierwszy ich dwutygodniowemu dziecku. Pomyślałem wtedy, że narodziny giboniątka to okazja rozpoczęcia nowego projektu i udokumentowania całego życia gibona, stworzenia filmowej biografii podobnej do *The Orangutan King*<sup>12</sup>, dokumentu rekonstruującego biografię wyzwolonej małpiej osoby, funkcjonującej samodzielnie na pograniczu Camp Leakey. Chwilę później zrozumiałem, że mały gibbon ma spore szanse mnie przeżyć i zawstydziła mnie łatwość, z jaką przyłożyłem do jego osoby laboratoryjną, wyniosłą perspektywę, w której eksperymentujący podmiot ogarnia jednym zawieszonym w czasie spojrzeniem całe pokolenia i populacje badanych stworzeń. Rozwój osobniczy gibona i innych istot o długości życia zbliżonej do ludzkiej, zawsze będzie umykać ludzkim badaczom, chcącym sprowadzać je do zagadnień gładkich i domkniętych. Próbką badanej rzeczywistości zawsze jest zbyt mała, żeby powiedzieć coś pewnego o całości, a póki badana istota żyje, może swoim zachowaniem zaprzeczyć wszystkiemu, co zostało już ustalone.

11 A.M. Yocom, *Physical and Social Cognition in the White-handed Gibbon (Hylobates lar)*, Ohio State University, Columbus, OH, 2010, s. 11 [dostępne online: [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu1285083190](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1285083190)]

12 *The Orangutan King* [BBC Natural World Documentary], Wielka Brytania 2005.

## Moja praca – poza jej głównym znaczeniem, jakie staram się jej nadać w poszerzonym polu hominidzkim – jest próbą rozwijania tych niedostatecznie obecnych wątków w ludzkim, naukowym spojrzeniu na życie gibbonów.

Jest to zbiór obserwacji na temat kilku konkretnych istot i życia, jakie prowadzą, który może stać się punktem wyjścia do formułowania ich politycznego głosu, ale jedynie chwilowym, doraźnym, osadzonym w aktualnym stanie naszej wiedzy i aktualnym stanie naszych relacji z gibbonami. Kolejny cykl pracy Kolektywu – o którym szerzej piszę dalej – przyniesie zobowiązanie do kolejnych odczytań transgatunkowego stanu rzeczy.

O ile naukowo odczytywany gibbon jest formułą mało jeszcze pomocną, kiedy szukamy gotowych sposobów poznawania gibbonich indywidualności, zdecydowanie bardziej przydaje się, kiedy spoglądamy w dół drzewa poznawczych kategorii i pytamy o to, jak gatunkowa tożsamość płockich nie ludzi rozpuszcza się w jeszcze szerszym psychofizycznym polu hominidów.

Gibony rozpuszczają się w małpkości w specyficzny sposób: dwanaście gatunków (a według niektórych współczesnych badaczy nawet dziewiętnaście) pogrupowanych w cztery rodzaje współtworzy rodzinę gibbonowatych<sup>13</sup>. Gatunki gibbonów posiadają swoje liczne odmiany i w wielu przypadkach zdolne są do hybrydyzacji, zarówno wśród populacji żyjących swobodnie, jak w warunkach zoologicznych<sup>14</sup>. Właściwe im cechy, które naukowcy starają się katalogować, to niekiedy tylko ilościowe różnice w poszczególnych aspektach ich behawioru, które ujawniają się w badaniach statystycznych, ale z ludzkiej perspektywy niekoniecznie składają się w czytelne różnice między gatunkowymi tożsamościami. Na przykład rozróżnienie samic *Nomascus leucogenys* i *Nomascus siki* w oparciu o samą tylko obserwację ciał osobników, jest zupełnie niemożliwe<sup>15</sup>.

Dodatkowym utrudnieniem w rozszczepianiu i selekcjonowaniu gibbonów według ich genetycznego dziedzictwa jest łatwość, z jaką ulegają hybrydyzacji. Obserwacje trzymanych w niewoli gibbonów potwierdzają, że udaje się krzyżować nie tylko przedstawicieli tych samych rodzajów, ale też tworzyć hybrydy odległe. Najbardziej spektakularnym przypadkiem takiej krzyżówki była hybryda gibona borneańskiego i siamanga<sup>16</sup>. Hybrydyzacje potrafią umknąć uwadze hodowców i badaczy. Liczne ogrody zoologiczne w Stanach Zjednoczonych i Europie przez wiele lat autoryzowały hybrydy jako określone gatunki, rozprzestrzeniając dalej ich DNA w ramach wymiany zwierzętami<sup>17</sup>.

13 T.J. Meyer i in., *An Alu-Based Phylogeny of Gibbons (Hylobatidae)*, Oxford University Press, Oxford 2012, s. 1. [dostępne online: <https://www.researchgate.net/publication/225290390>].

14 T. Geissmann, *Gibbon Systematics and Species Identification*, „International Zoo News”, vol. 42, No. 8, 1995, s. 467–468.

15 Tamże, s. 472.

16 T. Geissmann, *Evolution of Communication in Gibbons (Hylobatidae)*, Zürich University 1993, s. 40 [dostępne online: [http://www.gibbons.de/main/theses/pdf\\_files/1993geissmann.pdf](http://www.gibbons.de/main/theses/pdf_files/1993geissmann.pdf)].

17 T. Geissmann, *Gibbon...*, dz. cyt., s. 468.



„Transkultura hominidów + gibbonów”, widok wystawy, fot. Tomasz Koszewnik

Czy jest to tylko trudność techniczna, czy sprzeczność tkwiąca głęboko w samej metodologii gatunków, która nie posiada obiektywnych miar dla tworzonych jednostek systematycznych<sup>18</sup>? Biologiczna definicja gatunku jednakowo traktuje wszystkie rodzaje izolacji reprodukcyjnej<sup>19</sup> i nie robi różnicy między sytuacją, kiedy komórka jajowa zapłodniona niekompatybilnym materiałem genetycznym nie jest w stanie się rozwijać, a sytuacją, kiedy rzeka lub górski łańcuch rozdziela dwie teoretycznie zdolne do krzyżowania się populacje. Jednak sytuacja, kiedy dwa gatunki w pełni zdolne do hybrydyzacji okazują się sympatryczne, czyli mieszkające na tym samym obszarze, to granica władzy ludzkiej nauki. Futuyma pisze, że „jednostki między którymi zachodzi hybrydyzacja często uważane są za odrębne gatunki, mogą być jednak klasyfikowane jako podgatunki”<sup>20</sup>.

Widać już w tym miejscu, że po przekroczeniu granicy izolacji reprodukcyjnej dostajemy się pod władzę językowych gier, pozwalających wyróżnić tyle grup istot, ile słów znajdziemy na opisanie dzielących je różnic. Te akademickie dyskusje, rozgrywające się wyłącznie w sferze słów, nie są bez znaczenia dla życia gibbonów. Od ich wyniku zależy na przykład, kto z kim trafi do jednej klatki na resztę życia. Szara strefa słów to punkt przecięcia suwerenności i władzy, w której totalitarna ambicja nauki spotyka się z wolnością jednostki do dysponowania swoją seksualnością. Na tym przecięciu, potwierdzając po raz kolejny tezy Agambena, nauka zmienia się w biopolitykę. Tym razem, żeby wprowadzać gatunkową segregację w życie seksualne gibbonów.

Zdaniem Thomasa Geissmanna, decydującym kryterium w dzieleniu gibbonów na gatunki często okazuje się analiza wykonywanych przez nie pieśni<sup>21</sup>, a więc zjawiska, które w pierwszej chwili można intuicyjnie zakotwiczyć zarówno w „naturalnej”, genetycznie zdefiniowanej różnicy fizjologicznej (np. w budowie aparatu głosowego, który u siamangów przybiera postać spektakularnego worka) lub w genetycznie zakodowanym modelu zachowania, ale również spisać na poczet kulturowej, a w każdym razie nabytej adaptacji. Pieśni gibbonów to specyficzny moment w narracji o ich gatunkowej tożsamości, punkt w którym autonomia jednostki jest na granicy przejęcia władzy nad własnym genetycznym tekstem. Są one czymś, czego jeszcze nie da się interpretować jako analogu kultury, ale co wymknęło się już spod władzy czysto ekologicznej, przyczynowej mechaniki.

18 We współczesnej biologii dominują dwie koncepcje gatunku: biologiczna i filogenetyczna. Biologiczne rozumienie gatunku zdefiniował w 1942 roku Ernst Mayr, który opisał gatunek jako „grupy populacji potencjalnie zdolnych do krzyżowania się i rozrodu izolowanych reprodukcyjnie od innych takich grup”. Filogenetyczna definicja gatunku i powiązana z nią koncepcja systematyki opartej na drzewie filogenetycznym to próba wpisania intuicyjnie rozpoznawanych różnic w stabilną i matematycznie mierzalną strukturę. Por. D. J. Futuyma, *Ewolucja*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 358.

19 D.J. Futuyma, dz. cyt., s. 359.

20 Tamże, s. 361.

21 T. Geissmann, *Gibbon....*, dz. cyt.

Pieśni, które służą naukowcom do gatunkowej klasyfikacji gibbonów, to bardzo charakterystyczna cecha zachowania tych stworzeń: performują one głośne koncerty o wyraźnej strukturze. Termin pieśń [song] użyty jest przez badaczy zgodnie z definicją Williama Thorpe'a, jako seria tonów więcej niż jednego rodzaju, wydawanych po kolei i powiązanych tak, żeby utworzyć rozpoznawalną sekwencję lub wzór w czasie<sup>22</sup>. Jest to szeroka definicja, która pozwala bez odwoływania się do metafory objąć jednym pojęciem zarówno piosenki ludzi, jak i ptaków. Większość gatunków gibbonów, które są generalnie monogamicznymi istotami żyjącymi w nuklearnych rodzinach<sup>23</sup>, śpiewa swoje pieśni w duetach złożonych z pary partnerów, przy czym każde z nich ma ściśle określone role: samica rozpoczyna od wielkiego wołania [great call], na którym samiec nadbudowuje frazę, a następnie oba osobniki powtarzają ten wątek, a samiec kończy, wykonując kodę. Struktura ta powtarza się u różnych gibbonów z drobnymi różnicami<sup>24</sup>.

Badacze najczęściej interpretują te zachowania jako sposób wabienia partnera, zacieśniania więzów rodzinnych i oznaczania terytorium<sup>25</sup>. Badania Geissmanna wskazują, że struktura piosenek i indywidualny wkład, jaki wnoszą do nich samce i samice, to cechy dziedziczone i całkowicie wrodzone, a nie wyuczone przez naśladownictwo<sup>26</sup>. Z perspektywy tego badacza, który jest tak bardzo przekonany o ścisłym powiązaniu piosenek i genów, że jest gotów na ich podstawie rozstrzygać ostatecznie wątpliwości dotyczące systematyki, gibony mają taki sam wpływ na strukturę swoich pieśni, jak na ubarwienie swojego futra. A jednak istnieje różnica jakościowa: wokalny repertuar, technicznie rzecz biorąc, może zostać zhakowany przez wykonawcę, a gibbon może stać się gibbonem-cyborgiem, który panuje nad tekstem konstytuującym go w oczach innych jako taki czy inny byt – jeśli kiedyś tego zechce.

Obserwacje prowadzone w ogrodach zoologicznych potwierdzają, że to, co inspiruje naukowców do szukania różnic między gatunkami, dla samych gibbonów mogłoby stać się elementem wspólnotowym: pieśni gibbonów niekiedy wykraczają poza funkcje właściwe życiu rodzinnemu. Geissmann pisze, że samice gibbonów różnych gatunków, kiedy trzymają się je w osobnych klatkach, mają tendencję do synchronizowania swoich wielkich wołań, co sugeruje, że doświadczają one wielkich wołań innych gatunków jako czegoś, z czym mogą się identyfikować. W ogrodach zoologicznych, w których w sąsiadujących klatkach trzymano różne gatunki gibbonów, obserwowano wręcz zjawisko masowego wielkiego wołania, w którym łączyły się samice pięciu różnych gatunków<sup>27</sup>. Podobnie rzecz ma się z samcami, które potrafią dodawać swoją kodę do wołań samic innych gatunków<sup>28</sup>.

22 W.H. Thorpe, Bird-Song, The biology of Vocal Communications and Expression in Birds, „Cambridge monographs in experimental biology”, No. 12, University Press, Cambridge 1961, s. 15 [za:] T. Geissmann, Evolution..., dz. cyt., s. 20.

23 T. Geissmann, Evolution..., dz. cyt., s. 1.

24 Tamże, s. 35–80.

25 Tamże, s. 7.

26 Tamże, s. 174.

27 Tamże, s. 50.

28 Tamże, s. 51.

Geissmann, starając się zrekonstruować ewolucyjną historię pieśni gibbonów, zwraca uwagę, że kluczowy i wspólny różnym gatunkom gibbonów element, czyli wielkie wołanie samic, znajduje pewne analogie również u innych gatunków małp (np. u lutunga nilgiryjskiego, *Presbytis johnii*), a także hominidów, np. tzw. *pant-hooting* u szympansov. Podobieństwa te niekoniecznie oznaczają homologię, ale kuszące jest założenie, że głośne wołania o narastającym tempie emisji dźwięków oraz tony dwufazowe [*bi-phasic notes*] reprezentują dziedziczną właściwość hominidów, a zapewne również małp starego świata<sup>29</sup>.

Znaczący wydaje się również fakt, że u niektórych gatunków we wczesnym etapie rozwoju osobniczego elementy przypominające wielkie wołanie pojawiają się również u samców. Niedojrzałe samce z grupy *concolor*, przyłączając się do wołania matki, wydają z siebie krótkie, przypominające wielkie wołanie frazy. Podobne zjawisko obserwowano u niedojrzałych samców *H. l. leucogenys* i *H. l. gabriellae*. Samce tych gatunków zmieniają swój repertuar z repertuaru samic na repertuar właściwy ich płci w trakcie rozwoju, a być może nawet w powiązaniu z osiągnięciem dojrzałości seksualnej. Można to odczytywać jako formę atawizmu, wskazującego, że wielkie wołanie jest głębiej ugruntowane niż pozostałe elementy pieśni.

Geissmann zrekonstruował ewolucję pieśni gibbonów jako historię rozszczepiania się pierwotnego elementu, którym było wielkie wołanie, dzielenia się wyjściowej struktury pomiędzy płcie, oraz specyficznego różnicowania w ramach poszczególnych gałęzi filogenetycznych<sup>30</sup>. Pieśni mają więc swoją historię, stanowią zapis dziejów gibbonów, a być może również opowieść o tym, jak bardziej pierwotne, uniwersalne doświadczenie siebie powiązane z pewną formą ekspresji różnicuje się, wskazując na poczucie własnej płci i rodzinnej tożsamości. Pieśni są ciekawym przykładem naturo-kulturowego złożenia, czymś mocno wyrytym w zapisie genetycznym, ale jednocześnie plastycznym i ulegającym dynamicznej ewolucji. Wydaje mi się bardzo wątpliwe, że ewolucję tę można interpretować w kategoriach ekologicznych, jako przystosowanie pomagające przetrwać lub przekazać geny. Temu celowi może służyć samo wielkie wołanie, ale rodowa ornamentyka wydaje się elementem powiązanim z fenotypem, lecz przekształcającym się w sposób pozbawiony wyraźnego ukierunkowania, a niekiedy wręcz okolicznością niekorzystną dla celów rodzinnych, jak w przypadku *H. klossii* i *H. moloch*, u których dalsza ewolucja uformowanej już wspólnej pieśni doprowadziła ostatecznie do tego, że samica i samiec śpiewają osobno o różnych porach dnia<sup>31</sup>.

29 Termin „małpy starego świata” to potoczna nazwa jednostki systematycznej Cercopithecidae, obejmującej wszystkie małpy Azji i Afryki (wyłączając wielkie małpy). Tamże, s. 179.

30 Tamże, s. 185.

31 Tamże, s. 189.

**Historyczny rozwój pieśni, nawet jeśli nie jest uświadomiony przez gibony, niesie ciekawe implikacje dla sposobu, w jaki poszczególne osobniki mogą postrzegać siebie: skoro pieśń pomaga zarówno grupować się partnerom tego samego gatunku, jak i identyfikować się z osobnikami innych gatunków w ramach uniwersalnej gibonowości, to być może za sprawą pieśni gibony są w stanie rozpoznawać też pośrednie stadia pokrewieństwa.**

Skoro samiec ma zakodowany repertuar samicy, który próbuje wykonywać we wczesnym dzieciństwie, to być może za jego pomocą jest w stanie zadeklarować żeńską płęć kulturową, jeśli poczuje taką potrzebę. Przywołując arystotelesowskie rozróżnienie na głos i język można powiedzieć, że naturo-kulturowy charakter pieśni gibonów jest zaprzeczeniem ostrej granicy między tymi pojęciami. Jest to głos, w którym właśnie krystalizuje się społeczna treść, chociaż wcale niekoniecznie struktury językowe.

Kiedy sięgnąłem po książkę Geissmanna *Evolution of Communication in Gibbons*, zostałem niemile zaskoczony. Liczyłem, że z publikacji pod takim tytułem dowiem się, jak komunikują się gibony (a więc również jak ja mogę się z nimi komunikować) i w toku jakich procesów te komunikacyjne struktury powstały. Termin „komunikacja”, którym posługuje się Geissmann, pokazuje jak bardzo w ciągu 20 lat zmieniła się nauka o zwierzętach. To, co jest nieobecne w jego pracy, mimowolnie ujawnia wyobrażenie autora o przedmiocie swoich badań. Geissmann wyróżnia trzy obszary, na których analizuje „komunikację” gibonów: pieśni, zapachy i bodźce wizualne. W żadnej z tych płaszczyzn jego analizy nie zbliżają się do tego, czym dziś – z perspektywy teorii umysłu – zabarwiło się pojęcie komunikacji zwierząt, czyli do zawierającej określoną treść informacyjnej gry, toczącej się pomiędzy co najmniej dwoma osobami za pomocą określonego kanału. Pieśni według Geissmanna są ściśle wdrukowane genetycznie, rozdział o zapachach skupia się na rozmieszczeniu gruczołów zapachowych na ciałach gibonów, a komunikacja wizualna zostaje zredukowana do opisu ubarwienia futra. Oczywiście wszystkie te elementy są bez wątpienia aspektami komunikacji, ale badacz zupełnie ignoruje całą psychologię poznawczą gibona, zadanie rekonstrukcji jego „studni świadomości” oraz społeczny wymiar komunikacji. W pracy Geissmanna zupełnie nieobecne są gibonie podmioty, a zastosowana metodologia z powodzeniem mogłaby być odniesiona do owadów. Wybrane elementy komunikacji stają się za to dla badacza markerami, mającymi pomóc w rekonstrukcji ich drzewa filogenetycznego. Wyrwykowo dobrane elementy komunikacji są tylko pretekstem, by po raz kolejny segregować gatunki.

Gałąź ewolucyjna gibbonów, której jedność i różnorodność tak absorbuje badaczy, oddzieliła się od naszego wspólnego przodka, zanim człowiekowate (*Hominidae*) zdążyły zróżnicować się na znane dziś gatunki, i stanowi najstarszą grupę człekokształtnych (*Hominidea*), przejawiającą najbardziej pierwotne cechy<sup>32</sup>. Mimo że gibony są wnikliwie badane przez naukowców i nie brakuje publikacji na ich temat<sup>33</sup>, w porównaniu z szympanсами, bonobo, gorylami czy orangutanami, są one raczej zaniedbane przez ludzi pod względem produkcji kulturowych reprezentacji. Legenda *Trimates* – trzech badaczek trzech wyjątkowych gatunków (Jane Goodall szympansov, Dian Fossey goryli, Birut-Galdikas orangutanów) oraz filmy z cyklu *Planeta Małp* składają się na filary popularnej narracji o *Apes*, trzech wielkich małpach, którą Peter Singer i Paola Cavalieri próbowali przekuć w polityczną propozycję. Bonobo, wciąż nie zawsze obecne w kanonie wielkich małp, doczekały się już jednak własnej legendy skupionej wokół seksu, empatii i matriarchatu. Pozwala to identyfikować kategorię *Apes* jako tożsamą z rodziną *Hominidea* (człowiekowatych), ewentualnie z różnicą *Hominidea minus Homo*, żeby wskazać, że nie chodzi tu o pojęcie z obszaru biologii, tylko polityki i że wyraża się w nim ludzkie spojrzenie na resztę rodziny. Gibony bywają określane popularnie jako *lesser apes*<sup>34</sup>, co bardzo wymownie wskazuje na napięcie związane z ich tożsamością. *Apes* to grupa istot wyróżniona w języku angielskim z pomiędzy małp (*monkeys*) za sprawą ich bliższego pokrewieństwa z człowiekiem oraz złożoności życia psychicznego i procesów poznawczych, jednak określenie „*lesser*” (pomniejszy) każe wytworzyć dodatkowe rozgraniczenie. Gibony to dla nas dalsi bliscy i mniejsi wielcy.

Ważnym powodem, żeby gibony były wśród nas, kiedy będziemy negocjować wspólny świat z szympanсами, gorylami, orangutanami i bonobo, jest fakt, że gibbon jest uważany przez wielu badaczy za najbardziej archaiczną grupę *Hominoidea*<sup>35</sup>. Oznacza to, że my wszyscy jesteśmy w jakimś sensie wariantami gibbonopodobnego przodka, dziwacznymi „kulturonaturami”, niezbyt szczęśliwie ukształtowanymi przez okoliczności ze starszej, gibbonowatej materii. Jeżeli gibbon pozostanie poza zrzeszeniem, grozi mu piętno prymitywa, ale wewnątrz Kolektywu może zająć punkt centralny, w którym różne ewolucyjne dziwadła, jak ludzie i orangutany, będą rozpoznawać swoją wspólnotę tak, jak różne gatunki gibona rozpoznają swoją wspólnotę w wielkim wołaniu. Fakt, że gibbon uniknął kilku wątpliwych ewolucyjnych eksperymentów, może być szansą na zakwestionowanie politycznych w istocie rozwiązań, naturalizowanych przez niektóre wielkie małpy, na przykład wiązania płci z rolami społecznymi.

32 Tamże.

33 T. Geissmann, *Gibbon...*, dz. cyt., s. 467.

34 T.J. Meyer i in., *An Alu-Based...*, dz. cyt., s. 1.

35 T. Geissmann, *Gibbon...*, dz. cyt., s. 468.



Dalsza opowieść o pochodzeniu i biologicznej tożsamości gibbonów jest już wspólną opowieścią wszystkich naczelnych i nie dotyczyłaby bezpośrednio Betsen i jej partnera oraz Asha, Sky i ich dziecka. Moim celem było podążać w przeciwnym kierunku, na osobiste spotkanie z indywidualnymi gibbonami, w celu zrozumienia właściwych im form podmiotowości, wyartykułowania ich interesów, a przy tej okazji być może wyprodukowania również porcji międzygatunkowej kultury. Ludzie pracujący ze zwierzętami zwykle intuicyjnie rozpoznają ich indywidualność, budują też z nimi osobiste relacje, które od tej pory stają się stałą składową procesu formowania się zwierzęcej podmiotowości.

Pierwszym gestem, jaki zwykle wykonuje człowiek w procesie wprowadzania zwierząt na arenę ludzkiego życia społecznego, jest nadawanie im imion. Zakorzeniony w najstarszym biblijnym micie władczy gest, obciąża relacje ludzi i zwierząt pierwotnym grzechem zawłaszczenia cudzego prawa do samodefiniowania i stanowi kwintesencję wielowiekowej tradycji mówienia o przedmiocie badań naukowych bez udzielania mu głosu. Gest nadania imienia może mieć wymiar jednostronny lub pociągać konsekwencje transkulturowe, zależnie od tego, czy zwierzę utożsami się z brzmieniem lub innym bodźcem kodującym jego imię. Na przestrzeni ponad dwóch lat spotkań z gibbonami nie zauważyłem, żeby którykolwiek z nich reagował w szczególny sposób na swoje imię. Z dokumentacji udostępnionej mi przez zoo wynikało, że Betsen – kiedy jeszcze mieszkała w duńskim zoo Randers Regnskov, gdzie się urodziła – została nauczona reagowania na tak zwany target, czyli zindywidualizowany symbol, pozwalający opiekunowi przywabiać wybrane zwierzę z grupy. Na znajdującym się w dokumentacji zoo zdjęciu z tamtych czasów, ona i jej dwie siostry siedzą naprzeciw zamocowanych na prętach klatki symboli: czerwonego trójkąta, żółtej gwiazdy i zielonego koła, które było targetem Betsen. Było ono więc równoznaczne w swojej funkcji z imieniem. Próbowałem konfrontować ją z takim samym zielonym kołem, jednak bez żadnej wyraźnej reakcji z jej strony. Dwuimienna Betsen nie jest przywiązana do żadnego ze znaków, jakie ludzie starali się dla niej ustanowić. Podobnie jak jej bezimienny partner, nie odczuwa żadnego braku.

## Portret rodzinny

## Ludzkie próby opowiadania o małpich tożsamościach rozpoczynają się często w podobny sposób: od portretu powiązanego z nadanym zwierzęciu imieniem – swoistego modelu dowodu osobistego.

Tak właśnie postąpiła Jane Goodall, której przypisuje się dokonanie przełomu w prymatologii w kwestii postrzeganiu badanych obiektów jako podmiotów o indywidualnych tożsamościach i historiach. W *cieniu człowieka* ilustrują fotograficzne i rysunkowe portrety szympanсів podpisane imionami, przy pomocy których badaczka indywidualizowała obserwowane osobniki, oraz drzewo genealogiczne, na którym osobniki reprezentowane są przez podpisane portretowe główki małp. Również *Gorillas in the Mist* Dian Fossey uzupełniają rysunkowe portrety głów goryli wykonane na podstawie zdjęć oraz rodzinne zdjęcie goryli, w którym Donna Haraway dopatruje się ikonograficznych analogii z tradycjami mieszczańskiej samoreprezentacji<sup>36</sup>. Portrety i drzewa genealogiczne spełniają to zadanie: osadzają zindywidualizowany podmiot w kontekście rodzinnym i społecznym. Gorylica Koko jako jedyna znana małpa w symbolicznym sensie odzyskała władzę nad związkim imienia i obrazu: za sprawą języka migowego jest w stanie wypowiadać własne imię, a nie tylko reagować na nie. Jest też autorką fotograficznego całopostaciowego autoportretu wykonanego w lustrze. Koko posunęła się nawet dalej, sięgając po władzę zastrzeżoną w rajskim micie tylko dla człowieka: gorylica nadała imię swojemu kotu<sup>37</sup>.

Podczas mojej znajomości z gibbonami zrobiłem im sporo fotograficznych i filmowych portretów. Twarze gibbonów posiadają złożoną mimikę i po pewnym czasie obserwacji zacząłem wyróżniać u nich indywidualne, specyficzne formy ekspresji. Gibonem, którego mimika wydawała mi się najbardziej sugestywna – a przez to najbardziej zrozumiała – był paradoksalnie ten, który polubił mnie najmniej, czyli nieposiadający imienia samiec. Była to jedna z moich pierwszych obserwacji na temat pary czapników: Betsen radzi sobie z emocjami przez ruch i konfrontację z wywołującymi je okolicznościami, a jej partner wszystko internalizuje, a wewnętrzne napięcie znajduje wyraz tylko na jego twarzy.

36 D. Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, New York, London, 1989, s. 147.

37 Tamże, s. 144.



*Spider-Man*, kadr z filmu

W odróżnieniu od Asha i Sky, żadne z pary czapników nigdy nie pozwoliło mi się dotknąć, chociaż same dotykały mnie wielokrotnie i brały z moich rąk różne przedmioty. Za każdym razem, kiedy wyciągałem rękę w ich stronę, Betsen natychmiast przemieszczała się, a samiec – zanim zdecydował się wycofać – przybierał specyficzny grymas, który pogłębiał się w miarę zbliżania. Rozchyłał i napinał kącki ust, rozchyłał nozdrza i kręcił nosem. Minę tę zawsze interpretowałem jako wyraz niechęci i przemożnego obrzydzenia. Co charakterystyczne, prawie za każdym razem, kiedy samiec mnie dotykał, wracał potem na swoje ulubione stanowisko i wachał swoją rękę, a na jego twarz powracał ten sam grymas. Pozostałe gibony nie wykazywały tak złożonej i silnej ekspresji mimicznej lub może nie odczuwały tak silnych emocji w związku z moją obecnością. U Betsen zaobserwowałem dwa podstawowe grymasy: wydymanie warg (które skojarzyłem z niepewnością lub niezadowoleniem) oraz wyciąganie półotwartych ust w ryjek (czemu towarzyszył cichy dźwięk „hu!”), co powiązałem z sytuacjami, w których coś ją zaciekało lub zdziwiło.

Zdjęcia portretowe Betsen i jej partnera połączyłem w parę, zgodnie z konwencją portretu mieszczańskiego. Wybrałem portrety najbardziej wymowne i charakteryzujące każde z dwojga. Betsen jest podpisana imieniem i znakiem zielonego koła. Takie zestawienie, sugerujące portret małżeński, staje się matrycą lub ekranem dla projekcji kolejnych wyobrażeń i stereotypów zaczerpniętych z kultury ludzi zachodu: samiec jest czarny i gburowaty, co sugeruje jego mina, samica biała i sympatyczna. Łączy ich potwierdzona naukowo, dożywotnia monogamiczna relacja.

Idąc tropem przyjętej konwencji, dołączyłem do tego zestawienia jeszcze jedną małą fotografię, którą zatknąłem za ramę podwójnego portretu. W ten sposób do rodzinnych portretów doczepia się nieobecnych na zdjęciu przodków lub potomków, a w przedstawieniach dewocyjnych – patronów lub osoby polecane opiece bóstwa. Małżeński portret Betsen i męża według wszelkiego prawdopodobieństwa powinien uzupełniać portrecik potomka, którego wtedy jeszcze nie mieli, chociaż regularnie razem śpiewali i uprawiali seks, co wielokrotnie obserwowałem. W miejscu brakującego trzeciego gibona pojawia się ja.

Zdjęcie małżeńskie gibonów to oczywiście kolejny rodzaj ekranu, na którym wyświetlamy wyobrażenia i złudzenia o tym, czym jest życie heteroseksualnej pary. Przez moją obecność naruszony został jednak nie tylko spokój małżeńskiego życia gibonów, ale również konwencja ulepiona z faktów naukowych oraz pewnego sposobu prezentowania małpich ciał przez zoo. Moja obecność rozcina ekran lub może raczej podważa wiarygodność tego, co na nim jest widoczne. Portret małżeński zamienia się w nową konstelację, w której każdy znowu reprezentuje siebie, zaskoczonego przez nowe okoliczności.

Swoje osobiste spotkanie z małpami zaplanowałem jako wycinek politycznej pracy, zmierzającej do budowy transkultury hominidów, czyli jednego z możliwych zrzeszeń formującego się Kolektywu. Twór ten, postulowany przez Latoura w *Polityce Natury*, nie jest prawną organizacją terytorium, nie jest powiązany z miejscem tak jak *polis* i nie posiada namacalnych granic. Ma za to instytucje i procedury, przez które cyklicznie przelewa się żywa materia kosmosu, wprawiając polityczną turbinę w ruch. Nieznane zjawiska pojawiają się na horyzoncie Kolektywu jako wyzwania jednocześnie polityczne i poznawcze, a złożona procedura ma przynieść jedno kompleksowe rozwiązanie dla wspólnego świata.

## **Poprzeczne cięcie przez stare instytucje władzy wyłoniło cztery obszary w modelu świata rozciętego dotąd na pół przez platoński jaskiniowy podział. Ruch ciał i wiedzy między obszarami odbywa się nadal, ale według nowej, wydłużonej procedury, która ma zapewnić nieznanym przyszłym sprawiedliwą reprezentację.**

Na jeden cykl pracy wyłaniającego się z tej operacji Kolektywu, składają się cztery etapy: niepewność i konsultacja (władza brania pod uwagę) oraz hierarchizacja i ustanowienie (władza porządkowania)<sup>38</sup>. Niepewność to właśnie wynik pojawienia się nowych faktów, otwarcie dyskusji nad udziałem nowych bytów w naszej wspólnocie. Ważne, żeby nie zignorować samego ich istnienia. Latour przypisuje temu etapowi pracy Kolektywu następujący wymóg: „nie będziesz upraszczał liczby propozycji, które należy uwzględnić w dyskusji”<sup>39</sup>. Nowe byty zgłaszają do konsultacji swoje indywidualne propozycje, które muszą zostać odczytane jako określone wartości w politycznej dyskusji. Realizując to zadanie, Kolektyw musi upewnić się, że „nie ucięto arbitralnie liczby głosów uczestniczących w artikulacji propozycji”<sup>40</sup>.

38 B. Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 161–168.

39 Tamże, s. 160.

40 Tamże.



*Dekolonizacja, kadr z filmu*

Taka konstrukcja władzy brania pod uwagę oznacza, że każde nowe odkrycie naukowe i każde zbliżenie z nieznanym bytem jest jednocześnie zaproszeniem go do wyartykułowania własnego politycznego głosu. Tylko w takim pakiecie Kolektyw uprawia swoją „politykę zagraniczną”. Władza porządkowania to podobny pakiet narzędzi polityki wewnętrznej. Hierarchizacja to praca nad uporządkowaniem nowych wartości, przedstawionych przez przybyszy w ramach hierarchii obowiązującej aktualnie wewnątrz Kolektywu, a ostatni etap – ustanowienie – zapewnia zamknięcie dyskusji poprzez ustalenie faktów, czyli umownego stanu rzeczy, na który zgadzają się wszyscy zainteresowani. Powiązanie pracy nad wartościami i faktami owocuje tym, że nowy stan prawny i nowe ustalenia nauki są w zasadzie tym samym.

Praca Kolektywu odbywa się w nieustannych cyklach. Byty przeoczone przez instytucję niepewności, których propozycje zostały źle wyartykułowane, niesprawiedliwie zhierarchizowane lub oficjalnie zidentyfikowane jako wrogie, mają szansę powrócić z apelacją w ramach kolejnego politycznego cyklu<sup>41</sup>. Praca nie kończy się nigdy, gdyż nigdy nie kończy się zewnętrzność komplikująca polityczne równanie, a byty już rozpoznane, nigdy nie przestają się zmieniać i wymyślać nowych problemów.

Jeśli Kolektyw ma rzeczywiście zostać zbudowany, to praktyka, obserwacja i rzeczywista praca laboratoryjna – kluczowe wątki socjologii nauki Bruno Latoura – musiałyby wypełnić ramy jego politycznego projektu. *Polityka Natury* to dwie sprzeczne rzeczy: fantastyczna futurystyczna wizja, a jednocześnie surowy, techniczny model – wszystko, tylko nie opowieść o prawdziwej pracy w rzeczywistym świecie. Książka Latoura konsekwentnie wystrzega się tłumaczenia czegokolwiek na przykładach, co jest zrozumiałe wobec jej przesłania: dać arbitralny przykład rozstrzygnięcia konkretnego politycznego problemu oznacza odebrać głos i zamknąć dyskusję. Rozpoczynając pracę z pozaludzkimi aktorami, zdałem sobie sprawę, że *Polityka Natury* będzie mi pomocna tylko w negatywnym sensie: będzie przypominać, żeby nie odbierać głosu, nie skracać dyskusji, nie kamuflować procedur, weryfikować fakty pod kątem obecności wartości.

**O ile przyjemniej byłoby, siedząc w obozie w samym środku tropikalnego lasu, wabić bananami ciekawskich nie-ludzi na międzygatunkowe negocjacje, translacje i warsztaty – robić to, co Penny Patterson, opiekunka Koko, ale tak jak Jane Goodal. Tego typu komfort neutralnego gruntu jest jednak tak samo modelowo fikcyjny jak wyobrażenie, że umowę społeczną zawarła między sobą grupa ludzi, którzy przypadkiem wpadli na siebie na leśnej polanie.**

W rzeczywistości struktury władzy są rozsiane i zreprodukowane w małej skali na każdym odcinku życia, fałszywie upraszczając i dzieląc to, co samorzutnie komplikuje się i spleta. Znalazłem się w zoo, a moja polityka natury otrzymała potężną dawkę realizmu.

Zoo to miejsce dalekie od utopii neutralnego gruntu, na którym prowadzi się partnerski dialog. Właśnie dlatego na początku pracy przyjąłem, że moje spotkania z małpami nie powinny mieć żadnego scenariusza, żadnej gotowej, naniesionej z zewnątrz procedury, która dodatkowo kształtowałaby i tak mocno uformowane już pole gry. Z jednej strony, za tą postawą stała potrzeba wyartykułowania wobec nie-ludzi deklaracji symbolicznego, neutralnego gruntu, pustego miejsca lub pauzy, która oddzieli ich dotychczasowe relacje z ludźmi od obszaru nowych możliwości, który chciałem zaproponować. Z drugiej strony, za moją całkowitą biernością stał lęk przed kolejnym kolonialnym zawłaszczaniem, którego dokonam nieświadomie. Najbardziej niepokojąca była perspektywa, że narzucona przeze mnie forma relacji stanie się strukturalnym fundamentem jakiegoś dalszego ciągu, grzechem pierworodnym trwale formującym to, co miało być symbolicznym załącznikiem nowego, partnerskiego zrzeszenia.



Przez szereg pierwszych sesji z gibbonami biernie czekałem, aż wymanują one porcję swojej autonomii, która w połączeniu z moją autonomią stworzy zaczyn zdrowej, dającej się bezpiecznie ekstrapolować transkultury. Z tego okresu mojej pracy pochodzi szereg zapisów filmowych dokumentujących swoiste „antyperformance”, w których moja obecność w pomieszczeniu gibbonów – tylko pozornie neutralna – ma być dla nich wyłącznie zaproszeniem do działania. Film *Dekolonizacja* to zapis jednej z takich sytuacji, w których staram się nie robić nic poza wyciąganiem ręki na znak zaproszenia do kontaktu. Scena rozgrywa się w „domku” Betsen i samca – gdzie rozpocząłem pracę. Odwiedzałem gibony razem z ich opiekunem, a następnie pozostawałem tam około godziny, podczas której gibony miały ze mną swobodny kontakt. Budynek, w którym małpy spędzają noce oraz cały okres zimowy, podzielony jest na trzy sektory, z których dwa dostępne są dla nich na co dzień (użytkują jednak tylko jeden), a trzeci ma charakter gospodarczy. Podczas tych spotkań otwierałem drzwi pomiędzy sektorami i pozostawałem w części gospodarczej, podczas gdy gibony miały swobodę przemieszczania się pomiędzy sektorami. Krążyły wokół mnie, nigdy nie pozwalając się dotknąć, jednak samiec co jakiś czas decydował się dotknąć mnie. Pod koniec filmu między mną i nim wywiązuje się gra: każdy stara się dotknąć drugiego, sam nie będąc dotkniętym.

Fetyszyzacja ahistorycznej paazy i dzielącego nas pustego miejsca to oczywiście fundamentalny metodologiczny grzech w obliczu misji odkrywania i konstruowania skomplikowanych sieci powiązań. Absurdalność tej perspektywy zrozumiałem, kiedy uświadomiłem sobie, że w żadnym sensie – również symbolicznym – nie jestem dla gibbonów gospodarzem pola kultury, jak również, że małpy nie przybywają do mnie spoza murów miasta, a znajdują się w nim od dawna, choć pozbawione wciąż politycznej reprezentacji. Tkwią zawieszona gdzieś między niedbale wykonaną pracą niepewności, a wciąż nierozpoczętą konsultacją.

W pracy z gibbonami zacząłem szukać jakiegoś medium, przedmiotów, sytuacji lub znaków, wokół których moglibyśmy rozwinąć wspólną aktywność. Poszukiwania te ilustruje film *Zabawy lodem*. Jednocześnie przesunięcie uwagi na nieusuwalny kontekst, jakim jest zoo, pozwoliło mi odczytać własną rolę raczej jako rzecznika – instytucjonalnej figury przynależnej strukturalnie do biurokratycznej maszyny Kolektywu, ale zawodowo reprezentującej interesy i apelacje nie-ludzi – lub może jako tłumacza przysięgłego, związanego podwójnym zobowiązaniem – wobec struktury języków i urzędowych procedur. Temat przyjmowania perspektywy gibbonów i relacjonowania ich doświadczenia podjąłem w filmowym dyptyku *Śniadanie i Śniadanie (Remake)*.

