



Magazyn Postmedium został dofinansowany z grantu Krajowy Plan Odbudowy i Zwiększania Odporności (KPO) ze środków Unii Europejskiej – NextGenerationEU, w ramach inwestycji A2.5.1 „Program wspierania działalności podmiotów sektora kultury i przemysłów kreatywnych”

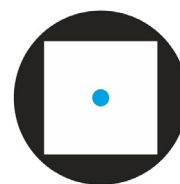


Rzeczpospolita
Polska

Sfinansowane przez
Unię Europejską
NextGenerationEU



FOTOGRAFIA | UAP



Postmedium V/VI

redakcja: Weronika Wronecka, Marta Zgierska **korekta, nadzór merytoryczny:** Weronika Wronecka **współpraca:** Magdalena Brykczyńska, Tomasz Fabiszewski, Ewelina Figarska, Marceli Gadalski, Jakub Kosecki, Tomasz Kozak, Aleksandra Łapot, Kuba Maciejczyk, Piotr Marzec, Adam Mazur, Marianna Michałowska, Adam Nehring, Marcin Pietrucin, Katarzyna Sobczuk, Daniel Roland Sobota, Andrzej Staniek, Weronika Wojda, Amelia Woroszył, Weronika Wronecka, Ewa Zarzycka, Marta Zgierska **projekt graficzny i skład:** Małgorzata Ciernioch, Tytus Szabelski **złożono krojami:** Telecom (Jan Estrada-Osmycki), Lato (Adam Twardoch, Botio Nikoltchev i Łukasz Dziedzic) **projekt graficzny i programowanie (www):** Marta Zgierska **media społecznościowe:** Andrzej Staniek **specjalne podziękowania:** Jarosław Klupś, Naukowe Towarzystwo Fotografii, Wydział Fotografii Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu **okładka:** Heavy stroller Amelia Woroszył **wydawca:** Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Poznań, luty 2026

P

Spis treści:

O MEDIUM I POSTMEDIUM

- Weronika Wronecka** Po co pisać? 7
- Marta Zgierska, Weronika Wronecka** Wronecka pisze.
Rozmowa z okazji wznowienia Postmedium 41

MANIFEST

- Adam Mazur** Słaby artysta 79
- Tomasz Kozak** Diabelnie poważny trud 91
- Adam Nehring** Konkretnie całości 101
- Ewelina Figarska** Rejestrować szum 123
- Ewa Zarzycka** Wszystko zaczyna się w języku 147

PROZA, POEZJA

Piotr Marzec	Kometa	155
Katarzyna Sobczuk	Filmik z wakacji jako źródło pracy	179
Daniel Roland Sobota	Bycie w piśmie	187
Amelia Woroszył	Window Whispers	205

KRYTYKA

Kuba Maciejczyk	Dlaczego lepiej obejrzeć Ekstraklasę niż pójść na wernisaż?	227
Aleksandra Lapot	„Nie wiem, jak o tym mówić”, czyli parę przemyśleń o kryzysie języka sztuki współczesnej	231
Weronika Wojda	Kac albo sen	235
Tomasz Fabiszewski	Osiemnaściołatek z trzydziestotrzylatką	243
Tomasz Fabiszewski	Pamięć zraniona	249
Marceli Gadalski	Od enakcji do struktury: brakujący wymiar w ucieleśnionym poznaniu społecznym	255
Andrzej Staniek	Cocktail Creatures	273

Jakub Kosecki **Systemy, demony, hiperstycje: niehumanitarna sprawczość w teorii społecznej i kulturze cybernetycznej** **301**

Magdalena Brykczyńska **Wiedza to także wybaczenie** **315**

Marianna Michałowska **Miejsce dla roślin – wokół projektów artystycznych Basi Sokołowskiej i Anny Kędziory** **329**

Marcin Pietrucin **Bon voyage** **347**

Po

Weronika Wronecka

co

pisać?

Weronika Wronecka

Po co pisać? Trzy eseje zamiast wstępu

I

Głupie pytania

Sztuka współczesna jest w pewnym sensie pisana lub opowiadana. Obrazom towarzyszą słowa: objaśnienia, uzasadnienia, usprawiedliwienia, statementy. O ile część z nich to gadanina, o tyle wszystkie próby wyartykułowania sztuki są aktami performatywnymi: sztuka dosłownie wydarza się tam, gdzie się ją wywołuje.

Tak brzmi jeden z akapitów tekstu podsumowującego specyfikę *Postmedium*, który napisałam z okazji wznowienia działalności pisma i w którym próbuję zwięźle wyartykułować, o co chodzi – w całej inicjatywie wydawniczej, ale i mnie samej. O co mi chodzi, kiedy się upieram, że warto czytać artystki i artystów nawet wtedy, kiedy nie mówią niczego wybitnie odkrywczego. I że generalnie warto także pisać. Nawiedzające ludzkość kryzysy narracji nie omijają oczywiście pola sztuki, może nawet dochodzi w nim do kulminacji i udomowienia procesów kryzysowych, co samo w sobie jest ciekawym zjawiskiem i można by o tym napisać zgrabny artykuł (do czego zachęcam).

Trudno jednoznacznie określić – szczególnie kiedy się pracuje na uczelni artystycznej – czy sztuka z zasady jest czymś przedjęzykowym, co wymyka się reżimom tekstualności, czy wprost przeciwnie, wchłonęła i przeskoczyła już pismo i inne media, by zawisnąć w szarej strefie postspraw: postmedium, postprawdy, postironii i tak dalej. Zgadza się z Piotrem Bosackim, że są to terminy przesadzone, coś w rodzaju konceptualnej poczekalni, w której jest przytulnie, ale trochę nerwowo i człowiek nie ma pewności, że się cokolwiek doczeka. Przygotowując poprzedni tom *Postmedium*, w przedmowie tłumaczyłam się z przesadzonego charakteru nazwy odziedziczonego przeze mnie magazynu (z którym jednak żyję na tyle długo, że zdążyłam się oswoić). Napisałam tam, że chociaż narzekam na nadużycia, na których dyskurs współczesnych artystek i artystów jest niemalże ufundowany, to jednak kusi mnie możliwość budowania bazy danych empirycznych, które uwierzytelniają moje narzekanie. Obecnie pewnie tłumaczyłabym się z tamtego tłumaczenia, ale jestem już na tyle duża, że sobie daruję.

Fakty są takie, że *Postmedium* to magazyn o sztuce współczesnej tworzony przez artystki i artystów, którzy piszą lub dla których tekst w różnych przejawach jest integralnym elementem twórczości. Czasem pojawiają się wśród nich także filozofki i filozofowie oraz inni ludzie kultury utrzymujący bliskie stosunki ze sztuką. Jakkolwiek nieprecyzyjna, tak sformułowana specyfika magazynu zawsze wydawała mi się wystarczająca. Po pierwsze dlatego, że sama jestem artystką piszącą. Po drugie dlatego, że spędziłam kilkanaście lat na uczelni artystycznej i doświadczyłam naocznie i nauszenie kilku kryzysów narracji i tektonicznych tarć zachodzących regularnie pomiędzy formacjami ideologicznymi składającymi się na uniwersum sztuki. Pomyślałam więc, że gdyby zebrać w jednym miejscu próbki różnych języków i stylów myślenia, można by wyciągnąć jakieś sensowne wnioski – ten aspekt mojej działalności można nazwać misyjnym. Oficjalnie powołuję się na *braki infrastrukturalne*, np. *niedobór czasopism poświęconych odśrodkowej krytyce lub metanarracji w dziedzinie sztuki*. Eklektyczny charakter pisma – w którym wypowiedzi poetyckie spotykają się z technicznymi analizami, herezje z modlitwami, materialisci z pięknoduchami, młodzież ze starszakami – nie tylko odpowiada polimorficznej wrażliwości redaktorki, ale wiąże się z troską o różnicę, której status w polu sztuki wbrew pozorom wcale nie jest oczywisty i która nie jest odporna na akademizację. Można mieć statyczne, petryfikujące wyobrażenie o różnicy, które przemienia ją w jej przeciwieństwo – różnica, która się ustabilizowała, okrzepła w akademickim powtórzeniu, przestaje różnicować i staje się matrycą. Żadna idea i żadna jej wyrazicielka (bez względu na to, w jakim punkcie spektrum politycznego się znajduje) nie jest stuprocentowo odporna na konserwatyzację, która przyjmuje rozmaite formy, na przykład tłumaczenia różnorodnych podejść na język wąsko rozumianego zaangażowania. Nazwijmy to roboczo akademizmem referencyjno-dyskursywnym – rzecz jest do przyjęcia, jeśli da się ją wpisać w konkretne pole odniesień. Na łamach niniejszego tomu piszą o tym m.in. Aleksandra Łapot i Kuba Maciejczyk. Oboje starają się uchwycić performatywną sprzeczność krytyki, która w bezkrytyczny sposób próbuje zapewnić sobie immunitet.

Pisać można między innymi właśnie po to – żeby się nie zasiedzieć. Taka konstatacja oczywiście nie rozwiązuje żadnego problemu, wprost przeciwnie, nastręcza kolejnych. Jak pisać krytykę, żeby osiągnąć jakiś efekt i, co najważniejsze, doczekać się czytelników? Innymi słowy: jak pisać krytykę w taki sposób, żeby się wszyscy nie poobrażali? Czytelnik obrażony to czytelnik półgłuchy i półślepy, czyli taki sobie. Należy tu przymknąć oko na diagnozę postawioną w tekście Adama Mazura, który wyrokuje, że *teoria zdechła na naszych oczach, a tekstów (nie tylko akademickich) od lat nikt już nie czyta*¹ (o czym autor jednak pisze, więc chyba sam sobie do końca nie wierzy). Być może warto komentować zjawiska, które dotyczą ludzi bezpośrednio, bo teksty o nas samych zwykle przyswajamy skwapliwie nawet w stanie paraliżu czytelniczego. Subtelnie plotkarski rys zawsze dodaje sprawie pikanterii. Subtelnie, czyli nie w tonie: *ale głupio robią, debile*, ani w poetyce dydaktycznego banału, lecz raczej w duchu myśli słabej, węższej. Pewną wskazówkę pozostawia w swoim manifestie pokojowym Magdalena Brykczyńska: *warto czasem odsunąć się od wizji podmiotu jako dążącego do czegoś przeciwko czemuś innemu. Taki podmiot powoli przekracza kategorię banalności, jej także pozwala być*². Tytuł zaproponowanego przez nią tekstu może być

1 Mazur Adam, *Słaby artysta*.

2 Brykczyńska Magdalena, *Wiedza to także wybaczenie*.

maksymą epistemologii koncyliacyjnej – wiedza to także wybaczenie. Tak rozumiana wiedza ma ocalać od resentymentu i wyraża się w rezygnacji z rozczarowania; natomiast *utrata rozczarowania* to *efekt współistnienia pobłażliwości i subtelności*³. Kto przeczyta tekst Magdy, szybko zrozumie, że nie chodzi tu o pobłażliwość znudzonej przedszkolanki, lecz podmiotu zranionego, który nie płakusią, tylko czerpie ze swojego doświadczenia diabelną siłę. Doświadczenie jest tu o tyle kluczowe, że destabilizuje kategorię prawdy; uniemożliwia formułowanie prostych zarzutów w rodzaju *nie macie racji*, ponieważ jednostkowe doświadczenie *nie może być prawdziwe lub nieprawdziwe, gdyż jest nieporównywalne do innych*⁴. To wymaga przeformułowania całej struktury spotkania, bo nie chodzi tu oczywiście o skrajną poprawność polityczną i cenzurę prowadzącą do wyjąłowania lub wygaśnięcia dialogu.