\*\*\*

Bruno Latour i Shirley Strum na przykładzie życia pawianów przedstawili interesującą teorię progów organizacji społecznej, w świetle której na bezpośrednim znaczeniu traci cały zestaw zjawisk, odkryć i formuł naukowych, jak język, pismo czy wytwarzanie narzędzi, za pomocą których próbowano dotąd dzielić społeczeństwa na zwierzęce i ludzkie lub prymitywne i wysoko rozwinięte. Zgodnie z teorią Latoura i Strum, pawiany posiadają miękkie życie społeczne, które jest złożone [*complex*], ale ma niski poziom komplikacji [*complication*]. Każdy osobnik za pomocą „miękkich” narzędzi, jak jego ciało, umysł i znajomość aktualnego stanu życia społecznego, cały czas negocjuje ze wszystkimi swoją pozycję w grupie. Ludzie wytwarzają wielopoziomowe systemy kontroli innych ludzi za pomocą szeregu społecznych narzędzi, nadając swojemu życiu społecznemu większą komplikację, ale redukując jego złożoność. „W rezultacie aktorzy zamiast kreować społeczeństwo, wydają się być umieszczani w społeczeństwie materialnym, które nad nimi panuje”<sup>42</sup>.

Z perspektywy teorii Latoura i Strum takie zjawiska jak znak, język, pismo, reprezentacje, narzędzia, figurki, znajomość okolicy lub praw fizyki – wszystko, co urozmaica grę społeczną – mogą stawać się węzłem, punktem wzrostu społecznej komplikacji, nowym poziomem zarządzania innymi istotami. Żadne z tych zjawisk nie jest znaczące z samej swojej natury, obecność żadnego z nich nie przesądza o zmianie. Dopiero ich zastosowanie w procesie komplikacji życia może być zauważalne i mierzalne.

Znaki zbudowane ze znaczeń i mediujących je, coraz bardziej złożonych w produkcji przedmiotów, odgrywają kluczową rolę w organizowaniu władzy nad innymi i zwiększaniu komplikacji życia społecznego. W nowoczesnych społeczeństwach ludzkich funkcjonują wielopiętrowe systemy wytwarzania narzędzi kontroli. Obdarowując zwierzęta zabawkami ludzkich dzieci, nie tylko kolonizujemy je kulturowo tym, co ludzkie, ale też przypisujemy im bardzo specjalne miejsce w wytworzonym przez ludzi, wielopoziomowym systemie wytwarzania i obsługi przedmiotów-znaków. Jest to inne miejsce niż to, które wytwarza na przykład międzygatunkowy transfer technologii. Spośród wszystkich technologii przetransferowanych przez ludzi do świata małp, język migowy wydaje się najbardziej uczciwą. Cechuje ją otwarty kod i fakt, że jest wolna od wymogu zewnętrznego medium, operując na poziomie ciała.

42 B. Latour, S. Strum, Redefining the social link: from baboons to humans, „Social Science Information”, vol 26, 1987, s. 796.



*Zabawy lodem*, kadr z filmu

**W przypadku nowoczesnych ludzkich społeczeństw możemy obserwować nie tylko proces, w którym przedmioty pośredniczą w sprawowaniu władzy, ale również fakt, że dochodzi do akumulacji środków wytwarzania przedmiotów-znaków komplikujących życie społeczne. Ta sama nierównowaga zachodzi w relacjach kolonialnych: władza opiera się tu na środkach, formach i sytuacjach, których opresjonowana strona nie jest w stanie przechwycić, gdyż sama stanowi tylko wycinek wielkiej maszyny reprodukcją tę narzuconą władzę.**

Zanoszenie czegokolwiek do „domku” gibbonów obciążone było ryzykiem zaciągnięcia tam macek cudzej władzy zakodowanej w przedmiotach i oczywistych dla mnie formach ich używania. Szukałem więc higienicznych „wolnych mediów” analogicznych do języka migowego: „naturokulturowych” złożań, takich jak owoce czy patyki, obiektów, które byłyby ogólnodostępne i gotowe przyjąć na siebie nowe znaczenia.

Przedmioty które proponowałem, nie budziły dłuższego zainteresowania małp. Dopiero lód okazał się intrygującą formą pośrednictwa. Film *Zabawy z lodem* dokumentuje reakcję gibbonów na sople, które zwieszały się od zewnątrz z dachu ich domku i które postanowiłem dostarczyć do wnętrza klatki. Zamarznięta woda nie występuje w doświadczeniu gibbonów żyjących na wolności, ale europejskie gibony zoologiczne – jak Betsen i jej partner – znają zimę i towarzyszące jej zjawiska z obserwacji prowadzonych przez okna. Bezpośredni kontakt z lodem był dla nich zaskoczeniem: element natury okazał się na tyle dziwny, że stał się czytelnym rozdarciem w ich doświadczeniu codzienności.

Tężenie i rozmarzanie to dobre metafory na opisanie cykliczności pracy Kolektywu. Czwarty etap, czyli ustanowienie, to moment, w którym wypracowany stan prawny „zamarza”, żeby stopnieć przy kolejnym otwarciu na etapie niepewności. Zamarznięte przedmioty na chwilę, dla naszej wygody udają, że posiadają ostre krawędzie, ale potem ustalone fakty ponownie odślaniają swoją procedurę wytwarzania.

Jednak najwyrazistszym kłaczem, przebiegającym w poprzek granicy oddzielającej w zoo ludzi od zwierząt, kulturę od natury, jest proces karmienia. Codziennie rano pracownice kuchni przygotowują dla gibbonów sałatkę, w której skład wchodzi najczęściej ryż, szpinak, banany, winogrona, chleb itd. Opiekun dostarcza następnie to śniadanie małpom w blaszanej misce, która pozostaje w ich pomieszczeniu aż do następnego dnia. W Płocku gibony otrzymują porcje większe od swoich potrzeb: jedzą do syta, najmniej atrakcyjne rodzaje pożywienia pozostawiają niezjedzone. Ta rutyna była pewnym utrudnieniem w mojej pracy: nie mogłem kupować zaufania jedzeniem. Jednocześnie nie chciałem sankcjonować dostępu gibbonów do ich „własnej” żywności, chcąc uniknąć sytuacji, w której moja praca i tak już niebezpiecznie zakotwiczona w strukturach władzy sprawowanej przez zoo nad zwierzętami, spotęguje jeszcze bezpośrednią opresję. Rutyna żywieniowa gibbonów wytrąciła mi z ręki uniwersalne narzędzie motywujące, stosowane w prawie wszystkich znanych mi laboratoryjnych eksperymentach dotyczących psychologii zwierząt – smakołyki. Jeśli gibbon zdecydował się wziąć jakiś kęs bezpośrednio z mojej ręki, a nie z miski znajdującej się trochę dalej, to mogłem tylko zadawać sobie pytanie, czy to wyraz jego łaskawości, czy tylko lenistwa. Jeśli gibona porównać do obywatela nowoczesnego społeczeństwa, zoo do neoliberalnego państwa, oferującego obywatelom bezpieczeństwo w zamian za wolność, a mnie do rewolucyjnego agitatora, trzeba przyznać, że zostałem skutecznie spacyfikowany w starym stylu przez społeczeństwo konsumpcyjne. Dobrobyt gibona stał się techniczną przeszkodą w prowadzeniu politycznej pracy nad wyartykułowaniem właściwych mu form podmiotowości.

Pokarm gibona jest dobrany zgodnie z jego żywieniowymi potrzebami, ale przyjmuje formę właściwą kulturze ludzi: składniki są pokrojone i wymieszane w określonej proporcji. Kiedy później konfrontowałem gibony z całymi owocami w skórkach, okazywało się, że obiekty te były dla nich nieoczywiste jako pożywienie i to właśnie owoce stawały się obiektami „naturokulturowymi”, dziwnymi spożywczymi zabawkami zakłócającymi rutynę sałatek owocowych. Kolorowa sałatka, w której przeważają owoce, wygląda pociągająco również dla mnie, gdyż kultura konsumpcyjna uczyniła z obrazu atrakcyjnego posiłku gotowego do spożycia ważną ikonę współczesnego świata. Tylko siermiężna, blaszana miska, znajdująca się w kadrze wideo *Śniadanie*, ujawnia fałsz obecny w tym wizerunku. Wyciągająca się w stronę miski dłoń wykonuje bardzo specyficzne gesty: gibonica przebiera w pożywieniu i waha się – możemy się domyślać, że je dla przyjemności. Bardzo czytelny jest fakt, że gibonica dokonuje świadomych wyborów, ale jej konsumpcyjna wolność ogranicza się do z góry zdefiniowanej gamy produktów, dostarczonych przez niewidzialny ośrodek władzy – zupełnie, jak konsument produktów i rozrywek w *Społeczeństwie Spektaklu* Deborda. Warto dodać, że w poprzednim zoo Betsen była żywiona uniwersalnym, jednolitym granulatem, więc różnorodność świeżych owoców ma dla niej specjalną wartość.

## **Spotkanie wypełnionej dobrobytem miski i grymaszącej łapki to także spotkanie kultury i natury. Wbrew intencjom zoo, starającego się poprzez ogrodzenia wybiegów utrzymać w mocy granicę między tym, co ludzkie i co zwierzęce, oraz zachować gładkie krawędzie pojęcia natury, scena konsumpcji śniadania pokazuje powikłaną strukturę pogranicza.**

Kultura – w tym przypadku kultura kulinarna – przenika do klatki, w której próbuje się utrzymać naturalistyczny reżim. Uosobiona przez gibona Natura nie wgryza się w pokarm dzikim, wygłodniałym pyskiem, ale sięga po niego wyrafinowanym gestem dłoni.

Sposób, w jaki Betsen sięga po jedzenie, wydał mi się bardzo sugestywny i pełen znaczeń. Postrzegam go jako subtelny, pełen wahania, ale też wyrażający znudzenie. Odczytując emocje z gestów dłoni, możemy wziąć w nawias spory obszar nieporozumień i ograniczeń w formach percepcji i stanach świadomości, wynikających z różnic w budowie głowy i mózgu. Dłoń gibona staje się dla mnie aktorem, jak w teatrze pacynek. Moja własna dłoń to także aktor i to w pełni przygotowany do zagrania tej samej roli, napisanej w uniwersalnym języku chwytanych kończyn. Odtwarzając w *Śniadaniu (Remake)* sposób, w jaki Betsen sięga po jedzenie, gram gibona, stając się jego filmową reprezentacją w sposób nieweryfikowalny z perspektywy naukowej. Policja epistemologiczna<sup>43</sup>, strzegąca monopolu Nauki poprzez przywoływanie epistemologicznych trudności zawsze wtedy, kiedy mieszkańcy Jaskini próbują wkraczać w kompetencje naukowców, regularnie zabiera głos w politycznej dyskusji o małpach i przerywa pracę małpich rzeczników. Powołując się na zakaz antropomorfizacji, tym razem zostaje jednak przechytrzona: transfer rzecznictwa dokonuje się pomiędzy dłońmi, a nie organami poznawczymi, których praca jest ukryta i miękko zatopiona w niedostępnej czarnej skrzynce umysłu, jak oczy, uszy czy nos. Niezależnie od tego, jak błaha może się wydawać ta konkretna forma rzecznictwa, *Remake* wskazuje na potencjał translacyjny ukryty w analogii organów, struktur ciała i aktywności fizjologicznych.

43 B. Latour, *Polityka natury...*, dz. cyt., s. 66.

Wcześniej obserwując gibony, przez cały czas intuicyjnie przypisywałem im przeróżne stany psychiczne. Wiele współczesnych „odkryć” dotyczących psychiki zwierząt to sprawy zupełnie oczywiste dla osób mających bezpośredni z nimi kontakt. Niekiedy wynika to z socjalizacji, jakiej poddawane były zwierzęta, które, tak jak pies, stopniowo nauczyły się komunikować z ludźmi. W innych przypadkach jest to po prostu efekt ewolucyjnego pokrewieństwa, za sprawą którego dzielimy podobne ciała i wspólne wzorce zachowań. Ważnym elementem takiej biologicznej wspólnoty między nami i innymi małpami jest chwytne dłonie. Amerykański język migowy, który opanowała Koko i którego nauczyła następnie innego goryla, to doskonały przykład tego, jak dłoń staje się nośnikiem uświadomionych znaczeń, przekraczających granice gatunku skuteczniej niż głowa. Mimika czy odgłosy wydawane paszczą pozostają w silnym związku z gatunkową specyfiką głowy, ale dłonie mamy w zasadzie identyczne, możemy wykonywać nimi prawie te same gesty, zarówno świadome, jak i te mimowolne.

Badacze gibbonów przekonują, że ich sprawność manualna stawia je raczej w szeregu z małpami nowego świata<sup>44</sup>, wskazując, że nie występują u nich gesty manualne oraz gesty wskazujące na przedmioty i że mają tendencję do gestów dotykowych<sup>45</sup>. Moje obserwacje potwierdzają to odnośnie pary czapników, ale zupełnie co innego zaobserwowałem u Asha i Sky. Najbardziej spektakularnym przykładem gestu manualnego było zachowanie Sky, która starała się zachęcić Asha do seksu. Sky wypinała pośladki tuż przed jego twarzą, a następnie odwracała się do Asha i bardzo czytelnym gestem ramienia, identycznym z tym, jaki wykonują ludzie, przywoływała go do siebie. Oczywiście jest bardzo prawdopodobne, że gibony nauczyły się używania gestów od ludzi, jednak nawet jeśli tak było, potwierdzałoby to tylko tezę, że ciała i ich ekspresja są czytelne dla innego gatunku, który może adaptować zawarte w nich kody.

Do 2017 roku, po ponad rocznej znajomości z Betsen i jej partnerem, moje artystyczne założenia ewoluowały. Od całkowitego redukcjonizmu i utopii kulturowej higieny, którą muszę zachować w imię zachowania politycznej poprawności pierwszego kontaktu, poprzez eksperymenty z zapośredniczaniem relacji w naturo-kulturowych obiektach takich jak owoce, lód czy nagrane dźwięki, przeszedłem w spontanicznie skonstruowany eksperyment, w którym skonfrontowałem gibony z plastikową figurką, co obrazuje film *Spider-Man*.

44 Termin „małpy nowego świata” to potoczna nazwa jednostki systematycznej Catarrhini.

45 A.M. Yocom, *Physical and Social Cognition in the White-handed Gibbon (Hylobates lar)*, Ohio State University, Columbus, OH, 2010, s. 13 [[http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu1285083190](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1285083190)].

Przez cały czas byłem bardzo ostrożny z fundowaniem gibbonom bodźców z ludzkiego pola kulturowego, ale jednocześnie miałem wrażenie, że w dłuższej perspektywie są obojętne na przedmioty, które dostarczałem, i sytuacje, które aranżowałem. Podstawowym problemem w zabawach była pozornie drobna, dzieląca nas różnica ekologiczna: gibony są zwierzętami nadrzewnymi i chociaż swobodnie poruszają się po ziemi i to w postawie wyprostowanej, wiele z nich traktuje to jako stan wyjątkowy. Przez cały czas, kiedy obserwowałem ich życie, żadne z pary nigdy nie dotknęło stopą gruntu, ani w pawilonie, ani na wyspie. Jedynym, ale codziennym wyjątkiem od tej zasady jest dla nich konieczność odbicia się od ziemi w celu wejścia do tunelu prowadzącego na wyspę. Betsen i samiec czapnika traktują rzeczy, które spadają na grunt, jako bezpowrotnie stracone i tylko kilka razy zaobserwowałem, jak podczas pobytu na wyspie, Betsen schodzi na sam dół stojącej tam konstrukcji, żeby nie dotykając gruntu, sięgnąć ręką po coś leżącego na ziemi. Ash i Sky nie traktują ziemi z aż taką niechęcią i chociaż preferują gałęzie i półki, schodzą śmiało na dół, na przykład, żeby podnieść leżące tam pożywienie.

Kiedy gibony decydowały się wziąć do rąk jakiś przedmiot, który umieszczałem w ich klatce, zabawa trwała zawsze aż do pierwszego rozproszenia uwagi. Wtedy gibbon wyrzucał lub upuszczał przedmiot i nie interesował się nim więcej. Tak było na przykład z cytrusami w skórkach, których gibony na co dzień nie otrzymują i których najwyraźniej nie umiały otwierać. Zwykle po kilkunastosekundowym badaniu owoce były wyrzucane na ziemię.

## **Plastikowa figurka Spider-Mana pojawiła się przypadkiem: znalazłem ją na ulicy, idąc do zoo na spotkanie z gibbonami. Okoliczność przypadkowego znalezienia plastikowego ludzika posłużyła mi za chwilowe usprawiedliwienie dla działania sprzecznego z moim redukcjonistycznym paradygmatem.**

Figurka nie była moim cywilizacyjnym przedłużeniem, czymś co wybrałem z premedytacją, żeby móc rządzić relacją, ale czymś, co przypadkiem wpadło pomiędzy nas i stało się dla nowej interakcji formą jeśli nie neutralną, to przynajmniej chaotyczną. Później stało się dla mnie jasne, że wybór nie był wcale neutralny i w dniu, w którym, idąc do zoo, znalazłem ludzika, zignorowałem jednocześnie całe mnóstwo przedmiotów, które mogły okazać się ciekawe dla gibbonów.





*Spider-Man*, kadr z filmu

W technicznym sensie, figurka, którą wprowadziłem do pawilonu gibbonów, to postać mężczyzny o przerysowanej atletycznej budowie, wykonana z czerwonego plastiku, z którego starta się już część farby. Figurkę tę umieściłem na małej platformie, na której zwykle przebywa bezimienny samiec, kiedy odpoczywa. Wcześniej, kiedy postępowałem w ten sposób z owocami, kulką papieru i soplami lodu, samiec nigdy nie wahał się przed usuwaniem tych przedmiotów i zajmowaniem swojego miejsca. Również Betsen nigdy nie przejawiała żadnego onieśmienia wobec przedmiotów. W przypadku Spider-Mana było jednak inaczej.

Gibony zaczęły krążyć wokół figurki, jednak żadne z dwojga najwyraźniej nie miało odwagi jej dotknąć. Oboje kilkakrotnie zbliżali się do niej z wyraźnym zamiarem dotknięcia, po czym wycofywali się. Każde przyjmowało indywidualny sposób reagowania: samica siadała za Spider-Manem i starała się od góry dotknąć jego głowy czubkiem języka, a samiec wykonywał gest, jakby chciał dotknąć go od boku dłonią. W końcu Spider-Man został przez niego przewrócony. Upadek i ruch wywołał chwilowe zaniepokojenie, ale przy kolejnej próbie figurka została zrzucona z platformy. Samiec wrócił na swoje stanowisko, strącony na ziemię Spider-Man był od tej pory zupełnie ignorowany.

Eksperyment powtarzałem jeszcze kilkakrotnie: za każdym razem tempo obalania intruza było szybsze, a jego symboliczna władza mniej sugestywna. W zasadzie już za czwartym razem po krótkim zastanowieniu samiec wziął Spider-Mana do ręki i od razu rzucił go na ziemię, przywracając stosunkom w pawilonie normalność. Po przeprowadzeniu tego cyklu eksperymentów, figurka pojawiała się w naszych relacjach jeszcze kilka razy, jednak teraz to samica przejawiała szczególne zainteresowanie czerwonym ludzikiem, którego chętnie zabierała i badała zębami.

\*\*\*

Istotą transkulturowej sztuki hominidów, którą próbowałem stworzyć we współpracy, ale również niekiedy wbrew intencjom gibbonów, było tworzenie sytuacji, działań oraz interakcji, które są atrakcyjne i znaczące dla wszystkich stron, a ich znaczenia – chociaż nie mogą być identyczne – korespondują ze sobą. Trzy strony w szczególny sposób uczestniczą w tej relacji: pierwszą z nich jestem ja sam: spełniałem swoje marzenie o osobistym poznaniu małp, wytworzyłem sobie dogodne pole o sporej – biorąc pod uwagę sytuację – autonomii i tworzyłem w ramach niego nowe sytuacje. Drugą są gibony, które współtworzą tę relację, a trzecią jest hominidzka publiczność. Nie mam wątpliwości że na filmie *Spider-Man* wykreowałem i udokumentowałem sytuację, którą gibony przeżywały jako silne emocjonalne doświadczenie. *Spider-Man* wywołał w nich szczególne zainteresowanie i szczególny lęk. Ludzki widz może tę scenę interpretować w sposób symboliczny – jako ilustrację doświadczenia quasi-religijnego, a w każdym razie sytuację wystylizowaną według pewnego kanonu prezentowania pogańskich idoli: fallicznych figur nadludzkich istot, które mogą być spektakularnie obalane. Zachowanie gibbonów łatwo zinterpretować wtedy wprawdzie jako nabożny lęk, potem jako wewnętrzny konflikt, w końcu akt ikonoklastyczny. Badacz zachowania zwierząt będzie interpretował tę scenę jako silnie emocjonalnie nacechowane doświadczenie poznawcze: gibony są zaciekawione nieznanym przedmiotem o intensywnych kolorach, konfrontują się z nim, uznają, że jest niejadalny i wyrzucają go na ziemię. Ostateczne zinterpretowanie tego, czego doświadczyły gibony, wymaga jednak złożonej pracy nad rekonstrukcją ich „studni świadomości” i obrazu świata.

Zastanawiałem się, czy postać człowieka (nadczłowieka) jest czytelna dla gibbonów i w jakim sensie. Czy obcuje z figurką, podlegają władzy instynktu (np. interpretują ją jako nieruchomą małpę małpkę), czy też władzy reprezentacji? czy jednocześnie wiedzą, że jest martwa, ale też ulegają emocjom wynikającym ze skojarzeń z czymś żywym i rzeczywistym? A jeśli figurka odsyła do czegoś innego, to czy jest to człowiek (może po prostu jestem to ja, czyli *Spider-Man*, ale za razem mały czerwony pokurcz, którym można cisnąć o ziemię), czy jest to raczej małpa lub może upragniony uogólniony hominid? A może figurka zostaje obsadzona szeregiem emocji i wyobrażeń, o których nie mamy pojęcia?

Pierwszą modyfikacją, którą postanowiłem wprowadzić w eksperyment, była więc sama figurka. *Spider-Man* został zastąpiony przez inną plastikową postać – trochę większą i cięższą, ciemnozieloną istotę pozbawioną wyraźnie zarysowanej głowy, za to sylwetką przypominającą nieco goryla lub karykaturalnie umięśnionego gibona. Eksperyment miał podobny charakter i przebiegał dwa tygodnie później. Postać ta zupełnie nie zainteresowała żadnej z małp i w zasadzie od razu była zrzucana na ziemię przez samca. W kolejnym eksperymencie „małpoidalną” figurkę pomalowałem na czerwony kolor, w odcieniu podobnym do *Spider-Mana*. Samiec zajął miejsce za figurką, ale zamiast ją zrzucić, zaczął wykonywać szereg min, które zinterpretowałem jako niechęć, a nawet obrzydzenie, przy czym był to najbardziej ekspresyjny i karykaturalny grymas, jaki kiedykolwiek widziałem na jego twarzy. Przypuszczalnie figurka zachowała niewyczuwalny dla mnie zapach farby, który był przykry dla gibona. Chwilę później figurka została zrzucana. Na tym etapie eksperyment został zakończony.

Behawioryzm w swojej pierwotnej postaci, zdefiniowanej przez Johna Watsona, starał się dla każdego obserwowanego zachowania lub zespołu zachowań znaleźć pochodzący z otoczenia bodziec – tak, aby wytłumaczyć je bez przypisywania badanym zwierzętom intencjonalności czy żadnych innych stanów psychicznych<sup>46</sup>. Jeszcze w latach trzydziestych XX wieku ta sztywna formuła uległa rewizji, głównie za sprawą badań Edwarda Tolmana, który model „bodziec-reakcja” zastąpił modelem „bodziec-bodziec”, wskazującym na ukryte dla obserwatora ciągi skojarzeń dzielących pierwszy impuls od ostatecznej reakcji<sup>47</sup>.

Jednak przez wiele lat klasyczny behawioryzm pozostawał teoretycznym fundamentem dla pracy laboratoriów produkujących nagie życie, a formuła „bodziec-reakcja” znajdowała bezpośrednie przełożenie na relacje podmiot-przedmiot, w której bodziec jest suwerenny, a reakcja (niezależnie od tego, jaką niesie treść) zawsze pogłębia tylko uprzedmiotowienie. Sytuacja przedstawiona na filmie *Gibbonenfänger* to próba odwrócenia i zakwestionowania tych mechanizmów.

Film przedstawia samca podczas codziennych zajęć na wyspie, znajdującej się na wybiegu gibbonów. Moje działania adresowane są właśnie do niego: siedzę na drugim brzegu z fletem przy ustach i za każdym razem, kiedy gibbon spojrzy mi w oczy, gram do niego frazę trwającą tak długo, jak sam kontakt wzrokowy. W ten sposób odwrócony zostaje kierunek wysyłania bodźców i to małpa staje się suwerennym ośrodkiem. Związek bodźca i reakcji nadal jest implementowany w umyśle gibona, ale nie w ramach formuły, w której uczenie się i tresura są w zasadzie tożsame. Gibon, słysząc dźwięk fletu, uczy się związku między bodźcem a reakcją, ale inaczej, niż robią to zwierzęta laboratoryjne.

**Dystrybucja spojrzeń jest kluczowym zagadnieniem zarówno w krytycznej analizie utworów filmowych i fotograficznych, gdzie oko kamery oraz spojrzenia sportretowanych osób i widzów wklajają się często w złożone struktury, jak i w badaniach nad umysłami zwierząt, w których śledzenie spojrzenia zwierzęcia może ujawniać treść jego świadomości, a śledzenie cudzego spojrzenia przez zwierzę może ujawniać treść danego wycinka relacji społecznych.**

46 M. Trojan, *Na tropie zwierzęcego umysłu*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2013, s. 13.

47 W. Pisula [red.], *Psychologia porównawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 27.

Zarówno w sytuacjach eksperymentalnych, jak i w środowisku naturalnym, naukowcom udaje się za pomocą analizy spojrzeń i punktów widzenia dowodzić posiadania przez badaną istotę teorii świadomości, czyli przekonania, że inni są świadomi<sup>48</sup>. Jednym z najprostszych eksperymentów pozwalających domyślać się posiadania przez zwierzę teorii umysłu jest sprawdzanie, czy jest ono zdolne do śledzenia wzroku. Śledzenie wzroku osobników własnego gatunku to według niektórych hipotez wrodzony mechanizm pozwalający zwierzętom żyjącym w stadzie dzielić informacje o nagle pojawiającym się drapieżniku lub o zauważonym źródle pokarmu<sup>49</sup>. Niezależnie od tego, czy jest to zachowanie wrodzone, czy efekt dedukcji, zakładającej z góry istnienie świadomości u istoty, której wzrok zwierzę śledzi, wspólne patrzenie na te same ważne rzeczy (jak jedzenie czy drapieżnik) jest niewątpliwie punktem wyjścia do powstawania bardziej złożonych sytuacji społecznych, w których uwzględnienie czyjejs świadomości staje się coraz bardziej przydatne. Rozwinięciem testu sprawdzającego śledzenie spojrzenia jest doświadczenie, w którym spojrzenie eksperymentatora kierowane jest w miejsce niedostępne dla spojrzenia badanego zwierzęcia, ale leżące w jego zasięgu. Jeśli zwierzę zdecyduje się sprawdzić, co znajduje się w niedostępnym dla jego wzroku punkcie, oznacza to, że przyjęło w myślach perspektywę eksperymentatora.

Film *Gibbonenfänger* powstał już po serii spotkań, podczas których chciałem zachęcić gibony do zapoznania się z fletem. Oczywiście moim marzeniem było skłonić je do dmuchnięcia we flet, niestety ani dźwięki fletu, ani sam przedmiot nie spotkały się z ich zainteresowaniem. Dźwięk fletu nie był więc sam w sobie atrakcyjny dla gibbonów i jestem pewien, że nie motywował on samca do spoglądania mi w oczy.

Samiec nie przepadał za mną, a okazywał mi to głównie przez obojętność na pomysły i płynące z mojej strony zachęty. Obojętność ta była udawana, o czym przekonywałem się kilkakrotnie, kiedy przebywając razem w pawilonie dłużej chwilę, odwracałem od niego wzrok lub kiedy odwracałem się do niego plecami. Często w takich sytuacjach zakradał się w moje pobliże, żeby badać moje ubranie i włosy czy po prostu kopnąć mnie, wisząc na rękach. Podczas pobytu na wyspie gibony najczęściej pochtania zabawa – Betsen i jej partner to zgrana para, która pozostaje w niemal ciągłej interakcji. Jednak samiec – wiedząc, że siedzę nieopodal – nie mógł powstrzymać się przed zerkaniem w moim kierunku. Te krótkie badawcze spojrzenia postanowiłem wykorzystywać jako umowny bodziec płynący w moją stronę. Możliwość uruchamiania fletu, którą otrzymał gibbon poprzez władzę nad moim ciałem, jest pozorną, bo spojrzenia, które kieruje w moją stronę, są w pewnym stopniu odruchowe i wynikają częściowo z nawyku kontrolowania spojrzeniem otoczenia. Jednak nie ma to wpływu na konsekwencje – aktywność ciała gibona jest jego własnością, niezależnie od tego, ile woli i samoświadomości wkłada on w swoje zachowanie. Ważne jest, że gibbon może patrzeć, tam gdzie chce, więc jest w stanie obsługiwać ustanowioną relację.

48 M. Trojan, dz. cyt. s. 58-74.

49 Tamże, s. 62.

Poprzez taką konstrukcję sytuacji chciałem odwrócić cele, które kierują laboratoryjnymi eksperymentami: nie chodzi mi o to, aby zamieniać gibona w przedmiot badawczy i testować go pod kątem samoświadomości lub posiadania teorii umysłu, ale o to, żeby samemu stać się dla niego przedmiotem – jednak tylko po to, by następnie wyłonić się przed nim ponownie jako podmiot. Jestem przedmiotem spojrzenia, który mówi: wiem, że jestem widziany; lub dokładniej: widzę twoje spojrzenie.

Film odwraca lacanowski porządek analizy ekranu, w tym przypadku widowiska zoologicznego, który przedstawiłem na początku tekstu. Teraz to gibbon jest patrzącym, a moją realność zasłania ekran, na który gibbon projektuje wszystkie swoje wyobrażenia na mój temat lub może nie projektuje nic, lecz po prostu ujarzmia mnie swoim spojrzeniem, zmieniając mnie w mało interesujący przedmiot. Teraz to ja, starając się pochwycić jego wzrok swoim wzrokiem, wiercę w tym ekranie dziurę.

Tytuł pracy stanowi nawiązanie do niemieckiej legendy o fleciście z Hameln, spopularyzowanej m.in. przez Braci Grimm. Rattenfänger, szczurzy pasterz, za pomocą fletu oswobadza miasto od plagi szczurów, wyprowadzając zwierzęta poza mury. Oszukany przez mieszkańców i pozbawiony zapłaty mści się, robiąc z dziećmi to samo, co ze szczurami: uprowadza je w nieznaną za pomocą swojego instrumentu. Legenda spleta kilka klasycznych wątków tradycji behawiorystycznej. Chociaż władza flecisty nad szczurami ma charakter magiczny, a w każdym razie niepojęty dla mieszczan, jest ona ujęta w formę procedury: dla szczurołapa jest to stała metoda pracy, a doświadczenie okazuje się weryfikowalne. Szczurołap za pomocą stałego bodźca osiąga powtarzalną reakcję.

\*\*\*

Moje krótkie i przejmujące relacje z Ashem nie miały nic wspólnego z zabieganiem o łaskę kontaktu fizycznego lub wzrokowego, jak miało to miejsce z bezimiennym samcem i jego partnerką. Ash, z którym udało mi się nawiązać natychmiastowy kontakt, wydał mi się najciekawszą i najinteligentniejszą gibonią osobą, jaką spotkałem.

Kiedy go poznałem, był bardzo spragniony kontaktu, gdyż przebywał w klatce samotnie. Być może dlatego obdarzył mnie uwagą i zainteresowaniem, na które nie mogłem liczyć u czapników. Jakiegokolwiek były tego źródła, przebywając z Ashem, miałem cały czas poczucie, że śledzi on mój wzrok oraz że ja jestem w stanie śledzić jego wzrok i domyślać się, na czym skupia uwagę i po co za chwilę się sięgnie. W przeciwieństwie do niego, spojrzenie obojga czapników zawsze wydawało mi się trochę nieprzeniknione.

Liebal i Kaminski na podstawie badań nad czapnikami sugerują, że zdolność podążania za ludzkim wzrokiem u gibbonów może wynikać po prostu z wychowania w bliskim kontakcie z ludźmi<sup>50</sup>. Innym wytłumaczeniem jest fakt, że gibony wykazują dość duże osobnicze zróżnicowanie, kiedy poddaje się je typowym testom kompetencji poznawczych<sup>51</sup>. Niezależnie od tego, czy Ash nauczył się dużo od ludzi, czy jest po prostu bystrzejszy od pary czapników, relacja z nim dostarczyła mi silnego poczucia bliskości i porozumienia. Moje kontakty z Ashem były bardzo ograniczone: początkowo znajdował się w pawilonie, który nie pozwalał na zorganizowanie bezpośredniego spotkania w neutralnej przestrzeni. Po przenosinach do nowego pomieszczenia, udało mi się przeprowadzić kilka spotkań, a podczas jednego z nich powstał film *Lekcja Banana*. Później Ash wraz ze sprowadzoną dla niego partnerką, Sky, trafili ponownie do starej klatki Asha, gdzie splotzili dwójkę dzieci.

W okresie przed narodzinami giboniątka udało mi się zorganizować z Ashem i Sky krótką sesję, podczas której komunikowaliśmy się przez szparę w uchylonych, okratowanych drzwiach. Sky okazała się bardzo otwarta na kontakt, jednak nie miałem okazji poznać jej tak dobrze jak pozostałych gibbonów. Obserwując relacje pary, nabrałem przekonania, że Sky jest dominującą stroną w tym związku, odwrotnie niż miało to miejsce u Betsen i jej partnera. Relacja łącząca parę czapników wydawała się dość partnerska – poza tym, że zawsze kiedy samiec chciał odebrać Betsen coś, co trzymała w dłoni (najczęściej jedzenie), ta dość szybko ustępowała. W relacjach Asha i Sky nie zauważyłem nigdy dominacji na polu dostępu do żywności, ale wesoła i aktywna Sky wyraźnie przytłaczała swoją witalnością refleksyjnego i trochę wycofanego partnera. Kilukrotnie obserwowałem sytuacje, w których Sky wymuszała na Ashu seks, a pracownicy zoo byli również świadkami jej przemocowych zachowań wobec samca. Bardzo ciekawej obserwacji dokonano podczas porodu: Ash aktywnie pomagał samicy. Kiedy w klatce pojawił się noworodek, opiekun gibbonów poprosił mnie o ograniczenie kontaktów, więc dalszą znajomość z parą kontynuowałem tylko przez kraty, z perspektywy alejek przeznaczonych dla gości.

50 J. Kaminski, K. Liebal, Gibbons (*Hylobates pileatus*, *H. moloch*, *H. lar*, *Symphalangus syndactylus*) follow human gaze, but do not take the visual perspective of others, „*Animal Cognition*”, vol. 15 (6), 2012, s. 1212.

51 A.M. Yocom, *Physical and Social Cognition...*, dz. cyt., s. 12.



Śniadanie, kadr z filmu



Jeszcze zanim zacząłem realizować swój projekt, pracownicy zoo zdecydowali się urozmaicić życie samotnego Asha za pomocą pluszowej małpki. Warto zauważyć, że małpka posiada ogon, nie jest więc wiarygodnym modelem gibona. Film *Artificial Gibbon* pokazuje zażyłą relację, łączącą Asha z zabawką: Ash śpi razem z pluszakiem, wykonuje akrobatyczne ewolucje, cały czas trzymając go w jednej z kończyn, a kiedy jego sztuczny towarzysz spadnie na ziemię, szybko schodzi po niego. Jedno z ujęć pokazuje, jak gibon zbliża swoją twarz do twarzy zabawki. Po pewnym czasie zabawka trafia na ziemię, a Ash siada nad nią i wydaje się zatopiony w myślach. W ostatniej scenie drobny hałas wyrwa gwałtownie Asha ze stanu, w którym się pogrążył.

Urozmaicanie życia zwierząt zoologicznych za pomocą zabawek to praktyka bardzo powszechna w ogrodach zoologicznych, mająca zapobiegać nudzie i poprawiać dobrostan. Niekiedy są to obiekty projektowane z myślą o konkretnych zachowaniach zwierząt, jak na przykład wielka, zawieszona na łańcuchu kula, z którą mieszkające w Płocku słonie mogą się mocować. W innych przypadkach zwierzęta otrzymują zabawki ludzkich dzieci. To właśnie na małpy szczególnie często projektuje się wyobrażenia o umysłowych możliwościach i potrzebach małych dzieci. Ogrody zoologiczne i azyle, które prezentują życie swoich małpich podopiecznych w mediach społecznościowych, regularnie prezentują zdjęcia małp bawiących się kolorowymi plastikowymi zabawkami oraz pluszakami.

Podobnie jak *Spider-Man*, film *Artificial Gibbon* nie pozwala jednoznacznie rozstrzygnąć, jak Ash postrzega swojego „przyjaciela”: czy przypisuje mu życie lub podmiotowość, czy też postrzega go jako przedstawienie, a jeśli tak, to przedstawienie czego? Małpy w ogóle, wymagowanego dziecka, utraconej rodziny czy anonimowego gibona? Chyba zdaje sobie sprawę, że zabawka posiada głowę, bo kieruje do niej swoją twarz. Niewątpliwie lubi ją jako przedmiot (nosi ze sobą), ale też traktuje z troską jako postać – pracownicy zoo widzieli nawet, jak stara się ją karmić.

Nie sądzę, żeby można było przywiązanie Asha do małpki interpretować wyłącznie jako instynktowne zachowanie, poszukujące jakiegokolwiek obiektu do obsadzenia. Taki sposób interpretowania relacji małp z modelami innych małp forsowali behawiorysty w serii słynnych, okrutnych eksperymentów ze sztucznymi surogatkami, w których małe małpiątka bezwarunkowo ufały zadającym im cierpienie modelom matek<sup>52</sup>. Zachowania Asha nie przypominały żadnego porównywalnego modelu: teraz, kiedy Ash jest partnerem i ojcem, widać, że wcale nie poświęca aż tak intensywnej uwagi swojemu dziecku ani partnerce, ani nie bawi się z nimi w podobny sposób. Ten dystans jest typowy dla samców gibonów, a w porównaniu z zachowaniami ojcowskimi opisanymi przez Christiana Braendle'a i Thomasa Geissmanna<sup>53</sup>, Ash i tak wydaje się wyjątkowo zaangażowany w sprawy rodziny. Jego zachowanie wobec pluszowej małpki przypomina trochę sposób, w jaki wolny czas spędzają Betsen i jej samiec: serie akrobacji przeplatane sesjami iskania. Zachowania Asha z małpką to ogólne formy życia towarzyskiego, zabawa i opieka, która nie sprowadza się do odgrywania określonych ról rodzinno-społecznych. Zabawka jest aktorem, co w tym przypadku znaczy, że nie napełnia się automatycznie znaczeniami podyktowanym przez ewolucję, ale bohaterko przyjmuje wszystkie role, które druga strona wysuwa jako propozycję nowej społecznej gry.