Podsumowując: w beefie na linii objawienia vs. myśl słaba stawką jest samokrytycyzm. Wracamy tu do problemu różnicy – aktem wartościowej poznawczo skruchy może być odkrycie, że nawet wyposażeni w oświecone światopoglądy, szlachetne idee i tytuły naukowe, w gruncie rzeczy jesteśmy różni od siebie samych. Tu cytat ze specjalisty od podmiotowego rachunku różniczkowego: *tożsamość sama w sobie jest uznaniem zasadniczej (samo)różnicy: powiedzieć, że coś jest tożsame ze sobą, oznacza, że jest różne od wszystkich swoich poszczególnych własności, że nie sposób go do nich zredukować*⁵. W tym sensie rezygnacja z triumfalnego *bycia kimś* jest w gruncie rzeczy aktem dobroci, samoposzanowania. Warto o tym pamiętać właśnie teraz, kiedy narracje tożsamościowe to mniej więcej połowa pola sztuki (gwoździ ścisłości – piszę to zdanie jako jedna z czołowych kontynuaterek tradycji autobiograficznej, zanurzona we wszystkich podejmowanych problemach po uszy).

Wracając do spraw związanych z motywacjami leżącymi u podstaw inicjatywy pod tytułem *Postmedium* – jedną z nich jest poczucie przytłoczenia zalewem tekstów niepotrzebnych i wymuszonych, których powstaje tym więcej, im mniej piśmienne są społeczeństwa. Można odnieść wrażenie, że zanik zdolności pisania i czytania postępuje wprost proporcjonalnie do radykalnego wzrostu niskojakościowej (re)produkcji literackiej. Nie trzeba nawet wybiegać wyobraźnią poza nasze malutkie poletko artystyczne. Już w jego ramach produkcja literacka podporządkowana jest logice nadmiaru. Weźmy choćby tzw. teoretyczne prace dyplomowe (choć słowo *teoretyczny* także funkcjonuje tu jako termin przesadzony). Artystom na tle całego środowiska akademickiego jest jednocześnie łatwiej i trudniej. Łatwiej – bo nie ogranicza ich sztywna konwencja, dzięki czemu rosną szanse na wypowiedzi autentyczne, interesujące formalnie i odkrywczym tą osobliwą odkrywczością dobrej powieści, która nie tyle wnosi coś nowego, co rzuca nowe światło na pozorne oczywistości. Z tego samego powodu jest im trudniej, a wraz z poziomem samoodpowiedzialności rośnie poziom dezorientacji. No i oczywiście – o czym prawdopodobnie wspomniałam w każdym swoim tekście i ten nie będzie stanowił wyjątku – statystycznie rzecz biorąc artystki nie uczy się pisać ani czytać, więc trudno oczekiwać, że u schyłku akademickiej kariery nagle dostąpią daru języków, najlepiej języków współczesnej humanistyki. Kończy się to tak: w dobrym tonie jest psioczyć na kuratorki i krytyków, na ich sztuczki dyskursywne, na to, że wytrenowani

3 Tamże.

4 Tamże.

5 Žižek Slavoj, *Hegel i mózg podłączony*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021, str. 18.

piśmienni mają władzę i często jej nadużywają, sprowadzając całą sztukę do pięciu modnych tematów. Rodzą się z tego nowe akademizmy tematyczne, dyskursywne, referencyjne, a artystyczne grono beneficjentów chcąc nie chcąc przyswaja gwarę gabinetową, żeby dostać stypendium albo zaproszenie na wystawę w dużej instytucji. Nie jest tajemnicą, że coś jest nie tak. Rozwiązanie wydaje się oczywiste: należy przejąć scenę krytyki, należy rozprawić się z doktrynerstwem i dziaderstwem; i kto nadaje się do tego lepiej, niż młodzi wyszczekani, świeżo upieczone artystyczne mordeczki, które rokrocznie całymi armiami opuszczają uczelnie artystyczne i szturmują rynek sztuki lub, jeśli to zbyt specyficzne określenie, arenę wymiany (artystycznej, ideowej, ekonomicznej)?

Jest to oczywiste, ale równie oczywiste są skutki uprawiania krytyki bez nauki myślenia krytycznego. Mocne słowa, wiem. Upieram się jednak, że myślenie, w szczególności krytyczne, nie jest darem z nieba, tylko rzemiosłem, którego trzeba się nauczyć. A na rynku sztuki i jej idei (i nie tylko) notowania rzemiosła znacząco w ubiegłych latach spadły. To, że całe studia artystyczne polegają na gadaniu, ma w tym kontekście drugorzędne znaczenie. W pracowniach rozmawia się o sztuce i toczy się spory, ale nie każdy spór ma charakter dydaktyczny; wiele potencjalnie produktywnych napięć zmienia się w osobiste konflikty i przyczynia się do wykształcenia nie samoświadomych uczestników dialogu, ale kandydatów na funkcjonariuszy jakiegoś mitu założycielskiego; negocjacja zamienia się wówczas w wyścig o tytuł posiadacza racji ostatecznej. Więcej przemyśleń na ten temat zawarłam w tekście *Metafizyka dla artystów* opublikowanym w poprzednim tomie *Postmedium* oraz w moim doktoracie. Na ośłodę znów przywołam Mazura, tym razem jakby bardziej ufne: *Nie prześciganie konkurentów, lecz osłabienie sensu samego wyścigu przynosi ulgę*⁶.

W bieżącym roku akademickim prowadziłam zajęcia, które zatytułowałam roboczo: *Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o pisaniu magisterek, ale boicie się zapytać*. Był to kurs, w ramach którego planowałam opowiedzieć o systemowych lukach, programowych nieścisłościach i przesunięciach, w związku z którymi na ASP do pisania warto podejść inaczej, niż zwykle. Z inną intencją i przy zastosowaniu innych środków, niż ma to miejsce w środowisku badawczym. Przyczyna jest prosta: na ASP nie prowadzi się klasycznie rozumianej działalności badawczej, a jednak czasem usiłuje się zachowywać taki pozór, czego efektem są teksty o niczym. Moja teza jest taka, że to *nic* nie wynika z tego, że nie ma co powiedzieć. Owszem, jest co, ale nie ma jak, bo cała twórcza energia zostaje zainwestowana w próbę pisania w języku obcym, do posługiwania się którym studentki i studenci czują się – nie bezzasadnie – zobowiązani, chociaż nigdy się go nie uczyli. Rodzą się z tego kanoniczne już przypadki – obietnice bez pokrycia, wywarzenie otwartych drzwi, aforystyczny patos, stylistyczna schizofrenia; nie wspominając o trudnościach z panowaniem nad strukturą i kompozycją pracy, jak gdyby nie była utworem, do którego warto podejść równie przytomnie, co do każdego innego dzieła. W ramach profilaktyki opowiadałam moim słuchaczkom i słuchaczom o tych i wielu innych pułapkach, których łatwiej jest unikać, kiedy weźmie się na poważnie tak podstawowe, że aż śmieszne pytanie: po co pisać?

Najgorsze są rzeczy, które pisze się dla świętego spokoju. Przeczytałam takich sporo i być może właśnie dlatego pod koniec semestru zorientowałam się, że niemal wszystkie zajęcia poświęciłam kwestii *sensu artykulacji*. Jest to o tyle zaskakujące, że życie w języku i językiem jest dla mnie czymś równie oczywistym, co życie organiczne, więc nie ma co pytać o jego sens i cel. Pytanie *po co pisać?* wydaje mi się równie absurdałne, co pytanie *po co żyć?* Wiadomo, że po nic, ale jakoś głupio to olać. Daniel Sobota, autor *Bycia-w-piśmie* i naczelny krytyk pismocentryzmu, dostanie gęsiej skórki, czytając to wyznanie, ale wydaje mi się, że milcząco przyjmowaną przeze mnie ontologię da się sprowadzić do dwóch ruchów. *Myślę, więc jestem i piszę, więc myślę*, a w konsekwencji – *piszę, więc jestem*. Nie chodzi tu o to, że myślenie jest jakieś wielce lepsze od doświadczeń innego typu, wolne od ograniczeń wulgarnej cielesności i inne takie pierdoły. Wprost przeciwnie, wyobrażam sobie, że nie tyle nawet myślę ciałem, co jestem przez nie myślana, ale o to właśnie chodzi – *wyobrażam sobie*. Jak każda przyzwoita artystessa, żyję, czy mi się to podoba czy nie, przede wszystkim w wyobraźni (która często maltretuje mój biedny organizm). Pisanie pełni tu funkcję dowodu rzeczowego, którego potrzebuję jako notoryczna niedowiarka. Co nie zostało zapisane, być może nie zostało też nigdy pomyślane i w ogóle nie miało miejsca. Pisanie było u mnie pierwsze i myślę, że zostałam nauczycielką z dwóch powodów: żeby nauczyć się mówić na głos i żeby zawsze mieć odbiorców.