52 D. Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, New York, London, 1989, s. 236–243.

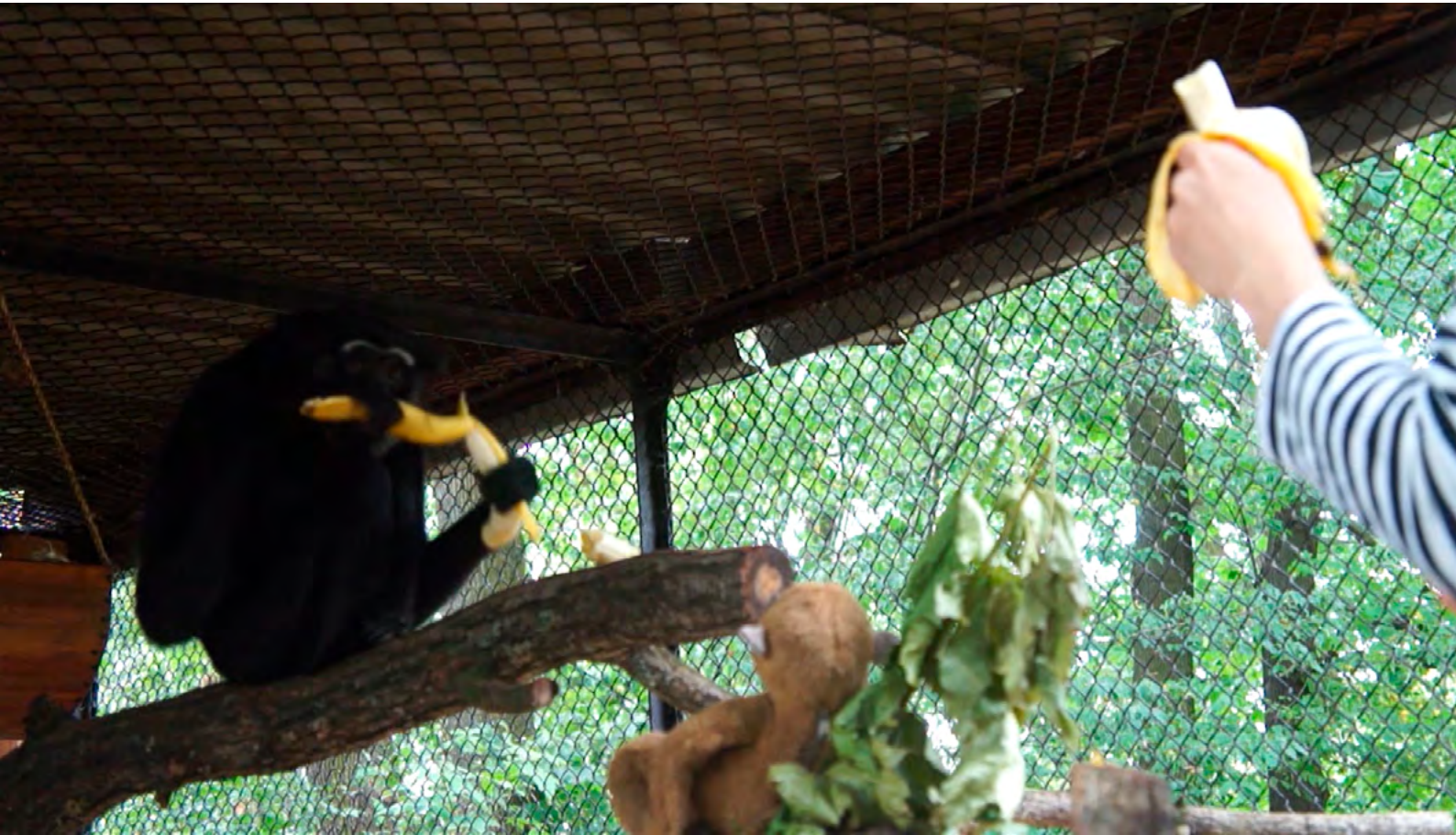
53 C. Braendle, T. Geissmann, *Behavioural development of a Pileated Gibbon*, „International Zoo News”, vol. 44, No. 1, 1997.

Film *Lekcja Banana* dokumentuje scenę, w której zapoznają Asha z nieobranymi i niepokrojonymi owocami, które – tak samo jak miało to miejsce u czapników – nie były częścią jego codziennej żywieniowej rutyny. Podając gibbonowi kolejne owoce, starałem się zasugerować mu formułę handlu wymiennego. Za pierwszym razem Ash ulega mojej sugestii: oddaje mi trzymaną w rękach pluszową małpkę i bierze owoc. Kiedy jednak chce dokonać kolejnej zamiany i sięgam po owoc trzymany przez Asha, ten wyraźnie odsuwa moją rękę. Gest, który wykonuje, jest zawieszony w pół drogi między bezpośrednim działaniem a znakiem tego działania. Gest jest zbyt słaby, żeby faktycznie powstrzymać moje zamiary, ale Ash nie musi uciekać ani używać większej siły, aby wyegzekwować swój sprzeciw. Chociaż nie odwołuje się on do żadnej zewnętrznej konwencji symbolicznej, treść gestu jest zupełnie jasna dla nas obu. Znaczące rodzi się tu przez redukcję znaczonego, tak jak piktogram powstaje z redukcji przedstawienia do reprezentacji. W podobny sposób Sky nakłaniała Asha do seksu: wykonywała ruch ręką, jakby chciała go przyciągnąć do siebie, ale nie chwytła jego ciała, redukując swój ruch do zachęcającego gestu.

**Chwilę później Ash otrzymuje ode mnie banana i zaczyna obgryzać go, połykając kawałki skóry. Staram się odwieść go od tego i dokonuję prezentacji: obieram drugiego banana, jem oczywiście tylko miąższ. Ash naśladuje mnie, zjada miąższ, a skórę wyrzuca na ziemię.**

Nauka obierania banana przypomina trochę praktyki z lasu treningowego dla rehabilitantowanych orangutanów. Natura okazuje się tu wobec socjalizacji wtórnym konstruktem, którym zawsze przecież była, skoro socjalizacja z własną grupą lub chociaż jakimś innym osobnikiem jest pierwotnym doświadczeniem formującym podmiot.

Filmy, które stworzyłem w oparciu o zebrany materiał, składają się z pojedynczych ujęć lub zestawień długich dokumentalnych kadrów, w które nie ingerowałem. Nie stanowi to w żadnym razie gwarancji obiektywności ani nie daje im mocy naukowych dowodów, ale jest znakiem przywiązania do zadania rzecznictwa i przypisanego do niego zobowiązania transparentności pracy politycznej. Sam gest selekcji materiałów to tylko ostatni poziom wielowymiarowej kreacji złożonej z tego, co zoo robi z małpami, i tego, co pokazuje widzom; tego, co z małpami robiłem ja, oraz tego, czym one same zdecydowały się wypełnić wytworzoną dla nich przestrzeń wolności.



*Lekcja banana, kadr z filmu*

Żaden z filmów nie zawiera intencjonalnych manipulacji – to znaczy wszędzie tam, gdzie podejmuję wątek zawartości małpiego doświadczenia, pokazuję tylko to, co miałem wrażenie zobaczyć. Zresztą, żadna z zarejestrowanych scen nie stara się dowodzić jakichś ryzykownych hipotez na temat zwierzęcej świadomości: wszystkie stany umysłu, których dopatruję się u gibbonów i które staram się zreferować w moich filmach widzowi, zostały już zarejestrowane wcześniej przez naukowców. Z drugiej strony, w internecie znaleźć można coraz więcej amatorskich (tzn. nieakademickich) zapisów filmowych, pokazujących polityczną pracę z małpami i rodzące się formy hominidzkiej transkultury, znacznie wymowniejszych od tego, na co pozwoliły mi instytucjonalne okoliczności mojej pracy. Postępowe ogrody zoologiczne próbują na przykład wielogatunkowych wybiegów – szczególnie widowiskowym i obiecującym połączeniem wydaje się stowarzyszenie gibbonów z orangutanami. W internecie znaleźć też można wiele filmów przekonujących, że udomowione gibony potrafią znakomicie dogadywać się z psami.

Dziki gibony chętnie socjalizują się z turystami, a w każdym razie turyści chętnie wytwarzają i publikują tego typu dokumenty. Jeden z najciekawszych, ale i najsmutniejszych przykładów transkulturowych relacji przedstawia dokument *Kalia the Lost Gibbon*<sup>54</sup>, opowiadający o samicy, która po stracie rodziny spontanicznie stała się członkinią wiejskiej społeczności, mieszkając wśród ludzi i budując zindywidualizowane relacje z różnymi ludźmi i psami. Decyzja ta kosztuje ją życie – zostaje zabita przez członków społeczności, z którymi wchodzi w konflikt. Wszystkie tego typu filmy stanowią przejaw kruszenia się wszechwładzy policji epistemologicznej. Chociaż wszystkiemu, co pochodzi spoza pola akademickiego, można zarzucić błędy metodologiczne, przeróżne formy antropomorfizujących lub naturalizujących projekcji, a także zwykłą manipulację, to jednak materiały te skutecznie przyczyniają się do rozwoju polityki międzygatunkowej, kształtują opinię publiczną i mogą stanowić skuteczniejszy kanał dla zwierzęcego rzecznictwa niż wolno ewoluujące pole akademickie.

54 [[https://www.youtube.com/watch?v=obfa\\_YJg3M8](https://www.youtube.com/watch?v=obfa_YJg3M8)].

Moje prace nie sytuują się w awangardzie tego ruchu, ale też nie było moim celem zmieniać moich bohaterów w kaskaderów laboratoryjnej inteligencji lub żywe pomniki dla całego gatunku. Chciałem za to zrealizować dwa cele. Przede wszystkim, oddać głos, wytworzyć – wbrew okolicznościom – przestrzeń wolności, stworzyć hominidzki happening, w którym moje prowokacje nie muszą prowadzić do żadnej zaplanowanej puenty. W tym, co leżało po mojej stronie i co intencjonalnie wnosiłem do powstających zapisów, czyli w treści projektowanych sytuacji i późniejszej selekcji materiału, starałem się być wierny drugiemu celowi: myśleć o hominidzkiej publiczności. Szczególnie dyptyk *Śniadanie* i *Śniadanie (Remake)* może być doskonale czytelny dla bardzo różnych gatunków odbiorców, przy jednoczesnym subtelnym przesunięciu znaczeń w zależności od tego, czy widzem jest człowiek, gibbon czy inna małpa. Nawet jeśli gibony zostały czasem zmanipulowane jako aktorzy (tak jak dzieje się to w filmie *Spider-Man*) to nie jest to forma reżyserskiej kontroli, wymuszającej atrakcyjną dla własnego oka reakcję, ale raczej zapis transkulturowego chaosu, który może formować się ciągle w nowej postaci, zależnie od rodzaju hominida, który zapis ten ogląda.

Domyślny, futurystyczny hominidzki widz to produkt ekstrapolacji moich własnych działań na wielopokoleniowy proces polityczny, który zgodnie ze wskazówkami Bruno Latoura powinien gromadzić skrupulatnie dokumentację wszystkich swoich stanów pośrednich. W archiwum tym filmy takie jak *Dekoloniacja*, *Spider-Man*, czy *Śniadanie* stanowiąc będą dokumentację pierwszego, może nawet przedwstępnego obrotu koła Kolektywu. Na razie trwa napędzany zewnętrzną siłą rozruch, ale polityczny silnik za chwilę zaskoczy, a wehikuł wyruszy w nieznane.

**Do**

**Agnieszka Rayss**

**broni**

**Czy można odtworzyć historię?**

## Rekonstrukcja i rekonstrukcja historyczna

Rekonstrukcja to w powszechnym rozumieniu odtwarzanie czegoś, co istniało i przestało istnieć. Może to też być rezultat tego działania. Rekonstruujemy obiekty architektoniczne, zniszczone fragmenty dzieł sztuki. Rekonstrukcją jest warszawska Starówka. Z rozmaitych powodów poddawane są zabiegom rekonstrukcyjnym dzieła malarskie, cenne freski, rzeźby. Rekonstrukcji poddawane są także niematerialne wytwory ludzkiej działalności, jak teatr<sup>1</sup>.

Mówimy o rekonstrukcji również w odniesieniu do mentalnych procesów pamięci i właśnie to znaczenie jest interesujące w kontekście tego eseju. We współczesnej psychologii, która używa tego pojęcia, rekonstrukcyjny model pamięci oznacza, że nie odtwarzamy wiernie przeżyć z przeszłości, lecz je tworzymy na podstawie tego, co zapamiętaliśmy czy usłyszeliśmy (a więc w grę wchodzi także wspomnienia innych, wiedza, schematy, stereotypy narracyjne)<sup>2</sup>. O rekonstruowaniu mówi się także w przypadku pamięci zbiorowej w znaczeniu przenośnym, kiedy po fazie społecznego przemilczania wydarzenia z przeszłości stają się na przykład przedmiotem publicznych dyskusji czy upamiętnienia<sup>3</sup>. Jako przykład możemy tu przywołać wieś Jedwabne, której historia jest równie tragiczna jak ciekawa, a proces jej wydobywania z niepamięci i rekonstruowania wydarzeń nie mniej interesujący.

Rekonstrukcja, a także rekonstrukcja historyczna to terminy, które śmiało wkroczyły na salony humanistyki i sztuki na przełomie XX i XXI wieku. Praktyka odtwarzania wydarzeń lub dzieł, które już miały miejsce (lub zostały wcześniej stworzone) zaczęła być odkrywana na nowo i stawała się coraz bardziej popularna, równoległe z rozwijającą się popkulturową praktyką odtwórstwa historycznego, bazującego na przemyśle pamięci<sup>4</sup>. W tym tekście, poświęconym właśnie tak zwanym „rekonstrukcjom historycznym”, termin ten użyty jest przede wszystkim w znaczeniu plenerowego widowiska, które w obrazowy i dynamiczny sposób ukazuje historię działań militarnych. Organizacja takiego „teatru historii” zwykle nie byłaby możliwa bez powstania i prężnego rozwoju niezależnego środowiska zrzeszonego w grupach pasjonatów, którzy gromadzą artefakty i kostiumy związane z interesującą ich epoką i starają się odtworzyć wydarzenia, które kiedyś miały miejsce.

1 Na przykład teatr w Gardzienicach, kierowany przez W. Staniewskiego, który stara się przynajmniej nawiązać, jeśli nie odtworzyć, sposób wystawiania klasycznych dzieł greckich

2 Modi memorandi, Leksykon kultury pamięci, M. Saryusz-Wolska, R. Traba [red.], Warszawa 2014, s. 422.

3 Tamże.

4 Przemysł pamięci w znaczeniu podawanym przez leksykon Modi memorandi, jako aktywność ekonomiczna będąca wynikiem utowarowienia pamięci zbiorowej [s. 403].

Zjawisko rekonstruowania wydarzeń historycznych nie jest nowością, a szczególnie nie jest nią odtwarzanie wojny. Wielkie zwycięstwa militarne władców odtwarzano już w czasach starożytnych. Wiadomo, że w XVII wieku w Anglii publiczne odtwarzanie współczesnych bitew było częstą praktyką, a w okresie wojen napoleońskich regularne oddziały wojska oraz milicji inscenizowały w Hyde Parku wielkie bitwy dla mieszkańców Londynu<sup>5</sup>. Nieco później, w 1839 roku, wielkiemu spektaklowi Turnieju Eglinton w Szkocji towarzyszyła rekonstrukcja średniowiecznej potyczki. Turniej, którego organizacja była świadomym romantycznym gestem, podobno przyciągnął sto tysięcy widzów<sup>6</sup>. Późniejsze lata XIX wieku przyniosły rozwój idei i ruchów narodowych, a wraz z nimi pojawiły się warunki, w których rekonstruowanie przeszłości zaczęło być potrzebne i pożądane.

Kształtowaniu się narodu i jego tożsamości mogły służyć wszelkiego rodzaju nawiązania do heroicznej czy tragicznej historii danej wspólnoty. Na przykład bitwa pod Racławicami z okresu insurekcji kościuszkowskiej (starcie o niezbyt dużym znaczeniu militarnym, ale wygrane przez wojska polskie) wzmocniła morale powstańców i stała się później popularnym tematem malarskim i literackim. Popularną w Galicji sztukę *Kościuszko pod Racławicami* Władysława Ludwika Anczyca (1880) grano z powodzeniem w teatrach profesjonalnych i amatorskich, więc dość szybko trafiła pod strzechy. Tę samą bitwę inscenizowano na pastwiskach w Machowie (1895), na błoniach dzikowskich (1898), na weselach i wiejskich uroczystościach<sup>7</sup>. Odgrywanie starcia, żywe w tradycji zaboru austriackiego, było popularne i bywało pełne niespodziewanych emocji, jak przedstawienie w Dobrzeczkowie, gdzie natarcie chłopów odtwarzających wojska rosyjskie było nadspodziewanie silne, a ponieważ „Rosjanie” nie zamierzali przegrać, potyczka pod Racławicami zaczęła wymykać się spod kontroli<sup>8</sup>. To właśnie sztukę Anczyca i jej przedstawienia można uważać za jedno z głównych źródeł popularności rekonstrukcji historycznych w Polsce. Stosunkowo wysoka swoboda polityczna w zaborze austriackim i wolność w eksponowaniu tożsamości narodowej (trudno wyobrazić sobie takie przedstawienia w Kongresówce czy Wielkopolsce) mogły się do tego przyczynić, a galicyjski kult Kościuszki z pewnością tej popularności nie przeszkodził.

5 Hasło w Wikipedii: [https://en.wikipedia.org/wiki/Historical\\_reenactment](https://en.wikipedia.org/wiki/Historical_reenactment) [dostęp: 10 września 2018].

6 Tamże.

7 E. Partyga *Wiek XIX. Przedstawienia*, Warszawa 2016, s. 40.

8 T. Szetela, *Dobrzeczków. Dzieje wsi rodzinnej*, Rzeszów–Dobrzeczków 2003, s. 114.



## Ruch rekonstrukcyjny w Polsce dzisiaj

Ożywienie ruchu rekonstrukcyjnego w Polsce datuje się na koniec lat 90. XX wieku, a jego rozkwit przypada na lata po roku 2010. Wiąże się to zapewne ze swobodą wypowiedzi (przed 1989 rokiem wiele rekonstrukcji byłoby po prostu niemożliwych), wzrostem zamożności społeczeństwa (wielu badaczy podkreśla, że to kosztowne hobby), otwarciem Muzeum Powstania Warszawskiego (instytucja jest niechętna rekonstruowaniu walk powstańczych, ale samo istnienie Muzeum na pewno przyczyniło się do wzrostu „popularności” powstania i jego odtwarzania) i innych placówek poświęconych historii. Wspominam tutaj muzea nie bez przyczyny, bo są one wyraźnym i trwałym znakiem przewartościowania, z którym mamy do czynienia przez ostatnie dekady: zwrotu ku przeszłości w polityce i kulturze. Muzea stają się nie tylko wyznacznikiem budowanej lub odkrywanej na nowo tożsamości, ale też często narzędziem władzy i walki politycznej. W badaniach historycznych mówi się nawet o *memory boom* i związanej z nim narastającej fali praktyk, dla których historia i jej doświadczenie są ważnym punktem odniesienia. Rekonstrukcje historyczne wpisują się w to „historyczne wzmożenie”, budzą zainteresowanie, ale też niepokój, czasem niesmak. Prowokują pytania o to, jaka reprezentacja historii (a szczególnie wojny) jest dozwolona. To między innymi ten nieoczywisty status rekonstrukcji wojny sprowokował mnie do zajęcia się tematem.

Żywo rozwijający się w ostatnich latach ruch rekonstrukcyjny jest przedmiotem zainteresowania badaczy różnych pól, chociaż jak na dynamiczny rozwój tych zjawisk i kontrowersje wokół nich, badań jest ciągle stosunkowo niewiele (w Polsce ukazały się do tej pory trzy obszerniejsze publikacje poświęcone tylko ruchowi rekonstrukcyjnemu: zespołu socjologów kierowanego przez Tomasza Szlendaka i Kamili Baranieckiej-Olszewskiej)<sup>9</sup>. Wydaje mi się, że można mówić o pewnej niemocy wobec tego trudnego do zaklasyfikowania zjawiska. Istnieje za to dużo tekstów publicystycznych, zwykle jednoznacznie krytycznych, a przynajmniej zdystansowanych wobec rekonstrukcji<sup>10</sup>. Publicyści mediów głównego nurtu zwykle intuicyjnie łączą ruch rekonstrukcyjny i ostantacyjny patriotyzm z ożywieniem prądów nacjonalistycznych – i tym należy tłumaczyć ten dystans.

9 Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestnictwa w kulturze, T. Szlendak [red.], Warszawa 2013; A. Karwacki, K. Olechnicki, T. Szlendak, Grupy rekonstrukcji historycznej. Edukacja i konsumowanie przeszłości, Toruń 2016; K. Baraniecka-Olszewska, Reko-rekonesans. Praktyka autentyczności, Kęty 2018.

10 M. Olszewski, Najlepsze buty na świecie, Wołowiec 2014.

**Dystans ten można łączyć także z faktem wyko-  
rzystywania rekonstrukcji i osadzania ich w po-  
lityce historycznej – co jest chyba nieuniknione,  
nawet przy największych wysiłkach zmierzają-  
cych do zachowania neutralności działań. Akt  
przywoływania historii nie jest aktem niewin-  
nym, szczególnie w przypadku stosunkowo nie-  
dawnych działań militarnych.**

Być może ruch rekonstrukcyjny jest lustrem tego, w jaki sposób postrzega się wydarzenia historyczne. Rekonstruktorzy zainteresowani XX wiekiem przywołują przede wszystkim działania wojenne, wychodząc zapewne z założenia, że to one miały największy wpływ na kształt dziejów. Dochodzi tu więc do pewnego paradoksu – podczas gdy wielu badaczy umiejscawia praktyki rekonstrukcyjne wśród „historii niekonwencjonalnych” (temat ten rozwinę później), sami rekonstruktorzy poprzez wybór odtwarzanych wydarzeń stoją na straży klasycznego modelu uprawiania historii, gdzie wojnom i bitwom przypisuje się największe znaczenie.

Tomasz Szlendak i jego zespół z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika prowadził od 2010 roku zakrojone na szeroką skalę badania socjologiczne poświęcone uczestnikom ruchu rekonstrukcyjnego. Podsumowanie tych badań zostało wydane przez Narodowe Centrum Kultury w 2011 roku w książce *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcje jako sposób uczestnictwa w kulturze*, a kolejna część badań w 2017 roku<sup>11</sup>. Obie książki tej grupy badaczy to opisane z werwą i podsumowujące ożywienie ruchu rekonstrukcyjnego jako sposobu na życie, pewnej drogi uczestnictwa w kulturze, a także często i sposobu utrzymania się. Inni badacze zainteresowani tematyką rekonstrukcji to Kamila Baraniecka-Olszewska<sup>12</sup> i Michał Bogucki, który sam czynnie uczestniczył w rekonstrukcjach historycznych, a więc można powiedzieć, że opisuje i analizuje także własne doświadczenia<sup>13</sup>.

11 A. Karwacki, K. Olechnicki, T. Szlendak, Grupy rekonstrukcji historycznej, dz. cyt.

12 K. Baraniecka-Olszewska, Jak to na wojence ładnie. O przedstawianiu nieprzedstawialnego w rekonstrukcjach historycznych [w:] Etnograficzne wędrówki po obszarach antropologii, Ł. Smyrski, K. Waszczyńska [red.], Warszawa 2013; K. Baraniecka-Olszewska, Historical Reenactment in Photography: Familiarizing with the Otherness of the Past? [w:] The Multi-Mediatized Other The Construction of Reality in East-Central Europe, 1945–1980, Budapest 2007; K. Baraniecka-Olszewska, Reko-rekonesans, dz. cyt.

13 M. Bogucki, O współczesnym „ożywianiu” przeszłości – charakterystyka odtwórstwa historycznego, „Turystyka Kulturowa”, nr 5, 2010, s. 4–27.



Krajobraz z trupem

Tomasz Szlendak przytacza wątpliwości związane z ruchem rekonstrukcyjnym i jego krytykę z lewej strony sceny politycznej – postrzeganie rekonstruktorów jako żywych nośników konserwatywno-narodowej ideologii, zmierzających w kierunku faszyzmu<sup>14</sup>. Szlendak jednak z entuzjazmem ocenia potencjał zjawiska: „w ruchu tym tkwi ogromny potencjał wpływania na wiedzę Polaków o własnej historii i mikrohistorii miejsca, w którym mieszkają. Można się zatem zastanawiać, czy warto z niego skorzystać na poziomie polityki państwa i polityki samorządowej skoro ludzie tak chętnie, przez nikogo niemobilizowani, w tym fascynującym zbiorowym przedsięwzięciu uczestniczą”<sup>15</sup>. Warto zauważyć, że słowa te zostały opublikowane w 2012 roku i dzisiaj brzmią jak samospełniająca się przepowiednia, bo wiemy już, że państwo korzysta garściami z potencjału ruchu rekonstrukcyjnego.

Co ciekawe, niektórzy rekonstruktorzy to historycy i archeolodzy lub studenci historii, którzy są w stanie dokonać krytycznej analizy swojego środowiska i jego działań. Bogacki (sam historyk i rekonstruktor) dość surowo traktuje swoich towarzyszy, zarzucając im nieuprawnione aspiracje do „naukowości” i sugerowanie precyzyjnego odtwarzania form bliższej i dalszej przeszłości, co jest według niego niemożliwe. Definiując ruch rekonstrukcyjny, Bogacki słusznie zwraca uwagę, że działania rekonstruktorów (polegające na wizualnej prezentacji różnych aspektów życia człowieka w przeszłości) ukazują w sposób uproszczony i umowny fakty historiograficzne, przekształcając je w fakty odtwórcze, dostosowane do potrzeb i możliwości widowiska. Według Bogackiego odtwórstwo historyczne jest zasadniczo działalnością oddolną i obywatelską, traktowaną przez większą część uczestników jako sposób spędzania wolnego czasu<sup>16</sup>.

Temat rekonstrukcji podjęła także Kamila Baraniecka-Olszewska, która zwraca uwagę na problemy związane z reprezentacją odtwarzanych wydarzeń, a także z niemożliwością przedstawiania nieprzedstawialnego. Badaczka tłumaczy, że w ruch rekonstrukcyjny wpisany jest schematyzm i pewna naiwność, dostosowana do możliwości zarówno odbiorców, jak i samych rekonstruktorów, która nie pozwala na odtwarzanie zjawisk tragicznych i wyjątkowo krwawych, jak Holocaust, rzeź wołyńska czy pogrom w Jedwabnem<sup>17</sup>. Rekonstruktorzy mają społeczne przyzwolenie na odtwarzanie tylko wydarzeń chwalebnych, wzniosłych, a rekonstruowanie innych od razu budzi kontrowersje (jak właśnie rekonstrukcja rzezi wołyńskiej w Radymnie na Podkarpaciu w 2013 roku albo akcja społeczna Rafała Betlejewskiego *Płonie stodół*). Co ciekawe, Baraniecka-Olszewska również podkreśla pewną płytkość i uproszczenia w działaniach rekonstruktorów i zwraca uwagę na istotność aspektu edukacyjnego, który pociąga za sobą konieczność umowności, ale nie wspomina o chęci wcielenia się odtwórców w postaci z innej epoki i przeżycia czy odczucia wojny. Autorka dochodzi do wniosku, że rekonstruowanie rzeczywistości winno być rozpatrywane jako pełnoprawne zjawisko kulturowe, jako czynnik twórczy mitologii historycznej czy tożsamości narodowej, a w skali mikro – samorealizacji i doświadczenia.

14 M. Olszewski, dz. cyt.

15 Dziedzictwo w akcji, dz. cyt., s. 5.

16 M. Bogacki, dz. cyt., s. 14.

17 K. Baraniecka-Olszewska, Jak to na wojence ładnie, dz. cyt., s. 496.

Należy pamiętać, że odtwarzanie wojny to nie jedyne pole zainteresowania rekonstruktorów. Rekonstrukcje przybierają różne formy: spektakularną jak odtwarzanie bitew, bardziej codzienną jak kolekcjonerstwo, gromadzenie broni, przedmiotów życia codziennego, umundurowania i innych kostiumów „z epoki”, tworzenie lokalnych (często prywatnych) muzeów. Ciekawym zjawiskiem jest także „fotografia rekonstrukcyjna”, która doczekała się osobnego opracowania<sup>18</sup>. Baraniecka-Olszewska podkreśla też odrębność rekonstruktorów odtwarzających różne epoki, z czym zgadzają się sami rekonstruktorzy. Świat odtwórców wieku X i XX to zupełnie różne światy<sup>19</sup>. W rekonstruowaniu życia codziennego specjalizują się osoby zainteresowane średniowieczem, Słowiańszczyzną czy Wikingami, a im późniejsze czasy, tym rzadziej można się spotkać z odtwarzaniem codzienności. Istnieją co prawda grupy wcielające się w „ludność cywilną” z XX wieku, ale zwykle ludność ta to ofiary wojny, które nie brały udziału w walce<sup>20</sup>.

W ciągu ostatnich kilku lat rekonstrukcje stały się bardzo liczne i jednocześnie spowszechniały, weszły do lokalnych kalendarzy. Także do tych politycznych, jak na przykład odtwarzana co roku w sierpniu w Ossowie „Bitwa Warszawska”, z trybuną pełną mazowieckich polityków różnego szczebla i hierarchów kościelnych. Innym znanym widowiskiem jest „Bitwa pod Mławą”, czyli rekonstrukcja krwawych walk we wrześniu 1939 roku, kiedy po raz pierwszy w trakcie II wojny światowej Niemcy zaatakowali z powietrza ludność cywilną. „Bitwa pod Mławą” ma już swoją tradycję i sławę, przyciąga liczną publiczność, a uczestniczą w niej setki rekonstruktorów z całej Polski. Specyfiką tej rekonstrukcji jest pewna apolityczność: organizatorzy co prawda korzystają ze środków samorządowych, ale lokalni działacze nie udzielają się przed i po spektaklu, a narrator informujący, co dzieje się na „polu bitwy”, podkreśla tragizm i bezsens wojny. Najbardziej spektakularna współczesna rekonstrukcja w Polsce to rekonstrukcja bitwy pod Grunwaldem, która odbywa co roku w lipcu na polach Grunwaldu, na którą zjeżdżają tysiące uczestników z Polski i zagranicy.

Rekonstrukcje, które widziałam, to w właściwie konstrukt dość okrzepły. Odbywają się zwykle w mniejszych miejscowościach, na otwartym terenie, gdzie można pozwolić sobie na efekty pirotechniczne, hałas, obecność koni, wjazd pojazdów opancerzonych czy czołgów. Na wyznaczonej, otwartej przestrzeni odbywa się zaplanowany wcześniej spektakl, trwający zwykle nie więcej niż godzinę, z miejscem dla publiczności odgrodzonym od miejsca inscenizacji, z narratorem, który opowiada, co dzieje się „na scenie rekonstrukcji” i jak toczyła się bitwa, zawsze z dramatyczną muzyką w tle. Oczywiście wymaga to sporego wysiłku organizacyjnego i finansowego i nie może odbyć się bez wkładu samorządów oraz sponsorów. Widowiskom zwykle towarzyszą stragany z militariami, replikami broni, „odzieżą patriotyczną”, stoiska lokalnych muzeów i urzędów czy atrakcje w rodzaju waty cukrowej i gorących kiełbasek. Okazję do zaprezentowania się wykorzystują także jednostki wojskowe, poszukujące kandydatów na żołnierzy. Zetknęłam się także z rekonstrukcjami o niewielkiej skali, organizowanymi przez jedną czy dwie grupy rekonstrukcyjne, których uczestnicy nastawieni byli głównie na precyzyjne odtworzenie wydarzeń i – co ważne – na ich przeżycie i doświadczenie<sup>21</sup>. Taką mikrorekonstrukcją było na przykład „odbicie więźniów z komendy milicji w 1944 roku na Lubelszczyźnie”, w której odtwórcy mogli skupić się na detalach.

18 K. Baraniecka-Olszewska, *Historical Reenactment in Photography*, dz. cyt.

19 K. Baraniecka-Olszewska, *Reko-rekonensans.*, dz. cyt., s. 36.

20 Grupa odtwarzająca „ludność cywilną” istnieje na przykład w Mławie, gdzie co roku odtwarzane są walki z 1939 roku, w których bardzo ucierpeli mieszkańcy.

21 Na przykład rekonstrukcje w Muzeum Wsi Lubelskiej, organizowane przez GRH Grenadiere, oblężenie posterunku w 1944, marzec 2015; odbicie więźniów UB z 1945, październik 2015.

## Historia, pamięć i ich użytkowanie

Coraz częściej historia wychodzi poza świat akademicki, a rozumiana jako pewna suma wiedzy – wymyka się spod kontroli historyków i ulega demokratyzacji<sup>22</sup>. Przeniosła się z gabinetów do świata, w którym historycy są, ale nim nie kierują. Zmieniają się autorytety w tej dziedzinie – przestają nimi być wyłącznie akademicy, a co za tym idzie, zmienia się sposób przekazywania historii. Wspólny cel – pokazywanie historii – łączy rekonstrukcje z programami telewizyjnymi, pokazami, prezentacjami broni, piknikami militarnymi, paradami, wystawami muzealnymi. Przeszłość staje się produktem<sup>23</sup>. Pojawiają się też opinie, że historia nie została zamknięta, stanowi proces obecny w teraźniejszości, a jej przejawy są zagospodarowywane do celów współczesnych<sup>24</sup>. W badaniach często można spotkać refleksję, że z historii i jej użycia więcej dowiadujemy się o teraźniejszości niż o przeszłości.

**To przesunięcie zawdzięczamy między innymi postmodernistycznym ruchom w nauce, które w historiografii zapoczątkował tak zwany zwrot narratywistyczny, kwestionujący tradycyjne wyobrażenia o uprawianiu historii i podający w wątpliwość jej status jako nauki. Hayden White i Frank Ankersmit starali się dowieść, że historia więcej ma wspólnego z literaturą i sztuką niż nauką.**

Ich badania zakładały, że problemy narracji historycznej powinny być analizowane niezależnie od samych badań historycznych. Te rozważania doprowadziły do konkluzji rozróżniającej historię w znaczeniu dziejów i w znaczeniu relacji o dziejach.

22 E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne: refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006; M. Kula, *Krótki raport o użytkowaniu historii*, Warszawa 2006.

23 K. Baraniecka-Olszewska, *Reko-rekonesans*, dz. cyt., s. 53.

24 R. Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, New York 2011, s. 129–130.

Poza tym zakwestionowane zostały fundamenty poznania historycznego. Świadectwo dziejów nie wiedzie bezpośrednio do przeszłości, ale do jej interpretacji. Przeszłość staje się jedynie kreacją historyka, który powołuje ją do życia w podobny sposób jak pisarz swoją fikcją literacką. Nie chodzi tu o dowolne przedstawianie faktów i kwestionowanie warsztatu historyka, lecz raczej o stwierdzenie, że końcowym efektem jego pracy jest subiektywna interpretacja przeszłości. Zmienił się także stosunek do pojęcia „prawdy” – podstawowej kategorii badania przeszłości. Według White’a i Ankersmita, koncepcję prawdy historycznej można zachować tylko w odniesieniu do podstawowych zdań, jak „w 1879 roku Bastylia została zburzona” – pozostała narracja dotycząca tego okresu będzie interpretacją badacza. „Deformacja” obrazu przeszłości następuje na dwóch poziomach: językowym (opisujemy współczesnym językiem nieznaną nam rzeczywistość) oraz źródłowym (źródła oraz ich wybór same w sobie są już pewną interpretacją).

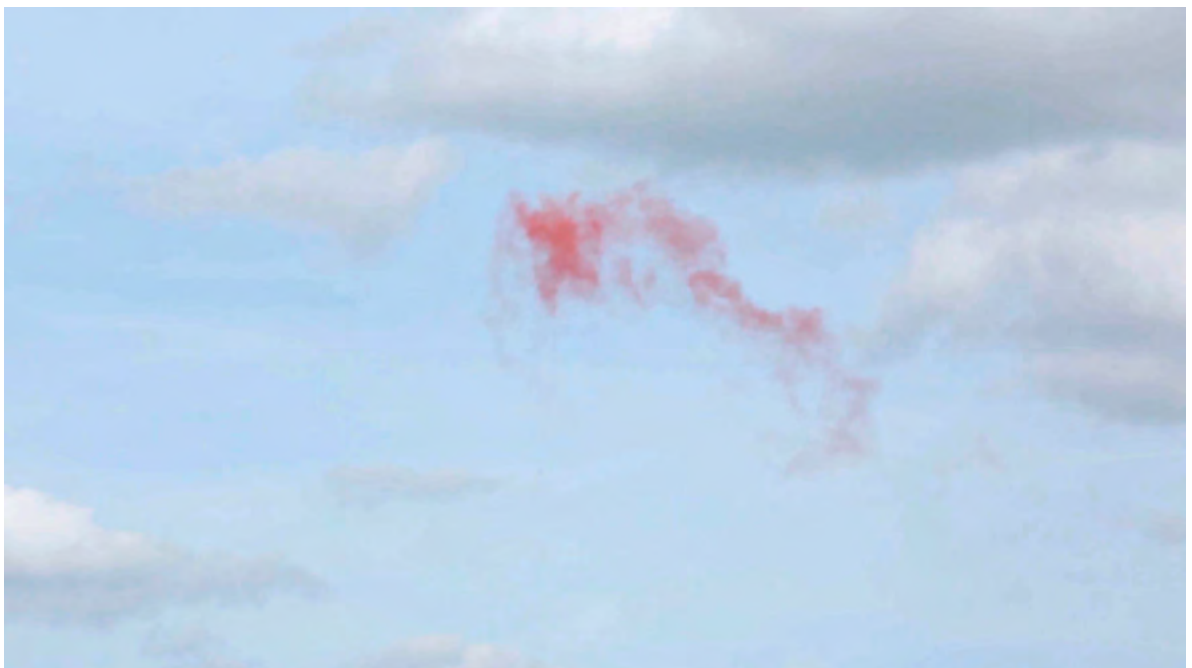
Pisząc o ewolucji warsztatu, warto sięgnąć po pojęcia „historii niekonwencjonalnych” i „przeciw-historii”, opisanych i przeanalizowanych przez Ewę Domańską. Krytyka historii jako dyscypliny akademickiej, prowadzona ze strony badaczy reprezentujących awangardowe nurty humanistyki<sup>25</sup>, dotyczyła nie tylko jej obiektywności, klasycznej koncepcji prawdy czy idei źródła, ale wynikała także ze sprzeczności, która w niej tkwi. Historia pretenduje do bycia nauką, bezstronną dyscypliną, ale jednocześnie ma status stabilizatora porządku społecznego i legitymizatora władzy<sup>26</sup>. W ostatnich dziesięcioleciach nastąpiła zatem zmiana perspektywy historyków i osób uprawiających w różny sposób historię. Centrum zainteresowań przesunęło się z historii politycznej do dziejów społecznych czy kultury gospodarczej. Gwałtowne procesy dekolonizacji, ruchy feministyczne i inne ruchy równościowe sprawiły, że grupy dotąd niezauważane albo uciskane zaczęły być przedmiotem i podmiotem badań. Zmienia się jednak nie tylko treść historii, ale także forma i sposób jej konstruowania. Obiektywizm staje się niepraktycznym ideałem, zastąpionym przez subiektywizm. Od logiki ważniejsze staje się to, co było dotychczas ukryte – emocje, stany psychiczne, złożoność związków międzyludzkich. Związki przyczynowo-skutkowe okazują się niekonieczne, a w ich miejsce pojawiają się przeskoki myślowe, skojarzenia, metoda strumienia świadomości. Ponieważ język staje się narzędziem niedoskonałym, znaczenie zyskuje posługiwanie się przedmiotem, grafiką, dźwiękiem, filmem. Rozum w jego oświeceniowym pojmowaniu zaczyna ustępować miejsca emocjom.

Ewa Domańska wskazuje na potrzebę używania metod „historii niekonwencjonalnych” w celu regeneracji historii jako dyscypliny, której status jako najważniejszej w humanistyce dziedziny dostarczającej wiedzy o przeszłości został podważony na rzecz archeologii, antropologii czy kulturoznawstwa. Wskazuje także na potrzebę poddania nowych nurtów uważnej refleksji także przez konserwatywnie nastawionych historyków, bowiem stanowią one sygnały zapotrzebowań kultury na podejmowanie konkretnych tematów w danym momencie dziejowym<sup>27</sup>.

25 E. Domańska, dz. cyt., Poznań 2006, s. 14.

26 Michel Foucault, Wykład z 28 stycznia 1976 [w:] Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z college de France 1976, Warszawa 1998 s. 74 [cyt. za:] E. Domańska, dz. cyt., s. 15.

27 E. Domańska, dz. cyt., s. 23.





**Przeniesienie punktu ciężkości z „obiektywnej” historii i pozytywistycznie pojmowanej prawdy na szczerłość, a z opisu na reprezentację, pozwala na przesunięcie działalności rekonstruktorów z niszy lokalnych pasjonatów działających na festynach, w kierunku wiarygodnych odtwórców, a nawet badaczy, przeszłości. Szczególnie nacisk na empatię i przeżycie – zarówno odtwarzających, jak i widzów – także ma duże znaczenie.<sup>28</sup>**

Rekonstruktorzy dostają (albo jak prawdziwi „historycy-rebelianci” sami sobie biorą) władzę, której historyk akademicki nie ma, mieć nie może i być może nie chce – władzę intensywnego przeżywania przeszłości. Oczywiście nasuwa się pytanie, jak oceniać „prawdziwość” tego przeżycia czy poziom szczerości przekazywanej historii (i kto ma prawo dokonywać tej oceny). Jednak już sam fakt zadawania sobie tych pytań i możliwość zestawienia rekonstruktora z akademickim historykiem świadczy o wadze ich działalności i zmianach paradygmatu pojmowaniu historii. Ciekawe przy tym jest, że sami rekonstruktorzy mają zdystansowany stosunek do możliwości odtworzenia przeszłych wydarzeń i przeżycia historii na nowo. Nie zmienia to jednak faktu, że rekonstrukcje dostąpiły pewnego rodzaju konsekracji i z egzotycznych, czasem budzących zdziwienie, a nawet niesmak zjawisk, przekształciły się w fenomeny omawiane i badane przez akademików świadomych słabości i ewolucji własnych dyscyplin.