To ostatnie jest kluczowe. Myślenie o pisaniu jak o interakcji ma dla mnie walor ekonomiczny, ponieważ w trybie zwrotu do adresata działam o wiele skuteczniej i wydaje mi się, że dałoby się z tego zrobić metodę. Używanie języka tak czy owak zakłada jakiegoś Innego, który wyznacza granice sensu i nonsensu. Przeniesienie środka ciężkości z aktu komunikacji na jego efekt – którym ma być uprzywilejowanie komuś kawałka mojego świata, urzeczywistnienie się w ekspresji – zupełnie zmienia sposób, w jaki przeżywam proces pisania. Sam w sobie, czego mam pełną świadomość, żmudny, alienujący i wymagający skupienia, o które coraz trudniej. Takie podejście starałam się zaproponować studenterii zmagającej się z lękiem przed pisaniem. Mam wrażenie, że o wiele łatwiej się wystawić, kiedy wyobrazimy sobie, że zwracamy się do konkretnej osoby lub grupy, najlepiej takiej, której rzeczywiście chcielibyśmy coś przekazać. Język układa się inaczej do rozmowy. Pisanie w próżni często przybiera dziwnie bezosobową formę; można odnieść wrażenie, że jeśli jest w nim jakiś podmiot, to symulujący, przebrany w niewygodny kaftanik, zbyt gładko uczesany. I jeśli jest w nim jakiś adresat, to ma on charakter sędziego uosabiającego całość literatury (nigdy nie wiadomo, co nasza recenzentka wie, a czego nie wie), a więc jest to ktoś nijaki, w zasadzie nieistniejący, a jednak przytłaczający i groźny. Pisanie w próżni, przynajmniej dla mnie, wiąże się ze średnio przyjemnym uczuciem oceanicznym. Wyobrażam sobie, że w świecie idealnym *Postmedium* mogłoby stać się platformą, która zajmuje miejsce tej próżni – środowiskiem komunikacyjnym, w którym o sztuce gada się z sensem i z życiem.

Last but not least, przyjemność jest ważna. Jeśli piszącej się nudzi, czytelniczce też będzie się nudzić. Warto czasem zadać sobie pytanie, czy samemu chciałoby się przeczytać to, co się właśnie pisze. Pisanie tekstów, które dla nas samych są bez sensu, jest bez sensu. A co ma sens? Na przykład rzeczy, które choćby minimalnie naruszają naszą rzeczywistość – w taki sposób, żeby mogła się wydawać pociągająca, żeby dało się czegoś od niej chcieć. Jak już zaznaczyłam, pisanie ma dla mnie wiele wspólnego z byciem. Teksty

zlewają mi się z autorkami i autorami, dlatego jestem w stanie wzywać się w nie i się z nimi zżywać. W pracy kieruję się zasadą przyjemności: staram się udrożnić tekst tak, żeby sens mógł w nim swobodnie krążyć, i uporządkować go na tyle, żeby czytelnik w miarę możliwości nadążał za tym sensem bez zadyszki. Chodzi chyba o odpowiednią proporcję splotu i prześwitu; o koherencję uwzględniającą wytrzymałość odbiorcy i przestrzeń pozwalającą mu rzeczywiście rozgościć się w tekście. Jeśli praca redakcyjna ma sens, to dla mnie przybiera on taką formę: życie cudzymi sprawami, wykorzystywanie, że inni coś sobie pomyśleli, a w związku z tym jestem w pewnym sensie zwolniona z obowiązku odkrywania tego na własną rękę; mogę na jakiś czas wejść w cudze papcie i wychodzę z takiej przebieranki bogatsza o konkretne, zupełnie niefikcyjne doświadczenia. Podoba mi się, że wynikiem takiego stylu bycia jest postać niespójna. Czasem wyobrażam sobie, że tłumaczę się autorom jednych tekstów z doboru innych, sprzecznych z ich programem. Jestem pewna, że grono osób publikujących w *Postmedium* nie stworzyłoby wielkiej szczęśliwej rodziny.

A jednak, choć teksty są bardzo różne, łączy je to, że każdy jest przekonującą odpowiedzią na postawione w tytule pytanie. Kolejny fragment, *Gramatyka to także sfera intymna*, poświęcam dwójce autorów (Brykczyńska, Fabiszewski) ze względu na pokrewieństwo i zarazem odrębność ich pisarstwa, które wdzięcznie uwidacznia, czym może być językowe *jouissance*. Następnie przechodzę do *Manifestów* – portretowej części eseju poświęconej poszczególnym pozycjom składającym się na trzeci tom *Postmedium*, spośród których kilka wykorzystuję jako pretekst do rozwinięcia refleksji o charakterze ogólnym.

II

Gramatyka to także sfera intymna

Wiedza to także wybaczenie Magdy Brykczyńskiej to jeden z najtrudniejszych tekstów, które przyszło mi w ostatnim czasie redagować. Być może ze względu na to, że tytułowe *także* – czyli równouprawnienie porządków, które na zdrowy rozum nie powinny mieć ze sobą zbyt wiele wspólnego – pozwala tekstowi być wieloma rzeczami naraz, tym samym zwiększając jego pojemność. Jest to analiza filozoficzna pewnego fenomenu, a *także* doświadczenie, konfesata, modlitwa, poemat, apel i jeszcze parę innych rzeczy. Przede wszystkim jest to brawurowe podejście do sprawy podmiotu, który, wiadomo nie od dziś, nastrocza sporo problemów. Jak pisze Magdalena w prywatnej korespondencji, którą wymieniałymy w procesie redakcji na marginesach jej tekstu:

(*Ja*) ma *złą prasę* z przyczyn zupełnie zrozumiałych. Wszystko wydaje się lepsze. Aktualność, kłaczka, pęknięcia, patafizyka, bycie zjedzonym przez grzyby etc. Ale są takie sytuacje, w których *ja* jest niezastąpione, i tu właśnie próbowałam taką sytuację opisać.

Tego rodzaju zadanie wydaje się co najmniej trudne i być może dlatego także proces redakcji był wymagający. Był jednak wymagający inaczej, niż zwykle. Zwykle wyzwania wynikają z tego, że przyrost pism klasy B przekracza ludzką wydolność czytelniczą. Że powstaje sporo tekstów, których się nie

da czytać, a jeśli się próbuje, to jest to droga przez mękę. Wartość literatury jest oczywiście względna. Doświadczam tego bezpośrednio jako autorka tekstów zbyt filozoficznych dla artystów i zbyt artystycznych dla filozofów. W tym granicznym obszarze oddawanie sprawiedliwości rzeczom tego godnym jest wyjątkowo trudne, ponieważ niezupełnie przystają do nich sprawdzone kategorie. A to, co nie mieści się w obszarze sprawdzonych rozwiązań, jest z automatu czymś w rodzaju mowy wariata – jeśli przyjmiemy, że wariat to ten, kto ignoruje prawidła zdrowego rozsądku.

W tym sensie wariactwem jest literatura rozumiana tak, jak opisuje to Magda: jako płaszczyzna przystawalności form z różnych porządków. Po tak widzącej swoje zadanie autorce raczej nie można spodziewać się grzecznej składni i miękkiego przechodzenia z wątku na wątek od wstępu po zakończenie. *Piszę (...), aby nie przychyłać się do własnej opinii*⁷, powtarza za Carrèrem Magdalena, a potem na marginesie zwraca się bezpośrednio do mnie: *po raz pierwszy w odpowiedzi na moje pisanie ktoś dzieli się refleksją, zamiast mówić, że jest trudne, dziwne lub w złym stylu.*

Magdę Brykczyńską poznałam w 2023 roku podczas XII Polskiego Zjazdu Filozoficznego w Łodzi, na którym wygłosiła po raz pierwszy referat będący przyczynkiem do tekstu *Wiedza to także wybaczenie*. Było to na panelu estetycznym. Nie jest tajemnicą, że zjazdy filozoficzne nawet dla szczerze kochających filozofię miewają działanie nasenne. Od nadmiaru krytycznego myślenia da się wpaść w coś w rodzaju antydogmatycznej drzemki. Z takiej właśnie drzemki wybudził mnie referat Magdy, znacząco odróżniający się od całej reszty wystąpień. Po pierwsze ze względu na samą postać autorki, jej wysoki i subtelnie załamujący się, ale stanowczy głos i postawę wyrażającą stuprocentowe zaangażowanie w skupiony w tekście świat. Po drugie dlatego, że nie za wiele zrozumiałam, ale za to to, co mi się udało zrozumieć, miało charakter uderzeniowy – w takim sensie, w jakim mówi się, że uderzyła nas myśl lub świadomość czegoś. W tym przypadku uderzającym był stopień zawłaszczania języka przez mówiącą; zawłaszczania, które nie nosi znamion przemocy, ale zwyczajnie jest osobowością. Osobowość dużo komunikuje, choć niekoniecznie w sposób zrozumiały dla profanów. Dlatego po konferencji zaczęłam Magdę w autobusie i w ten sposób zyskałam dostęp do tekstu referatu z korespondencyjnym kursem językowym w gratisie.

Było to mądre posunięcie. Będąc obcym dla przeciętnego użytkownika, można by rzec: obcym dla wszystkich z autorką włącznie, język ten zarazem ma w sobie coś uniwersalnego, oswojonego. Jakby w każdej chwili miało się na końcu języka to coś, co dźwiga cały akt komunikacji (być może nadzieję, że jest ona w ogóle możliwa). Język Magdy niemal zajął się z rejestrem tego, co poza nim i choć jest nieprawdopodobnie gęsty i *ciasny* (chodzi mi tu o ścisłe przyleganie do siebie kolejnych warstw), to zarazem jest w nim tak dużo przestrzeni na odbiorcę, że można się w tym utopić. Nie jest to ani pisanie tylko-akademickie, ani tylko-poetyckie. A to *po między*, do którego zaprasza czytelnika, jest do tego stopnia osobiste, że choć mamy tu niby do czynienia z filozoficzną refleksją, lektura wzbudza we mnie takie uczucia, jak gdybym czytała intymne wyznanie. Co najniezwyklejsze, intymność wytwarza się tu w głównej mierze na poziomie gramatycznym.

⁷ Brykczyńska Magdalena, *Wiedza to także wybaczenie. O literackim odzyskiwaniu podmiotu dzięki indyferencji*, [za:] Carrère Emmanuel, *Królestwo* (2016).

I być może dlatego jest uderzająca. Tego rodzaju namiętne zwichniętą gramatykę napotkałam już u innego autora, którego tekst, *Kirka*, ukazał się w poprzednim tomie *Postmedium* (III/IV). Tomasz Fabiszewski był – dziwnie pisać o nim w czasie przeszłym – człowiekiem, przy którym zadawanie takich głupich pytań, jak *po co pisać?*, w ogóle nie wchodziło w grę. W tym sensie był religijny – zakładał, że pewne rzeczy po prostu są ważne i zamiast marnować siły na podawanie ich w wątpliwość, lepiej po prostu się za nie wziąć. Pisanie zawsze było dla niego *po coś*, a tym czymś jest literackie odzyskiwanie podmiotu. I podryw na poetę, ale to tylko przy okazji. Okazje warto oczywiście wykorzystywać, a jeśli nie pojawiają się samoistnie, warto im pomóc, na przykład instalując Tindera, na którym to właśnie się poznałiśmy. Dla Tomasza była to nie gorsza niż Zjazd Filozoficzny platforma do wygłaszania wykładów, na przykład w języku husserlowskiej fenomenologii (na pamiątkę tego spotkania powstał mój rysunek *Kryzys matrymonialny a transcendentalna fenomenologia*). Czy był artystą? Dzieł plastycznych w całym życiu zrobił może z osiem – w tym siedem niedokończonych remontów i wykres przedstawiający, jak proporcja piękna i szaleństwa u dziewcząt wpływa na jego chęć wstąpienia w związek małżeński – ale mało znam osób, które bardziej kwalifikowałyby się na ten tytuł. Wystarczyłoby już to, że pisał, bo *pisząc malujesz obrazy*⁸. Ale to nie jest jedyny powód.

Pewnego razu Tomasz Fabiszewski niemal dołączył do redakcji *Postmedium*, co jednak ostatecznie nie doszło do skutku, bo zawiesiłam działalność pisma. Pozwolę sobie przytoczyć fragment z mojego dziennika, a mianowicie list, w którym opisuję tę sytuację, samego Tomasza i mój pomysł na działalność wydawniczą:

Jak Ci wiadomo, pozostaję redaktor naczelną pisma o niefortunnym tytule *Postmedium*. Pismo w ubiegłym roku stanowiło dla mnie poligon, na którym ćwiczyłam umiejętności edytorskie, a także bazę danych. Nie bez wysiłku złożyłam obszerną monografię, potem skończyłam pisać doktorat i teraz naprawdę powinnam już się wziąć za poważną robotę. Ale to potem. Najpierw –

muszę przyznać, że najskuteczniej działałam w trybie zwrotu do adresata. W związku z tą skłonnością z mojego pisarstwa wyewoluowała forma donosu korespondencyjnego. Jestem pisarką pocztową i pładzę setki listów domagających się czytelnika. Sam jednak wiesz doskonale, że nie jest to prosta sprawa, bo jak się dostaje wiadomość, to wypada na nią odpowiedzieć, ale nie zawsze się chce i czasem się odwleka; to odwleczone się kumuluje, w końcu zaczyna przypominać dług i traci sens. Bezpieczniej będzie więc powiedzieć, że potrzebuję współnika, frajera po fachu. W związku z tym dziś podczas obiadu proponowałam Tomaszowi posadę w mojej jak dotąd jednoosobowej redakcji. Ku mej uciechu natychmiast zauważył, że nazwa pisma stanie się o wiele przystępniejsza, jeśli wykreśli się z niej drugą połowę. Wystarczy skrócić *Postmedium* do *Post*, żeby oddalić się od historycznego żargonu i zbliżyć do topiki pocztowej. Ustalamy, że w takim razie magazyn powinien posiadać emblemat w kształcie trąbki Pocztyliona. Tomasz zna się na poczcie. Do dziś nosi firmowy uniform *Hermesa*, w którym rozwoził przesyłki pod granicą niemiecką, by następnie przenieść się do Berlina jako kurier DPD. Tomasz nagle zaczyna dyktować:

8 Fabiszewski Tomasz, *Dwieście wierszy czysta lat* (w archiwum prywatnym).

BIBLIOTEKA KLASYKÓW FILOZOFII



TINDER

Kryzys
matrymonialny
a transcendentna
fenomenologia

 PWN

Trąbko pocztyliona, trzymamy cię pod pachą, trzymamy cię po skosie, mamy cię w kieszeni, po latach zawiei, co w okienne szpary (które wczoraj na szczęście uszczelnił). Trzymamy cię ku górze, by wszyscy słuchali... Krąży po pokoju, gestykulując jak dyrygent. Co jakiś czas zerka mi przez ramię – ile to jest tekstu? Mało. Co tam dopisujesz? Robię unik, nie znoszę, jak mi ktoś wisi za plecami, kiedy pracuję. Biorąc pod uwagę naturę muzycznych instrumentów – trąbka raczej się nie rozwinie. Nie powiem, trochę szkoda, że nie ujrzymy więcej Charliego Parkera, choć może zjawi się jeszcze Thelonious Monk, ten mój leniwy brat. Zerka i zerka. Nie możemy się zasiedzieć, jak w kinie. Prawdę mówiąc rezygnujemy też z teatrów – które i z nas zrezygnowały. Grali zresztą tylko pospolite szmiry. Sentymantalizm, pieprzony, zawsze się zjawi. I nic z tym nie możemy zrobić (...)?

Dwa ostatnie zdania są prorocze. Trudno uniknąć pieprzonego sentymentalizmu tym bardziej, że intymność w przypadku Tomasza wytwarza się w jeszcze innym wymiarze, bardziej ogólnym i organicznym, niż gramatyczny. Jest to intymność wynikająca z faktu, że tekst jest obecnie jedyną możliwą formą uchwycenia czegoś z autora, którego nie da się już spotkać osobiście. Tekst dosłownie zrównuje się tu z byciem, choć można odnieść wrażenie, że tak było jeszcze za życia Tomasza. Już w Kirce przedstawiał się jako zgangsterzona zjawa: *Pisarz to duch pośród innych duchów. Pirarz, tak, to jest pirat wśród pisarzy*¹⁰.

Piszę o tej dwójce autorów nie tylko dlatego, że są mi drodzy; przede wszystkim dlatego, że uderzyło mnie dziwne podobieństwo ich sposobów obchodzenia się z językiem, bardzo wyraźne pomimo zasadniczych różnic estetycznych i merytorycznych. Są to autorzy, którzy aresztują język, traktują go jako własność prywatną w sposób bezkompromisowy; i robią to tak sprawnie, że chociaż często ich nie rozumiem, mam poczucie, że wszystko jest na swoim miejscu. A to jest uczucie rzadkie, egzotyczne. Przywołuję więc Magdę i Tomasza jako wzorcowe przykłady autorów, którzy piszą *sobą* tak bardzo, że stają się czasownikiem odrzeczownikowym. Takim czymś w oczach Lacana był Joyce, który wykorzystywał swoje szaleństwo jako źródło twórczej energii:

Jedno to odrzucić lub wykluczyć Imię Ojca. Ale co z wszystkimi innymi imionami? Wszystkimi innymi słowami funkcjonującymi w języku angielskim (lub jakimkolwiek innym – przyp. aut.)? Słowami o ustalonych wymowach, znaczeniach i wartościach użytkowych? Cóż, te również musiały odejść. Tylko rozkładając cały język angielski na części i składając go na nowo na własny obraz, Joyce mógł w pełni uczynić sobie imię. Imię tak wpływowe, że po raz kolejny przelewa się poza gramatyczną kategorię nazwy własnej. Stając się czymś, co moglibyśmy nazwać czasownikiem odrzeczownikowym. I znowu: Joyce to już nie tylko ktoś, kto pisał. Joyce to również coś, co można teraz zrobić¹¹.

Ten rodzaj zawłaszczenia, przearanżowania całego języka na własny obraz, wymaga niedorzecznej krzepy. Jest tego świadoma Magdalena, która zapisuje: *Potrzeba coraz więcej wyobraźni, aby zjednoczyć własną (...) dziwność z zewnętrżnością*¹². Nie jest to łatwe, nie zawsze jest też przyjemne; dla

9 Dziennik Wroneckiej (list do Wolańskiego), 14.01.2022, Kraków, Pędzichów.

10 Fabiszewski Tomasz, „Kirka” [w:] *Postmedium III-IV*, red. Weronika Wronecka, Adam Mazur, Poznań 2021.

11 McCormick Samuel, *Lectures on Lacan: Joyce and the Making of a Name for Himself*, komentarz do: Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII: Le Sinthome* (1975–76), tłum. własne.

12 Brykczyńska Magdalena, *Wiedza to także wybaczenie. O literackim odzyskiwaniu podmiotu dzięki indyferencji*.

autorki-czasowniczkę powrót do zewnętrżności może być tak dotkliwy, jak gdyby równał się z samowyrzeczeniem i końcem świata. Jakkolwiek rozczarowujące by nie było to przeżycie, zawsze jest jeszcze jego druga strona: utrata samego rozczarowania. Być może to ma na myśli Magdalena, opisując w swoim tekście indyferencję. Kiedy poleciłam jej przeczytać *Kirkę* Tomasza, podzieliła się ze mną refleksją, która zadziwiająco dobrze pasuje także do jej sposobu pisania:

Relacje pomiędzy dowolnymi dwiema myślami są inne niż wszystkie pozostałe i są one kosmicznie duże (a może też kosmicznie puste?). Napotkałam wiele zdań *genialnych* (mistrzowskich), momentami poczucie humoru prawie rozbijało powierzchnię wywodu. Moim największym odkryciem podczas lektury była myśl, że tekst Tomasza pokazuje jakim błędem jest wyobrażanie sobie, że dynamika naszej świadomości jest *miła i grzeczna* – jak pewnie większość tych spośród naszych myśli, które są nam znane.

*Fabiszewski, a co ty powiesz?*¹³

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 morze¹⁴.

Fabiszewski nie pisał o Joysie ani Joycem, Fabiszewski robił Joyce’a. A mnie teraz nie pozostaje nic innego, niż robić Fabiszewskiego.

Odsyłam czytelników do poprzedniego tomu *Postmedium* i *Kirki*, która jest dla mnie tym ważniejsza, że redagowałam ją razem z Tomaszem i był to proces burzliwy, z krzykami i trzaskaniem drzwiami, a zarazem niezwykle satysfakcjonujący. Nikt inny nie kłócił się ze mną tak serdecznie o gramatykę i znaki przestankowe. W tomie najnowszym zamieszczam jego krótki szkic o funkcji literatury (*Osiemnastolatek z trzydziestotrzylatkiem*) oraz raczej techniczne studium żałoby i melancholii (*Pamięć zraniona*), które profilaktycznie przeanalizował, by następnie, przechodząc ze swoim czasownikiem odrzecznikowym do czasu przeszłego (choć raczej w trybie niedokonanym), zafundować bliskim praktyczny trening w tym zakresie. Dynamika żałoby i melancholii nabiera zaskakującej wyrazistości na gruncie dyskursu o indyferencji, o którym pisze Magdalena Brykczyńska w tekście *Wiedza to także wybaczenie*.