Wspomniana wcześniej zmiana paradygmatu, typowa dla historii niekonwencjonalnych, znajduje także odzwierciedlenie w działaniach rekonstruktorów odtwarzających walki II wojny światowej w Polsce, którzy nie ograniczają się do pokazywania walk zwycięskich. Na Mazowszu grupy rekonstrukcyjne co roku odtwarzają walki z września 1939 w okolicach miejsc, gdzie rzeczywiście się toczyły. I tak możemy oglądać starcia pod Modlinem, obronę pasa bunkrów pod Mławą, bitwę pod Łomiankami (wszystkie przegrane), które otworzyły Niemcom drogę do Warszawy. Tym razem jednak to zwyciężeni stają się zwycięzcami, bo to ich dyskurs panuje. Rekonstruktor, twórca narracji czy obrazu, pokazuje nam swój punkt widzenia moralnego zwycięzcy i przejmuje władzę nad historią. Nie ma znaczenia kto faktycznie wygrał, znaczenie ma to, kto opowiada i pokazuje.

Skoro historia nie jest konstruktem stałym i zależy od tak wielu czynników, można sobie zadać pytanie, z czym właściwie mamy do czynienia podczas rekonstrukcji i co stanowi o jej sile. Sami odtwórcy bywają przekonani, że na swój nieakademicki sposób uprawiają historię i prowadzą swoistą praktykę badawczą, prowadzącą do poznania przeszłości. Narzędziem badania, opowiadania i transmisji wiedzy o przeszłości przez rekonstruktorów jest performans<sup>29</sup>. Kamila Baraniecka-Olszewska przywołuje doświadczenia płynące z badań nad kulturami „nie-zachodnimi”, które wykazały, że wiedza historyczna jest przekazywana także przez ciało i jego praktyki, a część wiedzy może być przekazywana tylko tą drogą, gdyż nie mieści się w klasycznie pojmowanych źródłach archiwalnych oraz ich interpretacjach<sup>30</sup>. Rekonstrukcja jest więc rozpięta pomiędzy dwoma porządkami uprawiania historii: klasycznym, związanym ze źródłami archiwalnymi, a silnie cielesnym, którego elementem jest performans. Jak pisze Rebecca Schneider w swojej głośnej książce *Performing Remains: Art and War in Times of Historical Reenactment*, jest to nieokreślona przestrzeń między teatrem, rytuałem, muzeum historycznym, hobby a rytuałem religijnym<sup>31</sup>.

W rozważaniach na temat odtwarzania przeszłości szczególnie przydatne są pojęcia pamięci i pamiętania, używane na gruncie badań nad pamięcią zbiorową i kulturową. Rozróżniane są w następujący sposób: pamiętanie utożsamiane jest ze świadomym procesem, definiowane jako zasób pamięci i wiedzy. Pamięć odwołuje się do spontanicznego, osadzonego w teraźniejszości procesu przywoływania przeżyć<sup>32</sup>. W rozważaniach na temat szczególnego przypadku reprezentacji historii, jakim jest odtwórstwo historyczne, przydatna jest kategoria pamiętania jako praktyki społeczno-kulturowej, w której ważną rolę grają uwarunkowania społeczne<sup>33</sup>. W naturalny sposób prowadzą nas one w kierunku pamięci zbiorowej jako narzędzia więziotwórczego i tożsamościowego. Termin ten został wprowadzony do nauki przez Maurice'a Halbwachsa, francuskiego socjologa, który twierdził, że ludzie wspominają w sposób spójny jedynie w ramach grup społecznych, do których należą, takich jak rodzina, wspólnota wyznaniowa czy klasa społeczna<sup>34</sup>. Za rodzaj pamięci zbiorowej uważa się też pamięć kulturową<sup>35</sup> – pojęcie o metaforycznym charakterze, rozwijane przez Jana Assmana<sup>36</sup>. Wraz z odchodzeniem świadków historii, upamiętnianie przeszłości zostaje przeniesione w obszar zewnętrzny: rytualny i materialny. To nie przypadek, że po 2000 roku zaczęły pojawiać się takie obiekty, jak Muzeum Powstania Warszawskiego czy Muzeum II Wojny Światowej.

29 K. Baraniecka-Olszewska, Reko-rekonesans, dz. cyt., s. 59.

30 Tamże.

31 R. Schneider, dz. cyt., s. 13.

32 Modi memorandi..., dz. cyt., s. 351.

33 Tamże, s. 354.

34 Tamże, s. 346.

35 Tamże, s. 336.

36 Tamże, s. 336.

Marcin Kula, niestrudzony obserwator funkcjonowania historii we współczesnej codzienności, autor książki *Krótki raport o użytkowaniu historii*<sup>37</sup>, nie przyznaje monopolu jej uprawiania historykom akademickim, ale podkreśla niebezpieczeństwa związane z wykorzystywaniem instytucji zarządzających historią przez władze i powoływaniem nowych, które mają służyć szerzeniu konkretnej wizji historii. Historia może być argumentem, punktem odniesienia, budulcem tożsamości, narzędziem legitymizacji i delegitymizacji. Może być także instrumentem oporu, a także narzędziem oddania sprawiedliwości pokrzywdzonym i rozliczenia winnych. W dyskursie politycznym historia bywa używana „zastępczo” – politykom nie wypada otwarcie odwoływać się do nacjonalizmu, więc posługują się polityką historyczną, dowartościowaniem i wyciąganiem z pamięci faktów korzystnych dla danej frakcji lub budujących pożądaną tożsamość<sup>38</sup>. Co prawda Kula pisał swój artykuł w 2009 roku i nie jestem przekonana, czy z podobną pewnością napisałby dziś o niemożności otwartego odwoływania się do nacjonalizmu, ale ta zmiana także świadczy o sile, jaką ma historia – a raczej jaką może mieć jej użycie.

Kula zauważa, jak wielkie i rosnące znaczenie mają w kształtowaniu świadomości historycznej (a więc także pamięci kulturowej) kultura popularna, szczególnie kino, komiksy, telewizja czy literatura. Wskazuje także na dużą rolę muzeów nastawionych na kontakt oraz interakcje z publicznością (także czerpiących z kultury popularnej) i na malejącą rolę malarstwa historycznego<sup>39</sup>. Rekonstruktorzy mniej lub bardziej świadomie czerpią z wielu dziedzin, ale nie jest to przepływ jednostronny, bo sami stają się także źródłem dla innych. Ich praca bywa też wykorzystywana jako pomocne narzędzie w edukacji, popularyzacji historii, dyplomacji czy polityce. Kula zaleca jednak ostrożność w używaniu historii do celów politycznych i sugeruje, że może być to działanie nieetyczne (a przynajmniej nierozsądne) – niepokoi go zwłaszcza skłonność do pewnego współzawodnictwa w ustalaniu, która społeczność czy naród bardziej cierpiał<sup>40</sup>.

37 M. Kula, *Krótki raport...*, dz. cyt.

38 M. Kula, *Krótki raport...*, dz. cyt., s. 5.

39 M. Kula, *Współczesne sposoby wypowiedzi o historii*, „*Studia Polityczne*”, nr 11, 2000, s. 4.

40 Tamże, s. 10.

## Omalarstwie historycznym współczesnych „tableaux”. Wspólnota gestu, wspólnota obrazu

Patrząc na żołnierzy i cywili maszerujących przez mazowiecką równinę po zrekonstruowanej przed momentem (i po raz kolejny przegranej przez polskie wojsko) bitwie pod Mławą, można odnieść wrażenie, że widzieliśmy już te obrazy wiele razy. Trochę niezborny marsz młodych mężczyzn w rozległym pejzażu, znane gesty salutowania, parada czołgów, pojazdów opancerzonych, łażników, tankietek, płonące chaty, wybuchające pociski. Ten pejzaż, ludzie i repertuar gestów nie są nam, żyjącym w czasach pokoju, obce. Funkcjonują w obiegu kultury od lat i raczej z niego nie znikną. Widzieliśmy je na fotografiach, w kinie, w telewizji, w salach muzealnych. Patrząc na nie bez zdziwienia – „uczestnicząc” w tych rekonstrukcjach – czuję się swobodnie, nie jestem zaskoczona widokiem padających żołnierzy, chwilę przed śmiertelnym upadkiem unoszących ręce w charakterystycznym geście, który może być gestem przedśmiertnego, moralnego triumfu, a może bólu czy obrony uciekającego życia.

W jaki sposób traktować wizualną sferę inscenizacji rekonstrukcyjnych: jako performans, jak chce Rebecca Schneider, czy może jako doświadczenie historii według Kamili Baranieckiej-Olszewskiej? Czy na polu bitwy pod Mławą, obsypana pyłem, czując zapach spalenizny, oglądam czy doświadczam, a może już uczestniczę? Jeśli oglądam, to na co właściwie patrzę, czyimi oczami i kto wytworzył te obrazy? Czy rekonstruktor i publiczność, z zewnątrz i wewnątrz inscenizacji, widzą to samo? Gdzie tkwią źródła obrazów wojny, które widzę po raz pierwszy, a jednocześnie po raz setny?

Kanoniczny patriotyczno-historyczny kod, który odtwarzają rekonstruktorzy, ma różnorodne źródła. Logicznym tropem jest sięgnięcie do dziewiętnastowiecznego malarstwa, które posiadało szczególną umiejętność przedstawiania dziejów jako dramatycznych, pełnych emocji wydarzeń, zrozumiałych dla widza, ale i niepozostawiających złudzeń co do poglądów twórcy na przedstawiane czasy oraz ich moralnego osądu.

Choć malarstwo historyczne XIX wieku kojarzone jest głównie z akademizmem, to o jego kształcie zdecydował romantyzm<sup>41</sup>. Rozbudzenie świadomości narodowej i zainteresowanie dziejami własnej wspólnoty stało się charakterystyczne dla narodów europejskich, także tych pozbawionych państwowości. W ich przypadku malarstwa używano dla podtrzymania ducha i „pokrzepienia serc”. Dzieje narodu stały się ważniejsze niż antyczni bohaterowie, a ambicja pogłębiania wiedzy historycznej stała się ważniejsza niż konwencja. Zasada *costume* (znajomości dawnych akcesoriów) zastąpiła *decorum* (zasadę odpowiedniości). Historia stała się królową nauk i w kanonie erudycyjnego ideału najważniejsze miejsce zamiast literatury i retoryki zajęły archeologia i historia. Ideał artysty to *doctus pictor*, uczonego malarza, który jest w stanie sprostać intelektualnemu charakterowi sztuki.

41 M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s. 129.

Romantyzm sprzyjał i rozbudzał zainteresowanie rodzimymi dziejami, także legendarnymi. Zdefiniował naród, przeciwstawiając się oświeceniowym ideom, według których podstawą przynależności do społeczeństwa była wolna decyzja człowieka i jego gotowość podporządkowania się obowiązującym w danym państwie prawom<sup>42</sup>. Akcentował zróżnicowanie ludzi, zdeterminowanie pochodzeniem i miejscem urodzenia, którego wyrazem jest przede wszystkim język. Idea ta została rozwinięta przez Johanna Herdera w koncepcji *Volku*, głoszącej, iż każdy naród ma własny sposób istnienia, myślenia i odczuwania, któremu powinien być wierny, i że każdy naród ma prawo i obowiązek realizować swą własną naturę, a nie przyjmować obcą, narzuconą z zewnątrz<sup>43</sup>. Podążając za tą myślą, Herder dochodzi do wniosku, że każdy naród musi posiadać swoją wewnętrzną istotę (*Volksgeist*, duch narodowy). Jednym ze składników tak zdefiniowanego narodu jest pamięć historyczna.

Malarstwo akademickie długo nie cieszyło się dobrą sławą, przeciwstawiane rewolucji impresjonistów drugiej połowy XIX wieku, wnoszącej świeżość, odkrywczność i nowe sposoby widzenia świata i utrwalającej wymóg takich cech wobec „dobrej” sztuki. Akademia, ze swoimi hierarchiami i salonowością, stała się uosobieniem anachronizmu, konwencjonalności i powierzchowności<sup>44</sup>, a akademizm czymś wstydliwym, dlatego długo był kierunkiem stosunkowo słabo zbadanym. Jednak przewartościowania w sztuce współczesnej, takie jak powrót do figuratywności w latach 60., narodziny takich prądów jak hiperrealizm czy fascynacja kiczem, to niektóre z przyczyn powrotu akademików na salony sztuki. Przywróciły one akademizm w obszar zainteresowania badaczy – nie tylko historyków sztuki, ale także antropologów kultury i teoretyków obrazu. Malarstwo akademickie XIX wieku stało się modne<sup>45</sup>.

Dzieje to w hierarchii malarstwa akademickiego najwyżej stojący temat. Dawał on malarzowi wiele możliwości – pozwalał na wzniosłe podejście i potraktowanie malowanej sceny jako rodzaju moralitetu, przedstawienia chwalebego zwycięstwa czy konfliktu interesów. Zapatrzenie w przeszłość i jej pozycja w akademickiej hierarchii jest jedną z konsekwencji romantycznego odwrócenia się plecami od „teraz”. Idealizowana przeszłość zdawała się wzniosła, barwniejsza, bardziej ekscytująca niż poddane presji mieszczańskich standardów zwyczajne życie. Duża część dziewiętnastowiecznej produkcji artystycznej ma więc charakter kompensacyjny: wyrównuje, uzupełnia, zastępuje – daje to, czego nie znajdowano współcześnie<sup>46</sup>.

42 E.-W. Bockeforde, *Naród - tożsamość w swych różnych postaciach*, tłum. P. Kaczorowski [w:] *Tożsamość w czasach zmiany*, s. 127-130 [za:] W. Batus, *Figury losu. Polscy artyści i polska sztuka w poszukiwaniu tożsamości indywidualnej i zbiorowej*, Kraków 2003.

43 W. Batus, *Figury losu*, dz. cyt., s. 13.

44 M. Poprzęcka, dz. cyt., s. 6.

45 Tamże.

46 Tamże, s. 164.

Malarstwo historyczne odgrywało zróżnicowaną rolę w różnych krajach, w zależności od sytuacji politycznej. Trudno jest porównywać dzieła Jana Matejki, koncentrującego się na historii Polski i tworzącego w kraju pozbawionym państwowości, z malarstwem Delaroche'a czy Piloty'ego. W przypadku tych ostatnich historia nie musiała pełnić roli kompensacyjnej, wybierane przez nich tematy były po prostu ciekawe lub wzniosłe, dramatyczne, atrakcyjne dla publiczności. Obraz miał być zrozumiały, mocno działać na emocje widza i być interesujący jako spektakl. „A więc groza, skandal, miłość”, pisze Maria Poprzęcka w jednej z pierwszych polskich książek poświęconych akademizmowi<sup>47</sup>.

Dziewiętnastowieczny ideał sztuki jest epicko-encyklopedyczny, ma uwodzić rozmachem, ale też szczegółowością i wiernością detalu. W obrazach przedstawiających konkretne wydarzenie można zaobserwować pewne napięcie między heroiczną konwencją a wiernością faktom. Chciano wzniosłości i malowniczości, ale równocześnie opowiedzenia tak dużo, jak się tylko da – często w wyniku tego „przegadania” dzieła traciły dramatyzm i siłę<sup>48</sup>. Malarz dążył także do maksymalnego prawdopodobieństwa i zacierania granic obrazu, które miało na celu utożsamienie się widza z przedstawieniem, „wejście” w obraz.

Zadając sobie pytanie, co z malarstwa historycznego pozostało i czy faktycznie należy ono tylko do przeszłości, można wskazać wiele jego podobieństw z obrazami ze współczesnej ikonosfery. Analogie z kinem są dość oczywiste – *The Patriot*, ekranizacje *Trylogii* Sienkiewicza czy *Dunkierka* – właściwie trudno jest znaleźć filmy historyczne głównego nurtu, szczególnie ze scenami batalistycznymi, gdzie takich analogii by nie było. Szerokie plany, gęsto zaludnione kadry, dramatyczne starcia z kłębami dymu i wyznaczającą rytm bronią, gdzie groza śmierci jest przesłonięta malowniczością spektaklu. Wojna czy bitwa w takim ujęciu wydają się ucieleśnieniem obrazu historii wzniosłej, w której bohaterowie giną w walce za ideały. Paul Virilio pisze, że widowiskowość jest celem wojny<sup>49</sup> i trudno się z nim nie zgodzić, patrząc na kadry współczesnych wojennych filmów, fotografię wojenną czy inscenizacje rekonstruktorów.

W swoich poszukiwaniach odniesień między efektami działań rekonstruktorów a malarstwem batalistycznym starałam się uniknąć skojarzeń najbardziej oczywistych, jak malarstwo Matejki, a zwłaszcza *Bitwa pod Grunwaldem*. Szukałam odniesień w dziełach malarstwa europejskiego, u Meissoniera czy Piloty'ego, w dynamicznych, sprawnie namalowanych i zakorzenionych w polskiej mitologii scenach batalistycznych Józefa Brandta czy złożonych alegoriach Artura Grottera. Starałam się omijać Matejkę, bo ciężar tych porównań był dość ryzykowny. Matejko, najlepiej zbadany polski malarz XIX wieku, malarz-historyk, świadomy twórca mitów, malarz totalny, nie dał się jednak odstawić na boczny tor. *Bitwa pod Grunwaldem*, od stu lat pokazywana ku chwale historii i w celach komercyjnych, sama jest obrazem totalnym, funkcjonuje na własną rękę, a jej moc wykracza daleko poza batalistyczny obraz reprodukowany w setkach tysięcy podręczników języka polskiego i historii. *Bitwa pod Grunwaldem* i jej autor dopadli mnie i wzięli odwet za próbę odwrócenia wzroku.

47 M. Poprzęcka, dz. cyt.

48 Tamże, s. 159.

49 P. Virilio, *War and Cinema*, London 1989, s. 5.

Matejko to człowiek XIX wieku, o badawczym temperamencie, który wyniki swoich studiów umiał wykorzystać przy historycznej refleksji i do głoszenia własnych stanowczych poglądów na temat przedstawianych wydarzeń. Studia w Monachium pomogły mu uświadomić sobie doniosłość malarstwa historycznego dla działalności przywracającej pamięć narodu, zwłaszcza wśród artystów pochodzących z krajów wcielonych w XIX wieku do Rosji i Austro-Węgier. Częste wizyty w Paryżu i wpływ malarstwa Paula Delaroche'a, uznanego akademika specjalizującego się w tematyce historycznej, w połączeniu z lekcją Monachium stały się punktem wyjścia do rozwoju malarstwa historycznego Matejki<sup>50</sup>. Także spotkanie z Delacroix, dla którego historia miała wymiar współczesnej przygody, mogło mieć na niego wpływ. Dorota Folga-Januszewska pisze, że wielki obraz Delacroix *Wejście krzyżowców do Konstantynopola* musiał uświadomić Matejce, „jak romantyczna może być historia”<sup>51</sup>.

**Bitwa pod Grunwaldem to jeden z niewielu obrazów, na których Matejko tak bezpośrednio odnosi się do wojny i walki. A jednak to właśnie ten obraz, namalowany z własnej inicjatywy jako patriotyczny gest, tkwiący głęboko w nurtach malarstwa historycznego pozbawionych państwowości narodów Europy, ma ciągle wpływ na kształtowanie naszych wyobrażeń historycznych, ciągle jest obecny w różnych rejestrach kultury. W 2010 roku odbyła się konferencja upamiętniająca sześćsetlecie bitwy i poświęcona obrazowi Matejki, która dowodziła, że obraz ten od początku swego istnienia żył własnym życiem<sup>52</sup>.**

50 D. Folga-Januszewska, *Jak czytać malarstwo polskie. Od XI wieku do 1914 roku*, Kraków 2013, s. 223.

51 Tamże.

52 Jana Matejki „Bitwa Pod Grunwaldem”: nowe spojrzenia, S. Ekdahl, K. Murawska-Muthesius [red.], Warszawa 2010.

„Matejko stworzył stereotypy wyobrażeniowe o niespotykanej sile i trwałości, a w masowym odbiorze jego obrazy stały się kanoniczną formą rodzimej mitologii. W trakcie trwania prac nad Bitwą pod Grunwaldem panowała atmosfera oczekiwania, Matejko odbył podróż na pola Grunwaldu przez trzy zabory, wszędzie witany z wielkim entuzjazmem, prawie noszony na rękach, a jego powóz ciągnięty był – w miejsce wyprzęgniętych koni – przez rozentuzjasmowany tłum<sup>53</sup>. Po pierwszym pokazie dzieła w październiku 1878 roku Matejce wręczono poświęcone w katedrze wawelskiej berło jako symbol panowania w dziedzinie sztuki. Wielki obraz był jednym z etapów procesu wynoszenia wydarzenia historycznego na piedestał narodowych symboli, przypieczętowanego później powieścią *Krzyżacy*, a po II wojnie światowej jej ekranizacją kinową. Wszystkie te dzieła miały mocne antygermańskie przesłanie, oparte nie tylko na historyczno-militarnej wymowie, ale na silnym etycznym przesłaniu: nie liczyło się tylko spektakularne zwycięstwo, ale przede wszystkim fakt prowadzenia wojny sprawiedliwej (*bellum iustum*) przez wojska polskie i litewskie. Paradoxem jest fakt, że bitwa pod Grunwaldem przez historyków niemieckich była traktowana jako *bellum iniustum*, wojna niesprawiedliwa. Przecistawiali oni stronę Dobra, wojska chrześcijańskie, Złu – wojskom pogańskim i schizmatyckim (litewskie i ruskie, chociaż litewskie były już ochrzczone).

Wyjątkowy status dzieła Matejki podkreślają jego losy podczas II wojny światowej – schowane przed Niemcami, przetrwało wojnę zakopane w podlubelskiej stodole, nieodnalezione mimo gigantycznej nagrody wyznaczonej za wskazanie miejsca ukrycia. Co ciekawe, inne dzieła o zbliżonej tematyce nie wywoływały u okupanta takich emocji i dążenia do zniszczenia. Matejko i *Bitwa pod Grunwaldem* przetrwali także czasy socrealizmu, chociaż jego anachroniczna historiozofia ułatwiała ewentualne skazanie obrazu na zapomnienie. Partyjne władze uznały jednak Matejkę za „wielkiego realistę i budowniczego świadomości moralnej”<sup>54</sup> i zorganizowały mu niezwyklej rozmiarów akcję promocyjną w rocznicę śmierci. Jak się okazało, *Grunwald* z antyniemiecką symboliką doskonale nadawał się do wykorzystania w czasach PRL. Zawłaszczenie legendy przez państwo, traktowane jako opresyjne, przyczyniło się do zdekonstruowania mitu obrazu, który jednak ciągle był używany i reinterpretowany przez sztukę (Edward Dwurnik, Edward Krasiński czy Łódź Kaliska) i popkulturę (serial *Alternatywy 4*, w którym wielka reprodukcja obrazu wisiała u partyjnego dygnitarza, ale nie mieściła się na jednej ścianie mieszkania w bloku i została zagięta pod kątem prostym).

Matejko, król dziewiętnastowiecznego malarstwa historycznego, miał swojego wicekróla, Józefa Brandta, zwanego czasem „wice-Matejką”<sup>55</sup>. Wystawa Brandta w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2018 roku zebrała ponad 300 dzieł i dowiodła, że Brandt był konstruktorem ciągle funkcjonującego mitu Kresów jako obszaru wolności i przestrzeni, rodzaju raju utraconego Polaków<sup>56</sup>.

53 M. Poprzeczka, *Grunwald i Grunwald* [w:] Jana Matejki „Bitwa Pod Grunwaldem”, dz. cyt., s. 32.

54 Tamże, s. 34.

55 P. Sarzyński, *Wice-Matejko*, „Polityka”, nr 26 (3166), s. 70–72.

56 Wystawa Józef Brandt 1841–1915 w Muzeum Narodowym w Warszawie, 22 czerwca – 30 września 2018.





Przemarsz

Dzisiaj Brandta zalicza się do najwybitniejszych malarzy batalistycznych XIX wieku, a jego twórczość wpisuje się nurt malarstwa akademickiego. Brandt, mimo podejmowania tematów historycznych, był jednak malarzem bardziej realistycznym. Mniej interesowała go „doniosłość” historycznych tematów, nie komentował historii i nie wprowadzał do niej swojego punktu widzenia, a starał się ukazywać malowniczość i dynamikę potyczek w stepie, rozległy krajobraz i egzotykę kostiumów. Obok panoramicznie ujętych, pełnych dramatyzmu, kompozycji batalistycznych, jak *Bitwa pod Wiedniem* czy *Bitwa pod Chocimiem*, malował niewielkie, kadrowane z bliska sceny rodzajowe, w których opiewał owiane legendą życie na Kresach. Niekiedy podejmował także tematykę myśliwską oraz rodzajową, osadzoną w realiach polskiej wsi czy prowincjonalnego miasteczka<sup>57</sup>.

Brandt był jednym z malarzy, który w swojej twórczości podpierał się fotografią. Miał kolekcję około 150 fotografii Podola, a ponieważ mieszkał głównie w Monachium, była ona podporą dla pamięci malarza, który nie mógł malować z natury. Pracownia Brandta, odtworzona na wystawie w Muzeum Narodowym, to wielki zbiór akcesoriów, broni, kostiumów, rozrastający się w ciągu rozwoju kariery. Ten zbiór stał się atrakcją samą w sobie dla gości i klientów odwiedzających pracownię.

Praktyka precyzyjnego odtwarzania przeszłości, także sfery materialnej, jak ubiory, broń i inne akcesoria, zaskakująco przypomina praktyki rekonstruktor-skie. Odtwórstwo historyczne bowiem oprócz prób rekonstrukcji przedmiotów, scenografii i wydarzeń zasadza się także na rekonstruowaniu typów z przeszłości zwanych „sylwetkami”.

**Sylwetka to na ogół fotografia człowieka we właściwym kostiumie i z taką gestykulacją i mimiką. Jest to też próba elementarnego wczucia się w sytuację osoby z przeszłości<sup>58</sup>. Zwykle są to osoby całkowicie fikcyjne, które mogłyby istnieć, ale nie istniały – typy postaci, bez konkretnej historii i cech charakterystycznych.**

57 Strona internetowa Muzeum Narodowego w Warszawie [<https://www.mnw.art.pl/wystawy/jozef-brandt-18411915,215.html>].

58 K. Baraniecka-Olszewska, Reko-rekonesans, dz. cyt., s. 205.

Co ciekawe, rekonstruktorzy mają pewien dystans do wcielania się w znane postaci historyczne (te są często odtwarzane przez aktorów). Szczegółowo zaprojektowane sylwetki to choćby partyzant z Lubelszczyzny lat 40. czy sanitariuszka z Powstania Warszawskiego. Przez precyzyjne dobranie kostiumu i scenografii, a także „wczucie się” w rolę, wymyślenie swojej sylwetki – przeszłość staje bliższa. Trudno jest postawić znak równości pomiędzy zbiorami tworzonymi przez Brandta (kolekcjonowanie kostiumów i artefaktów oraz ich rysowanie było dla niego pobocznym zajęciem) a działaniami rekonstruktorów, ale nie sposób nie zwrócić uwagi na pokrewieństwo gestów i praktyk gromadzenia właściwych przedmiotów i utrwalania „typów”, dzięki czemu mamy do czynienia z kolejną rekonstrukcją bądź imitacją przeszłości. Fotografowanie sylwetek, w czym specjalizują się niektórzy fotografowie związani z grupami rekonstrukcyjnymi (jak na przykład Grzegorz Antoszek, historyk z Lublina<sup>59</sup>), jeszcze bardziej wikła nas w tym procesie, bo nie wiemy, kto jest uwieczniony na zdjęciach: partyzant z Lubelszczyzny czy „sylwetka” partyzanta.

Malarstwo batalistyczne XIX wieku, które miało istotny wpływ na kulturowe wyobrażenia wojny i wpłynęło na jej późniejsze obrazowanie, jest dla mnie ważnym punktem odniesienia. Nie mogę jednak pominąć współczesnej praktyki artystycznej, z którą moja własna praca ma istotne związki. Chciałabym więc omówić wybrane dzieła twórców takich jak Jeff Wall i Luc Delahaye.

Według Michaela Frieda, jednym z ważniejszych wydarzeń w polu sztuk wizualnych pod koniec XX wieku było pojawienie się wielkoformatowych, przypominających obrazy fotografii, które z racji swoich rozmiarów wymagają powieszenia na ścianach galerii niczym obrazy malarskie<sup>60</sup>. Charlotte Cotton łączy to zjawisko między innymi z pojawieniem się ploterów, umożliwiających wydruki fotografii w dużej skali, których dłuższy bok może mierzyć nawet 2 lub 3 metry<sup>61</sup>. Te wielkoformatowe kompozycje określa się czasem mianem *tableaux*, a cała narracja – w przeciwieństwie do sekwencyjnych fotoopowieści publikowanych w prasie – skupiona jest w jednym kadrze. Badacze szukają korzeni tego stylu w sztuce figuratywnej XVIII i XIX wieku, która również dążyła do nadawania scenom szczególnych znaczeń poprzez odpowiedni dobór rekwizytów i postaci, a także przez odpowiednie umieszczenie ich w kadrze<sup>62</sup>. Duże prace fotograficzne są przeznaczone do oglądania na ścianach galerii, a nie na stronach czasopism czy książek, zmieniają więc relację między widzem a fotografią – widz jest zachęcany do długiego stania i kontemplacji pełnej detali pracy.

59 Grzegorz Antoszek publikuje swoje zdjęcia na Facebooku [[https://www.facebook.com/MoldawReenactingPhotography/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/MoldawReenactingPhotography/?ref=br_rs)].

60 M. Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, London 2008, s. 37; C. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Kraków 2010, s. 49.

61 C. Cotton, dz. cyt., s. 49.

62 Tamże.

Jeff Wall, Kanadyjczyk urodzony w 1946 roku, to jeden z prekursorów tego stylu, który zaczął eksperymenty z fotografią podczas studiów doktoranckich z historii sztuki w latach 70. W swojej twórczości nawiązuje do malarstwa figuratywnego, ale nie stara się go wskrzesić. Jak pisze Cotton, „dziedziczy po nim jedynie koncepcję choreograficzną, polegającą na komponowaniu sceny na użytek odbiorcy”. Jego prace przedstawiają ludzi zaangażowanych w jakieś czynności, nieświadomych obecności fotografa lub innego obserwatora. Fotografie te są inscenizowane, więc nieświadomość jest symulowana.

Dla tematu tego tekstu, ważna jest jego praca *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a red army patrol near Moqor, Afghanistan, winter 1986)*. Wielkoformatowa fotografia z 1992 roku w formie lightboxu zainspirowana jest prawdziwymi wydarzeniami w Afganistanie – udaną zasadzką na radzieckie wojska. Jest to jedna z pierwszych manipulowanych cyfrowo prac Jeffa Walla, który sfotografował modeli w studiu i posługując się programami graficznymi, wmontował ich potem w krajobraz. Żołnierze leżący w suchym, kamienistym krajobrazie są martwi, ale rozmawiają między sobą, śmieją się i żartują. Za jedną z grupek rozbawionych trupów ubrany na białą Afgańczyk, jedyna żywa postać w tej pracy, przeszukuje dobytek pozostały po zabitych Rosjanach.

„Komedie filozoficzne”, jak Wall określał grupę prac, do której należało *Dead Troops Talk*, były tak wyraźnie „zmyślane”, tak wyraźnie podkreślały fakt ingerencji w ich konstrukcję, że mogły uniemożliwiać subtelną refleksyjność obrazu u odbiorcy. To rozpoznanie – Wall użył określenia „zmanierowane” – mogło skłonić artystę do poszukiwań innego kierunku i powstania prac opartych na doświadczeniach codzienności, które Wall nazywał „prawie dokumentalnymi” (*near documentary*)<sup>63</sup>. Krzysztof Pijarski w *Archeologii modernizmu* szuka właśnie wśród fotografii powstałych w tym trybie, bliskim doświadczeniu potocznemu, największych dokonań obrazowych Jeffa Walla<sup>64</sup>.

Prace Walla, zarówno „komedie filozoficzne”, jak i „prawie dokumentalne” fotografie stanowią ważny punkt odniesienia dla współczesnych twórców posługujących się technikami fotograficznymi – także i dla mnie. Charlotte Cotton porównuje wysiłek wkładany w skonstruowanie wyreżyserowanych scen z pracą, jaką wkłada w swoje dzieło malarz. Opisuując proces powstawania prac Walla, kwestionuje także koncepcję fotografa-samotnika, rejestrującego decydujące momenty. Według Cotton, wykorzystanie aktorów, asystentów i techników sprawia, że fotograf zmienia się w dyrygenta kierującego orkiestrą wykonawców niczym reżyser filmowy, który zamyka w kadrze wyobrażenia widzów<sup>65</sup>.

63 K. Pijarski, *Archeologia modernizmu*: Michael Fried, fotografia i nowoczesne doświadczenie sztuki, Łódź 2017, s. 64.

64 Tamże.

65 C. Cotton, dz. cyt., s. 51.

Drugim interesującym artystą, którego prace chciałabym przybliżyć ze względu na inspiracje, które czerpałam przy pracy nad swoim cyklem *Do broni*, jest Luc Delahaye. Urodzony w 1962 roku, Delahaye był utalentowanym i odnoszącym sukcesy fotografem wojennym pracującym dla „Newsweeka” oraz członkiem agencji Magnum. W latach 90. zaczął jednak odchodzić od reportażu przeznaczonego tylko na potrzeby prasy. W tym okresie powstały znane prace jak *Winterreise*, mroczny zapis z podróży po Rosji, wydany w postaci książki, oraz *Inny*, zbiór portretów pasażerów paryskiego metra. W 2001 roku fotograf zaczął tworzyć wielkoformatowe, panoramiczne prace o tematach zaczerpniętych z repertuaru fotoreportażu, ale w sposób odbiegający od przyjętych w świecie fotografii prasowej norm. Co ciekawe, jego pierwsze dzieła w tym nurcie zostały wykonane jeszcze podczas pracy dla „Newsweeka”, równoległe ze zdjęciami publikowanymi w prasie: martwy bojownik leżący w rowie, bombardowanie pozycji talibów w Afganistanie przez Amerykanów, później Slobodan Milošević przed trybunałem w Hadze, World Economic Forum w Davos w 2004. Zamiast zdjęć z bliska wykonanych lekkim, poręcznym aparatem, Delahaye używał przy ich tworzeniu robionych na zamówienie aparatów wielkoformatowych i manipulacji cyfrowej. Panoramy zastąpiły zbliżenia, a zlecenia redakcyjne wkrótce zostały porzucone na rzecz wielkich muzealnych *tableaux*.

**Przejście Delahaye’a z pozycji dziennikarza do „fotografii artystycznej”, które nastąpiło w wyniku kryzysu wiary w „prawdę dziennikarską”, stało się początkiem interesującej, praktyki, w której nie chodzi już o dostarczenie wizualnych dowodów aktualnych wydarzeń, a raczej szukanie nowej perspektywy patrzenia na współczesność i odniesienie się do medium, którym posługuje się autor.**

Ciekawym wątkiem twórczości Delahaye'a, szczególnie w kontekście rozważań o tworzeniu mitu i relacji z historią, jest tytuł cyklu wielkoformatowych prac – *History*. Do tego cyklu należą prace z Afganistanu, takie jak *Martwy talib*, ale też obrazy niezwiązane bezpośrednio z wojną, jak wspomniana fotografia Slobodana Miloševicia przed haskim trybunałem czy posiedzenie rady OPEC. Można zastanawiać się, co przyświecało autorowi: czy taki tytuł cyklu miał podkreślać związki między sztuką, historią oraz informacją, czy może eksponować konieczność pokazywania prac w muzeach, instytucjach podkreślających znaczenie i organizujących historię?

Fakt uczestnictwa autora w przedstawianych wydarzeniach i spontaniczność bezpośredniego zapisu „tego, się stało” ciągle sprawiają, że jego twórczość balansuje pomiędzy „dokumentalnością” a „malarstwem historycznym”. Ich podejrzana doskonałość kompozycyjna wydaje się jednak zawieszać wartość dokumentalną. Autor przyznaje się do manipulacji cyfrowych, „przeklejania” i usuwania elementów fotografii czy montowania kilku ujęć. Delahaye unika też podstawowej odpowiedzialności fotoreporterskiej za obiektywny widok zdarzenia, podkreślając w zamian nieprzejrzystość dokumentu fotograficznego. Delahaye unika też dyskusji na temat moralnej odpowiedzialności za wytworzone przez siebie dzieła. *Martwy talib*, wystawiany w muzeach i funkcjonujący na rynku sztuki jako obiekt na sprzedaż, wzbudzał wiele kontrowersji i pytań. Czy właściwe jest sprzedawanie wizerunku martwego bojownika, konkretnej osoby, jeśli wiadomo, że nie mogłoby dojść do takiej sytuacji, gdyby był to na przykład amerykański żołnierz? Twórca mówi po prostu: „unikam tych dyskusji” i w żaden sposób nie wyjaśnia ani nie usprawiedliwia swojej postawy<sup>66</sup>. Ponownie mamy więc do czynienia z przesunięciem, gatunkiem „prawie fotoreporterskim”, gdzie bezpośrednia relacja zastąpiona jest przez dystans, malarskość i rodzaj melancholii.

66 J. Colberg, A conversation with Luc Delahaye [[http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/a\\_conversation\\_with\\_luc\\_delahaye/](http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/a_conversation_with_luc_delahaye/)].



Parada, kadr z wideo

### Do broni

Praca nad projektem *Do broni*, chociaż długa, pełna zwrotów i poszukiwań, była przygodą i doświadczeniem, jak również czasem osobistej przemiany: od pozycji fotografa dokumentalisty z misją zapisu problemów świata, do użycia bardziej subwersywnych narzędzi. Była również powrotem do pierwszej dyscypliny, którą studiowałam – historii sztuki. Odkryłam, jak bardzo zmieniła się od czasów moich studiów, a także jak wiele może wnieść do mojej obecnej praktyki artystycznej.

Projekt artystyczny *Do broni* składa się przede wszystkim z filmów nakręconych podczas inscenizacji walk wrześniowych 1939 roku – pod Mławą, w Łomiankach i pod Modlinem. Film *Parada* przedstawia maszerujących uczestników zakończonej rekonstrukcji „Polaków”, „Niemców” i „ludność cywilną”, kroczących zgodnie przez błonia pod Mławą. Nieruchoma kamera rejestruje dziwny przemarsz, gdzie niedawni wrogowie, oprawcy i ofiary, przegrani i zwycięzcy, maszerują zgodnie, salutując i pozdrawiając widzów. W paradzie biorą również udział zabytkowe czy stylizowane czołgi, pojazdy opancerzone i tankietki, a także współczesne pojazdy i czołg, które wyszły już z użytku, ale ciągle używane są przez wojsko w celach szkoleniowych. *Paradzie* towarzyszą dwa krótsze filmy z nagraniami eksplozji, zarejestrowanymi także podczas rekonstrukcji. Zwolniony ruch w obu nagraniach zakłóca percepcję i podkreśla ambiwalentną urodę eksplozji.

Drugą część pracy artystycznej stanowi cykl fotografii, zatytułowany *Krajobrazy z wojną*. Są to montaże wykonane ze zdjęć, które zrobiłam podczas rekonstrukcji, pejzaży z mojego archiwum i zdjęć pochodzących z agencji stockowych. *Krajobrazy z wojną* nie przedstawiają starć, a raczej zawieszony w czasie momenty, które w jakiś sposób kojarzą się z wojną, choćby przez obecność umundurowanych ludzi i wojskowego sprzętu. W fotografiach pomieszane są perspektywy, geografie i epoki. W niepokojących, nieokreślonych pejzażach (oryginalnie to krajobrazy w jakiś sposób związane z okresem zimnej wojny, o czym jednak widz nie wie) znajdziemy ludzi ubranych w mundury z czasów II wojny światowej i maszyny bojowe, które nie istnieją naprawdę – są montażami lub renderami. Chociaż opis ten może sugerować związki z fantastyką lub gramami komputerowymi, starałam się unikać związanej z nimi estetyki, a nawiązywać do klasycznej fotografii krajobrazowej i wojennej oraz oczywiście do malarstwa. Moim celem było zmylenie widza i zadanie pytania o percepcję wojny i historii oraz o to, co sprawia, że oceniamy prezentowane sceny jako prawdziwe. Stąd tradycyjne sceny popasu, martwy żołnierz na polanie, przemarsze grup wojska.