III

Manifesty

Organizujące tom działy mają charakter pomocniczy i nie są zobowiązujące. Równie dobrze można by, jak w poprzednim tomie, zrezygnować z podziału lub pozostawić tylko jeden dział – manifesty. Każdy z opublikowanych

13 Fabiszewski Tomasz, „*Kirka*” [w:] *Postmedium* III-IV, red. Weronika Wronecka, Adam Mazur, Poznań 2021.

14 Tamże.

w *Postmedium* tekstów jest w jakimś stopniu manifestem, nawet, a być może szczególnie wówczas, gdy w pierwszym akapicie pojawia się zapewnienie, że *to nie jest manifest*.

O przynależności gatunkowej swojego eseju **Słaby artysta** mówi jak zwykle bezpośrednio **Adam Mazur**, otwierając tekst mocną deklaracją:

Przed pięćdziesiątką zostałem artystą. To nie żart, ale też nie jakiś wielki sukces¹⁵.

Artystą, którego kariera jest symptomem kryzysu systemu – należałoby dodać. Mazur, jak to Mazur, nawet kryzys potrafi wyzyskać jako metodę, za co jestem mu wdzięczna, ponieważ mogę ją teraz zaadaptować do niniejszego tomu. Program *słabego artysty* sprowadza się do niekoniecznie nowej, ale brzmiącej jak nowość w ustach wpływowego niegdyś-kuratora-dziś-artysty maksymy *I would prefer not to*. Słaby artysta jest oczywiście swoją słabością silny, jest wolny, nic nie musi, w szczególności nie musi się nikomu tłumaczyć. Zajmuje się sobą i swoimi sprawami, a władzy nad nim nie ma nawet – co jest być może najmocniejszym uderzeniem w mit powołania – sama sztuka. Twórczość nie musi być rdzeniem życia artysty – ta prosta konstatacja z całą pewnością dla wielu zakrawa na herezję. Zdaniem Mazura sztuka oportunistyczna

robiona przy okazji, na zamówienie, bez strategii zorientowanej na wielką karierę – jest kompromitacją tylko dla tych, którzy nadal wierzą w autonomię, sprawczość, transparentność reguł i równość szans systemu sztuki¹⁶.

Są to wartości, w które sam autor prawdopodobnie już nie wierzy, a to, czy wynikiem tej deziluzji jest cynizm, czy autentyczna emancypacja, musi rozstrzygnąć czytelnik. Diagnoza Mazura koresponduje ze wspomnianym już problemem akademizmu referencyjnego: silna sztuka potrzebuje silnego odniesienia (trauma, tożsamość, zaangażowanie), słaba sztuka może powstawać przy okazji i w tym sensie jest wyzwalająca. Mnie to przekonuje, bo żyje się też raczej *słabo i przy okazji*.

Metodyczną słabość można ekstrapolować także na pole dyskursu, co poprowadzi nas w kierunku *pensiero debole*, myśli słabej, opisaną między innymi przez Gianniego Vattimo. *Postmedium* jest w pewnym sensie pismem myśli słabej: gromadzi wypowiedzi, które nie pretendują do ostateczności, a ich siła polega na tym, że nie są i nie muszą być gotowe. Czy w takim razie okazuje się, że czytelnik ma właśnie przed oczami jedyny w Polsce magazyn dla słabych artystów? Być może. Należy jednak pamiętać, że słabość jest wbrew pozorom dobrem luksusowym i nie każdego na nią stać. Można powiedzieć, że posiada ona pewien ładunek etyczny, w pewnym sensie *przegrywanie jest czystsze*, (ponieważ w takich warunkach – przyp. aut.) *sens gry nie zamienia się w sens metafizyczny*¹⁷. Myśl słaba poszerza pole manewru nie tylko na płaszczyźnie treści, ale i formy; może na przykład mieć kształt notatki opisaną przez **Ewelinę Figarską** w tekście **Rejestrować szum**. Wystawa *Możliwości chodzą w kółko*, którą autorka przygotowała razem z Anią Jeglorz, to niemal podręcznikowy przykład sztuki traktowanej jako efekt uboczny życia; czegoś, co niekoniecznie zrodziło się z intencji artystycznej,

15 Mazur Adam, *Słaby artysta*.

16 Tamże.

17 Brykczyńska Magdalena, *Wiedza to także wybaczenie*.

ale jest skuteczne i właśnie dlatego zostaje przyjęte jako sztuka. Figarska pisze o notatce jako wytworze, który nie wie, czym się stanie – może trafić do muzeum albo do kosza i ta niepewność przesądza o jego uczciwości. Autorka adaptuje podniesioną przez Białoszewskiego do rangi sztuki praktykę celebrowania rzeczy pozornie nieważnych, *prywatnych paprochów i poezji spisanej na tyle zeszytu*¹⁸.

Tekst Adama Mazura otwiera pochod autorów (Mazur, Kozak, Staniek, Kosecki) odnoszących się do problemu sztucznej inteligencji, sprawczości bytów nieludzkich etc., przeprowadzających w tym kontekście rewizję granic sztuki i percepcji. Są to tematy aktualne i dotkliwe nie tylko dla artystów. Jedną z metod budowania odporności na *horror artificii* mogłaby być kultywacja słabej sztuki i słabej myśli, o ile zakładałaby pokorną świadomość, że w zasadzie nie ma czegoś takiego, jak całkowicie naturalna inteligencja; są raczej procesy metaboliczne i krótkie śpięcia. Echa takiej antrop(at)ologii wybrzmiewają już w tekstach Brykczyńskiej i Nehringa, u których ostatnie słowo mają procesy nieświadome lub społeczno-historyczne (co nie oznacza, że nie ma w takiej strukturze miejsca na jednostkę).

Esej **Adama Nehringa** pt. **Konkretność** zaczyna się równie mocno, co manifest Mazura – od wyparcia się własnej genealogii. *To nie jest manifest, a refleksyjne wejście w zbiór cichych założeń*¹⁹, pisze autor, by następnie na dwudziestu stronach rozłożyć na części pierwsze swoją rozbudowaną koncepcję sztuki z dyscypliną wytrawnego strukturalisty. Kluczowe napięcie projektu zawiera się w opozycji między dwoma logikami: dzieła jako tautologii (Kosuth, Greenberg, sztuka sama w sobie, zamknięta na świat) versus dzieła jako komunikatu-odzworowania (obraz konkretnego doświadczenia społecznego). Nehring staje po stronie tej drugiej, ale nie w sposób naiwny. Odwołując się do różnych przykładów stara się uzasadnić swoje przekonanie, że celów sztuki krytycznej nie da się realizować w oderwaniu od myślenia o autonomii formy – jeśli mają to być cele *sztuki*, a nie na przykład polityki. Jest to projekt odświeżająco pojednawczy, trzecia droga znosząca dualizm: zdystansowany formalizm kontra pragmatyka społeczna.

Czym są konkretne całości? Kultywacją świadomości, że abstrakcyjne uniwersalia (pojęcia) i konkretne partykularia (jednostkowe doświadczenia) to tylko momenty procesu stawania się (tu – sztuki), a prawda jest całością ruchu między nimi. Przyglądając się sztuce współczesnej, Nehring artykułuje zwięzłe powszechne intuicje dotyczące kanonicznego case'u jałowych związków teorii i praktyki. Jest to przyczynek do krytyki pseudokonceptualizmu – *nieszczęsnej formy pracy z pojęciami*²⁰, polegającej na wyborze abstrakcyjnego hasła i produkcji rebusowych ilustracji nie tylko nie przynoszących żadnego progresu poznawczego, ale niemalże zbędnych, prowadzących co najwyżej do rozmycia pojęcia lub postawionego problemu. W tym miejscu możemy ponownie przywołać akademizm referencyjny, który tym razem zostaje zdekonstruowany od strony formalnej – chodzi tu o dzieła, które istnieją wyłącznie jako referencje, natomiast sama kompozycja nie pracuje, jest w pewnym sensie martwa. Dla autora zadanie artystki współczesnej jest jasne:

18 Figarska Ewelina, *Rejestrować szum*.

19 Nehring Adam, *Konkretność*.

20 Tamże.

Realnie rozwojowym kierunkiem dla sztuki najnowszej byłaby według mnie próba połączenia celów sztuki krytycznej z dążnością do autonomii komunikatu charakterystyczną dla tradycji formalistycznych (...). W warunkach wszechobecnego chaosu produkcji tworzenie form wieloznacznych nie stanowi jakiegokolwiek wyzwania artystycznego. Zamiast tego ambicją sztuki powinno być precyzowanie znaczenia (...) przy jednoczesnym obrazowaniu szerokiego horyzontu kontekstów²¹.

Pointa jest z grubsza taka, że silne formy konceptualizmu się wyczerpały, ale to nie znaczy, że trzeba zrezygnować z ambicji poznawczych – trzeba je przeformułować. Udawanie, że nic się nie stało i że robimy zupełnie niezależną postsztukę w posthistorii, raczej kiepsko się sprawdza, bo zgodnie z prorocstwem Kosutha sztuka po konceptualizmie jest nim z zasady zarażona – straciła *status quo* raz na zawsze i trzeba ją sobie stwarzać tak na poziomie przedmiotowym, jak i na metapoziomie, w porządku definicji. Czy słaba myśl jest w stanie udźwignąć ruchomą strukturę konkretnej całości? Odpowiedź na to pytanie także pozostawiam czytelnikom w charakterze zadania domowego.

Nehring pisze o potencjale sztuki jako narzędzia samopoznania zbiorowych podmiotowości. Czy podmiotowość ma tu wyłącznie ludzki charakter? Tego nie wiadomo – być może czymś bardziej zasadniczym są procesy historyczne, *Welt-* lub *Zeitgeist*, który zdaje się emanować ze wszystkich wątków heglowskich (rdzeń konceptualny pracy) i marksistowskich (wektor krytyczny). I objawiać jako *isknienie* między konkretem a abstrakcją w dziele sztuki rozumianym tu jako plansza do gry z pojęciami.

Jeżeli Nehring pyta o to, jak zorganizować kompozycję, żeby wytwarzała wiedzę, **Marceli Gadalski** w swoim tekście ***Od enakcji do struktury: brakujący wymiar w ucieleśnionym poznaniu społecznym*** przygotowuje grunt, na którym takie pytanie można w ogóle postawić. Jak zorganizowane (skomponowane) są światy, w których jest wytwarzana wszelka wiedza?

Marceli jest studentem filozofii UW z artystyczną przeszłością. Poznaliśmy się na sympozjum *Czym są intermedia?*²² zorganizowanym przez krakowską ASP, na której robił licencjat i już wtedy zajmował pozycję krytyka zorientowanego na kwestie ogólne i zasadnicze. Trochę obrażonego na artystów za gnuśność intelektualną, ale nie taplającego się w resentmentie. O ile sam kwestionował zasadność uwzględnienia jego eseju w tomie, o tyle mnie funkcja tegoż w kontekście całości wydaje się oczywista. Nie jest to tekst o sztuce, ale jest to tekst o światach, w których sztuka jest możliwa. Rygorystyczny sposób pisania Marcelego też jest zupełnie na miejscu, ponieważ *Postmedium* nie jest pismem antyakademickim, tylko antyakademistycznym. Nie występuje przeciwko metodzie czy formalizacji, lecz jałowej reprodukcji schematów, rytualnemu cytowaniu i jeździe na autopilocie; formie, która przeżyła swoją treść i trwa siłą inercji.

W tekście Gadalskiego istotna jest – obecna już u Nehringa – relacja między jednostkowym doświadczeniem a strukturą. Gadalski przeprowadza na enaktywizmie (teorii ucieleśnionego poznania) operację analogiczną do tej,

21 Tamże.

22 Jeśli kogoś interesuje to zagadnienie, to odsyłam do wykładu Adama Nehringa *Paralelizm w kompozycji multimedialnej* (dostępnego na Youtube), z którego można się na przykład dowiedzieć, że sztuka tworzona na większości kierunków interdyscyplinarnych niekoniecznie jest intermedialna.

którą Nehring przeprowadza na postkonceptualizmie – obaj twierdzą, że krytykowane przez nich podejścia zatrzymują się za wcześnie, na poziomie jednostki, pomijając to, co tę jednostkę warunkuje. U Nehringa tym brakującym poziomem jest forma – bycia w świecie społecznym i zarazem forma kompozycyjna; u Gadalskiego – struktura świata społecznego w rozumieniu Badiou i Karataniego. Obaj autorzy dochodzą do podobnego wniosku: że nie da się myśleć o podmiocie bez myślenia o tym, w czym ten podmiot się przejawia.

Gadalski pokazuje, że podmiot nie jest suwerenem własnego poznania, bo jest uwikłany w obiektywne struktury światów, których nie wybierał. Że są to światy, a nie świat, ilustruje uroczą przypowieść o policjancie, który za dnia egzekwuje prawo, a nocą je łamie – na przykład zaciągając się w domowym zaciszu blancikiem. Podmiot nie jest jednowymiarowy; nie jest też paradoksem, lecz zajmuje odmienne pozycje w wielu światach. Istotnym motywem, który pojawia się w tekście, choć nie zostaje rozwinięty, jest *zdarzenie* w rozumieniu Alaina Badiou – interwencja w reguły świata, ujawnienie czegoś, co wcześniej było nie tyle nieprawdopodobne, co niewidoczne, nieistniejące w logice danego świata. Po zdarzeniu świat retroaktywnie się rekonfiguruje: okazuje się, że coś było możliwe od zawsze, tylko brakowało aparatu, żeby to zobaczyć. Podmiot zdarzenia to ten, kto pozostaje mu wierny – kto wyciąga z niego konsekwencje, nawet gdy świat wraca do swojego dawnego porządku.

Jeśli przyjmiemy, że *zdarzeniem* może być pojawienie się sztucznej inteligencji, **Tomasz Kozak** w tekście ***Diabelnie poważny trud*** będzie tym, kto stara się wyciągnąć z niego konsekwencje. Doświadczony zarówno w produkcji artystycznej, jak i krytyce politycznej, Kozak należy do grona autorów nakładających na sztukę wymóg operatywności. *Chcę zaangażować „sztukę” do produkcji wiedzy służącej inscenizowaniu walki klasowej. Interesuje mnie „komponowanie” radykalnie upolitycznione*²³ – pisze, powołując się wprost na Marksa (Nehring odnosi się przede wszystkim do Mouffe i Laclau) i dostosowując jego koncepcję pracy rewolucyjnej jako *diabelnie poważnego trudu* do poetyki absurdalnych statystyk, powtórzenia i marnotrawstwa wpisanych w technopartyzantkę, która staje się *absurdalną grą lub wyalienowaną, ale wesołą orką na głuchym ugorze*²⁴. Czy wesoła orka jest kolejnym wariantem metodycznej słabości? Czy możliwa jest słaba rewolucja – na miarę słabnącego podmiotu, na którym współczesna nauka i filozofia nie pozostawiły suchej nitki – mało spektakularna, a jednak skuteczna? I czym miałyby się różnić od ewolucji? Syzyf 4.0 angażuje się w rewolucję kredytową – a właściwie ją subskrybuje:

(...) maszyna produkuje dwie alternatywne wersje programowanej piosenki, zużywając 10 kredytów. W ramach miesięcznej subskrypcji typu *Premier Plan* użytkownik otrzymuje 10 tysięcy jednostek kredytowych. Opracowując statystyki indywidualne, obliczyłem, że w moim przypadku na jedną udaną wersję utworu przypada średnio 285 wersji wadliwych. Jedna wersja udana pochłania ok. 1430 kredytów²⁵.

285 porażek na jeden sukces to proporcja prawdopodobnie tak czy siak znana naturalnej inteligencji, szczególnie tej zaangażowanej w twórczą

23 Kozak Tomasz, *Diabelnie poważny trud*.

24 Tamże.

25 Tamże.

produkcję. AI w tekście Kozaka pełni funkcję narzędzia: po pierwsze twórczego, po drugie politycznego. Narzędzia, opanowanie którego jest kwestią wytrwałości, uporu i uważności; a to w zasadzie przypomina zwykłą procedurę doskonalenia się w klasycznie rozumianym rzemiośle. Maszyna nie zwalnia z pracy – co byłoby najgroźniejsze dla dotychczas wykonujących tę pracę osób – tylko zmienia jej charakter.

Szczególnie interesujący jest poruszony przez autora wątek inności. Po pierwsze w kontekście głosu AI, w który wpisana jest pewna dwuznaczność: im bardziej jest realistyczny, tym bardziej staje się niesamowity (w znaczeniu *Unheimlich*). Stutysięczny klon Amy Winehouse, który śpiewa o dyktaturze proletariatu, to *Verfremdungseffekt* w czystej postaci. Po drugie, ów obcy, jakim jest system AI, reprodukuje to, na czym został wytrenowany; wraca do wyeksploatowanych matryc, a w konsekwencji aktywnie sam opiera się temu, co obce, co byłoby ksenofobią podniesioną do potęgi (alien kontra obcy home edition). Zupełnie jak naturalna inteligencja, która lubi się czasem zloopować, na przykład na specyficznym obrazie inności, wykluczającym inne inności i zupełnie wobec nich bezradnym.

Kozak jest marksistą, który wierzy w podmiot walczący (nawet jeśli miałyby to być walka przegrana). **Jakub Kosecki** w eseju **Systemy, demony, hipercyberstycje: nieludzka sprawczość w teorii społecznej i kulturze cybernetycznej**, zestawiając ze sobą teorię systemów autopoietycznych i akcelerationizm, tworzy pejzaż posthumanistyczny, w którym kategoria rewolucji się dezaktualizuje – przynajmniej w takim wydaniu, do którego przywykliśmy. Dlaczego? Ponieważ na gruncie teorii, które referuje Kosecki, człowiek odgrywa rolę radykalnie odmienną od tej znanej z pocziwych narracji antropocentrycznych; nie jest częścią społeczeństwa, lecz jego środowiskiem; nie jest podmiotem komunikacji, lecz jej przekazywaczem; nie tyle myśli, co jest myślanym. W tej bajce sprawczość nie należy do ludzi, a kapitalizm – aktywnie kształtująca rzeczywistość forma sztucznej inteligencji – to autonomiczny proces, którego nośnikiem (a nie zarządcą czy nawet wytwórcą) jest człowiek. To jest najradykalniejsza pozycja w całym tomie, moim zdaniem godna uwagi chociażby ze względu na ryzyka, jakie wiążą się z faszyzującymi wariantami akcelerationizmu reakcyjnego. Autor *Dark Enlightenment* – Nick Land – sam jest tu centralną postacią; należałoby także napomknąć o R/acc czy terroryzmie akcelerationistycznym.

Ryzyka nie oznaczają jednak, że temat należałoby przemilczeć, wprost przeciwnie. Co ciekawe, akcelerationizm wywodzi się z tradycji deleuzjańskiej, a Deleuze i Guattari w *Anty-Edypie* (1972) pytają wprost: jak to możliwe, że ludzie pragną faszyzmu? Ten ostatni opisują jako chorobę pragnienia, jako pragnienie własnego zniewolenia. Cały projekt *Anty-Edypa* jest w gruncie rzeczy kampanią antyfaszystowską – schizoanaliza ma być narzędziem do rozpoznawania mikrofaszyzmów, także tych w nas samych. Słynne pytanie z wstępu do dzieła brzmi: *Jak sprawić, żeby ciało bez organów nie przekształciło się w ciało faszystowskie?*²⁶

Jako że omawiamy tę sprawę na łamach pisma, wypada napomknąć o cybernetycznym *duchu literatury*, który ma (w uniwersum Koseckiego) więcej wspólnego z autorstwem, niż sam autor. Narracje nie są dziełem twórczego geniuszu, lecz wynikiem operacji na skończonym zbiorze znaków, moty-

26 Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.

wów i reguł ich łączenia. Być może w tym kontekście jako funkcjonariuszka systemu (redaktorka) jestem czymś w rodzaju Demonki Maxwella – nie wytwarzam treści, tylko zarządzam ich dystrybucją, selektywnie przepuszczam jedne cząsteczki i blokuję inne. *To nie my myślimy, ale coś w nas myśli* – to zdanie z końcówki tekstu jest esencją całego wywodu i łączy Ko-seckiego zarówno z tradycją psychoanalityczną (podmiotka nie jest panią we własnym domu), jak i z **Andrzejem Stańkiem**, który osiłą eseju **Cocktail Creatures**, wystawy pod tym samym tytułem i swojej witalistycznej, zdeheroizowanej mitologii, czyni apostrofę:

The aliens are inside. The aliens are you²⁷.