Dopełnieniem projektu jest wyświetlany w małym formacie jako pokaz slajdów zestaw przetworzonych komputerowo stopklatek z filmów pokazujących parady, które naprawdę miały miejsce. Pierwsze w kolejności chronologicznej to kadry z dokumentalnego filmu Leni Riefenstahl *Triumf woli*, znajdziemy tam także kadry z nagrań parad na Placu Czerwonym w latach 50. i 70., a także ze współczesnych defilad z okazji Święta Wojska Polskiego w Warszawie.

*Parada* to ruchomy obraz i gra z historią, z rekonstrukcjami i moją własną artystyczną postawą. Używam quasi-dokumentalnej formy, w której jedną z niewielu ingerencji w „prawdę obrazu” jest montaż, jednak ten film nie jest relacją z defilady rekonstruktorów (a przynajmniej nie tylko). Podobnie jak w *Krajobrazach*, dystansuję się do dokumentalnego charakteru medium, choć w obu przypadkach przy pomocy innych środków. Motywy i gesty użyte w tym projekcie nie wzięły się znikąd – krążą po ikonosferze od lat. Traktuję rekonstruktora jako swoiste narzędzie, ale też tworzywo. Korzystam ze stworzonego wspólnie (ja i on) archiwum gestów i obrazów, żeby tworzyć nowe historie. W ten sposób historia staje się historią historii, a obraz obrazem obrazu, i tak w kółko.

**O ani-  
mizmie,**

**RZECZACH**

**Marek Kucharski**

**i du-**

**chach**

**królów**

**Duch, widmo, zjawia.**

W okresie międzywojennym polska Liga Morska i Kolonialna (ponad milion członków w tamtym czasie) mocno propagowała ideę posiadania kolonii zamorskich, które, jak sobie wtedy wyobrażano, stanowiłyby gwarancję umocnienia polskiej pozycji na scenie międzynarodowej, ustanawiając jej „zasłużone” miejsce wśród zachodnich państw.

**Uwaga polskiego rządu skierowała się na Madagaskar, kolonię francuską, którą zamierzano przejąć od Francuzów na zasadzie kondominium. Chciano w ten sposób rozwiązać dwie kwestie: zaspokoić polskie aspiracje kolonialne oraz rozwiązać tak zwany problem przeludnienia Europy przez ludność pochodzenia żydowskiego.**

„Żydzi na Madagaskar” to hasło powszechnie znane, jednak nie każdy zdaje sobie sprawę, że w tamtym czasie był to pomysł dość szeroko rozpowszechniony w całej Europie. Był on również wspierany przez organizacje syjonistyczne, upatrujące w osadnictwie żydowskim na Madagaskarze możliwość stworzenia swojego państwa. Jak można się domyślać, również organizacje o charakterze antysemitycznym oraz nacjonalistycznym były zainteresowane wysłaniem tam Żydów. W 1937 roku rząd polski zdecydował się na misję badawczą pod przewodnictwem mjr. Mieczysława Lepeckiego, mającą na celu sprawdzenie możliwości osadnictwa polskiego. Podczas dziesięciodniowego pobytu komisji polsko-żydowskiej<sup>1</sup> oceniono badane tereny wyżu centralnego oraz północnej części wyspy za przydatne pod osadnictwo. Wybuch drugiej wojny światowej uniemożliwił jednak kontynuowanie tego projektu.

1 Mieczysław Lepecki w swojej książce *Madagaskar – kraj, ludzie, kolonizacja* (1938, s. 227–298) podaje skład komisji: mjr. Mieczysław Lepecki – przewodniczący, inż. Salomon Dyk (inżynier agronomii z Tel-Awiwu) i Leon Alter – dyrektor Żydowskiego Towarzystwa Emigracyjnego „Jeas” w Warszawie.

Zbierając materiały na temat kolonizacji Madagaskaru i polskich powiązań z tym afrykańskim krajem, nie sposób było nie natrafić na postać Maurycego Augusta Beniowskiego, węgierskiego szlachcica, awanturnika i podróżnika z XVIII wieku, który po zesłaniu na Kamczatkę za udział w konfederacji barskiej, ucieka, porywając statek, odkrywa nowe lądy na wówczas nieznanym północnym Pacyfiku, by w końcu wyruszyć z misją kolonizacyjną na Madagaskar, na którym w konsekwencji zostaje obwołany królem. Beniowski, który zawsze twierdził, że jest polskim szlachcicem<sup>2</sup>, zahipnotyzował Europę końca XVIII i początku XIX wieku. Głodni przygód i wiadomości o tajemniczych lądach czytelnicy jego pamiętników (wydanych już po śmierci autora) mogli w ten sposób rozbudzać swoją wyobraźnię i generować akceptację dla przyszłych podbojów kolonialnych na szeroka skalę. Chociaż projekt Beniowskiego na Madagaskarze trwał zaledwie kilka lat<sup>3</sup> i zakończył się fiaskiem, niewątpliwy talent pisarski autora umożliwił rozpowszechnienie idei podbojów kolonialnych i niesienia „cywilizacji” w miejsca, w których, jak wówczas twierdzono, ludność jej nie zaznała, ale bardzo by chciała zaznać.

## **Beniowski, jako kolonizator oświecony, sprzeciwiający się niewolnictwu i jednoczący zwaśnione plemiona północnego Madagaskaru, to władca sprawiedliwy i łagodny. Tak przynajmniej stylizuje się w przesycconym peanami na swoją cześć pamiętniku Ampansakabe<sup>4</sup>**

Beniowski staje się dla mnie modelowym kandydatem na widmo. Zastużony i znany za życia, był charyzmatyczny, błyskotliwy i miał dar przekonywania swoich towarzyszy do racji czynionych przez siebie planów. Jego „bryła życiorysu”<sup>5</sup> (według terminologii Normana Leto z pracy *Sailor*) byłaby pokaźnych rozmiarów, z dużą liczbą zagłębień, ostrych krawędzi i martwych wątków, a emanowane przez jego postać macki i zaczepy obejmowałyby i wpływały na losy całych pokoleń

2 M. Beniowski, *Pamiętniki*, tłum. E. Kajdański., Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2017, s. 5

3 1772–1776 to lata, w których francuski korpus Beniowskiego legalnie przebywał na Madagaskarze

4 Tytuł, nadany mu podczas koronacji 1 października 1776 przez zjednoczone plemiona, oznaczający „Wielki Król Królów” (Beniowski, dz. cyt., s. 508)

5 *Sailor* [film], reż. Norman Leto [https://www.youtube.com/watch?v=x4AWYgrEbN0].

## Stawanie-się-królem – czyli dlaczego hrabia Maurycy August był współczesnym artystą.

*W zależności od potrzeb wybierz krainę, miasto rzadziej lub gęściej zaludnione, ulicę mniej lub bardziej ruchliwą. Zbuduj dom. Umebluj go. Staraj się jak najlepiej dostosować wystrój do otoczenia. Ustal porę roku i godzinę. Zaproś odpowiednie osoby i zgromadź stosowne płyty i alkohole. Oświetlenie i tematy rozmów muszą pasować do okoliczności – to samo dotyczy nastroju i wspomnień. Jeśli nie popełnisz błędu w obliczeniach, rezultat powinien cię zadowolić. (Prosimy informować redakcję o rezultatach).<sup>6</sup>*

Beniowski, wystany na Madagaskar na zlecenie Ludwika XV, dobija do zatoki Antongil, gdzie zakłada miasto i na cześć króla francuskiego nazywa je Louisburgiem. Prace nad budową placówki kolonialnej przebiegają szybko i już wkrótce Beniowski może pochwalić się osuszeniem bagien, założeniem plantacji trzciny cukrowej i wykonaniem rowów melioracyjnych. Jednak klimat zatoki nie jest korzystny dla kolonizatorów. Ze względu na niechęć w przysyłaniu prowiantu i pomocy lekarskiej z wyspy Mauritius załoga Beniowskiego szybko zapada na liczne tropikalne choroby i jej liczba zaczyna się kurczyć. Mimo to udaje się założyć dwa kolejne forty w bardziej korzystnych klimatycznie warunkach w głębi lądu, na tak zwanej Równinie Zdrowia. Malgaskie rządy Maurycyego zdają się rokować powodzenie. Udaje mu się skutecznie zarządzać terenem, traktując tubylców sprawiedliwie i pomagając im bronić się przed najazdami innych plemion malgaskich. Tymczasem zarządcy Mauritusa oczerniają go w oczach Wersalu, gdyż stanowi on dla nich zagrożenie. Świadomy niepewnej sytuacji, Maurycy dąży do uprawomocnienia swoich malgaskich rządów.

W tym właśnie czasie pojawia się stara malgaska kobieta, była niewolnica, która twierdzi, że w Beniowskim płynie krew starego rodu królów Raminich i że w związku z tym ma on prawo do objęcia tronu na Madagaskarze. Wodzowie malgascy, wierząc rozpowiadanej legendzie, ale też widząc w tym posunięciu gwarancję swojego bezpieczeństwa i utrzymania pokoju, proponują Beniowskiemu tron. 10 października 1776 Maurycy August Beniowski zostaje koronowany na Ampansakabe, króla królów, jedynego władcę Madagaskaru.

6 G. Ivain, *Psychogeograficzna zabawa tygodnia* [w:] *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, E. Petruk [red.], tłum. M. Kwaterko i P. Krzaczkowski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

Beniowski wraca do Francji i co prawda odbiera wielkie honory wojskowe i tytuł hrabiego z rąk nowego króla, ale jego pomysł stworzenia na Madagaskarze niezależnego państwa, które byłoby jedynie sprzymierzone z Francją, nie zyskuje aprobaty. Beniowski nie spoczywa na laurach. Chce, by Madagaskar był niezależnym państwem rządonym przez Ampansakabe. Zwraca się z tym projektem między innymi do Józefa II, następcy tronu austriackiego, a także do planującego podróż do nowo powstałych Stanów Zjednoczonych Kazimierza Pułaskiego, który przedstawia plany kolonizacyjne w Kongresie. Obie prośby zostają przez rządzących odrzucone.

W kwietniu 1783 roku Beniowski prezentuje swój pomysł w Londynie. Anglicy nie chcą jednak prowokować konfliktu z Francją na Madagaskarze i proponują inne rozwiązanie: założenie spółki handlowej, której celem byłaby wymiana z tą afrykańską wyspą. Beniowski kompletuje załogę i wraz z akcjonariuszami płynie do Baltimore w Stanach Zjednoczonych, by przejąć wielki frachtowiec „Interpid”. Wypchany towarami statek, kierowany przez kapitana Davisa, wyrusza na Madagaskar. Okazuje się jednak, że kapitan jest agentem francuskim, który ma na celu sabotaż wyprawy hrabiego. I tak też się dzieje – kapitan wraz z ładunkiem ucieka z nabrzeża, gdy Beniowski, świadomy obecności statków francuskich niedaleko Louisburga, szykuje się do podjęcia trudnej przeprawy lądowej z zachodu na wschód wyspy. Bez morskiego wsparcia ze strony statku „Interpid” Maurycy dociera do wsi Angontsi na Cap Est, gdzie się umacnia i rozpoczyna budowę stolicy kraju, Mauretanii.

Niedługo jednak będzie mu dane sprawować tam władzę. 23 maja 1786 jego osada zostaje otoczona przez oddział zaprawionych w boju żołnierzy francuskiego kapitana Larchera i podczas bitwy zabłąkana kula przeszywa pierś Maurycyego. Zostaje on pochowany w pobliżu swojego nieukończonego fortu-stolicy.

Zabłąkana kula zakończyła wielki performans, który Maurycy rozpoczął w 1772 roku na Madagaskarze. Sytuacyjność tego wydarzenia polegała na zatopieniu się w momencie i w lokalnych wydarzeniach – zapoczątkowanie sytuacji wyjściowej w postaci misji kolonizacyjnej pod patronatem króla francuskiego, by potem ją uwolnić i pozwolić jej żyć własnym życiem, rozwijać się w kierunku, który uwzględniał działanie wszystkich lokalnych i nielokalnych okoliczności. Zarówno zwaśnieni między sobą Malgaszanie, nieprzychylni zarządcy wyspy Île de France (Mauritius) i wyspy Burbon (La Reunion), dziesiątkująca ludźmi Beniowskiego malaria, niesprzyjające warunki klimatyczne, skłonność Beniowskiego do idealizowania rzeczywistości, napięcia w społeczeństwie przedrewolucyjnej Francji, pusty skarbiec królestwa, jak i wielu innych aktorów, biorących udział w tym performansie, miało kolosalny i transformacyjny wpływ na jego przebieg.

Również sam Beniowski w trakcie tego malgaskiego performansu zaczął się zmieniać. Pod wpływem działania innych aktorów zaczął zmieniać swoje podejście do lokalnej ludności, wtapiał się w lokalny koloryt, dostosowując się do tropikalnych warunków, dostrzegał i wykorzystywał możliwości, które daje tamtejsza topografia. Beniowski zaczął przechodzić proces stawania-się-królem, w którym przestał być zwykłym austrowęgierskim szlachcicem pragnącym zapewnić wzrost swojego majątku i lubiącym ścinać wrogów szablą. Stawać-się-królem rozumieć zgodnie z pojęciem stworzonym przez Deleuze'a i Guattariego. Oznacza ono: „wychodzić poza właściwe sobie formy, poza podmiot, którym się jest, poza posiadane organy albo funkcje, jakie się pełni, wydobyć cząstki, między którymi ustanawia się stosunki ruchu oraz prędkości i spoczynku, najbliższe temu, czym się stajemy i poprzez co się stajemy”<sup>7</sup>.



Bryła życiorysu Beniowskiego (rysunek na podstawie klatki z filmu *Sailor Normana Leto*)

7 G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc Plateau*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015s. 330.

## **Beniowski w swoim performansie wcale nie dążył do zostania królem, nie leżało to w zakresie jego pragnienia, poddał się jednak sytuacji, która wyzwoliła stawanie-się jako formę bycia, nie jako „naśladowanie kogoś lub jakiejś rzeczy”<sup>8</sup>, ale jako stan wynikający z performansu i działania wszystkich aktorów biorących w nim udział.**

Deleuze i Guattari piszą, że stawać-się to „sprowadzić się do linii abstrakcyjnej, do konturu, i wejść w ten sposób w istność jako bezosobowość twórcy. Jest się wtedy niczym rośliną: tworzy się świat lub też stawanie się ze wszystkiego i wszystkich, z całego świata, ponieważ tworzy się świat z konieczności połączonej, usuwa się z siebie wszystko to, co przeszkadza nam prześlizgiwać się między rzeczami, przepchnąć się na poziom rzeczy”<sup>9</sup>. Beniowski w swoim stawaniu-się-królem Ampansakabe zbliżał się do abstrakcji, bytu niepodlegającemu już kategoriom ludzkim. „Linia abstrakcyjna”, o której piszą autorzy *Tysiąca Plateau*, stanowi połączenie między Madagaskarem, tropikiem, Francją, Polską i Kamczatką. Stawanie-się-królem Beniowskiego tworzy świat z konieczności połączony i jest „jedynym sposobem na wyjście poza dualizmy, bycie pomiędzy, przechodzenie między (intermezzo)”<sup>10</sup>. Beniowski w takim rozumieniu staje-się współczesnym artystą, który wprowadza swój sytuacjonistyczny performans w skrajną realizację, zatapia się w nieustającym przekształcaniu siebie i sytuacji. Ale nie tylko Beniowski podlega stawaniu-się – sam północno-wschodni Madagaskar, obszar obecnie zasiedlany przez szczep Betsimisaraka staje-się, gdyż uczestniczy w performansie. Artysta Beniowski przekształca tereny, zakłada miejscowości, prowadzi wojny, podporządkowuje ludzi, jednoczy ludzi, zmienia rzeczywistość, przetwarza rzeczywistość, pokazuje alternatywy, rozszerza horyzonty. Nie będę w tym miejscu oceniać, czy jego rządy na Madagaskarze były złe czy dobre – prawdopodobnie były i takie, i takie. Na pewno były działaniem artystycznym na szeroką skalę, większym niż zasłonięcie Budestagu przez Christo, większym niż przejście przez Marinę Abramowicz i Ulaję muru chińskiego. Jednocześnie jego performans był bardzo intymnym wydarzeniem, sfokusowanym na zmianie samego siebie, na zagłębieniu w stawaniu-się. Wielki performans Maurycego nie zakończył się, jak sugerowałem wcześniej, wraz ze śmiercią hrabiego. Beniowski, ginąc na Madagaskarze, przeszedł do królestwa małgaskich przodków. Arkady Fiedler, znany polski podróżnik przedwojenny, ciekawie opisuje pewną sytuację w swojej książce *Gorąca wieś Ambinanitelo*:

8 Tamże, s. 330.

9 Tamże, s. 339.

10 Tamże, s. 335.



Tejże nocy pukają do mej chaty i budzą mnie ze snu Berandro i Dżinarivelo. Za nimi stoją Manahitsra i Tamasu. Przychodzą z tajemniczą miną i ważną nowiną. Żądają, bym przyjrzał się dokładnie górze Ambihimitsingo, nazwanej kiedyś przeze mnie górą Beniowskiego. Patrzę, lecz nic osobliwego nie widzę: jak co noc, ciemna, wysoka bryła wyłania się sponad nizinnych mgieł, a przy blasku gwiazd występują na górze, jak zwykle, czarne plamy drzew.

– Tam na szczycie widzimy ducha Beniowskiego! – szepcą przybysze wzruszonym głosem.

Badam ich twarze, czy mili przyjaciele nie kpią sobie ze mnie, i uśmiecham się:

– Ja widzę tylko mgłę i ładną plantację goździków!

Lecz źle się wybrałem. Spotyka mnie karcący wzrok, bolesny ucisk ramienia, surowe warknięcie:

– Panie, nie śmieję się z naszych duchów!

Z waszych duchów? Z waszych?! Nie, już się nie śmieję. I nagle doceniam całą wagę tej chwili, ważnej i dla nas, dwóch gości, i dla Ambinanitela.<sup>11</sup>

Duch Beniowskiego stanął na swojej górze, w stawaniu-się-królem Beniowski stał się duchem, gdyż każde stawanie-się dąży „ku stawaniu-się-niedostrzegalnym. Niedostrzegalność jest immanentnym końcem stawania się, jego kosmiczną formułą”<sup>12</sup>. Artysta Beniowski przetworzył samego siebie, sam siebie na nowo zdefiniował w swoim stawaniu-się. Być może jego performans zaczął się już o wiele wcześniej – na Kamczatce, w zimnych lasach Bolszerecka, lub jeszcze wcześniej, jak walczył w Polsce razem z konfederatami barskimi. Maurycy się stawał, choć zapewne wtedy jeszcze nie wiedział, że już jest w stawaniu-się, że jest częścią wielkiego przepływu świata, że staje się widmem – widmem dawnego króla, ale też widmem kolonializmu. Artysta Beniowski nie był jednak „rzucony” w bieg historii, nie był tylko odpowiednim człowiekiem w odpowiednim miejscu. Świadomie konstruował swój performance, dokładając do niego kolejne elementy składowe, wchodząc w nowe sojusze, stosując nowe translacje, stwarzając hybrydy zachowań, których jeszcze nigdy nikt nie widział. Improwizował. Często zmieniał swoją biografię, dopasowując tytuły i wydarzenia z życia do reguł performansu tworzonych w trakcie, *ad hoc*. Tworzył siebie. Stawał się. Płynął w psycho geograficznym dryfcie od Kamczatki do Paryża i Waszyngtonu. Stworzył mapę performansu obejmującą pięć kontynentów i tysiące aktorów.

11 A. Fiedler, *Gorąca wieś Ambinanitelo*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1955, s. 110–111

12 G. Deleuze, F. Guattari, dz. cyt., s. 338.

Rozumienie figury Beniowskiego w powyżej pokazanym sensie, skłoniło mnie do skierowania moich zainteresowań w stronę możliwości alternatywnego podejścia do rozumienia środowiska, w którym żyjemy i zbadania szans na zaistnienie widma Beniowskiego w naszych obecnych czasach. Zacząłem się zastanawiać, czy istnieje jakaś inna metoda, inne podejście do sposobu bycia w świecie niż tak dobrze nam znane obiektywizujące rzeczywistość podejście, mające za swoją podstawę kartezjańskie „Myślę, więc jestem”.

Bruno Latour w swojej przełomowej książce *Nigdy nie byliśmy nowocześni* mówi o „Wielkim Podziale”<sup>13</sup>, który ostatecznie ukonstytuował w zachodniej filozofii istnienie dualizmów w sposobie, w jaki odbieramy działania człowieka, środowiska naturalnego czy świata zwierząt. Odtąd opozycje natura/kultura, człowiek/zwierzę, podmiot/przedmiot na dobre rozgościły się w naszej świadomości, bezspornie i bezwzględnie egzekwując swoją dualną naturę na wszystkim, co istnieje. Latour twierdzi jednak, że świat przepełniony jest hybrydami, łączącymi w sobie elementy z dwóch stron wielkiego kartezjańskiego podziału, a tylko „nowoczesna konstytucja”<sup>14</sup>, nieakceptująca hybrydalnego stanu rzeczy, stara się czyścić swoje podwórko z hybryd za pomocą działania „puryfikacji”, czyli rozróżniania pojęć oraz układania ich po jednej bądź po drugiej stronie Wielkiego Podziału.

13 B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni: Studium z antropologii symetrycznej*. tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

14 Tamże.

**Czy postać hrabiego Maurycego Beniowskiego może stać się latourzańską hybrydą? Czy jego widmo może działać zarówno w przeszłość, jak i w przyszłość, nie robiąc sobie nic z czasowości dziejów? Jeżeli tak, to na ile działanie widma Beniowskiego może być pokrewne z możliwością sprawczości rzeczy w ogóle, rozumianych w terminologii badań nad animizmem jako osoby nie-ludzkie<sup>15</sup>.**

Na ile istotny jest związek koloru kanapy w mojej kuchni z podjęciem decyzji, gdzie spędzić urlop oraz w jakim stopniu śmierć delegacji rządu polskiego w katastrofie smoleńskiej miała wpływ na decyzje agencji ratingowych, przyznających krajom punkty za poziom stabilizacji gospodarczej? Naturalna droga takich rozważań prowadzi do tematu animizmu i do koncepcji sprawczości rzeczy.

Badaczom z czasów szczytu popularności etnologii i etnografii udało się stworzyć pojęcie animizmu jako systemu wierzeń, przenoszącego cechy ludzkie na inne istoty czy przedmioty nieożywione. Pojęcie to aż do lat siedemdziesiątych XX wieku funkcjonowało w powszechnym naukowym obiegu. Współczesne myślenie antropologów przesuwają jednak ramy wytyczone przez Edwarda B. Tylora czy Bronisława Malinowskiego, próbując podejść do pojęcia animizmu z perspektywy ludności aktywnie go praktykującej. Dzisiaj próbuje się odczytać animizm jako sposób na stworzenie „relacji między myślą a działaniem, między fizycznością a wewnętrznością”<sup>16</sup>. Zgodnie z myśleniem ludu Chewong zamieszkującego Malezję, „zarówno ciała, jak i umysły są powiązane gatunkowo i istnieje między nimi relacja jeden do jednego. Ruwai [dusza] specyficzna dla gatunku musi być w odpowiednim płaszczu określonym przez gatunek”<sup>17</sup>. Antropolog Tim Ingold uważa, że animizm był i jest źle rozumiany jako system wierzeń, który próbuje przypisać „życie czy nawet duszę przedmiotom pozornie ich pozbawionym”<sup>18</sup>, podczas gdy tak naprawdę animizm należy rozumieć „nie jako sposób myślenia o świecie tylko jako sposób życia w świecie – życia, które odznacza się wzmożoną wrażliwością i czułością na bodźce pochodzące z percepcji i działania; wrażliwością na środowisko w ciągłym przepływie, zmiennym z chwili na chwilę”<sup>19</sup>.

15 *The Handbook of Contemporary Animism*, G. Harvey [red.], Routledge, London–New York, 2014, s. 2 [wszelkie tłumaczenia z powyższego wydania pochodzą od autora tekstu]

16 S. Howell, *Metamorphosis and identity: Chewong animistic ontology* [w:] *The Handbook of Contemporary Animism*, dz. cyt., s. 111.

17 Tamże, s. 111

18 T. Ingold, *Being alive to a world without objects* [w:] *The Handbook of Contemporary Animism*, dz. cyt., s. 214.

19 Tamże, s. 214

## Postmedium

Skrajnie indywidualistyczne podejście współczesnej kapitalistycznej kultury zrodziło się z darwinistycznego założenia konkurencji i walki na polu życia w celu realizacji swoich życiowych bądź biologicznych dążeń. Dlatego też wszystko, co zwierzęce czy naturalne, jest współcześnie rozpatrywane z perspektywy teorii ewolucji i jej brutalnego przebiegu. Według kartezjańskiego dualistycznego modelu, harmonię możemy stworzyć tylko my, ludzie, ustanawiając racjonalny model społeczny, który widzi w zwierzęcości i świecie natury przeciwnika, którego należy poskromić, by poczynić kolejne kroki w dążeniu do doskonałości zarówno indywidualnej, jak i społecznej. Tylko zdyscyplinowana „puryfikacja” może przynieść szczęście w naszym socjonaukowym społeczeństwie.



Touring Club de Catastrophe, kadr z filmu

## Duchy z Madagaskaru – ceremonia czumba i kult przodków

*By wziąć udział w ceremonii, musieliśmy z Modestem udać się na dalekie przedmieście, gdzie tuk-tukiem jedzie się ponad pół godziny. Po drodze solidne zabudowania powoli ustępowały konstrukcjom coraz niższym i z coraz bardziej lichych materiałów, by w końcu zamienić się w dzielnicę domków, a właściwie baraków z blachy falistej – typowych slumsów. Dalej, już na własnych nogach, Modest prowadził mnie przez labirynt ścieżek i przesmyków, znanych tylko lokalnym mieszkańcom. Mijali nas tragarze prętów metalowych, kobiety z plastikowymi siatami w rękach i niemowlętami w płóciennych zawiniątkach na plecach. Po kilkunastu minutach marszu znaleźliśmy się w domu medium, gdzie czekano na mnie, by odprawić ceremonię wcielenia. Uczestnicy ceremonii dobrze wiedzą, że owo wcielenie jest bardziej „zamieszkaniem” ducha, a przebieg całości będzie miał charakter raczej luźnego „spotkania” z duchem, niż wzniosłego sakralnego misterium.*

Kult czumba to przede wszystkim kult przodków, obcowanie z przodkami, zwracanie się do nich w trudnych życiowo momentach, pytanie o radę, utrzymywanie więzi z nimi i uznawanie ich za posiadających dużą wiedzę, która żyjącym może pomóc w rozwiązywaniu problemów dnia codziennego. Jednak nie każdy z przodków może stać się duchem czumba. Tylko ten, który będzie miał na tyle dużo siły *herina* i mocy *hasina*<sup>20</sup> będzie mógł wejść i kontrolować ciało medium. Zwykli ludzie nie stają się czumba po śmierci. Jest to dane tylko tym zmarłym, którzy za życia byli wyjątkowo mądrzy, byli bardzo znani albo mieli dużo władzy i poddanych. Takie kryteria zazwyczaj spełniają w większości zmarli z rodów królewskich Madagaskaru lub lokalnych władców. Karolina Marcinkowska autorka rozprawy doktorskiej „Spotkanie z przodkami: Kult czumba w wyobrażeniach i dyskursie mieszkańców malgaskiego miasta Mahajanga”, stwierdza jednak: *w kontekście kultu przodków, a w szczególności fenomenu czumba i kultury Sakalawa, nie tyle istotna okazuje się być jednolita i historycznie potwierdzona genealogia władców, ile potęga i moc hasina poszczególnych mpanjaka, funkcjonująca nie tyle w tradycji ustnej, ile ujawniająca się podczas rzeczywistego spotkania z czumba*<sup>21</sup>. Dlatego też w Mahajanga czumbą może być znany bokser czy nawet postać znana z telewizji: *wśród duchów czumba odnajduje się więc także wielu przyjaciół, współpracowników i dzieci mpanjaka, o których mowa jedynie w historii przekazywanej ustnie, często ograniczonej do jednego regionu Madagaskaru i niekompatybilnej z genealogiami królewskimi funkcjonującymi w innych regionach wyspy. Do tego bogatego spektrum postaci dołączają także mpanjaka pochodzący z poszczególnych dynastii Merina, urzędnicy kolonialni, cudzoziemcy, postaci legendarne bądź zrodzone z wyobraźni. Znajdują się wśród nich zarówno duchy osób o wysokim statusie społecznym i dużej władzy, jak i postacie niesfornych dzieci, żeglarzy, bokserów*<sup>22</sup>. *Mpanjaka to odpowiednik władcy lokalnego o szczególnym prestiżu i znaczeniu duchowym: energii i sile herini oraz świętej mocy hasina*<sup>23</sup>. *Lokalny władca „o szczególnym prestiżu i znaczeniu”? Czy czasem pod tę kategorię nie należałoby przypisać Maurycego Beniowskiego?*

20 K. Marcinkowska *Spotkanie z przodkami: Kult czumba w wyobrażeniach i dyskursie mieszkańców malgaskiego miasta Mahajanga* [rozprawa doktorska] Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2012 s. 6 [<https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/83/Marcinkowska%20Karolina%20praca%20doktorska%20SPOTKANIE%20Z%20PRZODKAMI.pdf?sequence=5>].

21 Tamże, s. 68.

22 Tamże, s. 72 i 73.

23 Tamże, s. 288.

By mogło w ogóle dojść do „zamieszkania” ducha w ciele medium, musi dojść do wyrażenia takiej woli przez samego ducha. Dzieje się tak, gdy przyszłe medium doświadcza problemów różnego typu – mogą to być problemy zdrowotne, finansowe, zawodowe, mogą one dotyczyć samego przyszłego medium, lub kogoś z jej rodziny, na kim jej bardzo zależy (wybrałem formę żeńską, gdyż na Madagaskarze medium w przeważającej części jest kobietą). W ten sposób duch manifestuje swoją chęć wejścia w ciało medium. Na wczesnym etapie może się pojawić też w snach jej lub kogoś z jej rodziny. Przyszłe medium próbuje zazwyczaj przeciwdziałać chorobie lub innym problemom w tradycyjny sposób, chodząc na przykład do lekarza albo starając się o pracę. Jednak, gdy owe problemy wynikają z inicjatywy ducha, wszelkie starania przyszłego medium są bezskuteczne – stan się pogarsza. W końcu ktoś z otoczenia sugeruje, by udać się do czumba i tam skonsultować się, co do przyczyny problemów. Dopiero na ceremonii czumba może się okazać, że to właśnie duch próbuje w ten sposób dać znać, że pragnie służby poszkodowanej i chce w niej zamieszkiwać.

Przy tak rozpoznanej przyczynie dolegliwości, przyszłe medium ma dwie opcje: może przyjąć ducha i udać się na drogę do zostania jego medium lub odrzucić ducha i nie pozwolić mu wejść w swoje ciało. W przypadku stawiania oporu, problemy czy dolegliwości, których dotychczas doświadczała, nasilają się. Przyszłe medium może walczyć z duchem, ma jednak marne szanse na zwycięstwo – duchy, które mają możliwość wcielania się w ciała żywych, posiadają o wiele więcej mocy niż zwykli ludzie. Stawianie oporu może w tym przypadku skończyć się bardzo źle. Marcinkowska pisze, że często tylko śmierć jest końcem konfliktu z duchem<sup>24</sup>. Stawianie oporu nie ma sensu też pod względem społecznym. Wybór przez ducha do pełnienia służby jest uznawany przez Malgaszy za wyraz niesamowitego uznania, a media cieszą się powszechnym poszanowaniem i prestiżem. Bycie medium jest uznawane za wyjątkowy dar, niedostępny dla wszystkich, dlatego też status społeczny medium zdecydowanie wzrasta po pierwszym wcieleniu<sup>25</sup>.

24 Ibidem s. 103

25 Ibidem s. 97, 108

Gdy przyszłe medium już zaakceptowało swoją nową rolę i wejdzie na ścieżkę pełnienia służby duchowi czumba, wszelkie problemy, które ją i rodzinę dotychczas trapiły, znikają. Przyszłe medium czuje ulgę i jest wdzięczna duchowi za odpuszczenie i tym bardziej chętnie zaczyna się przygotowywać do swej nowej roli. Zanim to jednak nastąpi, musi odbyć jeszcze kilka spotkań ze starszą społecznością mediów, by na przykład dokonać rozpoznania, który konkretnie *mpanjaka* usiłuje się połączyć z jej ciałem i jakie są jego oczekiwania. W zależności od tego, który z duchów czumba będzie gościł w ciele medium, ważne jest, by nauczyć się zakazów [malg. *fady*] i obyczajów danego czumba. Każdy z duchów ma swój odpowiedni strój, nakrycie głowy, ulubione potrawy i napoje, ulubione papierosy czy perfumy. Niektóre duchy nie jedzą bananów, u niektórych *fady* jest na przykład kurczak. Zakazy i nakazy są ściśle powiązane z obyczajami *mpanjaka* za życia, ale też okolicznościami jego śmierci. Gdy któryś z władców został otruty bananami, nic dziwnego, że nie będzie chciał ich jeść, zamieszkując medium. Charakterystyczną cechą jest też zaznaczanie na ciele medium białą gliną miejsc, które stoją w bezpośrednim związku ze śmiercią lub chorobami władcy. Zaznaczenie na białą szyi może być znakiem, że król zmarł poprzez podcięcie gardła, zaznaczenie oka to znak problemów z widzeniem. Według Marcinkowskiej białe znaki na ciele to sposób ominięcia *fady* związanego z zakazem mówienia o przyczynach śmierci ducha<sup>26</sup>. Nie mówi się o nich, ale można na nie patrzeć.

Pierwsze wcielenie dokonuje się pod nadzorem starszych mediów, następuje rozpoznanie i wręczenie atrybutów, którymi od teraz medium będzie się posługiwać podczas odprawianych przez siebie ceremonii. W niektórych przypadkach medium może otrzymać certyfikat służby duchowi czumba, stając się w ten sposób pełnoprawnym członkiem tej społeczności. Po przyjęciu służby następuje całkowita eliminacja problemów trapiących dotychczas medium. Często ludzie powołani do pełnienia służby czumba zachowują swoją dotychczasową pracę, a ich życie nie ulega dramatycznym przekształceniom. Każde nowe medium zawiera bowiem z duchem umowę, odnośnie warunków pełnionych na służbie, na przykład, czy będzie regularnie przyjmować klientów albo czy będzie mogła zachować swoją dotychczasową wiarę – medium czumba stają się często wyznawcy chrześcijaństwa czy islamu. Duchowi nie przeszkadza taki układ, jeżeli jest on zgodny z wolą i korzystny dla medium. Większość duchów czumba było mężczyzną za życia, przez co według rozmówców Marcinkowskiej, duchy wolą wybierać kobiety na medium: „Medium kobiety nazywane są żonami duchów (*vadiny*) bądź jego kobietami (w języku czumba: *ampisavy*, po malgasku: *vehivavy*). Jeżeli duch jest kobietą, pośrednika tej samej płci będzie nazywać się jej siostrą. Natomiast mężczyzna medium nazywany będzie *saha be*, *dadilahy* bądź *papa*”<sup>27</sup>.

26 Ibidem s. 24, 77

27 Tamże, s. 75.

*Idąc na spotkanie z duchem, nie wiedziałem czego mogę się spodziewać. Upał, wszędzie pył, na ulicach wszędogołybskie śmieci i brud, a tutaj – biednie, ściany z blachy falistej, ale czysto i porządek. Senna atmosfera. Mama Larissa, bo takie imię nosiła matka Modesta, jeszcze odpoczywała, więc kazano nam czekać. Vazaha, biały człowiek, nie jest codziennym widokiem w domu rodziny przeciętnego mieszkańca Mahajanga. Larissa, jako doświadczone medium czumba, dość często przyjmuje klientów na ceremonię, nigdy jeszcze nie miała okazji niesienia pomocy vazaha. A ponoć przecież klientami byli u niej „bardzo wysoko postawione zagraniczne osoby”, których tożsamości Modest niestety nie chciał zdradzić. Opowiedział mi natomiast gdzie mieszka, że ma daleko do pracy, ale że jest szczęśliwy, bo wszyscy tutaj w jego rodzinie żyją w harmonii, nikt się kłóci. I rzeczywiście, białemu vazaha przyglądało się co najmniej pięcioro dzieci, wszystkie siedziały cichutko, uśmiechały się, co jakiś czas szepcząc sobie coś śmiesznego na ucho jednocześnie kierując wzrok w moją stronę. Jeden z chłopców, Zidane, bardzo lubi piłkę i należy do harcerstwa. „W ten sposób trzymam go z dala od ulicy”, mówił dumny Modest. Powiedział też, by odnieść sukces w życiu, trzeba być otoczonym przez wielu ludzi, mieć dużą rodzinę, która daje pomoc i szczęście. Tak jak on, większość z jego rodziny to chrześcijanie. Jest jednak kilka osób, jak jego matka i ojciec oraz jedna z jego kuzynek, które mają dar. Dar czumba. I jest to dar, którego nie można odrzucić.*

Ceremonia czumba przebiega według ściśle określonych, usankcjonowanych przez zwyczaj ogólnych zasad, jednak ich specyficzna realizacja zawsze zależy od okoliczności i uczestników. Po przybyciu klientów i ofiarowaniu wstępnego datku w postaci drobnej ilości pieniędzy oraz ulubionych używek ducha – zazwyczaj są to papierosy oraz piwo lub inny alkohol – medium zaczyna się przygotowywać do przyjęcia ducha. Wypowiada słowa zachęcające ducha do przyjścia, podpała kadzidło i wprowadza się w nastrój. Charakter tych czynności nie jest ściśle określony, a słowa zachęty dla ducha są często improwizowane<sup>28</sup>. Obok medium zawsze obecny jest pomocnik, zazwyczaj któryś z członków rodziny, który dokładnie wie, czego duch oczekuje i jak należy reagować, gdy się pojawi. Po dłuższej chwili przygotowania, następuje moment wcielenia, czyli symboliczna śmierć medium i narodziny ducha czumba. Marcinkowska twierdzi, że moment ten zawsze należy do elementów *fady* i dlatego pomocnik zasłania medium tkaniną *lamba*, by nie pokazywać momentu przejścia<sup>29</sup>. Z mojego doświadczenia jednak wynika, że zależy to od rangi i obyczajów ducha, który się wciela. W Larissie zamieszkał jako pierwszy duch *Andrianokely*, który nie potrzebował zasłony w momencie wcielenia. Za to drugi duch, *Andrianomerina*, już tak. Jak mi później wyjaśnił Modest, działa się tak dlatego, że pierwszy z nich był niższej rangi i mniej ważny niż drugi. Czy był też przez to mniej święty? W każdym razie moment wcielenia, o który wszyscy tak często pytają i który wydaje się najbardziej interesujący, najbardziej spektakularny, jest w przypadku czumba tylko chwilą, lekkim wzdrygiem ciała, bez wielkich spazmów i wicia się po podłodze.