O pracy pisałam obszerniej w recenzji pt. *Homo sapiens dry non-alco*, dostępnej na stronie internetowej *Postmedium*. Tutaj napomknę tylko, że Staniek przeprowadza krytykę konserwatywnej wersji pojęcia natury jako czegoś, co przeciwstawia się ludzkiej kulturze i zajmuje niższą względem niej pozycję w hierarchii bytów. Kultuwując zaawansowaną bufonierię, człowiek stał się alienem, control freakiem chwytającym się coraz bardziej radykalnych, często idiotycznych, sposobów na zabezpieczenie swojej pozycji w hierarchii władzy. Akcelerationistycznym echem w pracy Stańka jest akceptacja faktu, że człowiek jest największym szkodnikiem w historii Ziemi i być może powinien odegrać tę rolę do końca. Do kwestii życia ludzkiego autor podchodzi w sposób nieortodoksyjny – przygląda mu się z perspektywy przyrodnika, z zainteresowaniem, ale bez przesadnego zaangażowania emocjonalnego. Jest w tym coś psychotycznego, ale nie bardziej, niż w natchnionym humanizmie. Na uznanie zasługuje przytomne spostrzeżenie, że troska o planetę zwykle jest wysublimowaną formą troski o gatunek ludzki, którego zagłada samej planecie raczej wyszłaby na dobre. Zerwanie z sentymentalizmem i metafizycznymi kliszami sprawia, że wypowiedź Stańka jest podręcznikowym przykładem świadomości współczesnej.

*To, co nazywamy sobą, jest efektem nieustannej symulacji: chwilowej konstrukcji bazującej na strumieniach percepcji, pamięci, emocji i fizjologicznych procesów*²⁸, pisze autor, wyróżniając plastyczność jako zasadniczą cechę wszelkiego życia. W ujęciu nieprzywołanej bezpośrednio, ale ewidentnie patronującej projektowi Catherine Malabou, plastyczność jest *stawką w życiu podmiotu wystawionego na przygodność świata i przyszłość pozbawioną tożsamości*. Staniek interesuje się żywo także plastycznością ludzkiej percepcji oraz metodami modyfikowania organizujących ją procesów. Jedną z takich metod jest zakłócenie gospodarki chemicznej mózgu przy zastosowaniu substancji psychoaktywnych, z wyszczególnieniem ketaminy. Staniek pisze: *Ketamina interesuje mnie jako rodzaj technologii ontologicznej*²⁹. Jest to pomysł odważny, ale nie nowy. Analogiczną technologią w nurcie antypsychiatrii, reprezentowanym m.in. przez Felixa Guattariego, było LSD. Projekt wskrzeszenia *autentycznego doświadczenia* na masową skalę poprzez tripowanie na kwasie upadł ze względu na przykre konsekwencje bad tripów i skomplikowaną sytuację na rynku narkotykowym, ale w systemie Stańka są to czynniki drugorzędne, ponieważ liczy się nie tyle dobrostan poszczególnych jednostek, co globalny przepływ energii. Jest to świat, w którym nie ma piekła, ponieważ gwarantujące jego istnienie wartości tracą swoją moc obowiązującą. A jeśli istnieje jakaś jego alternatywa, to wyraża się w sar-

27 Staniek Andrzej, *Cocktail creatures*.

28 Tamże.

29 Tamże.

trowskiej formule: *l'enfer, c'est les autres*³⁰, przy czym skoro *je est un autre*³¹, z logiki wynika, że piekłem jest sama jaźń – czyli mutacja postępująca od chwili, w której ewolucja wyposażyła naszych praprzodków w jamę ustną, organ służący do pożerania i produkowania dźwięków, w których zasiedliło się życie w wymiarze symbolicznym. Skoro inny to ja sama, wówczas powracający w projekcie problem kolonizacji nabiera nowego znaczenia; jest czymś, co zastępuje zarazem self-care, jak i wojenną przemoc. Staniek pisze: *nowy rodzaj kolonizacji powinien być nowym rodzajem czułości – strategią przetrwania, subtelnym ruchem ku temu, co inne, bez chęci dominacji*³². Sposób, w jaki Staniek opisuje swoją relację z istnieniem, wydaje mi się wzruszający, ponieważ udaje mu się uniknąć zarówno etosu rycerskiego, jak i cheezy nihilizmu.

Po technokratyczno-akcelerationistycznych wątkach składających się na blok AI, kolejna para autorów może wydawać się zjawiskiem nie z tego świata. Coś w tym jest – dzieło Piotra Marca przybywa z kosmosu, a Daniela Soboty wysyła w zaświaty.

O obcym można pisać dużo i ładnie, ale jak przychodzi co do czego i trzeba się z nim skonfrontować na własną rękę, zwykle zaczynają się schody. **Piotr Marzec** czuje się jednak na tych schodach jak ryba w wodzie. Jego **Kometa** jest nie tyle przedstawieniem spotkania z obcym, co po prostu sama jest spotkaniem, miejscem spotkania autora z tym innym, o którym Lacan, Kosecki, Staniek i kilku innych pisało, że zamieszkuje nas samych. Jest to spotkanie trzeciego stopnia, z którego może wynikać zdarzenie rozumiane jak u Badiou, jako zmiana reguł gry. Na jakie? Na takie, zgodnie z którymi nielegalna kopia jest oryginalniejsza od oryginału, a narysowany kaczor jest silniejszy od prawdziwego. Ale po kolei.

Kometa to komiks inspirowany twórczością Brunona Schulza, która zostaje wpleciona w dyskurs paranoiczny w krzywym zwierciadle. Nałożenie narracji ufologicznej na *Xięgę Bałwochwalczą* jest wyjątkowo celnym gestem, jeśli pomyślimy o paranoi i wyobraźni spiskowej tak, jak przedstawia je w swoim tekście Kosecki (z małą pomocą tradycji deleuzjańskiej) – jako o adekwatnej reakcji na świat, w którym *coś w nas* lub *nami myśli*. O ile Marzec kwestie ufologiczne traktuje z przymrużeniem oka, o tyle jako samoświadomy twórca posługujący się cytatem nie mógłby przeoczyć dynamiki kulturowej wymiany, która nie tylko każdą artystkę, ale i każdego człowieka kulturalnego, w pewnym sensie skazuje na złodziejstwo lub pasożytnictwo. Na korzystanie z uniwersów znaczeń i przedstawień, na powstanie i rozwój których nie miało się wpływu. W tym sensie także – lub w szczególności – przez naszą najosobistszą twórczość przemawia coś obcego, jakiś Wielki Inny. Bez względu na to, czy parafrazujemy jawnie, czy pośrednio. Sam Schulz udzielił zresztą rzeźbiącemu w materii jego dzieł Marcowi błogosławieństwa:

Wszystkie organizacje materii są nietrwałe i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania. Nie ma żadnego zła w redukcji życia do form innych i nowych³³.

30 Sartre Jean-Paul, *Huis clos*, Gallimard, Paris 1945. Polskie wydanie: Sartre Jean-Paul, *Przy drzwiach zamkniętych*, [w:] *Dramaty*, PIW, Warszawa 1956.

31 Rimbaud, Arthur, List do Paula Demeny'ego, 15 maja 1871, [w:] *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1972. Polskie wydanie: Rimbaud Arthur, *Listy jasnowidza*, [w:] *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, tłum. Artur Międzyrzeczki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993.

32 Staniek Andrzej, *Cocktail creatures*.

33 Schulz Bruno, „Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju”, [w:] *Sklepy cynamonowe*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1934.

W komiksie inność jest oswojona poprzez kondensację. Schulzowska Undula ulega umarcowieniu, przeobrażając się w dostownego obcego – był pozaziemski, który być może ma coś wspólnego z zaobserwowaną przez mieszkańców miasta kometą; ta z kolei może nie pozostawać bez związku z UFO. W drohobyckiej – lub myślenickiej, bo *scenografię można wymieniać*³⁴ – sypialni bohater przeżywa teofanię. Jest ona kulminacją nawarstwienia planów lub też światów, które tworzą w *Komecie* migotliwy amalgamat: mamy tu objawienie czternastoletniego Marca, który na stoisku z taną książką ogląda pierwsze gołe baby; mamy mokre sny Schulza padającego do stóp Unduli; mamy dzieci napotykające Matkę Boską z Fatimy z soundtrackiem *Z Archiwum X* w tle; mamy trzydziestotrzyletniego Marca rozliczającego się z Marcem czternastoletnim.

Schulzowska *Kometa* to opowiadanie (z tomu *Sanatorium pod klepsydrą*), w którym pojawienie się błędnej gwiazdy wprawia miasto w eschatologiczny trans. Jest ona zapowiedzią końca świata, który jednak nie następuje – zamiast apokalipsy pojawia się rozczarowanie i powrót do codzienności (analogiczny zwrot akcji obrazuje *Kometa nad Doliną Muminków* – książka i nakręcona na jej podstawie animacja, którą obejrzałam podczas jednej z pierwszych w życiu wizyt w kinie i która niewątpliwie przyczyniła się do ukształtowania mojej wrażliwości). Nic żałośniejszego, niż odwołany eschaton. U Marca ta struktura zostaje przechwycona; całe napięcie rozgrywa się pomiędzy uwodzicielską potencjalnością zjawisk paranormalnych (komety i kobiety) i nieznośnie zwyczajną aktualnością życia. Niesamowitość nie potrzebuje wielkiego spektaklu; objawia się w nieredukowalnym dystansie między światami pożądających i pożądanych. Undula jest czystym obiektem pragnienia – niemożliwym, nieosiągalnym nie dlatego, że się opiera, lecz dlatego, że jest z innego porządku. Jest to kwintesencja schulzowskiego erotyzmu: poskromienie bestii nie wymaga pokazu siły, wystarczy obojętność bóstwa, tu przybierającego postać gołej baby.