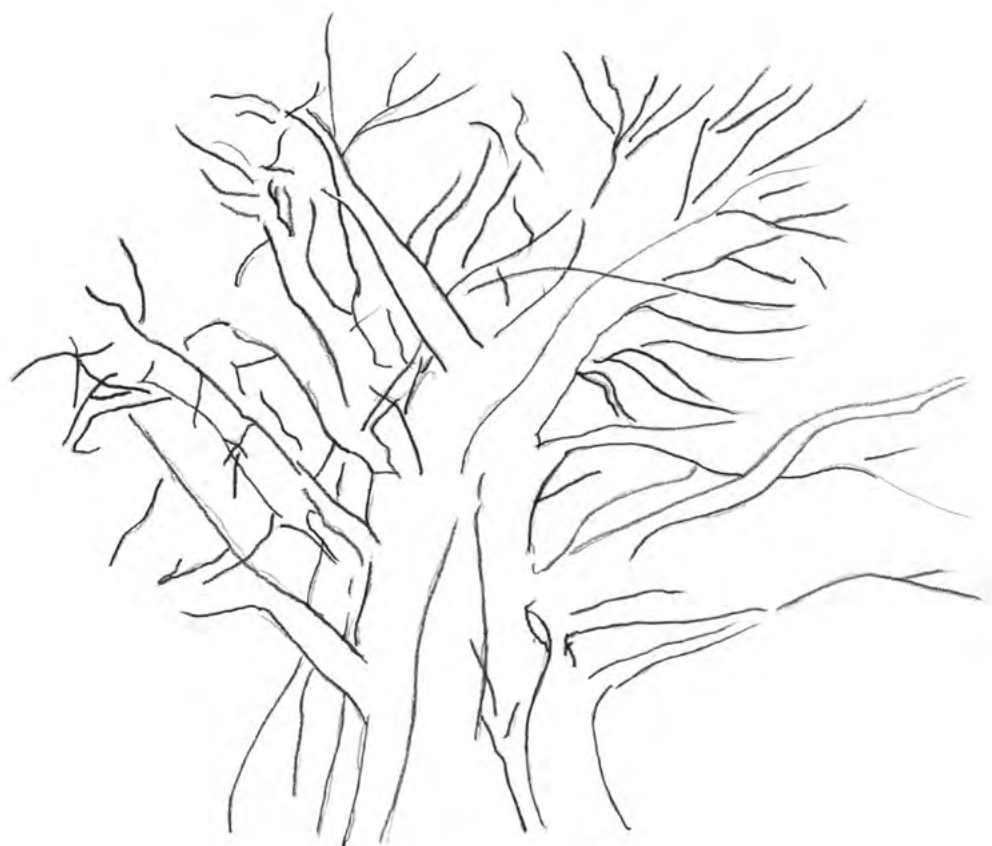
28 Ibidem s. 131

29 Marcinkowska (s. 15) podkreśla istotę momentu symbolicznej śmierci medium jako jeden z ważniejszych elementów konstytuujących esencję magaskiej tożsamości w kontekście siły kultu przodków w tym kraju. Powołuje się w tym miejscu na *Spółeczeństwo Spektaklu* Debord'a, w którym stwierdza, że „społeczna nieobecność śmierci, jest tożsama ze społeczną nieobecnością życia” (Debord 2006: 115)



Bezpośrednio po wcieleniu duch bardzo szybko przechodzi do standardowych czynności związanych z ceremoniałem: ubiera swoją szatę i nakrycie głowy (*Andrianokely* czerwoną, *Andrianomerina* białą), maluje białą gliną miejsca na ciele, przybiera swoje atrybuty takie jak laska czy turban i po kolei wita się ze wszystkimi obecnymi na ceremonii, również ze swoimi krewnymi, a raczej krewnymi medium. Po przywitaniu następuje wysłuchanie klienta i interesu, z którym przyszedł do ducha. „Wysłuchanie próśb i problemów klienta przez czumba oraz rozmowa z nim przebiega w atmosferze przyjaznego spotkania przerywanego pićm alkoholu, żuciem tabaki i paleniem papierosów. Pomimo wyraźnego zaznaczenia w wielu okolicznościach wyższości statusu czumba oraz konieczności oddawania mu czci, nie odczuwa się spięcia i podniosłej atmosfery wśród obecnych”<sup>30</sup>.

Baobab w Mahajanga



CZAS:

*Gorące wrześniowe południe, rok 2017 / nieokreślony czas, czas po czasie, czas po śmierci, czas duchów*

MIEJSCE:

*Mahajanga, Madagaskar, dzielnica slumsów / niemiejsce duchów czumba, przestrzeń poza miejscem*

AKTORZY:

*D – duch czumba Andrianomerina*

*M – Modest, tłumacz i syn medium*

*P – pomocnik czumba*

*MK – autor niniejszego tekstu*

**M:** *Czy może on do nas mówić?*

**D:** *Tak. Nie, musimy najpierw omówić, czy chcecie dowiedzieć się ode mnie najświeższych wiadomości, bo przychodzę z daleka, haha...*

**MK:** *OK, mam taki oto problem: Jestem doktorantem na uniwersytecie i chcę zdać egzamin, ale wydaje mi się, że niektórzy z wykładowców mnie nie lubią, dlatego boję się, czy zdam ten egzamin. Chciałbym, by dał mi jakąś radę albo ułatwił mi zdanie egzaminu.*

**M (do D):** *On mówi, że chce skończyć szkołę i otrzymać tytuł doktora. Jest teraz na piątym roku uniwersytetu, porównując z małągaskim systemem uniwersyteckim... W Europie. Ten uniwersytet jest w Polsce.*

**D:** *Tak, Polska jest w Europie.*

**M:** *On ma wątpliwości, czy mu się uda, bo kilku z jego wykładowców go nie lubi, więc ma wątpliwości... Czy masz dla niego rozwiązanie, które pomoże mu zdać egzamin i w konsekwencji umożliwi uzyskanie dyplomu? To jest to, on widzi kilka przeszkód i potrzebuje twojej pomocy, by je przezwyciężyć.*

**D:** *Czy zdałeś pierwszy egzamin?*

**M (do MK):** *Czy zaliczyłeś pierwszy egzamin?*

**MK:** *U nas nie ma pierwszych egzaminów. Jest się dopuszczonym do prowadzenia badań...*

**D:** *Było ci ciężko? Na pierwszym egzaminie zazwyczaj tak jest.*

**MK:** Tak, mamy kilka egzaminów. Tak, tak, już miałem jeden z ostatnich egzaminów. Prawie ostatni. [...]

**M (do D):** Wujku, on mówi, zdał już przedostatni egzamin.

**D:** Aha.

**M:** Został mu tylko jeden, ostatni.

**D:** Musisz przygotować trzy dokumenty, tak?

**M (do MK):** Więc są to trzy dokumenty?

**MK:** Dokumenty? Muszę przygotować teoretyczną i praktyczną pracę, więc dwie prace. Muszę zrobić dwie prace – napisać rozprawę i ...

**M (do D):** Pierwszą rzeczą jaką musi zrobić, to egzamin teoretyczny, potem praktyczny, na samym końcu pokazuje „pracę” – to są kroki, które musi podjąć.

**D:** Chce zrobić ostatni krok i zdobyć pracę, tak?

**M:** Chce zdać egzamin i skończyć szkołę, o to chodzi...

**D (do M):** Czy mówisz o tym, że zrezygnował z bycia muzykiem, by się skoncentrować na doktoracie?

**M:** Daj mi wytłumaczyć...

**D:** Wydaje mi się, że mówisz, że studiuje muzykę. Tak? Widzę to w moim lustrze.

**M (do MK):** Czy zrezygnowałeś z bycia muzykiem?

**MK:** Nie, sztuki piękne...

**D:** Ja tego nie zgaduję, niektórzy mówią, że zgaduję rzeczy, ale ja tak mówię, bo to czuję.

**MK:** Sztuki piękne, jak malarstwo, rzeźba, wiesz, sztuka mediów.

**D:** Nie o to tutaj chodzi.

**M:** OK, on studiuje sztuki piękne, malarstwo, drzeworytnictwo, na przykład sztukę mediów

**MK:** Dokładnie, na przykład wideo...

**D:** Suarez na przykład, to jest dopiero przykład, hahaha.

**M:** Wujku, słyszysz mnie?

**D:** Hahaha.

**M:** Wujku, na przykład robienie filmów, rzeczy związane z nadawaniem telewizji, na przykład robienie zdjęć...

**D:** Że niby tutaj?

**MK:** Sztuka współczesna.

[Modest odbiera telefon, duch słucha.]

**D:** Proszę nam tutaj nie przeszkadzać, proszę pani. Czy chciałaby pani, bym się z panią ożenił, haha?

**P:** To jego współpracownicy...

**D:** Hahaha.

**P (do D):** Jego współpracownicy.

**M:** ...To jest to...

**D:** Ta pani się boi, że wybiorę jej męża.

**M (kończy rozmowę):** Przepraszam wujku, przepraszam. [...]

**M:** Więc co z tym można zrobić? On się boi. Co zrobić, by się udało?

**D:** Rozmawiasz ze mną o innych rzeczach niż z Dadilahy<sup>31</sup>, tak?

**M:** Nie, o tym samym. Chodzi o to, by zdał egzaminy, to jedyna rzecz, jakiej chce.

**D:** To jest inna rzecz. Inna. Mówisz o zupełnie innej rzeczy. Widzisz, dwie rzeczy.

**M:** Wujku, posłuchaj mnie.

**D:** Tak.

**M:** Rozwiązanie, które pomoże mu zdać egzaminy, o tym tutaj mówimy.

**D:** Aha.

**M:** ...o malarstwie, drzeworytnictwie i kręceniu filmów o historii...

**D:** Ach.

**M:** Tak, on specjalizuje się w tych rzeczach i z nich chce ukończyć szkołę, rozumiesz? Problem polega na tym, że, jak mówi, jego wykładowcy go nie lubią.

**D:** Dwa dyplomy? Musiał wydać dużo pieniędzy, by to wszystko zdobyć. Mogę mu pomóc osiągnąć sukces, naprawdę mogę. Musi przygotować teraz pierwszą pracę, tak?

**M:** Widzisz wujku...

**D:** Po drugie, nie przerywaj mi, drugą rzeczą jest ... wow, to większe zadanie, prawda? Dwie rzeczy...

**M:** Wujku, z tego, co mówi...

**D:** Tak jak teraz o tym myślę, musimy dodać coś do listy, którą niedawno zrobiliśmy.

**M (do MK):** OK, zaraz nam powie czego potrzebujemy...

**D:** Tsilaitra już jest na liście, tak?

**M:** Tak, Tsilaitra.

**D:** Hmm...

31 małg. dziadek (czyli poprzedni duch)

**P:** Tak, jest na liście.

**D (do M):** Daj mi to [notatnik].

[Duch czyta listę magicznych roślin sporządzoną przez poprzedniego ducha.]

**D:** Tanimazava.

**M (czyta notatkę):** Biała kartka papieru.

**D:** I butelka whisky.

**M:** Whisky?

**D:** Tak, tak.

**M (zapisuje w notatniku):** Whisky, jedna butelka.

**D:** Tak. Oraz dodatkowe 10 000 Ariary na jutro na inne wydatki.

[...]

**D:** Jak już sporządzimy miksturę, może kogoś poprosić, by poszedł z nim na plażę na ostateczną kąpiel.

(do członka rodziny): Pójdiesz z nim tam? Na plażę, by go wykąpać, wykąpać w wodzie morskiej jak mikstura będzie gotowa, a potem przyjedziecie tutaj bajajem<sup>32</sup>.

**M:** OK, posłuchaj, wytłumaczę ci jego prawdziwy problem. On chce pracować, tak? Jest studentem...

**D (zagniewany):** Nie ma gwarancji sukcesu, jeżeli tak nie postąpi!

**P:** Przepraszam, ale jutro jest wtorek.<sup>33</sup>

**D:** Zróbmy to, nie lubię, jak to się tak kończy.

**M:** Jutro jest wtorek, wujku.

**D:** Nie ma problemu, leży to w mojej mocy.

**M:** W morzu?

**D:** Tak.

**M:** OK, podsumowując: on jest studentem na uniwersytecie i chce zdać egzamin. Studiuje rzeczy, o których już mówiłem, sztukę itd.

**D:** Tak.

**M:** On studiuje te rzeczy i chcę w tej dziedzinie odnieść sukces.

**D:** Nikt mu nie broni tego robić.

**M:** Jego głównym celem jest zdanie egzaminu.

**D:** Jak tylko mikstura będzie gotowa, zrobimy mu jutro kąpiel. Tak wykąpiemy go.

<sup>32</sup> Trzykołowy motocykl z kabiną dla pasażerów – bardzo popularny środek transportu w Mahajanga.

<sup>33</sup> Wtorek to dzień fady dla tego ducha.



Touring Club de Catastrophe, 2020, widok wystawy

### Obserwacja uczestnicząca czy performans sytuacyjny? Dawny etnograf jako dzisiejszy artysta

Hal Foster w swoim tekście „Artysta jako etnograf”<sup>34</sup> powołuje się na pracę Waltera Benjamina *Twórca jako wytwórca*<sup>35</sup> i opisywany przez niego konstruktywistyczny model pracy twórczej artysty, jednoczącego się z proletariatem, stającego w jego szeregach i w ten sposób przewyciężającego alienującą pozycję „patronizującej” sztuki praktykowanej w działaniach proletkultu. Porównuje go do realizowanego w sztuce od lat 60., jak to nazywa, „zwrotu etnograficznego”, w którym artyści zaczęli się interesować tematami związanymi z kategorią innego. Głównymi punktami analizy Fostera są polityka odmienności oraz instytucje sztuki, zwłaszcza te z tradycji burżuazyjno-kapitalistycznej, które faworyzują wykluczające definicje sztuki, artysty, społeczności i tożsamości. Zakłada on, że miejsce transformacji politycznej zawsze jest *gdzie indziej*, w represjonowanym innym – dla modernistycznego artysty w proletariacie, dla postmodernistycznego artysty w społecznościach postkolonialnych czy subkulturach. Owe postrzeganie *innego* jest zniekształcone przy tym przez założenie realistyczne (że inny posiada autentyczność, której nam brakuje) i prymitywistyczne (w którym nasze „tu i teraz” jest nadrzędne wobec innego „tam i wtedy”). Artysta musi przez to oprzeć się tendencji do projekcji politycznej prawdy na skonstruowaną strukturę innego.

**Egalitaryzujące zaangażowanie i stawianie siebie w pozycji innego jest ważne dla krytycznej praktyki sztuki, ale stwarza też zagrożenie etnograficznej stylizacji i narcystycznego przemeblowania w sztuce.**

Foster zauważa, że antropologia, jako nauka o inności, stała się *lingua franca* artystycznej praktyki i krytycznego dyskursu: antropolog staje się specjalistą w odczytywaniu kultury jako tekstu. Tak też artysta, starając się naśladować antropologa, posługuje się narzędziami, które mogą odwracać tradycyjne konteksty i działać subwersywnie wobec dominującej kultury. W ten sposób artysta może się uwolnić od „patronizującej” sztuki i uniknąć zaprzeczenia egalitarnych założeń wyjściowych. Czy aby na pewno? Czy rzeczywiście może się oderwać od wszechobecności instytucji kultury, która jako wielki nieobecny pozostaje zawsze gdzieś tam w przyszłym kontekście realizowanej właśnie „etnograficznej” pracy?

34 H. Foster, *The Artist as Ethnographer* [w:] *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge 1996.

35 W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.

Instytucja zawsze wytwarzała i zawsze będzie wytwarzać pewnego rodzaju presję sprawdzalności i potwierdzenia danej sztuki wobec oczekiwań chociażby krytyków, kolekcjonerów, galerzystów i, niestety w najmniejszym stopniu, zwykłych odbiorców, którzy przychodzą zobaczyć wystawę. Presja ta w postaci oczekiwania wobec konkretnej formy dostarczenia dzieła sztuki, nawet jeżeli dana praca nie powstała na instytucjonalne zamówienie, zawsze będzie miała wpływ na artystę w sytuacji przypominającej sytuację etnograficzną. Brak możliwości uwolnienia się od oczekiwań może w większym lub mniejszym stopniu powodować naginanie zastanych sytuacji w konkretnym kierunku, na przykład takim, który się sprawdzi najlepiej w realizacji video czy w fotografii. Samo odwracanie kontekstów i działania subwersywne wobec dominującej (czyli własnej) kultury są niewystarczające, by stworzyć sytuację, w której burżuazyjno-instytucjonalny kontekst zostanie wymazany, a „patronizujące” działanie artysty rozpuści się w egalitaryzującym podejściu.

Taki punkt wyjścia wydaje się tak samo jałowy jak antropologiczna metoda obserwacji uczestniczącej, która przez wiele lat aspirowała do miana obiektywnej, wyławiającej prawdę metody badawczej. Nie chce mi się wierzyć, że uczestniczący antropolog, przyglądający się zwyczajom rdzennej ludności z Trobriandów<sup>36</sup> pozostaje niewidoczny i nie ma realnego wpływu na przebieg wydarzeń. Zrozumiał to już Krzysztof Kieślowski, gdy zrezygnował z kręcenia filmów dokumentalnych, widząc, że obecność kamery realnie wpływa na zachowania bohaterów. Jeżeli nie można pozostać obiektywnym (a wierzę, że niektórzy nadal tego pragną), to dlaczego by nie zacząć, jak Kieślowski, tworzyć fabułę – stwarzać materię sztuki, wytwarzając konkretne sytuacje, które staną się dla nas jako aktorów-sieci sceną, na której będzie odbywał się performans. Taką sytuację nazwę w tym miejscu „performansem sytuacjonistycznym” – zakłada ona wytworzenie takich okoliczności, by kody kulturowe, obyczaje, wierzenia, upodobania i wszelka społeczna i niespołeczna materia życia mogła wchodzić w nowe połączenia i wytwarzać nowe translacje między aktorami dotychczas niepołączonymi albo połączonymi słabo. Performans sytuacjonistyczny będzie polegał na wytworzeniu punktu wyjścia od którego można liczyć początek działania, którego jednak koniec będzie dla każdego z aktorów zupełnie inny. Dla jednych może się zakończyć po chwili, a dla innych może się nie zakończyć nigdy – o ile którykolwiek z aktorów pozostanie jeszcze w sytuacji performatywnej. Dla Larissy i Modesta z blaszanej chaty w Mahajanga sytuacja zakończyła się po drugim dniu ceremonii, gdy ostatni duch opuścił ciało medium, a miejsce zostało posprzątane i przygotowane do kolejnej sesji. Jednak dla samego ducha, jak i dla autora tych słów, performans nadal trwa, gdyż cały czas aktualizujemy konsekwencje poczynionych w tamtym czasie działań. Duch pomaga, dopóki egzamin nie będzie zdany i utrzymuje magiczne działanie mieszanki roślin, którą sporządził podczas ceremonii. Klient, czyli autor tych słów, jest w performansie, dopóki nie zda egzaminu, a nawet będzie w nim jeszcze później, gdyż będzie nosił konsekwencje przyznania (bądź nie) tytułu doktora.

36 zob. B. Malinowski.: *Mit, magia, religia*. Tłum. B. Leś, D. Praszatowicz. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.



Guy Debord i sytuacjoniści nazwali takie działanie „konstruowaniem sytuacji, czyli chwilowych nastrojów życia i ich przekształcenia w wyższą jakość namiętnościową”. Pisali, że *musimy opracować system oddziaływania na dwa główne i złożone czynniki, znajdujące się w stałej interakcji: na materialną dekorację życia oraz na zachowania, które owa dekoracja wywołuje i które, z kolei, gwałtownie się przekształcają*<sup>37</sup>. Kluczem do odczytania Deborda w kontekście performatywnym jest *interakcja* w swojej wielowymiarowej sile łączenia różnych elementów danej sytuacji. Sytuacjonistyczna gra, która według Deborda „różni się od gier klasycznych radykalnym zanegowaniem ludycznych aspektów rywalizacji i oddzielenia gry od powszedniego życia”<sup>38</sup>, stanowi performans w rozumieniu Jona McKenzie’ego jako „pewną nowo powstałą warstwę, pewien geologiczny pokład władzy i wiedzy”<sup>39</sup>.

„Jakość namiętnościową” i ludyczną siłę sytuacji, tak bardzo przecież podkreślaną w manifestach sytuacjonistów, rozumiem nie tyle jako tożsamą z beztroską zabawą i emocjami, ale również jako zabawę w grę intelektualną, mającą na celu zrozumienie zachodzących zjawisk. Nie chodzi tutaj o wyjaśnianie obserwowanych wydarzeń (tak jak to według relacji Bruno Latoura zbyt pochopnie czyni socjologia, stwarzając siebie jako nieomylną naukę, mogącą sporządzić wyjaśnienie każdej socjologicznej sytuacji<sup>40</sup>), tylko raczej o krytyczne spojrzenie w kierunku własnej roli jako aktora w zainicjowanym performansie. Ważne jest też, by w krytycznej analizie prześledzić innych aktorów, zarówno ludzkich, jak i nie-ludzkich, i spróbować określić naturę ich połączeń.

Nie należy w tym miejscu obawiać się potencjalnie nieludycznych, a być

37 G. Debord, *Raport o konstruowaniu sytuacji, warunkach organizacyjnych i planowanych działaniach międzynarodowego ruchu sytuacjonistycznego* [w:] *Przewodnik dla dryfujących. Antologia Sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, dz. cyt., s. 171.

38 Tamże, s. 174.

39 J. McKenzie, *Performuj, albo...Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011, s. 22.

40 B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne: Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. K. Arbiszewski, A. Derra, Universitas, Kraków 2010 s. 139.

może groźnych konsekwencji stworzonych sytuacji. McKenzie uważa, że „performatywne pragnienia nie noszą piętna mechanizmów dyscyplinarnych. Nie są represywne: są «ekscesywne» – modulowane przez nakładające się na siebie, niekiedy rywalizujące ze sobą systemy i przez nie popychane poza progi kolejnych ograniczeń”. Dalej jeszcze: „nie tylko różnorodność ulega tu integracji; sama integracja urozmaica się coraz bardziej. Podobnie nie dość, że dewiacje włącza się w obręb normy; same normy działają i ewoluują poprzez własne transgresje i dewiacje”<sup>41</sup>. W takim sensie performans sytuacyjny przekształca się w swoim przebiegu, tworząc coraz to nowe mutacje danych wyjściowych. Dynamika przekształcenia jest wysoka, jednak często tylko w szczególności, pozostawiając ogół w zakresie uprzednio skodyfikowanym, na przykład poprzez tradycję czy normę społeczną przyjętą w danych warunkach, czyniąc go w dużej części opornym na przekształcenia. Opór ten z biegiem czasu może jednak słabnąć poprzez wdrażanie aktualizacji w szczegółowym działaniu. To, że ktoś zawsze pali daną markę papierosów, może ulec zmianie przy powtarzającej się nieobecności danej marki w sklepie i konieczności zakupu zastępnika. Tak samo w ceremonii czumba, realizacja poszczególnych etapów jest tylko luźno skodyfikowana i może ulegać przekształceniom w ramach praktyki<sup>42</sup>.

To, co Debord nazwał „przeżywaniem”<sup>43</sup> sytuacji, należy rozumieć jako całkowitą imersję w sytuacji, jako zatopienie się w niej i stuprocentowe uczestnictwo w trwającym performansie wydarzeń, które przeradza się w bycie-w-sytuacji, czyli heideggerowskie bycie-w-świecie, zmieniając zwykłe uczestnictwo w działanie powodujące w terminologii Jona McKenzie’ego „proces «liminalny», jako transgresję struktur społecznych”<sup>44</sup>. Jest to jednak liminalność zwykłości, stwarzającej przejście między rozpoznaniem obecności lub nieobecności sytuacji performatywnej. Pomocna w przerzucaniu mostów może stać się wielka ilość quasi-objektów, które dopiero teraz, poprzez działanie gry (intelektualnej lub innej) jesteśmy w stanie jako takie zidentyfikować. Są to rzeczy, których nowe zastosowanie w ramach performansu zdaje się zdradzać cechy przedtem w nich nie rozpoznane i które łączą przeciwstawności obiektywizującego działania latu-rańskiej „nowoczesnej konstytucji”. Morska woda w wiadrze, do której dorzucano trochę suchych roślin i pieniędzy, staje się kąpielą mocy, która ma za zadanie pomóc w zdaniu egzaminu. Nie jest to zabobonne przypisywanie przedmiotom cech, których one nie posiadają, ale uczynienie z nich hybrydalnych quasi-objektów, które w danej sytuacji, w danych okolicznościach, przy występowaniu określonych aktorów, mają właśnie te cechy, które im się przypisuje. Magiczny prysznic ma taką moc, gdyż jest aktorem w performansie sytuacyjnym i wszyscy inni aktorzy odnoszą się do niego i działają wobec niego właśnie tak, jakby miał dokładnie taką moc. Nie jest to kwestia obiektywnej wiedzy, która ostatecznie określi istnienie bądź nie magicznych mocy wody w wiadrze, tylko odniesienie działania wody jako aktora na innych aktorów, które przyczynia się przez to do sieci translacji i tworzenia sytuacji.

W tym miejscu wydaje się bardzo ważne, by zaznaczyć, że performans sytuacyjno-

41 J. McKenzie, dz. cyt., s. 24

42 K. Marcinkowska, dz. cyt., s. 212, 239, 258.

43 G. Debord, dz. cyt., s. 176

44 J. McKenzie, dz. cyt., s.10.

nistyczny nie ogranicza się tylko spotkań i sytuacji o charakterze, który można by określić jako etnograficzny. Etnograficzny – tak, ale nie w sensie postkolonialnym związanym ze stwarzaniem sytuacji w społecznościach nieeuropejskich. Etnografię rozumiem tutaj raczej jako rozszerzenie psychogeografii, terminu wymyślonego przez Międzynarodówkę Letrystyczną w Paryżu lat 50. XX wieku, określającego pewien szczególny sposób doświadczania miasta (w moim przypadku rozszerzam to pojęcie do przestrzeni w ogóle) poprzez bezcelowe *włóczenie* się po nim i tworzenie sytuacji wywołujących przeżycia. *Bezcelowe* jednak nie jako *pozbawione sensu*, tylko jako zaprzeczające wytwarzaniu rezultatów w postaci interpretacji sytuacji i próby jej wyjaśnienia. Ludyczność psychogeografii jest rzeczeniem się celu na rzecz „*igrania* z architekturą, czasem i przestrzenią”<sup>45</sup>. W przypadku performansu sytuacjonistycznego ludyczność przybiera postać poddania się (pisanym bądź niepisanym) zasadom gry i trwanie w grze, aż nie dobiegnie ona do swego naturalnego końca poprzez wypełnienie się ról poszczególnych aktorów. Uważam jednak, że aktorzy, w naszej sytuacjonistycznej grze, nie są stałymi jednostkami, zakotwiczonymi w charakterystyce swojego sposobu działania na wieki wieków. Właśnie poprzez interakcję mogą nastąpić zmiany w ich zachowaniu, mogą oni rosnąć i się przekształcać w coś innego, niż byli na początku. Czy ja, jako autor piszący właśnie te słowa, jestem tym samym aktorem, co ja uczestniczący w ceremonii czumba na Madagaskarze? Tak i nie. Zachowałem pewnego rodzaju spójność, pozwalającą mi siebie określić jako ja – jednak moje *Dasein* jako *bycie-w-świecie* uległo transformacji poprzez upływ czasu i nowe doświadczenia oraz analizę sytuacji performatywnej, w której nadal uczestniczę. Zmieniłem się w stosunku do tamtego doświadczenia. Natomiast sytuacja performatywna, którą wtedy zainicjowałem, toczy się do dziś.

45 IG.Vain *Zarys nowej urbanistyki*. [W]: *Przewodnik dla dryfujących. Antologia Sytuacjonistycznych tekstów o mieście*. Pod red. E. Petruk. tłum. M. Kwaterko i P. Krzaczkowski. Warszawa : Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2016 s. 36



### Widma Beniowskiego – czyli dlaczego duchy lubią powracać.

Widmo Beniowskiego jest starsze niż widmo Marksa. Dla Derridy<sup>46</sup> widmo Marksa, jak w *Manifeście Komunistycznym* widmo komunizmu, krąży po Europie, objawiając się co rusz, w różnorodnej formie, w różnych krajach i w różnych okolicznościach. Dlatego widma mają dla niego postać mnogą, powieloną przez momenty swojej odstony, ale nie tylko. Derrida uważa, że rozpoznanie widm, wszelakich widm nawiedzających nas obecnie, leży w naszej odpowiedzialności, a mówić o widmach należy „w imię *sprawiedliwości*”, gdyż „nie będzie *sprawiedliwa* żadna etyka, żadna polityka, rewolucyjna bądź nie, która nie uznaje za swą zasadę szacunku dla tych innych, których już nie ma lub których jeszcze nie ma *tu i teraz*, jako *obecnie żywych*, czy to dlatego, że już umarli, czy też jeszcze się nie urodzili”<sup>47</sup>. Sprawiedliwość ta wydaje się niezależna od rzeczywistych poczynań widma/ducha za życia – konsekwencje i motywy jego poczynań są nieistotne – najważniejsza jest tu pamięć, „stan długu”, który powinniśmy rozpoznać i podliczyć, by zobaczyć, na czym stoimy, gdzie tak naprawdę możemy się umieścić wobec tych wszystkich pokoleń, które już odeszły i którym zawdzięczamy to, czym jesteśmy.

Nie chodzi tutaj tylko i wyłącznie o hołubienie tych postaci, które według naszej współczesnej opinii na to zasłużyły, poprzez potencjalne korzyści, które niesły ich działania w przeszłości i które dziś odczuwamy. Ile razy w historii materiał szacunku i wynoszenia na pomniki bohaterów był weryfikowany przez zmieniające się okoliczności polityczne czy społeczne. Jak często ulice i place zmieniały nazwy swoich patronów, jak często dodawano lub wykreślano kogoś z ksiązek historii, jak często nigdy nikt nie słyszał o ważnych wydarzeniach, bo zostały celowo przemilczane? Bycie niewygodnym i pominiętym to też bycie realnym.

**Widma pominiętego i zepchniętego na margines pamięci, domagają się sprawiedliwości, domagają się, by o nich mówiono, by kształtowały zdania, by wpływały na działania. Derridiańska sprawiedliwość należy się wszystkim, wobec których zaciągamy dług, czy to dług wynikający z działania w przeszłości, czy to dług, który zaciągamy pod zastaw – dla przyszłości i przyszłych pokoleń, gdyż już dzisiaj wykorzystujemy lub kształtujemy to, co będzie należeć do przyszłości.**

46 J. Derrida, *Widma Marksa: Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2016.

47 Tamże, s. 13.

Egzekucja sprawiedliwości odbywa się poprzez rozpoznanie widm przeszłości i przyszłości – i nadanie im odpowiedniej wagi. Derrida mówi o trzech momentach, w których następuje rozpoznanie i określenie widmowości: jest to żałoba, język/mowa i praca<sup>48</sup>. Żałoba to dla niego „ontologizacja resztek”<sup>49</sup>, czyli „zlokalizowanie umarłego”<sup>50</sup>. Poprzez żałobę możemy w ogóle zacząć mówić o widmie, gdyż zidentyfikowaliśmy je jako takie. Bez żałoby nie ma możliwości przejścia do drugiego punktu, czyli języka, którym się posługujemy, by mówić o widmie i określić „znak imienia lub [to, co] zajmuje jego miejsce”<sup>51</sup>. Bez imienia widmo/duch nie istnieje, jest nieokreślony i nie można się do niego zwracać.

W kulcie czumba na Madagaskarze zmarły król, który staje się duchem czumba, dostaje nowe imię. Wszyscy wiedzą, o jakiego króla chodzi, jednak teraz jego ziemskie, noszone za życia imię, staje się *fady* – nie można go wymawiać. Duch króla oderwał się od swojego ziemskiego żywota i uległ transformacji, by pod nowym imieniem, które zazwyczaj opisowo podkreśla jego osiągnięcia bądź status za życia, nieść pomoc i służyć radą swoim potomkom. I właśnie w pomocy i radzie kryje się trzeci punkt rozpoznania widmowości u Derridy: praca. „Rzecz *pracuje*, niezależnie od tego, czy przekształca coś innego, czy sama się przekształca, czy stoi, leży, czy też rozkłada: duchem, «duchem ducha», jest *praca*”<sup>52</sup>. I to jest najważniejszy moment, w którym duchowi może zostać oddana sprawiedliwość. Poprzez swoją pracę, widmo/duch jest w pełni rozpoznany, a dług wobec niego się zmniejsza. Duch pracuje, gdyż jest obecny w teraźniejszości i stanowi łącznik do przyszłości, do widm tych, którzy dopiero nadejdą, gdyż jeszcze się nie urodzili.

## **Beniowski jest widmem dwuznacznym, starszym od Marksa, przez to bardziej enigmatycznym. Tak jak w przypadku Marksa rozpoznanie i przyporządkowanie działania widmowości nie wiąże się z żadnym większym problemem, tak u Beniowskiego problem wydaje się ogromny.**

Przez ostatnich dwieście pięćdziesiąt lat był on rozpoznawany sporadycznie, pokątnie i tylko przez entuzjastów lub literatów. Miał on swoje dobre wejście na początku XIX wieku, gdy w całej Europie stał się symbolem brawury, egzotyki i podróży, jednak w ramach rozszerzania się wpływów kolonialnych jego widmo słabło, osuwając się w obszar twórczości literackiej. Stał się bohaterem poematów (Juliusz Słowacki, 1841) i oper (Pietro Generali, 1831), by w XX wieku stać się przedmiotem spekulacji historyków, próbujących dowieść lub zaprzeczyć prawdziwości poczynionych przez niego odkryć geograficznych.

48 Tamże, s. 29

49 Tamże.

50 Tamże.

51 Tamże.

52 Tamże.

Beniowski jest jednak widmem utajonym, nie ze względu na pozorne słabnięcie jego oddziaływania, ale poprzez niedostateczną pracę języka. Jego ziemskie imię stało się *fady* (w większości francuskojęzycznych przekazów o Madagaskarze za czasów kolonii), ale nie zyskało oficjalnego zastępnika. Nie mówiliśmy „Beniowski”, chociaż jego widmo wykonywało swoją pracę przez te wszystkie lata – był on ukrytym widmem kolonializmu i niesienia „europejskości” na „dzikie” lądy. Widmo Beniowskiego towarzyszyło narzuceniu europejskiej woli białego władcy ludności Afryki, Indii, Azji czy Australii. Beniowski pływał na statkach przewożących towary na szlakach oceanicznych; Beniowski był obecny w kopalniach złota, cynku i diamentów; był na plantacjach goździków i wanilii; zbierał podatki pogłowne i zmuszał do przymusowej pracy; tłumił powstania i pisał prawa. Widmo Beniowskiego było jednak też przy budowie dróg i szkół, podczas rozwiązywania lokalnych sporów i usuwania skutków kataklizmów. Skrytość jego działania polegała na nierozpoznaniu i na braku oddania należytej sprawiedliwości. Należy, bo widmo jest duchem przodków, a każdy Malgasz wie, że z przodkami nie należy zadzierać i że należy im się szacunek.

Widmo Beniowskiego w północnym Madagaskarze pełni dwojaką funkcję. Po pierwsze, jest duchem ważnego przodka, króla Ampansakabe, który rządził dużą częścią ludności, ale w pewnym momencie zniknął. Po drugie, jest ono widmem kolonializmu, tego, które niesie ze sobą wyzysk, rabunek i podporządkowanie, ale też kolonializmu, który może się stać podstawą do emancypacji i rozpoznania możliwości samostanowienia w podbitych krajach. Widmo Beniowskiego, jako widmo częściowo utajone, domaga się sprawiedliwości i wejścia w obieg publiczny. Może się to odbyć na wiele sposobów. Jednym z nich jest wejście ducha Beniowskiego w kanon ważnych królewskich przodków malgaskich, rozpoznanych przez samych Malgaszy i wciągniętych w *duchowy obieg*, czyli ogólną cyrkulację duchów przodków w rejonach z nimi związanych. Najbardziej prawdopodobnym i reprezentatywnym dla Beniowskiego miejscem są okolice Maroantstera, nad zatoką Antongil w północno-wschodnim Madagaskarze. Tam budował forty, tam osuszał bagna i zakładał plantacje, tam walczył z wrogami szczepów Saphirobajów, Sambarywów i Betsimisaraka, tam ogłoszono go królem królów, wielkim Ampansakabe. Arkady Fiedler twierdzi, że mieszkańcy Ambinanitelo widują ducha Beniowskiego na szczycie góry Ambihimitsingo, że wyłania się on między drzewami i mgłą i spogląda na dolinę<sup>53</sup>, nad którą niegdyś projektował swoje marzenia o idealnym i szczęśliwym mieście Mauretania.

Najlepszym i najbardziej skutecznym sposobem na odnowienie widma Beniowskiego jest odnowienie go w postaci ducha czumba. Wszelkie przesłanki wymieniane w badaniu Marcinkowskiej wydają się spełnione. Moc *hasina* i siła *herina* są na odpowiednim poziomie. Za życia był znany, kochany, nienawidzony. Po śmierci jego widmo krąży po Madagaskarze. Krąży też po Europie, zwłaszcza po Polsce i po Węgrzech, gdzie szereg organizacji stara się przywrócić Beniowskiego w pamięci<sup>54</sup>. Beniowski jest dwuznacznym widmem, gdyż owszem, był kolonizatorem, ale tragicznym: takim, który walczył razem z lokalną ludnością, przeciwstawiał się niewolnictwu i wprowadzał pokój. Jest on postrzegany jako opozycja wobec brutalnej siły francuskich kolonizatorów, których imiona zostały wymazane z nazw ulic i placów Antananarywy, stolicy Madagaskaru. Zostały natomiast ulice Beniowskiego i powstają nowe, chociażby w Maroantsetrze<sup>55</sup>.

Stawanie-się-królem Beniowskiego, które objawiało się w jego nieustającym performansie sytuacjonistycznym, może obecnie przybrać miano stawania-się-duchem, duchem czumba. I tak właśnie jest – stawanie-się-królem Maurycego było w pewnym sensie stanem z przeszłości, ale też teraźniejszości, gdyż proces ten cały czas się odbywa. Wielu mieszkańców Madagaskaru, ale też Europy i Polski nigdy nie słyszało o Beniowskim jako o królu. Jego stawanie-się przez to wciąż trwa. Jednocześnie jednak nasz bohater wkroczył w fazę stawania-się-duchem – jest to proces, który może się nie zakończyć i może nawet lepiej, gdyby się nie zakończył i trwał (jak to chcieli Deleuze i Guattari) i był „tajemnicą rozpościerającą się od skończonej treści do formy nieskończonej tajemnicy”<sup>56</sup>.

54 Fundacja Maurycego Beniowskiego z Nowej Soli, Magyar-Madagaszkári Társaság Benyovszky Móric Emlékére z Węgier.

55 Z inicjatywy Arnaud'a Leonarda, profesora historii na wyspie La Reunion oraz Artura Zięby, prezesa malgaskiej fundacji POLka. Źródło: S. Rakotobe „Patrimoine culturel – Une 4e rue Beniowski à Madagascar”

[<https://lexpress.mg/27/07/2018/patrimoine-culturel-une-4e-rue-beniowski-a-madagascar/>].

56 G. Deleuze, F. Guattari, dz. cyt., s. 349.





Pre—

ka—

riat

**Iza Pawlikowska**  
i Ama—

zon

28 lutego 2019

### Niepewni i ubodzy

Dziś mija mój dwudziesty pierwszy dzień pracy w najbardziej zmechanizowanym centrum logistycznym Amazona w Europie, zlokalizowanym w Kołbaskowie.

Autobus wiozący nas na zmianę nocną podjeżdża o 16.49. Wyciągam niebieski identyfikator ze zdjęciem, nazwiskiem i kodem kreskowym, a kierowca kolejno skanuje wsiadających w rytm ukraińskiego disco. Bez identyfikatora nikt nie dostanie się do hali Jeffa Bezosa – najbogatszego człowieka świata. Nikt nie dostanie obiadu za złotówkę ani darmowej kawy w automacie, nie potwierdzi swojej obecności na zegarze, a tym bardziej nie zaloguje się w systemie, aby rozpocząć pracę. To dzięki identyfikatorom system wie, kto, kiedy, gdzie i jak pracuje, jakie robi błędy, które produkty i w jakim czasie pakuje. W Amazonie każdy ruch, przestoje i szybkość pracy są na bieżąco monitorowane.

## Do pracy w magazynie przyjmują praktycznie każdego, niezależnie od wieku, wykształcenia i doświadczenia. Po załodze widać, że prekariuszem może być każdy.

„Większość z nas może popaść w prekariat, jeśli wydarzy się jakiś wypadek albo kryzys pozbawi nas poczucia bezpieczeństwa. [...] Tylko niewielka część prekariuszy jest nimi ze świadomego wyboru. Problem pracy to tylko punkt wyjścia, uproszczeniem byłoby twierdzenie, że to jedyna bolączka prekariuszy. Ogniska zapalne prekaryzacji przenoszą się na stosunki społeczne, demografię, kulturę i jeszcze dalej” – pisze w swojej książce *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*<sup>1</sup> brytyjski ekonomista, specjalista w dziedzinie rynku pracy, prof. Guy Standing.

Polscy prekariusze są zatrudnieni zarówno w przemyśle, służbie zdrowia, jak i na wyższych uczelniach. To pracownicy sieci handlowych, kultury, freelancerzy, artyści. Olbrzymia grupa składająca się z różnych zawodów i klas społecznych, ponosząca konsekwencje funkcjonowania neoliberalnego kapitalizmu.

1 G. Standing, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019.

Status artystów niewiele się różni od statusu znacznej grupy ludzi pracujących. Zasilają oni szeregi prekariuszy niezależnie od światowych trendów, milionów, którymi obracają inwestorzy, grantów i pomocy oferowanej przez rządy wrzucające do jednego worka kulturę z rozrywką, przy czym ta druga jest na uprzywilejowanej pozycji. Ich ubóstwo jest niemalże systemowe, choć nie wyjątkowe. Nie powinno więc dziwić pytanie Hansa Abbinga, który zatytułował jedną ze swoich książek *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Artyści nie są rozpieszczani przez rynek dzieł sztuki, a sumy, za jakie sprzedawane są niektóre prace, mają się nijak do zarobków nie tylko tych młodszych lub mniej znanych artystów. Niektóre dzieła, często te najważniejsze dla społeczeństwa, nawet nie nadają się do sprzedaży. Wielu twórców – także tych, którzy już znaleźli się na kartach podręczników historii sztuki – pozostaje poza systemem ubezpieczeń emerytalnych i zdrowotnych. Ich dzieła – mimo że wystawiane w galeriach bądź będące częścią kolekcji muzealnych – nie gwarantują bezpieczeństwa ekonomicznego.

Abbing diagnozuje specyficzną pozycję artysty, wskazując, iż mechanizmy popytu i podaży, a także klasyczna ekonomia, zawodzą w ich przypadku. Analizując potoczne sądy na temat sztuki i pracy twórców, zauważa rozdzielenie w nich wartości artystycznej i wartości ekonomicznej pracy. Powszechne wyobrażenia na temat twórcy jako outsidera życia społecznego, poszukiwacza utopii, celebryty sprzedającego prace za miliony lub też nonkonformisty zabierającego głos w debacie publicznej czy po prostu kogoś niezaradnego, ukształtowały wiele mitów na temat przywilejów i obowiązków artysty we współczesnym świecie<sup>2</sup>. Nakłada się na to brak społecznego zainteresowania współczesną sztuką.

2 D. Gosek, *Artysta – prekariusz? Próba analizy pozycji artysty w świecie współczesnym*, „Fragile. Pismo kulturalne”, nr 4 (22), 2013.



Poznanie procesu od podstaw

## Chętnych jest wielu

W autobusie dosiada się do mnie Lena, około sześćdziesięcioletnia kobieta. Spod rękawów płaszcza widać jej obwiązane bandażem nadgarstki. Mówi, że rwą ją ręce, odkąd pakuje paczki w Amazonie. Przyjechała z Ukrainy, ale zaznacza, że jest Polką. Mieszka od roku w Szczecinie ze studiującą tu siostrzenicą. Obie żyją z jej amazońskiej pensji. Autobus powoli się zapełnia, wioząc nas przez miasto i okoliczne wioski. O 17.42 jesteśmy na miejscu. Kobięca szatnia jest przy bramie wschodniej, tam też jest miejsce zbiórki nowych. Codziennie tłumnie wypełniają hol przed wejściem. Widać, że mimo publikowanych w mediach negatywnych opinii na temat warunków panujących w Amazonie – chętnych do pracy nie brakuje.

W książce *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*<sup>3</sup> Don Thompson, opisując los artystów w Nowym Jorku i Londynie, dochodzi do pesymistycznych wniosków. Oba miasta zamieszkuje około 80 tysięcy twórców. Siedemdziesięciu pięciu spośród nich zyskało status gwiazd, a ich roczne zarobki można liczyć w milionach. Kolejnych trzystu artystów ma wysoką renomę i może liczyć na ekspozycję w prestiżowych galeriach i muzeach – ich zarobki są liczone w setkach tysięcy funtów i dolarów. Około 5000 twórców jest rozpoznawalnych na lokalnym rynku, ale musi podejmować inną pracę, by zapewnić sobie środki utrzymania. O pozostałych Thompson nie wspomina i można wnioskować, że są skazani na niebyt. W raporcie Eurostatu z 2009 roku<sup>4</sup> można znaleźć informację, że na prawie półtora miliona twórców w dwudziestu siedmiu krajach UE, zatrudnionych na umowę o pracę jest jedynie 0,7 procent. Rynek pracy twórczej to zawsze ogromna nadpodaż i stosunkowo mały popyt, a wyżej wymieniony odsetek jest dużo niższy w Polsce. Co prawda liczba instytucji kulturalnych wzrasta, powstają nowe przestrzenie dedykowane sztuce – także współczesnej – jednak paradoksalnie dochody statystycznego artysty się nie zwiększają. Liczących się w Polsce galerie komercyjnej jest mniej więcej tyle, ile uczelni z kierunkami artystycznymi, których mury opuszczają co roku setki nowych absolwentów. W 2014 roku Nicky Morgan, konserwatywna sekretarz w resorcie edukacji Wielkiej Brytanii, zaapelowała do brytyjskiej młodzieży: „Przestańcie interesować się sztuką, ona nie dawam pracy”. Nawiązywała do opublikowanych na Wyspach danych, z których wynikało, że tancerki Royal Opera House zarabiają mniej niż pracownicy kas biletowych w Covent Garden.

3 D. Thompson, *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*, Aurum Press, 2012.

4 <https://gospodarka.dziennik.pl/news/artykuly/539731,eurostat-bezrobocie-w-strefie-euro-najnizsze-od-2009-r.html>, dostęp: 12.03.2019.

## Czy czujesz się bezpieczny?

Na halę Amazona nie można wnosić niczego oprócz bidonu z wodą – informują przed wejściem tablice. Żadnych zegarków, telefonów, słuchawek, zapalniczek, papierosów – choć palacze przemycają te ostatnie, by nie tracić krótkich przerw na chodzenie do oddalonych, ogromnych szatni. Nad wejściem widnieje napis:

### „Work hard, have fun, make history”.

Zbieramy się na miejscu spotkań, tak zwanym „stand up-ie”. Na środku czekają jak zwykle uśmiechnięci managerowie – Gabrysia i Paweł. Tu wszyscy mówimy sobie na „Ty” i wszyscy wbrew pozorom jesteśmy sobie równi. Przez półtora roku, odkąd powstał magazyn w Kołbaskowie, zwolniono 28 managerów.

– Witam was wszystkich podejdźcie tu bliżej do nas – zaczyna entuzjastycznie Paweł.

– Wskazówka bezpieczeństwa na dziś – kontynuuje – pamiętajcie, żeby brać produkty z półek nie z półobrotu, ale stając na wprost i sprawdzajcie ich wagę przed ich wyjęciem. Wskazówka jakościowa: przed skanowaniem należy sprawdzić każdy produkt ze wszystkich stron, czy nie jest uszkodzony. Założenia na dziś to: 630 tysięcy paczek, więc zapraszam was do pracy.

Biegać tu nie można, więc chcąc zająć lepsze miejsca, ruszam szybkim krokiem na przydzieloną mi dziś tak zwaną ściankę. Na moim dziale AFE pakujemy paczki wieloproduktowe. Przy każdej „ściankoszafie” jest osiem stanowisk: cztery zielone, dwa żółte i dwa czerwone. Zielone to stanowiska szybkiego ładowania, tam jest sporo mniejszych przesyłek i produkty ma się blisko, tuż za plecami. Można zrobić więcej paczek, a to oznacza wyższą normę. Po zalogowaniu się do komputera muszę jeszcze przebrnąć przez zestaw pytań: „Czy twój manager jest osobą, której ufasz?”, „Czy dba o twoje bezpieczeństwo?”, „Czy twoje stanowisko jest dobrze przygotowane do pracy?”, „Czy czujesz się bezpieczna w pracy?”.

W związku z ogólnym mitem artysty i przekonaniem o jego misji, a nie pracy, nikogo nie interesuje bezpieczna egzystencja twórców sztuki. Nawet sami artyści, szczególnie ci młodzi, rzadko zadają pytania. Wielu z nich skłonnych jest pracować za darmo, co sprawia, że system wyzysku w polu sztuki ciągle działa. Liczą, że kapitał symboliczny, który zdobędą, zwiększając swoją widoczność, będzie w przyszłości procentował. W wielu przypadkach jest to złudne. Artyści rzadko są w stanie utrzymać się ze sprzedaży swoich prac, zwłaszcza artyści wizualni. Zmuszeni są więc do zarobkowego wykonywania innej działalności lub przechodzą do sektora przemysłu kreatywnego, co dodatkowo pogłębia powszechne niezrozumienie problemu finansowania kultury.

W 1980 roku UNESCO i Międzynarodowa Organizacja Pracy sporządziły tak zwaną rekomendację belgradzką, dokument zawierający szczegółowo opracowane propozycje rozwiązań systemowych, umożliwiających uwzględnienie specyfiki pracy twórczej w systemie socjalnym państwa. Jej powstanie doprowadziło do częściowych przekształceń w prawodawstwie niektórych państw europejskich. Dla przykładu, w Polsce pojawił się system samodzielnego opłacania przez artystów składek, których wysokość była uzależniona od przychodów. Jednak mimo deklaracji i zobowiązań, postulaty rekomendacji belgradzkiej zostały w przeważającej mierze zignorowane przez władze. Cytowany w *Czarnej Księdze Polskich Artystów* raport Światowej Organizacji Pracy stwierdza, że od roku 2005 mamy do czynienia z wyraźną tendencją do ograniczania praw pracowniczych, zaś od roku 2011 na świecie nastąpił nieznaczny regres w zakresie respektowania praw socjalnych artystów. W podobnej sytuacji jest spora część aktywnego zawodowo społeczeństwa<sup>5</sup>.

5 <http://popmoderna.pl/walka-o-sztuke-czarna-ksiega-polskich-artystow>, dostęp: 12.03.2019.





Sen prekariusza

### Roboty

Zakładam rękawice i zaczynam pracę. Pakuję narzędzia, pieluchy, książki, kosmetyki, ubrania. Klienci Amazona kupują prawie wszystko. Składam kolejny karton, zalepiam, przewracam, skanuję produkty, wkładam, wypełniam, zaklejam i na taśmę – i tak przez 10 godzin. Żeby wyrobić normę, muszę przygotować przynajmniej dwie, trzy paczki na minutę. Jeśli są to małe koperty, to cztery. Czasami produkty w szafie nie zgadzają się z tymi na ekranie, a wtedy trzeba poszukać tych odpowiednich w „nadwyżkach” lub na innej półce. Trzeba wymienić taśmę, kiedy się skończy, a podajnik potrafi się zacinać... Nawet sekunda ma tu znaczenie: każdy przestój może być uznany za dodatkową przerwę i złamanie regulaminu pracy.

Przy stanowiskach pojawia się lider z tabletem, sprawdzając i podając każdemu jego wynik pracy. 184, mówi do mnie – pracująca obok Krysia, lat 58, ma 130. Minimalna norma to 180 produktów na godzinę i nie oznacza ona faktycznej liczby zapakowanych towarów, bo system liczy inaczej przedmioty różnej wielkości.

W końcu głos z megafonu oznajmia piętnastominutową przerwę. Szybko kończymy rozpoczęte paczki, wylogowujemy się z systemu i żwawym krokiem przechodząc przez bramki z wykrywaczem metali, obserwowane bacznie przez pracowników ochrony, idziemy do kantyny. Jeszcze 420 kroków i możemy się napić kawy. Obok jest strefa relaksu z gramami, komputerami, stoi tu nawet stary flipper i kilka najnowszych PlayStation. Nie widziałam jeszcze, żeby ktoś z tego sprzętu korzystał. Pracownicy wolą usiąść po długim staniu na nogach, a ci, którzy palą, wychodzą na zewnątrz. Krysia po odchowaniu trójki dzieci (każde po studiach muzycznych) zrobiła licencjat z ekonomii, ale pracy w zawodzie nie znalazła, przyjmują młodszych. Jeździła już na taksówce, była też w Niemczech jako opiekunka, ale tęskniła, więc rzuciła pracę i przyszła do Amazona. Jej ręce też są owinięte bandażami. Dosiadła się do nas Ela z Goleniowa, lat 35, po studiach, ma kredyt do spłacenia. Firma handlowa, w której pracowała, została zamknięta.

Na dźwięk megafonu informującego o trzech minutach do końca przerwy, wszyscy wstają, by wrócić na stanowiska i zdążyć zalogować się w systemie nie później niż w minutę od zakończenia przerwy.

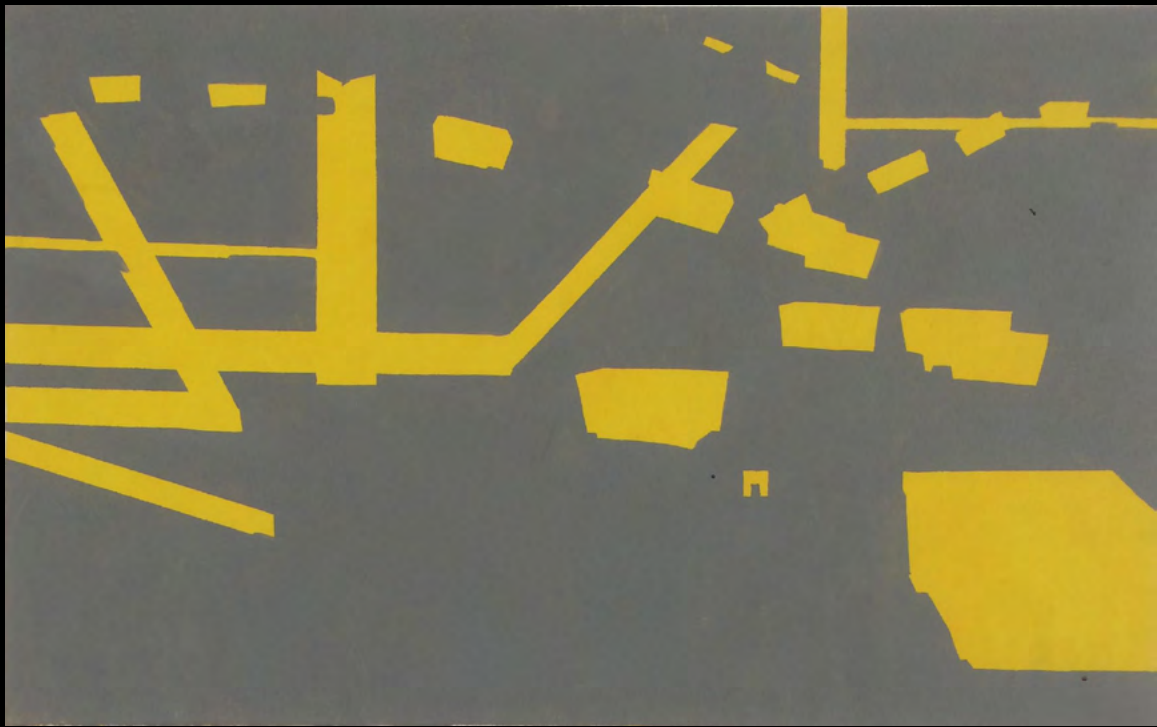
Kolejne proszki do prania, gadżety erotyczne, stroje karnawałowe, gry... Dochodzi północ, choć tego się tu nie czuje. Tutaj zawsze jest widno, a przy tym tempie pracy organizm zapomina o spaniu.

Następna przerwa o północy, tym razem półgodzinna, a w kantynie wydają obiady. Raport pokontrolny Państwowej Inspekcji Pracy wskazuje, że kobieta zatrudniona w magazynie Amazona zużywa 9408 kJ energii podczas zmiany, czyli prawie dwa razy więcej, niż obowiązująca norma. Ustawiam się w kolejce, gdyż mimo że jest noc, organizm po pięciu godzinach pracy w tak szybkim tempie mocno domaga się kalorii. Do wyboru opcja mięsna lub wege. Obiad wegetariański to zazwyczaj kluski, pierogi, naleśniki czy placki. Żadnych świeżych warzyw jeszcze tu nie jadłam.

Spotykam w kolejce Staszka, któremu brakuje pięć lat do emerytury. Kiedyś był kierownikiem gorzelnii pod Gryfinem, tutaj pracuje od ponad roku. Opowiada, że na początku było lepiej, normy były dużo niższe i dobrze się pracowało. Choć nogi bolały od stania, to teraz już przywykł. Pracuje na dziale, gdzie norm nie liczą i ma nadzieję, że tam już zostanie.

Widzę Radka studiującego logistykę, mieszka z rodzicami, a zarobione pieniądze odkłada na start gdzieś za granicą. Dochodzi dziewiętnastoletni Łukasz, w Amazonie od roku. Jest już instruktorem i oprócz pakowania przyucza nowych w ich pierwszym dniu pracy. Na razie pensja mu nie wzrosła, ale uczy się zaocznie – chce zrobić maturę, by móc startować na lidera.

Na poobiednim stand up-ie Gabrysia informuje o mającym nastąpić za chwilę podsumowującym spotkaniu z dyrektorem naszego magazynu. Wracamy do kantyny, gdzie każdy dostaje batona i sok, widać zadowolenie. Po chwili dyrektor Centrum w Kołbaskowie zaczyna swoją prezentację. Dowiadujemy się, ile paczek zostało wysłanych, jakie rekordy pobiliśmy i że Amazon rozdał pracownikom w czasie wzmożonego okresu świątecznego ponad 4 tysiące koszulek, 3,2 tysiące kawałków pizzy, 2,5 tysiące shake'ów i jeszcze więcej pączków, kto wygrał telewizor, a kto komputer. Pokazany został film, na którym wybrani pracownicy w mikołajowych czapeczkach zawieźli zabawki ze zbiórki pracowniczej do domu dziecka. Na koniec jedna z kobiet wstała i spytała, jak się ma bicie rekordów do braku premii za wydajność, a na sali zapanowało ogólne poruszenie.



Dyrektor szybko odpowiedział, że wyniki nie były związane z wydajnością, a z ilością pracowników i pożegnał się z załogą. Na jego miejsce weszła kobieta z działu wewnętrznej kontroli, z prezentacją dotyczącą systemu oceny pracowników Amazona. Tu działają dwa czynniki: wydajność i jakość. Oczywiście, jeśli ktoś nie ma innych nieprawidłowości, czyli łamania zasad BHP, norm społecznych i nieobecności. Po krótkim wykładzie podała nowe wymagane normy – czyli minimum dwieście, a dwieście pięćdziesiąt produktów na godzinę, które zaczną obowiązywać za dwa tygodnie – i przedstawiła system motywacji oraz możliwości szkoleń. Jeśli ktoś nie osiągnie wyników, może poprosić o dodatkowe szkolenie, a jeśli mimo tego sytuacja powtórzy się sześciokrotnie, taki pracownik zostanie zwolniony.

W ogólnym przygnębieniu wróciliśmy do pracy.

**W Amazonie mówi się, że rządzą nami roboty. Chodzi o algorytmy, to one ustalają normy i typują do zwolnienia pracowników. Jeśli są tacy, którzy mogą więcej i szybciej, jest to sygnał, że trzeba zwiększyć wydajność. System pracy jest skrajnie podporządkowany logice efektywności, w duchu surowego taylorizmu.**

Akademiccy ekonomiści, jak Nouriel Roubini, piszą poważnie, a nie w tonie futurystycznej ciekawostki, o niedalekiej przyszłości, w której „trzecia rewolucja przemysłowa” będzie czynić coraz więcej miejsc pracy zbędnymi. Maszyny będą zastępowały nie tylko niewykwalifikowanych pracowników, ale także tych, których praca wymaga mniej lub bardziej specjalistycznych umiejętności: samosterujące pojazdy w ciągu dwóch, trzech dekad mogą odesłać do historii zawód kierowcy; programy diagnostyczne już niedługo będą radziły sobie z najbardziej skomplikowanymi przypadkami medycznymi równie dobrze, jak najlepiej opłacani lekarze<sup>6</sup>. Tutaj, w Kołbaskowie, samosterujące roboty przenoszą szafy z produktami do skompletowania przesyłek. W innych magazynach Amazona w Polsce robią to ludzie, pokonując codziennie ponad 20 kilometrów.

Na ostatniej, piętnastominutowej przerwie, wszyscy mówią o nowych normach. Ktoś powiedział, że nasz dyrektor wcześniej był wysłany do Londynu, ale jak zaczął podkreślać wydajność, to ludzie się zbuntowali i szybko go odesłano. Teraz u nas realizuje swój plan. W końcu dochodzi 5.00 rano, na dzisiaj koniec. Bola mnie nogi, a ręce szczypią od nacięć o brzegi kartonów. Pewnie znowu nie będę mogła zasnąć.

15 marca 2019

### W obawie

Dzisiaj zmiana dzienna. Jak zwykle uśmiechnięci, managerowie witają nas wskazówkami. Upominają, żeby robić tak zwany „test grzechotki” i sprawdzić, czy towar jest dobrze zapakowany. Widać uśmiechy pod nosem pracowników, którzy przestali dodawać wypełnienie do paczek, żeby móc wyrobić nową normę. Ja też już tylko niektóre kartony dopełniam. Norma skoczyła mi o 20 w górę. Teraz jeszcze przed włożeniem produktów naciskam guzik podajnika taśmy do zaklejania kartonów, wtedy jest ona bardziej lepiąca i wystarczy jeden ruch do jej przyklejenia – kolejne dziesięć punktów w górę. Nauczyłam się też jednocześnie używać lewej ręki do pobierania kartonów, podczas gdy prawą obsługuję podajnik z taśmą – to kolejna dziesiątka. Cały czas ćwiczę, by zredukować i zsynchronizować ruchy. Na stanowisku obok mnie stoi drobna pani Maria. Zawsze widziałam ją roześmianą, dziś nie jest wesoła. Miała już trzy ostrzeżenia, zabrakło jej dwóch punktów procentowych do normy. Ma sześćdziesiąt siedem lat, kiepską emeryturę i boi się, że ją zwolnią. Z drugiej strony stoi Maks, młody chłopak z Ukrainy. Jeszcze miesiąc temu na hali nie było widać nikogo stamtąd, jedynie kierowcy i służby sprzątające byli imigrantami. Teraz coraz częściej widać zielone identyfikatory. To pracownicy agencyjni.

Na przerwie dosiadam się do Anety, należy do związków zawodowych. Mówi, że byli w Kołbaskowie parę razy z Inicjatywy Pracowniczej, rozdając ulotki przed wejściem. Do środka ich nie wpuszczono. System pracy w Amazonie nie sprzyja zrzeszaniu. Pod koniec 2018 roku amerykańscy dziennikarze ujawnili film pokazujący, że dławienie demokratycznych procesów, w tym samoorganizacji pracowników, jest priorytetem przy szkoleniach kadry menedżerskiej firmy. Czterdziestopięciominutowa animacja uczy, jak diagnozować sygnały świadczące o możliwości powstania związku zawodowego. Menedżerowie dowiadują się również, jak rozmawiać z pracownikami, aby skutecznie wybić im z głów przynależność do organizacji pracowniczych.

– Nie uważamy, że związki zawodowe leżą w najlepszym interesie naszych klientów, udziałowców i, co najważniejsze, naszych współpracowników. Nasz model biznesowy jest zbudowany na szybkości, innowacyjności i obsesji na punkcie klienta – rzeczach, które co do zasady nie są kojarzone ze związkami zawodowymi. Kiedy stracimy je z pola widzenia, zagrozimy bezpieczeństwu pracy wszystkich: twojemu, mojemu i współpracowników – mówi narrator filmu.

Animacja jest podzielona na sześć części, a jej wyraźnym celem jest pomóc kierownikom w „osiągnięciu sukcesu, kiedy zawiązuje się związek zawodowy”. Związek jest zatem postrzegany jako niebezpieczeństwo na horyzoncie, któremu trzeba szybko i skutecznie przeciwdziałać. To tłumaczy, dlaczego w całych Stanach Zjednoczonych w centrach Amazona nie ma ani jednego związku zawodowego<sup>7</sup>.

7 [https://strajk.eu/jak-mowic-zle-o-zwiazkach-zawodowych-amazon-uczy-swoich-menedzerow], dostęp: 15.03.2019.

**Razem mamy więcej**

**W Polsce po 1989 roku powszechne było przekonanie, że związki powinny działać tylko do momentu nastania pełnego kapitalizmu, a potem ich działalność powinna zostać wygaszona, gdyż nie będzie już potrzebna. W tych warunkach status oraz prestiż działacza związkowego drastycznie się obniżył.**

Władze związkowe traciły poczucie identyfikacji z szeregowymi członkami i za wszelką cenę chciały w porę doszłusować do elit, obejmując eksperckie stanowiska w rządzie, administracji oraz radach nadzorczych. Władze NSZZ „Solidarność” – związku, który szybko stał się przybudówką prawicowych partii politycznych, przedstawiały niezadowolonych, strajkujących robotników jako nierozsądnych awanturników. „Wspierały” je w tym kolejne rządy III RP oraz zoligarchizowane media, konsekwentnie budując obraz związkowców, oraz robotników w ogóle, jako wichrzycieli i wrogów demokracji<sup>8</sup>.

W Polskich magazynach Amazona od samego początku działa komisja zakładowa Inicjatywy Pracowniczej, która już w 2015 weszła w spór zbiorowy z zarządem firmy, domagając się wówczas między innymi dłuższych grafików, dodatku stażowego, podwyżki płac i zmiany sposobu planowania przerw. Zarząd Amazona przerwał wówczas mediacje, a w 2016 roku odbyło się referendum strajkowe. Aby strajk był legalny, polskie prawo stawia przed jego organizatorami szereg wymogów. Trzeba przejść negocjacje, mediacje, zorganizować referendum, dochować wszystkich formalności i terminów zgodnie z ustawą i dopiero wtedy można myśleć o strajku. Niekiedy mijają miesiące, zanim przejdzie się do kolejnego etapu.

8 Wyparte dyskursy. Sztuka wobec zmian społecznych i deindustrializacji lat 90., M. Iwański [red.], Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2016.

Od 2015 roku Inicjatywa Pracownicza organizuje Międzynarodowe Spotkania Pracowników Amazona. Pierwsze miało miejsce w Poznaniu. Początkowo uczestniczyli w nich pracownicy Amazona z Polski i Niemiec oraz zorganizowane niemieckie grupy wsparcia pracowników Amazona. Z czasem dołączyli pracownicy z Francji, Hiszpanii i Włoch, gdzie regularnie przeprowadzane są akcje protestacyjne. Większość pracowników tej branży we Włoszech to imigranci z Afryki Północnej i Bałkanów – ich doświadczenia są szczególnie cenne, gdyż przełamując podziały wśród robotników i opierając strategię protestów na logice sieciowej, wywalczyli stabilniejsze warunki pracy oraz wyższe płace. Doświadczenie wielu lat funkcjonowania centrów Amazona w Europie pokazuje, że skuteczne akcje muszą obejmować więcej niż jeden ośrodek – tylko wówczas takie działania, jak na przykład spowolnienie pracy, nie mogą zostać łatwo zamortyzowane przez przerzucenie zleceń w inne miejsce<sup>9</sup>.

Amazon zarabia ogromne pieniądze, wykorzystując neoliberalny standard wciąż obowiązujący w Polsce. Z zasady nie traktuje związków zawodowych jako partnera do rozmów o warunkach wynagradzania i zatrudnienia, woli rozmawiać z pracownikami bez pośredników. W efekcie nasze płace są ustalane na podstawie danych o zarobkach w okolicznych zakładach i w całej branży. Podobnie zresztą jest w innych przedsiębiorstwach.

Na stand up-ie manager informuje, że dziś do przerwy średni wynik zespołu wyniósł 247 i dziękuję nam za świetną robotę. Jak tak dalej pójdzie, może dostaniemy 7 procent premii za wypracowanie normy zespołowej, dodatkowo 8 procent mamy za frekwencję. Może 2600 złotych pojawi się na koncie.

9 [http://krytykapolityczna.pl/kraj/majstrowie-wmawiaja-pracownikom-ze-musza-robic-wiecej-bo-ci-z-inicjatywy-pracowniczej-bawia-sie-w-zwiazek], dostęp: 18.03.2019



**Bez jednej dniówki**

Przed świętami sprzedaje się dużo zabawek. Kiedy pakowałam pluszowego jednorożca, przypomniała mi się praca Jerzego Kosałki *Trofeum wolnego strzelca* z wystawy *Wolny strzelec/Freelancer* w warszawskiej Zachęcie. Była to głowa jednorożca zawieszona na ścianie niczym trofeum myśliwskie, jako alegoria honorarium artysty. Wystawa nawiązywała do pierwszego w Polsce strajku artystów z 24 maja 2012 roku, który ogłoszono „Dniem Bez Sztuki”. Zamknięcie galerii i muzeów w geście solidarności z wytwórcami kultury miało na celu zwrócenie uwagi opinii publicznej na ich problemy socjalne. Protest artystów sprowokował do dyskusji o skuteczności strajku i możliwościach organizowania się twórców, funkcjonujących we współczesnym systemie pracy prekarnej.

Artyści zaczęli mówić o sobie jako pracownikach i organizować się na podstawie tej autoidentyfikacji. Powstało Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, które rozprawiło się z wizerunkiem artysty jako zdesperowanego łowcy kapitału symbolicznego, wynagradzanego jedynie zwiększaniem jego widoczności, i doprowadziło do podpisania porozumień o minimalnych wynagrodzeniach. Na początku 2014 roku udało się zawiązać Komisję Środowiskową Pracowników Sztuki przy OZZ Inicjatywa Pracownicza, która zainicjowała i przygotowała ogólnopolską demonstrację, będącą częścią kampanii pod hasłem „My, Prekariat”, która odbyła się w Warszawie 23 maja 2015 roku – w przededniu trzeciej rocznicy „Dnia Bez Sztuki”.

Dzięki temu wydarzeniu udało się wprowadzić określenie „prekariat” w szerszy obieg społeczny, co pozwoliło pracownikom z różnych branż lepiej rozpoznać własne położenie w kapitalistycznym systemie produkcji oraz dostrzec, że jest to problem występujący niemalże we wszystkich sektorach. Pracownicy sztuki zainspirowali powstanie wielu komisji zakładowych w branży kultury – komisje powstały między innymi w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu czy w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin<sup>10</sup>.

Dziś normę w Amazonie sprawdzano trzy razy. Mam około 260, mogę trochę zwolnić. Zwłaszcza, że przyszła kontrola jakości: sprawdzają estetykę i solidność każdej paczki. Każdy błąd to podobno 2 punkty mniej w ocenie. U mnie byli już dwa razy w ciągu trzech miesięcy. Obok mnie pracuje Renata. Dojeżdża do Amazona ze Złocieńca. Samotnie wychowuje ośmioletnią córkę. Martwi się, że musiała ją dziś zostawić samą, a gdy wróci, będzie już po dziewiętnastej. Poza tym, pensja jej się nie zgadza, brakuje jej jednej dniówki. Musiała poświęcić przerwę na odwołania i wyjaśnienia w dziale HR. Niedoszacowania w Amazonie zdarzają się regularnie.

11.04.2019

### Zwolnienie

To już czwarty miesiąc w Amazonie, znowu zmiana nocna. Tym razem w autobusie ponad połowa miejsc jest wolna, nie widzę w nim Leny. Po świętach sprzedaż w Amazonie spada, na hali także jest nas niewielu. Na dwadzieścia cztery ściany w moim dziale, tylko sześć dziś pracuje. Większość zebranych na stand up-ie ma zielone plakietki – to pracownicy agencji, przeważnie z Ukrainy. Jeśli nie sprostają narzucanym normom, bardzo łatwo będzie się ich pozbyć. W praktyce oznacza to, że chociażby wzięcie chorobowego właściwie wyklucza szansę na przedłużenie umowy.

Po tempie pracy od razu widać, kto jest nowy. Nowo przyjęci mają trzy tygodnie na osiągnięcie normy: w pierwszym 60 procent, w drugim 80 procent, w trzecim powinni dobić do setki. Dziś co chwilę mam niekompletne zamówienia i szukam brakujących produktów. Nie wszystkie udaje mi się znaleźć, pewnie utknęły na innym dziale. Mam wątpliwości czy wyrobię normę. Na moim monitorze pojawił się komunikat mówiący o zbyt dużej liczbie problemów wraz z krótką coachingową instrukcją, jak powinnam szukać brakujących towarów. Te błędy to konsekwencja pracy jeszcze niewprawionych pracowników. Premii za wydajność załogi w tym miesiącu najpewniej nie będzie.

Na kantynie prawie same obce twarze. Zauważam machającego do mnie Staszka, siedzi przy stole z młodą Magdą spod Nowogardu. Magda dziś o dziewiętnastej, godzinę po rozpoczęciu pracy, dowiedziała się od managera, że nie spełnia oczekiwań i została zwolniona. Od tego czasu siedzi na kantynie. Będzie czekać 9 godzin, do końca zmiany, by móc wrócić pracowniczym autobusem do domu.

**Antykorporacyjne prace w duchu krytyki kapitalizmu licznie powstawały po ukazaniu się w Polsce książki *No Logo* Naomi Klein. Na początku krytycznie odnosiły się do kwestii brandu, z czasem stając się papierkiem lakmusowym społecznych napięć, „nasycając” się nowymi znaczeniami, odnosząc się do kwestii bezrobocia czy szantażu społecznego.**

Modelowy przykład stanowi *Arbeitsdisziplin* Rafała Jakubowicza [2002], praca złożona z pocztówek, filmu i lightboxa przedstawiających obraz fabryki Volkswagena w Antoninku pod Poznaniem, wraz z wieżą z logo przedsiębiorstwa i ogrodzeniem. Pozbawiony narracji film prezentuje umundurowanego strażnika, spacerującego wzdłuż zwieńczonego drutem kolczastym płotu. Obrazy wprost nasuwały skojarzenia z obozami koncentracyjnymi wybudowanymi przez nazistów. Praca ta w momencie powstania wpisywała się w nurt sztuki podejmującej zagadnienie dozoru i władzy, krytyki korporacyjnej oraz historycznych uwikłań koncernów przemysłowych w niewolnicze systemy totalitarne, a także naszego oglądu rzeczywistości, sformatowanego wydarzeniami XX wieku („traumatyczny powidok” fabryki śmierci). Zapowiedź premierowego pokazu pracy w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu w 2002 roku wywołała oburzenie władz Volkswagena w Polsce, które doprowadziły do zablokowania prezentacji. Ten akt cenzury wydobyl jednak na wierzch kolejny poziom pracy, ujawniając realną władzę przedsiębiorstwa, które zdołało skutecznie zaszantażować miejskich urzędników argumentem liczby zatrudnionych w zakładach mieszkańców Poznania. Ostatecznie po raz pierwszy praca została zaprezentowana w poznańskim skłocie Rozbrat, stanowiąc równocześnie początek serii dzieł artysty poświęconych tematowi pracy czy praw robotników.

Emblematyczną pracą z tamtego czasu są także reklamówki Anny Witkowskiej *Wszystko i gówno* czy *Stonka. Codziennie to samo* z 2004 roku, stanowiące przykład designerskiego piractwa, naśladowującego i jednocześnie bojkotującego perswazyjne strategie korporacyjno-marketingowe. W pewnym sensie artystka, która pracowała wcześniej jako dyrektorka artystyczna dużej korporacji, dokonywała w nich hakerskiej zemsty. W tamtym czasie powstały też wystawy poświęcone relacjom marek oraz ideologii jak *Signal box/Nastawnia* czy *Inc.* [obie w 2004 roku].

Połowa pierwszej dekady XXI wieku to czas prac związanych już ze skutkami transformacji, upadkiem przemysłu i wykluczeniem ekonomicznym. W tym czasie prowadzone są badania upadku całych regionów, na przykład przez Tomasza Rakowskiego, podsumowane książką *Łowcy, zbieracze, praktyki niemocy*. Do lokalnego kontekstu upadku przemysłu odwoływały się programowo niektóre instytucje jak Instytut Sztuki Wyspa w Gdańsku, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, CSW Kronika w Bytomiu czy Muzeum Sztuki w Łodzi. W kontekście tego ostatniego warto wymienić film *Zamiatanie po włókniankach* [2003], w którym Julita Wójcik dokumentuje zamiatanie terenu byłej fabryki w Łodzi, zwracając uwagę na los włóknianek po likwidacji ich miejsc pracy.

Z kolei Konrad Pustoła w fotografiach *Niedokończone domy* [2005] pokazywał pustostany, które jako efekty chwilowego *boomu* gospodarczego, popadły w ruinę, zanim zostały zbudowane, stając się świadectwem zawiedzionych nadziei, niespłaconych kredytów i wywłaszczeń. Artysta tak komentował swój projekt: „Stoją w polu, bez drogi, bez mediów. Jakby ktoś je budował i nagle zbankrutował. A najbardziej niesamowite w nich jest to, że są kompletnie niezabezpieczone. Jakby je ktoś porzucił, chciał o nich zapomnieć. Te zdjęcia to próba wizualnego przedstawienia ciemnej strony turbokapitalizmu. Te niedokończone domy są kwintesencją smutku i porażki, których wielu doświadczyło”<sup>11</sup>.

W kolejnych latach powstało wiele dzieł sztuki o podobnej tematyce. Do szczególnie wartych wymienienia należą m.in. *Alokacje* Roberta Rumasa [2008], *Pocątnek miłości* Franciszka Orłowskiego [2008], *Tkacze* Anny Molskiej [2008], *Granica* Piotra Wysockiego [2010], *Szczęśliwego Nowego Roku* Łukasza Surowca [od 2011], *Życie w Bytomiu* Tero Nauhy [2012], *Bezrobotny* Rafała Jakubowicza [2012] czy *Czarne diamenty* Łukasza Surowca [2013], *Krzysztof Gazda va in paradiso* Rafała Jakubowicza [2014]<sup>12</sup>.

11 [https://wyborcza.pl/1,76842,3846299.html], dostęp: 11.04.2019.

12 [https://ideacity.pl/narracje/po-pracy], dostęp: 11.04.2019.

Ostatnim zjawiskiem w ujęciu wykluczeń ekonomicznych w polskiej sztuce jest wreszcie autotematyczny wątek artystów i analizy obiegu sztuki pod kątem ekonomicznym, socjalnego statusu artystów w społeczeństwie oraz ich prekarnej pozycji. Te działania również zaowocowały pracami, pokazanymi między innymi na mobilnej wystawie *Workers Of the Artworld Unite*, tytułem nawiązującej do słynnego plakatu Gustawa Klucisa *Workers of the World Unite* [1922], który sparafrazowany obecny jest na wystawie jako manifest autorstwa Rafała Jakubowicza.

Na wystawie *Chleb i róże. Artyści wobec podziałów klasowych* [2016], Jakubowicz pokazał *Płytę* – kopię „płyty”, która stała w hali fabrycznej Zakładów Cegielskiego w Poznaniu. Jeśli ktoś miał sprawę zakładową, stawał na płycie, by mówić, a potem ustępował miejsca kolejnej osobie. Z czasem hasło „płyta” stało się synonimem strajku. Kopia wykonana przez Jakubowicza i wyrwana z kontekstu, wygląda jak piękna, minimalistyczna rzeźba. Ale przypomina też, że artysta sam programuje swoje działanie. To on nadaje znaczenie temu, co robi. Robotnicy nie mają takiej możliwości.

Autorska wystawa *Bez widoków* Julity Wójcik [2016] podjęła temat losów wszystkich tych, którzy zostali zepchnięci do szarej strefy, pozbawieni możliwości stabilnego zatrudnienia i godnych zarobków. Artystka dosłownie zamalowywała podczas wernisażu białą farbą okna galerii, w której pokazuje podania o pracę wysyłane do wszystkich ważniejszych instytucji związanych ze sztuką – między innymi Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Galerii Arsenał w Białymstoku czy Muzeum Sztuki w Łodzi. Dokumenty te, wyeksponowane w dużej gablocie za szkłem, są jak muzealny obiekt, relik z innej epoki, który prowokuje do zadania pytania: czy już niedługo umowa o pracę ze wszystkimi świadczeniami będzie tylko pięknym wspomnieniem z przeszłości?



## Koniec pracy

Powoli spełnia się proroctwo Jeremy'ego Rifkina, który już w 1995 głosił w swej książce *Koniec pracy*<sup>13</sup>, że posiadanie stałego zatrudnienia będzie przywilejem nielicznych. Tylko dwadzieścia procent najlepiej wykwalifikowanych będzie miało dobrze płatną pracę, a reszta zostanie zmuszona do niskich pensji i czasowych kontraktów. Oby sen dzisiejszego prekariusza nie stał się marzeniem jutrzejszego.

Rafał Jakubowicz w artykule *Robotniczym*<sup>14</sup> postuluje włączenie się robotników sztuki w walki pracowników z innych sektorów. Zdaniem autora konieczne jest zainicjowanie ruchu postulującego upolitycznienie na bazie konfliktu klasowego oraz podjęcie się ciężaru budowania wspólnego, szerokiego frontu pracowniczej solidarności. Zatem, jak namawia Guy Standing<sup>15</sup>: „Prekariusze wszystkich krajów łączcie się”, bo tylko reprezentowani i zorganizowani będziecie „siłą”, która zyska możliwość wpływu. Tylko zaistnienie jako siła polityczna odsunie ryzyko chaosu i anarchii, które mogą być efektem ignorowania rosnącej w najszybszym tempie nowej grupy społecznej.

13 J. Rifkin, *Koniec Pracy*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005.

14 R. Jakubowicz, *Robotniczym. Sztuka w ujęciu radykalnym* [w:] *Hipotezy awangardowe. Teksty i obrazy zebrane*, A. Szytak [red.], NOMUS Muzeum Narodowe w Gdańsku / Nowe Muzeum Sztuki, Gdańsk 2018, s. 54–98.

15 G. Standing, *Prekariat...*, dz. cyt.

## BIBLIOGRAFIA

Czarna księga polskich artystów, K. Górna, K. Sienkiewicz, M. Iwański, K. Szreder, S. Ruksza, J. Figiel [red.], Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2015.

Gosek, D., *Artysta – prekariusz? Próba analizy pozycji artysty w świecie współczesnym*, „Fragile. Pismo kulturalne”, nr 4 (22), 2013.

Jakubowicz, R., *Robotniczym. Sztuka w ujęciu radykalnym [w:] Hipotezy awangardowe. Teksty i obrazy zebrane*, A. Szytak [red.], NOMUS Muzeum Narodowe w Gdańsku / Nowe Muzeum Sztuki, Gdańsk 2018, s. 54–98.

Rifkin, J., *Koniec Pracy*, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005.

Standing, G., *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2019.

Thompson, D., *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*, Aurum Press, 2012.

*Wyparte dyskursy. Sztuka wobec zmian społecznych i deindustrializacji lat 90.*, M. Iwański [red.], Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2016.

<https://idealcity.pl/narracje/po-pracy>

<https://gospodarka.dziennik.pl/news/artykuly/539731,eurostat-bezrobocie-w-strefie-euro-najnizsze-od-2009-r.html>

<https://krytykapolityczna.pl/gospodarka/wysoki-rachunek-za-tania-prace>

<http://krytykapolityczna.pl/kraj/majstrowie-wmawiaja-pracownikom-ze-musza-robic-wiecej-bo-ci-z-inicjatywy-pracowniczej-bawia-sie-w-zwiazek>

<http://popmoderna.pl/walka-o-sztuke-czarna-ksiega-polskich-artystow>

<https://strajk.eu/jak-mowic-zle-o-zwiazkach-zawodowych-amazon-uczy-swoich-menedzerow>

<http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114883,24330601,amazon-zwolnilo-pracownice-po-tekscie-o-warunkach-pracy-zwiazek.htm>

<http://www.ozip.pl>

<https://www.polskieforumhr.pl/aktualnosci/materialy-dla-prasy/raport-rynek-agencji-zatrudnienia-2017>

**Nie da  
się tego  
obejść,  
trzeba to  
przećwiczyć**

**Z Arturem Żmijewskim rozmawia**

**Adam Mazur**



**Adam Mazur:** Od wielu lat mam przyjemność pracować z Arturem Żmijewskim, wybitnym artystą kojarzonym przede wszystkim ze sztuką krytyczną i z medium filmowym. Artur z wykształcenia jest rzeźbiarzem, natomiast od lat 90. w jego sztuce pojawia się również fotografia. Punktem wyjścia naszej rozmowy jest wystawa pokazywana w galerii w Kaliszu. Dostęp do ekspozycji jest jednak utrudniony ze względu na pandemię. Spróbujemy więc odtworzyć najważniejsze momenty tej pracy, odnosząc się jednocześnie do wątków fotograficznych w twórczości Artura.

**Artur Żmijewski:** Aktualnie wystawa jest zawieszona z powodu epidemii. Zanim tak się stało, widz mógł obejrzeć 25 zdjęć oraz jeden film. Całość pracy traktuje o przemocy. Składa się z zaaranżowanych scen przemocy, sfotografowanych za pomocą specyficznej, posiadającej długą tradycję techniki zwanej chronofotografią. Owa technika polega na tym, że na jednej kliszy lub błonie nakłada się na siebie dowolna ilość obrazów. Taki zabieg można też nazwać wielokrotną ekspozycją. Migawka otwiera się kilkakrotnie, i jeśli model się porusza, aparat rejestruje fazy jego ruchu, kolejne pozycje, które przybiera ciało. Wykorzystałem tę formę podczas inscenizacji przemocy, która jest niedookreślona. Nie wiadomo, dlaczego się wydarza. Widz nie wie, czy jest to przemoc domowa, bójka uliczna, interwencja policyjna. Obrazy są wyrwane z kontekstu i stanowią katalog przemocowych zachowań, rodzaj kolekcji. Powstało około 140 zdjęć. 25 pokazuję w znacznym powiększeniu, w tzw. stylu japońskim, na papierze przywieszonym elegancko do ścian na gwoździkach. Pozostałe fotografie zostały zanimowane i potraktowane jako klatki filmowe. Powstał z nich dość zgrabny film. Można się oczywiście zorientować, że nie jest to film nagrany kamerą, ale, choć temat jest mroczny, animacja jest pod względem formalnym całkiem przyjemna, intrygująca.

**Dlaczego zainteresowała cię właśnie przemoc i to wyabstrahowana z kontekstu społecznego, bądź politycznego?**

Być może dlatego, że żyjemy w czasach przemocy. Doświadczamy jej wszyscy, jako społeczeństwo, ze strony opresyjnej władzy politycznej. Doświadczamy też przemocy związanej z epidemią. Władza lekceważy zagrożenie i prowadzi działania o raczej propagandowym, niż pragmatycznym charakterze. Ludzie w związku z tym umierają, to jest realny efekt. Wybór tematu wynika też z doświadczenia przemocy, z bezpośredniego spotkania z przemocą. Jest to zjawisko tak wszechobecne i transparentne, że czasem trudno wyróżnić przemocowe zachowania w ludzkim postępowaniu i doświadczeniu. Jest wszędzie.

**W historii fotografii, pod koniec XIX wieku, wykonywano eksperymenty z fotografią poklatkową, które prowadziły Muybridge'a czy Murray'a w stronę wynalezienia filmu. Ówczesna fotografia eksperymentalna służąca utrwalaniu ruchu - na przykład lotu ptaka, ale także zjawisk niedostrzegalnych gołym okiem, jak lot kuli wystrzelonej z rewolweru - spełniała funkcje poznawcze, ale jednocześnie artystyczne. Jako nowa perspektywa wglądu w rzeczywistość, wywierała wpływ na artystów, na przykład na malarzy. Technika stała się możliwością nowego widzenia, zamrażania chwili i analizowania jej klatka po klatce. Twoje eksperymenty również wymagają perfekcyjnego opanowania tej techniki. Czy użyłeś jej z myślą o stworzeniu studium określonego fenomenu, podobnie, jak prekursorzy gatunku?**

Tak, to jest technika bardzo przydatna do opracowywania studium fenomenu, na przykład zjawisk fizycznych, takich, jak przepływ dymu wokół obiektu, czy lot ptaka. Pozwala na prowadzenie wnikliwej obserwacji dotyczącej mechaniki ruchu.

**Każdy z historycznych fotografów musiał wypracować własny warsztat, ponieważ taka fotografia może być realizowana na bardzo różne sposoby. Może być także różnie pokazywana, jako wielokrotna ekspozycja, bądź szereg ekspozycji ukazanych w formie panoramicznej, albo, jak w twoim przypadku, w formie animacji poklatkowej. Opowiedz więcej o swoim warsztacie fotograficznym, o pracy z modelami i o technice ekspozycji.**

Praca z ludźmi jest powolnym procesem dochodzenia do merytorycznego sedna rzeczy. Chodzi o to, żeby uchwycić temat w odpowiedni sposób. Fotografia powinna dobrze opowiadać temat, widz powinien zostać tak pokierowany, by się nie zgubić. Zwykle staram się *prowadzić za rękę* widza, w takim stopniu, żeby, patrząc na obraz, był w stanie zdefiniować jego temat. To, czym jest obraz i czego dotyczy, powinno być jasne i nie sprawiać kłopotu. Wolę, kiedy zamiast poszukiwać tematu, widz może od razu wejść głębiej w sytuację, na przykład w sytuację przemocy. Praca z modelem to też praca z tworzywem. Człowiek staje się rodzajem plasteliny i trzeba z niej ulepić określony temat. Odbywa się to poprzez ćwiczenia, powtórzenia, próby, obserwacje, czyli szlifowanie formy.

**Współcześnie status fotografii analogowej jest szczególny. Opanowanie warsztatu wymaga dodatkowej pracy. Nie można oczywiście od razu sprawdzić, czy zdjęcie się udało. Opowiadałeś mi kiedyś o próbach wykonywanych tygodniami lub miesiącami, na przykład podczas rezydencji w Kanadzie. Dlaczego interesuje cię właśnie fotografia analogowa? Jak ta technika wpływa na pracę z modelem? I, co szczególnie mnie interesuje, jak wygląda twoja praca z samą techniką, z procesem fotograficznym? Myślę, że dla widza przyzwyczajonego do technik cyfrowych ten aspekt może być całkowicie niejasny.**

Jednym z powodów, dla których zająłem się fotografią analogową, była nuda. Znudziła mi się cyfra, łatwość, prostota tego narzędzia. Fotografia analogowa i film analogowy to wymagające zajęcia. Proces jest trudny i to mi odpowiada, motywuje mnie do pracy. Inną zaletą technik analogowych jest to, że sprzęt można skonstruować samodzielnie. Można go zbudować z różnych ogólnodostępnych elementów. Można nie tylko od postaw skonstruować aparat, ale dowolną ilość aparatów, które pozwalają stworzyć sytuację skrojoną na bardzo określone potrzeby. W takich warunkach da się dostosować stronę techniczną do zamierzenia i założeń merytorycznych. Obecnie sytuacja jest jeszcze bardziej złożona, ponieważ pewne elementy aparatów analogowych można drukować w drukarkach 3D i złożyć bardzo specyficzny sprzęt. To daje dużą swobodę, autor ma okazję zaprojektować aparat stworzony do realizacji postawionego celu, a następnie go złożyć. Z kamerą filmową to jest trochę trudniejsze, ale możliwości sprzętu analogowego są duże. Pociąga mnie to, że mogę stworzyć nie tylko pracę, ale także urządzenie, za pomocą którego będę ją wykonywał, dokładnie dostosowane do indywidualnych potrzeb. Tak właśnie pomyślany jest aparat: pudełko, do którego można dokładać różne elementy, którego funkcje można rozbudowywać.

**Rozmawialiśmy kiedyś o twoich początkach w pracy z chronofotografią. O próbach, które podejmowałeś, pracując w ciemni podczas rezydencji w Kanadzie. Żmudność, nieprzewidywalność i czasochłonność tego procesu również stanowią według ciebie o jego wartości. Podkreślasz wagę pracy. Spędzasz zimę w Kanadzie, pracując tygodniami w odosobnieniu. Być może jest to romantyczne, ale stanowi nieodłączną część twojego sposobu pracy. Koncentrujesz się na technice, ale wynika to z pewnej filozofii, podejścia do fotografii eksperymentalnej. Jak, jako artysta, traktujesz czas zainwestowany w realizowanie tak wymagającego przedsięwzięcia?**

Historia z Kanadą nie jest aż tak romantyczna. Byłem tam na dwumiesięcznej rezydencji. Miała do mnie dotrzeć moja żona z synem, który niestety się wtedy rozchorował. Miał zapalenie uszu i lekarz zabronił mu wsiadać do samolotu. Ta sprawa ciągnęła się długo i w końcu zostałem na rezydencji sam. Pustelnikiem byłem więc z przypadku. Przebywałem właściwie na końcu świata, na wyspie Fogo, a moja rezydencja miała dość ekscentryczny charakter. To było miejsce dedykowane artystom oraz osobom piszącym o sztuce. Jego ekscentryzm wynikał z panujących tam ekstremalnych warunków. Fogo stanowi koniec świata, granicę życia, dalej jest już strefa śmierci. Niedźwiedzie polarne, pingwiny, góry lodowe. Niedaleko rozbił się Titanic. Z Fogo ruszyła pierwsza ekspedycja i statki ratownicze na pomoc rozbitkom z Titanica. Jest to miejsce zasiedlone w dziewiętnastym wieku przez potomków Irlandczyków. Lato trwa tam dwa miesiące, przypomina naszą wiosnę, a ja przebywałem tam w okresie zimowym. Jest to właściwie pustynia. Formy przyrodnicze to tajga i tundra, które kojarzą się głównie z Syberią. Niesamowite wiatry, ciągłe sztormy, dziki, szalejący Atlantyk. Ocean jest jak dzikie zwierzę, jest obcy, rozszalały. Ekscentryzm miejsca wiąże się też z tym, że tamtejsze pracownie są usytuowane w niezwykłych miejscach. Moja pracownia była umieszczona na klifie, dziesięć metrów od krawędzi. Pracownię od wioski oddzielała góra, z której niemal zwiewał mnie wiatr podczas wędrówki. Schodziłem na klif, na którym stał domek ogrzewany piecem, z ogromnym na całą ścianę oknem wychodzącym na Atlantyk, który czasami był zupełnie rozszalały. W ciągu pół godziny fale rozrastały się do takiej skali, że zastanawiałem się, czy nie zmyją mnie z klifu razem z moim domkiem. Zastanawiałem się, czy ujdę z życiem z tej rezydencji. To było tak przejmujące, że czasem uniemożliwiało mi pracę. Pustkowie, kontakt z żywiołem, widok lodowej pustyni. To było tak rozpraszające, że więcej patrzyłem na ocean, niż pracowałem. Było tam też drugie studio, *Nord Studio*, bardzo dobra pracownia fotograficzna oddalona około kilometra od siedzib ludzkich. Ale tego kilometra właściwie nie dało się przejść, podjąłem trzy próby, z których musiałem się wycofać. Prawdopodobnie bym zamarzł i zamienił się w śnieżną kukłę. Takie panowały tam warunki. Pracownie były więc naprawdę osobiście pomyślane i zorganizowane. W końcu, kiedy śniegi zelżały, udało mi się dostać do drugiego studia. Wykonałem tam trochę zdjęć próbnych z modelką, wprawek do chronofotografii. Żeby taka fotografia wyszła, trzeba spełnić kilka podstawowych warunków. Nie da się tego obejść, trzeba to przećwiczyć.

**Od początku interesowały cię fazy ruchu. Nie budowałeś, jak Muybridge i Murray torów, po których chodził model, tylko fotografowałeś różne momenty ruchu stojącego w jednym miejscu modela. Zinterpretowałeś chronofotografię we właściwy sobie sposób.**

Bardzo chętnie zbudowałbym takie studio, jak na przykład Murray. Ale tamci fotografowie dysponowali kilkunastoma aparatami, eksperymentowali ze sposobami zwalniania migawek, synchronizacji ruchu, to była cała machineria. Poświęcili na to życie. A ja raczej nie mam takiego zamiaru. Nie ma to zresztą sensu, ponieważ są to już przetarte ścieżki. Chociaż pociągające wydaje mi się zbudowanie studia poświęconego specjalnemu sposobowi fotografowania.

**Równolegle pracowałeś nad filmami analogowymi, w których analizowałeś sposoby poruszania się, na przykład motorykę inwalidów wojennych w Rosji. Można to porównać z twoimi fotografiami przedstawiającymi osobnie pełnosprawne. To nie były tylko fotografie, ale studium ruchu, obserwacja, jak dana osoba stoi, siedzi, leży. Ten temat powracasz, ale był obecny już w twojej wczesnej twórczości, w latach 90.**

Tak, taki temat, jak na przykład chodzenie, jest mi bliski. Pozornie prosta kwestia: jak ludzie chodzą? Jak wstają? Jak siadają? Pociąga mnie w tym, że takie tematy, jak studium aktu, studium ciała w ruchu, są bardzo zmęczone, zużyte. Być może trudno o bardziej zmęczone tematy. A jednak można do nich dodać coś jeszcze. W nadmiernie wyeksploatowanym temacie wciąż można opowiedzieć coś, co nie było opowiedziane. To mnie interesuje jako zadanie artystyczne. Jest to trudne zadanie. Jak zrobić coś ciekawego w temacie, który wszystkim się już przejadł?



Oko za oko, fotografia z cyklu

**Opowiedz więcej o warsztacie w kontekście studium ruchu. Rozwijając swoje zainteresowanie mechaniką ciała, filmując rosyjskich weteranów. Za narzędzie analityczne posłużył ci wtedy film. Jednocześnie tworzyłeś inne prace poświęcone tematowi niepełnosprawności w sposób, który odnosi się do metod Muybridge'a i Murray'a, przy czym zajmujesz się raczej aktem fotograficznym, niż mechaniczną rejestracją. Czym jest dla ciebie ciało jako przedmiot pracy artystycznej?**

Historia fotografii jest inspirująca. Fotografia jako świeży wynalazek, nowe narzędzie do dyspozycji ludzi, jeszcze nieskażone, niewykorzystywane do złych celów. Tak było w przypadku tych dwóch fotografów. Ich działalność była wciąż niewinna. Interesowały ich proste fenomeny, fizyczne zdarzenia dotyczące ludzkiego ciała. To właściwie nigdy nie miało kontekstu, na przykład politycznego. Nie usiłowano tego wykorzystać w celach propagandowych. Ten aspekt nie był wówczas jeszcze dostrzeżony. Podobnie jest zresztą z filmami braci Lumiere. Ich pierwsze scenki są w pewnym sensie infantylne, niewinne. Rodzice goniący dziecko, prozaiczne rejestracje. To z jednej strony mnie ujęło, a z drugiej odczuwałem, że brakuje tam kontekstu. Postanowiłem użyć tego samego narzędzia, sytuując je w kontekście politycznym. Stąd na przykład wynikał pomysł przedstawienia przemocy przy użyciu chronofotografii, czy sportretowania Rosji poprzez filmy ukazujące weteranów wojennych, bardzo dotkliwie okaleczonych. Nadrabiam pewien brak wczesnej fotografii. Próbuje użyć jej w sposób polityczny. To była moja motywacja. Moje działania składają się zwykle z dwóch części. Jedną z nich jest zadanie artystyczne: postawienie pytania lub sformułowanie tematu krytycznego, społecznie istotnego. Drugą jest zadanie techniczne, planowanie, *jak to zrobić*. Innymi słowy działanie ma aspekty merytoryczne i formalne. Bywa tak, że pierwszeństwo ma pytanie o technikę, a kostium, na przykład polityczny, pojawia się później. Kwestia tego, w co *ubrać* przedstawienie, jest wtórna wobec kwestii technicznej, czyli pytania, *jak to zrobić*. Pytanie techniczne nie ma wyłącznie wymiaru formalnego, to często jednocześnie pytanie artystyczne. Jak sfotografować akt, podczas gdy istnieją już miliony aktów. Jak to zrobić, by to było jeszcze raz ciekawe. Na to nakłada się jeszcze, związana się z analogowością, a odczuwana przeze mnie od pewnego czasu potrzeba *zamazywania*. Staram się uciekać od perfekcji cyfrowego przedstawienia, kolejnych 2K, 4K, żonglowania rozdzielczością, dokładnością, precyzją przedstawienia konturów, kolorów i tak dalej. Uciekam w stronę technik nieprzewidywalnych, jak techniki analogowe. Przy takiej pracy nie ma podglądu, nie da się wszystkiego kontrolować, wykonuje się pewną procedurę, ale tylko dzięki doświadczeniu mogę mniej więcej przewidzieć efekt, na który jednak wpływa suma przypadków, błędów, pomyłek. Na każdym etapie coś może pójść nie tak. Ilość możliwych błędów jest ogromna. Odpowiada mi, że można *rozmazać* obraz, można z niego wydobyć różne rzeczy. Fotografia analogowa jest jak film. To, że realizujemy film myślą o jakimś temacie nie oznacza, że będzie on właśnie o tym, co autor zakłada. To, o czym opowiada film, kształtuje się w czasie montażu. Montaż jest istotnym narzędziem manipulacji materiałem, jest kreatywnym momentem produkcji, materiał wtedy wybrzmiewa, odśłania się to, czym rzeczywiście jest. Podobnie z fotografią analogową. Proces nie wyczerpuje się na wykonaniu zdjęcia, jest jeszcze moment opracowywania i edycji, która może przybrać bardzo różne formy. Niezależnie od tego, czy wykonujemy edycję cyfrową, na skanach, czy analogową pod powiększalnikiem. Obie te techniki dają możliwość dalszej kreacji.

**Murray i Muybridge to przykłady znane historykom fotografii. Przywołuję je, żeby podkreślić, jak mocno twoje działania są osadzone w historii technik reprezentacji, sposobów zapisu obrazu świata. To często umyka ludziom przyzwyczajonym do szybkiego przepływu obrazów pozbawionych kontekstu, osadzonych w najświeższej aktualności. To, co jest odleglejsze w czasie, co wydarzyło się tydzień lub miesiąc temu, wydaje się niemal archeologią. Zajmujesz się też innymi technikami oprócz chronofotografii. Dobrym przykładem jest twoja wystawa w Albanii, która istnieje, ale jest niedostępna ze względu na pandemię i trzęsienie ziemi, które się tam niedawno wydarzyło. Pokazywałeś tam swoje ostatnie fotografie, w tym czarno-białe akty przedstawiające osoby niepełnosprawne. To z kolei wydaje się być powrotem nie tylko do XIX-wiecznej fotografii, ale także do twoich wczesnych fotografii kolorowych z lat 90.**

Pomysłodawcą wystawy w Albanii jest Adam Szymczyk. Jest to zbiór reakcji zaproszonych artystów na duży zbiór socrealistycznego malarstwa pokazywanego w Muzeum Narodowym w Tiranie. Odpowiedzi artystów miały być pokazane w kontekście malarstwa, które je sprowokowało. Patrząc na herosów i bohaterów socrealistycznych przedstawień, uznałem, że przydałby się tam element słabości. W sąsiedztwie postaci uosabiających siłę postanowiłem przedstawić bohaterów ułomnych, kalekich, niepełnosprawnych, zestawić słabych z obecnymi tam siłaczami, tytanami. Zrobiłem zdjęcia modelce i modelowi, mężczyźnie i kobiecie, w widoczny sposób niepełnosprawnym. Wykorzystałem do tego album z fotografiami z początku XX wieku. Był to naiwny zbiór akademickich póz studyjnych, konwencjonalnych układów ciała. Można powiedzieć, że to wykwit akademickiej sztuki konwencjonalnej, prezentujący określone schematy, klisze. Powtórzyłem wiele póz z tej książki, aranżując je po swojemu. Zwiewne, lekkie układy odtwarzali niepełnosprawni modele.

**Te zdjęcia korespondują z twoimi wcześniejszymi, kolorowymi zdjęciami z końca lat 90.**

To jest temat, który mnie fascynuje. Ciało uszkodzone, niepewne, zdewastowane, tragiczne. W przypadku wystawy w Albanii reprezentowało ono słabość. Zdjęcia z lat 90. były dość ironiczne. Ukazywały hybrydy ludzkie. Modelami byli ludzie pozbawieni rąk i nóg, a brakujące kończyny były zastępowane przez ręce i nogi sprawnych ludzi. Efekt był tragikomiczny. W nowym cyklu nie ma już tej tragikomiczności. To raczej proste zdjęcia, przedstawienia w sznycie akademickim.

**Czy zestawienie z herosami socrealizmu nie stanowi gestu ironicznego?**

Można tak powiedzieć. Nie widziałem wystawy na miejscu, nie miałem szansy tam pojechać i sprawdzić, jak to działa. Intencja była taka, żeby działało samo złożenie. Wszystkie te przedstawienia są też, mam nadzieję, na tyle autonomiczne, że mogą również działać samodzielnie.

**Opowiedz więcej o zdjęciach z lat 90. Stworzyłeś wtedy serie *Oko***

**za oko i Metr czterdzieści. To były barwne fotografie, dwa cykle znaczące w twoim dorobku, natomiast pozostały wówczas w cieniu twoich prac filmowych. Film zresztą był częścią cyklu *Oko za oko*.**

Fotografia była wtedy sposobem realizacji zamysłu, by uzupełnić ciało niekompletne. Później fotografia mi umknęła, wróciła ostatnimi czasy w nieco innej postaci. W latach 90. dbałem o wyrazistość przedstawień, o to, żeby zamysł był dobrze przedstawiony i żeby produkcja była przyzwoita, pozbawiona błędów. Dzisiaj błędy mi nie przeszkadzają. Niejasność i niedoskonałość uznaję za wartość dodatnią.

**Fotografia jest uzupełnieniem twojej pracy filmowej i stanowi pewnego rodzaju zatrzymanie. Dochodzisz do obrazu fotograficznego, który nie jest konieczny, ponieważ ten sam problem opracowujesz za pomocą kamery, a jednak decydujesz się na zatrzymanie, cięcie i ekspozycję pojedynczego kadru. Taki rodzaj sztuki działa w inny sposób. Z czego wynika decyzja, by zatrzymać film?**

Od lat 90. upłynęło już trochę czasu. Zmieniłem się. Zacząłem się zastanawiać, co by było, gdybym wrócił do tematów podejmowanych przed laty jako inny, zmieniony człowiek. Co by było, gdybym fotografował to samo, co w latach 90., ale jako człowiek starszy o dwadzieścia lat. Od wielu rzeczy się uwolniłem, na przykład od przymusu awangardowości - niezależnie od tego, jak miałyby wcielenie awangardowości wyglądać. Uważam, że jestem już wolny od ambicji, by tworzyć obrazy awangardowe. Nie muszę się z nikim ścigać, mogę swobodnie wykonywać eleganckie zdjęcia w starej technice. Zastanawiałem się, jak sfilmowałbym niepełnosprawnych dzisiaj. Zrealizowałem taką serię filmów, *Kolekcja*, dla Fundacji Galerii Foksal. Są to filmy zamazane, pozbawione akcji. Jest w nich więcej *pokazywania*, nie ma początku, ani końca, są to w pewnym sensie ruchome fotografie, nieopatrzone uzasadnieniem gdzie i dlaczego dana scena się wydarza. Kiedyś odczuwałem potrzebę, żeby wyjaśniać własną działalność artystyczną, która obecnie się autonomizuje i uwalnia od wymogu uzasadnienia, od skonkretyzowanej logiki. To, czym się zajmuję, zdecydowanie nie jest nauką. Nauka wymaga uzasadnienia. Sztuka nie. Korzystam z tego przywileju. Mam prawo mówić niejasno, to część mojej wolności osobistej. Nie muszę odpowiadać na każde pytanie, część kwestii może pozostać niejasna. Zarzucano mi, że staram się manipulować interpretacją, że narzucam pewną narrację. Teraz tego nie robię.

**Wracasz do pewnych tematów. Pamiętam jedną z pierwszych**





**wystaw w PGSie w 2013 roku. Przechodziłeś wtedy pewną zmianę, zaczynałeś pracę z materiałami Fomy i filmami analogowymi. Z jednej strony przepracowujesz obecnie kwestie technologiczne, ale z drugiej śledzisz na nowo narodziny własnej twórczości. Powracasz do podejmowanych już wątków: niepełnosprawność, migracja, przemoc. Teraz inaczej to wygląda, prace mają nową warstwę, są być może bardziej otwarte na interpretację, ale istnieje pewna konsekwencja konceptualna. To wynika z twoich poszukiwań, czy ze współpracy z konkretnymi jednostkami, na przykład z muzeum Polin, które zamawia u ciebie serię zdjęć z racji twojego zainteresowania historią i tematem zagłady?**

Zajmowałem się tematem zagłady i zdarzało mi się otrzymywać zamówienia, ale traktuję je jako zamówienia publiczne, pewnego rodzaju powinność. Mam nadzieję, że w pewnym sensie poradziłem sobie z pytaniem postawionym przez muzeum Polin o to, jak reagować na obiekty wykopane w czasie prac archeologicznych na terenie getta. Udzieliłem artystycznej odpowiedzi na to pytanie, które nie jest wyłącznie zewnętrznym, cudzym problemem, ale także częściowo moim własnym. Mieszkam w mieście, w którym z ziemi wydobyto przedmioty pozostałe po żyjących i umierających tu kiedyś ludziach. To są kwestie obecne, stanowią niezabliźnioną ranę, temat, który należy wciąż przeżywać na nowo. Biorę udział w przeżywaniu tego zjawiska, tajemniczej rany, pustki po ludziach, pustki w mieście.

**W ramach wystawy w Polinie odpowiadasz na pytanie zadane przez instytucję poprzez fotografie. Te fotografie są zupełnie inne, zarówno pod względem plastyki, jak i wyrazu, ekspresji sytuacji emocjonalno-psychologicznej, wieloaspektowej sytuacji społecznej, od prac, które wykonywałeś dziesięć-piętnaście lat wcześniej.**

Na wystawie są również filmy. Pięć filmów. Część z nich przedstawia obiekty archeologiczne, przedmioty codziennego użytku, czajnik, kubek, sztucce i inne przedmioty wydobyte z ziemi na terenie dawnego getta. Przedmioty należące do zabitych tam niegdyś ludzi. Mam nadzieję, że te obiekty posiadają pewną autonomię, która powinna być czymś więcej, niż przedstawieniem. Czymś więcej, niż fotografią. To przedstawienie pewnych zjawisk, które mają działać silniej, głębiej, trwalej, nie mają być czymś zdawkowym, wyabstrahowanym. To nie jest coś trywialnego. Problem nie jest płytki, ma znaczenie polityczne, rozciąga się na wiele kwestii, na przykład na zagadnienie wolności, zagłady.

**Opowiedz o wystawie w Szwajcarii w Sankt Gallen, na której pre-**

**zentowałeś działania z uchodźcami. Jaki jest stosunek tych prac do twoich innych realizacji przeprowadzanych również za pomocą technik analogowych, tym razem filmowych, realizowanych w dżungli w Calais, dotyczących kryzysu uchodźczego?**

Kryzys uchodźczy trwa, ale znormalizował się w takim stopniu, że nikt już nie postrzega go *jako* kryzysu, chociaż uchodźcy wciąż przemieszczają się masowo, a kolejne obozy wciąż powstają. Państwa takie, jak Polska, konsekwentnie odmawiają udzielenia im pomocy. Kryzys dzieje się na peryferiach świadomości, chociaż problemy dotyczące dotkniętych nim ludzi to problemy, które dotyczą także nas. Na przykład epidemie, które wybuchają w obozach. Ludzie chorują, umierają. Uchodźcy przedstawieni przeze mnie na zdjęciach wyglądają w bardzo specyficzny sposób. To nie jest fotografia dokumentalna, a interwencja artystyczna, może także polityczna. Kiedy wykonywałem te zdjęcia, temat był jeszcze świeży, głośny. Realizowałem tę pracę w Paryżu. Pracowali ze mną uchodźcy, głównie z Afryki, ale także z Bliskiego Wschodu, z krajów arabskich. Mieszkali w Paryżu w dzikich obozach i byli konsekwentnie usuwani z centrum miasta przez administrację i policję francuską, wywożeni do różnych mniejszych miasteczek, gdzie podejmowano próby adaptacji. Ale to były przede wszystkim próby usunięcia ich z terenu Francji. Część z nich została zepchnięta w okolice obwodnicy zwanej Periphery. To jest duża autostrada dojazdowa do Paryża, którą otaczają dzikie, puste, koszmarnie miejsca, przestrzeń rozrzucone przy trasie szybkiego ruchu, bez żadnego zaplecza higienicznego. Wywiezieni tam uchodźcy koczowali na trawnikach, w prowizorycznych schronieniach. Wykonałem im kilka zdjęć, które były pokazywane na wystawie o politycznej orientacji. Podejmowano tam różne wątki, w tym wątek migracji w kontekście legalizacji ludzkiego istnienia i przypadków, które są uznawane za nielegalne. Fotografowałem postacie uchodźców nawiązując do zdjęć policyjnych, ale też do przedstawień, którymi posługiwały się ideologie czystości rasowej, szukające uzasadnienia dla hierarchii ras. Biali na górze, czarni na dole. Biali żyją pełnią życia, czarni im służą, sprzątają mieszkania, domy, miasta. Taki jest charakter tych fotografii. Są dość brutalne. Fotografowałem na ulicach, chociaż posługiwałem się też technikami szlachetnymi, wielkim formatem. Są to ładne obrazy stworzone w warunkach partyzanckich. Myślę, że efekt jest przejmujący. Na jednym ze zdjęć widać czarnego mężczyznę, który wyciąga rękę do stojącego nad nim białego mężczyzny trzymającego pieniądze. Fotografowałem gesty poddaństwa, niewolnicze. Ludzie się pochylają, składają ukłony. To była moja reakcja na sytuację polityczną.

**Jednocześnie były to zdjęcia imponujące plastycznie, w pewnym**



sensie piękne. Ten aspekt pojawia się też w twojej najnowszej, czarno-białej fotografii. Są to niemalże obrazy. Na wystawie w Kaliszu prezentowałeś prace w stylu japońskim, z kolei w Saint Gallen fotografie były oprawione, stanowiły dopracowane obiekty, kompletnie przygotowane obrazy. Ten piktorialny aspekt, praca z plastyką, to coś dla ciebie charakterystycznego. Fotografujesz w pewnym sensie jak rzeźbiarz, by posłużyć się przykładem wystawy *Rzeźbiarze fotografują*.

Ciała to w pewnym sensie bryły. Są przestrzenne i mogą być fotografowane, jak rzeźby. W przypadku chronofotografii przedstawiającej poruszające się ciało, na którym światło układa się w różny sposób, można mówić o analogii do sytuacji obchodzenia rzeźby.

**Fotografując poza studiem również inscenizujesz. Widać to wyraźnie w przypadku serii o uchodźcach. Pracujesz w trudnych warunkach, ale zdjęcia mają perfekcyjną kompozycję, są troskliwie zainscenizowane. Mają wartość plastyczną i piktorialną jako obraz, który później prezentujesz w galerii. Dobór techniki jest w tym przypadku istotny. Wykonujesz czarno-białe zdjęcia różnych ciał, ciał czarnoskórych mężczyzn lub okaleczonych weteranów, wydobywasz ich plastykę, sięgasz po środki eksponujące głębię i strukturę portretowanych form. Z czego wynika dbałość o jakość obrazu?**

Moja dbałość o kompozycję wynika prawdopodobnie z doświadczenia pracy z filmem. Fotografia jest pod tym względem trochę łatwiejsza, ponieważ jest zazwyczaj statyczna. Model na mnie czeka, można go upozować, można go zatrzymać w bezruchu, ustawić całą scenę. To jest łatwiejsze, niż film. Pracując z kamerą trzeba dbać o przynajmniej dwie rzeczy. Pierwszą z nich jest temat. Widz musi mieć możliwość bez trudu ustalić, jaki jest temat filmu, jakie jest założenie autora. Drugą kwestią jest dbałość o jakość techniczną, o kompozycję. Oczywiście dbałość formalna umożliwia bardziej precyzyjne przedstawienie tematu. Obrazy powinny być dobrze oświetlone, przedmioty rzetelnie przedstawione, scena nie może się rozjeżdżać, trzeba dobrze nagrać dźwięk i nadążać za dużą ilością aspektów i wymiarów, które trzeba ze sobą skoordynować. Film jest dobrym treningiem dla fotografa. Dzieje się, wymaga ruchu, refleksu i orientacji. Warunki w Paryżu były partyzanckie, ponieważ temat emigrantów działał nie tylko na wyobraźnię polityków, ale także na resztę społeczeństwa. Na mieszkańców miast, którzy stykali się z uchodźcami koczującymi pod mostem, zachowującymi się w sposób odbiegający od mieszczańskiego obyczaju. Uchodźcy musieli jakoś zorganizować sobie życie, myli się przy publicznych pompach, suszyli pranie, jedli, śmiecili i tak dalej. Niektórzy dostawali od tego histerii. Moi asystenci, modele i ja byliśmy narażeni na reakcje mieszkańców. Plan fotograficzny był konstruowany w warunkach polowych, ludzie się awanturowali, grozili nam policją, albo przemocą.

**Wystawa w Fundacji Galerii Foksal stanowi domknięcie kontynu-**

**owanej przez siebie serii różnych działań fotograficznych. Opowiedz o relacji tej wystawy do sumy działań z medium fotograficznym, które podejmowałeś.**

Na wystawie prezentowałem pierwszą poważnie i konsekwentnie przeprowadzoną próbę wykorzystania chronofotografii do przedstawienia gestu. Z całego bogactwa motoryki ludzkiej starałem się wyseparować pojedyncze gesty, w tym przypadku przemocowe. Ale także gesty szyderstwa, wyśmiewania, groźby. Powstała z tego kolekcja gestów rozpisanych na fazy. Każda z fotografii pokazuje wybrany gest. Całość, jako pewien przegląd, wyposażona jest w słownik. Projekt powstawał w warunkach, w których przemoc była odczuwalna w świecie, na ulicach. Przemoc nacjonalistów, nazistów, którzy wyszli na ulice z przyzwoleniem władzy, będących pupilami nowego reżimu. Przemoc wszechobecna i narastająca, przyjmująca różne formy, na przykład atakowania osób, które mówią po niemiecku.

**W przypadku tej serii pracowałeś w dość szczególny sposób - zatrudniając aktorów.**

Rzeczywiście, to był pierwszy raz, kiedy zatrudniłem profesjonalnych aktorów, chociaż później jeszcze mi się to zdarzało, na przykład w projekcie dla Polina, w którym współpracowałem z aktorką Dominiką Biernat. Uważałem, że aktorzy, którzy na co dzień pracują z ciałem, będą potrafili skutecznie zapanować nad wyznaczonymi ruchami, odtwarzać je. Chciałem skutecznie zaprogramować sytuacje, dokładnie powtórzyć konkretne gesty, żeby jak najlepiej zrealizować mój zamysł. Chodziło o to, żeby gesty zostały dobrze zwizualizowane, żeby wybrzmiały. Praca z aktorami jest ciekawa. Z naturszczykami proces jest trochę bardziej wymagający, trzeba na początku przejść kilka dodatkowych etapów, wyjaśnić i uzasadnić sytuację. Aktor wykonuje swój zawód. Nie trzeba mu niczego wyjaśniać.

**Opowiedz więcej o wystawie w Kaliszu i stojącym za nią projektem kuratorskim.**

W Kaliszu pracowałem bezpośrednio z Joanną Dudek i z Jackiem Różańskim. Oni zajmowali się produkcją. Wybór zdjęć leżał po mojej stronie, chociaż dokonałem go w porozumieniu z Joanną i Jackiem. Wystawa posiada według mnie walor estetyczny. Stanowi coś w rodzaju długiej wypowiedzi, w każdej pracy powtarza się to samo, oglądając całość spotykamy raz za razem nawracający komunikat. Lubię tę taktykę spiętrzenia. Czasami widz już już po kilku pierwszych kadrach filmu wie, że do końca projekcji nie zaskoczy go nic nowego, że pozostanie z tym samym, co otrzymał na początku, tylko spotęgowanym.







**Przedstawione przez siebie gesty są jednak zróżnicowane, stanowią wariację. Różnicujesz je pod względem plastycznym, a to wiąże się z kolei z doświadczeniem, nie tylko estetycznym, ale także emocjonalnym. Na podstawie tego doświadczenia dokonujesz później wyborów artystycznych i formalnych.**

Wybieram przedstawienia, które wydają mi się najbardziej trafne, co nie znaczy, że po upływie czasu nie dokonałbym innego wyboru. Uczestniczyłem kiedyś w wystawie w Zachęcie. Kuratorką była Maria Brewińska, która planowała pokazać moje zdjęcia z serii *Oko za oko*. Zrobiłem wtedy zupełnie nowy, bardziej liberalny wybór, zrezygnowałem z wcześniejszej, kanonicznej selekcji.

**Obserwując twoją twórczość i współpracując z tobą widzę, jak zmienia się twój sposób myślenia o ekspozycji. Z jednej strony można przywołać przykład wystawy w Sankt Gallen, na której edycja i układ obrazów podlegają specyficznej logice systematyzującej proces odbioru, posiadającej pewne aspekty filmowości. W przypadku wystaw takich, jak wystawa w Fundacji, albo działania z chronofotografią, ta warstwa nie jest tak ewidentna, przejście pomiędzy poszczególnymi gestami jest bardziej intuicyjne. Ale wciąż mamy do czynienia z pewną narracją, przez którą prowadzisz widza. Wiąże się z tym również warstwa literacka, kwestia tytułów prac i wystaw.**

Zwykle w danej serii posiadam więcej zdjęć, niż ostatecznie pokazuję. Staram się unikać nudy, powtórzeń, podobieństw formalnych, różnicuję motywy. Jeśli planuję pokazać dwie podobne prace, umieszczam je w stosownej odległości, wprowadzam dystans, zmienność. Kiedy fotografowałem gesty przemocy, wystawę nazwałem po prostu *Gest*. To wydawało mi się najbardziej adekwatne i komunikatywne. Widz wie, czego się spodziewać. Lubię prostotę. I w obrazie, i w słowie. Patrzysz na coś i nie potrzebujesz wyjaśnień.

**Ale zrobisz też wystawy *Pieśń ostateczna*, albo *Oko za oko*. Cenisz bezpośredniość, a jednocześnie operujesz metaforą.**

Ostatnio chodzi mi po głowie tytuł możliwej wystawy: *Za zdrowie wędrowca na szlaku*. Nie mam pomysłu na wystawę, jedynie tytuł. Jest to sformułowanie poetyckie, tytuł noweli Jacka Londona.