W kontekście Schulza nie sposób pominąć mitu Księgi, która zawiera wszystko, jest oryginałem oryginałów, ale istnieje tylko we fragmentach, w tandetnych kopiach, w reklamowych broszurach (jak Bóg Pisma u Soboty, który objawia się w wyciśniętym na podeszwie buta napisie MADE IN CHINA). Kopiując Księgę, Marzec wykonuje zgrabny zwrot taktyczny: tworzy falsyfikat, falsyfikat falsyfikatów, który jest prawdziwszy od oryginału. W zinnie *Zealot* no. 1 – który jako pozycja autotematyczna rzuca światło na całość twórczości Marca i twórczość jako taką – pada znamienne zdanie, stanowiące maksimum falsyfikacyjnego realizmu:

Rysujesz swojego kaczora i on jest silniejszy od prawdziwego³⁵.

Obraz nie jest tu ilustracją ani nie odzwierciedla rzeczywistości, ale ją wytwarza, jest hiperstycją (patrz: Kosecki o Fischerze). Schulzowski *zmyślony* Drohobycz jest prawdziwszy od kartograficznego, marcowski Drohobycz jest bardziej schulzowski od schulzowskiego. Albo też: schulzowski jest najprawdziwszy, ale marcowski jest jeszcze bardziej prawdziwy. Jest w tym coś z konstytutywnego wyjątku, który nie tylko nie podważa reguły, ale ją ustanawia. W tej przewrotności Marzec przytomnie rozpoznaje odbłask dziedzictwa kulturowego, które wydało i Schulza i jego samego:

34 Marzec Piotr, Przedmowa do *Komety*, [za:] Owczarek Jan, „Scenografię można wymieniać”, [w:] Walulik Agnieszka, Owczarek Jan, Policht Piotr, *Bruno Schulz. Żelazny kapitał ducha*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2023.

35 Marzec Piotr, *Zealot* no. 1, kwiecień 2025.

Polski styl narodowy (...) wyłania się z produkcji bez posiadania licencji³⁶.

Sztuka (narodowa i jako taka) jako nieskończony łańcuch nielegalnych kopii, z których każda jest prawdziwsza od oryginału – z zasady zresztą pirackiego oryginału – to wizja całkiem odświeżająca, posiadająca energię przyzwoitego dreszczowca na przekór wylęknionym smutasom pokroju (z całym szacunkiem) Baudrillarda. Artysta jako *pirarz*, gide'owski fałszerz wpuszczający do obiegu fałszywe monety z miną niewiniątka – nie wiem jak Wy, ale ja taki projekt kupuję, manewrant Marzec chyba też. Wyrazicielką tej samej intuicji, choć osadzonej w poetyce późnokapitalistycznego oniryzmu, jest **Amelia Woroszył**. Cały ładunek jej eliptycznych, szeptanych wierszy z cyklu **Window Whispers** koncentruje się w napięciach w rodzaju *the bird-song is clearer on a recording i cellulose hair is brighter than the real blonde*³⁷; doświadczenie jest prawdziwsze, kiedy ogląda się je na telewizyjnym ekranie. Tę nieredukowalną dyslokację Rzeczy pisanej przez wielkie R, substancjalnej i najprawdziwszej, opisuje także **Ewa Zarzycka** w tekście swojego **wystąpienia na Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza**, który swoją drogą odbył się w 2014 roku w Drohobyczu. W którym Drohobyczu? *W moim* – pisze artystka. Jej Drohobycz z wersjami alternatywnymi łączy charakter graniczno-mistyczny. Zarzycka pisze:

Kiedyś marzyłam, kiedyś myślałam: gdy przyjadę do Drohobycza, co to będzie! Co to będzie? Będzie zupełnie inaczej niż dotychczas...³⁸

Interesujące jest to, jak zamieszkiwalny świat udało się stworzyć Schulzowi, który sam najwyraźniej był w tym świecie cudzoziemcem, być może jedynym prawdziwym. Słysząc tu echo powracającego w większości tekstów refrenu: co, jeśli najbardziej obcym jest się u siebie? U Zarzyckiej tak jest – prowadzi skrupulatne przygotowania i odbywa długą podróż do swojego Drohobycza, by na miejscu odkryć, że *nic się nie da zrobić, wszystko już się zdarzyło*³⁹. Z pomocą znów przychodzi – jak w *Komecie* – kosmos:

I kiedy stałam na Placu Świętej Trójcy, kiedy stałam w tym wybranym, dla mnie najpiękniejszym miejscu Drohobycza, wtedy pomyślałam – po co mam szukać, jak już znalazłam. To właśnie jest to moje miejsce, (...) w którym Drohobycz i cały jego rynek nachyla się bardzo delikatnie. Ponieważ poprzez ten punkt, to kosmiczne zagięcie – podwinięty lekko w dół róg drohobyckiego rynku – Drohobycz łączy się z Kosmosem.

Ten Kosmos, tak samo jak Drohobycz, trzeba sobie napisać lub narysować. W tym sensie twórczość jest technologią ontologiczną jak ketamina u Stańka. Może mniej chemiczną, ale raczej nie mniej ćpuńską. Szczególnie, jeśli twórca jest zelotą, gorliwcem powodowanym protestancką z ducha maksymą Beuysa *każdy jest artystą* (Mazur dodałby: *średnim artystą*⁴⁰), *jeśli do swojej roli w społeczeństwie przykłada się z całą swoją mocą*, a także – i przede wszystkim – *owładniętym pragnieniem dotknięcia świata, który jest daleko i nie pozwala się dotknąć*⁴¹. Technicznie rzecz biorąc rysunek jest dotykiem

36 Tamże.

37 Woroszył Amelia, *Window Whispers*.

38 Zarzycka Ewa, tekst wystąpienia na Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza, Drohobycz 2014.

39 Tamże.

40 Mazur Adam, *Słaby artysta*.

41 Marzec Piotr, *Zealot* no. 1, kwiecień 2025.

i tkwi w nim elementarna forma erotyki. Nie chodzi tu tylko o gwałtowność i obsesyjną gęstość rysunku Marca, ani nawet bałwochwalcze przedstawienia mężczyzn płaszcących się przed dominującymi boginiami. Mam na myśli coś ogólniejszego – napięcie między brakiem a posiadaniem (nie przypadkiem Eros był dzieckiem biedy i dostatku); odpowiednią proporcję bliskości i dystansu zapewniającą obiektowi substancjalność, która może wyparować, jeśli za bardzo się do niego zbliżymy. W tym sensie, choć Unduli nie da się chwycić ani posiadać na własność, rysunek pozwala dotknąć Unduli prawdziwszej od prawdziwej.

Chciałabym podkreślić, że praca Piotra Marca daje możliwość dotarcia do wszystkich wymienionych tu spraw, jednocześnie taktownie o nich milcząc. Tak tylko mówię.

Milczenie odgrywa ważną, sakramentalną rolę także w uniwersum **Daniela Rolanda Soboty**. Jest to milczenie skryby, który wszystkie swoje siły vitalne inwestuje w ***Bycie-w-piśmie***. Genesis orędzia Soboty nosi znamiona cudowności: jest to modlitwa do Boga Pisma wygłoszona zamiast referatu na konferencji fenomenologicznej przed publicznością składającą się między innymi ze znamienitych przedstawicieli Polskiego Towarzystwa Fenomenologicznego. Recytowana przez niemal godzinę i przerywana zaśpiewami. Jako niespodziewane wtargnięcie fundamentalnie innego porządku w panelowy ordnung, performans Soboty miał ten zawstydzający, surrealistyczny impet objawionka.

*In principio erat Scriptura, et Scriptura erat apud Deum, et Deus erat Scriptura*⁴².

Parodia, którą konstruuje Sobota, jest jednocześnie wyznaniem wiary. W poprzedzającym tekst modlitwy eseju autor zarysowuje kontekst, na tle którego utwór nabiera właściwego ciężaru gatunkowego – jest nim krytyka przemocy epistemicznej związanej z hegemonią pisma w filozofii. Oś stanowi pytanie tak rozbrajająco proste, że aż radykalne: dlaczego filozofia ograniczyła się do pisma? Dlaczego nie dopuszcza innych środków wyrazu? *Po co pisać?*

Że jest to pytanie radykalne, świadczy chociażby poruszenie wśród odbiorców performansów, nazywanych przez samego pomysłodawcę filozoficznymi. Sobota nie ograniczył się do jednorazowej akcji, a *Bycie-w-piśmie* jest kolejną z wielu interwencji, które przeprowadza z pewną regularnością w różnych ośrodkach akademickich. Jego wystąpienia mają charakter *site-specific* i są całkowicie uzależnione od kontekstu. Przeniesione do galerii, straciłyby trzy czwarte tej siły rażenia, którą wyzwała w nich specyfika sal wykładowych i mikroklimat wydziałów filozoficznych. Tam bowiem postawiony problem rzeczywiście rezonuje i budzi żywe emocje – nie widziałam tak radośnie zbulwersowanej publiczności na żadnym wernisażu – a zupełnie naturalną reakcją jest domaganie się od autora streszczenia projektu do kilku zwiezłych tez filozoficznych (skoro performans ma być filozoficzny), najlepiej takich, których da się dowieść metodą hipotetyczno-dedukcyjną. Robienie w miejscu świętym (na wydziale) rzeczy nieświętych (komicznych) to przecież profanacja.

Brzmi to może śmiesznie, ale jest poważne. Artyści są przyzwyczajeni do mgły spowijającej większość dystrybuowanych w polu sztuki treści. Można

42 Sobota Daniel Roland, *Bycie-w-piśmie*.

odnieść wrażenie, że czasem ta mgła stanowi niemal warunek artystyczności – w sztuce chodzi właśnie o to, że nie wiadomo, o co chodzi. W filozofii ma być wiadomo, przynajmniej mniej więcej, przynajmniej na poziomie doboru środków. Nagłe wtargnięcie w jej obszar obcego medium jest świetną okazją do refleksji nad tymi mediami, do których zdążyła się już przyzwyczaić. Częściej, niż pojęciem medium, Sobota posługuje się jednak figurą *żywołu*. A konkretnie żywiołu radykalnej pytałości, która jego zdaniem jest warunkiem *sine qua non* filozofii żywej, czyli organicznie odmiennej od archiwistyki i przypisiarstwa. Związek pytania i filozofii wydaje się zupełnie oczywisty przede wszystkim tym, którzy się filozofią nie zajmują. Dla filozofów niewiele jest na tym świecie oczywistości, nie wyłączwszy ich własnego statusu; a ci, którzy wiedzą, *jak jest*, z zasady lokują się po stronie *pięknie martwych białych mumii, co śmiejąc się z wulgarnie żywotem spijaczonych zdobyły w niebyciu habilitację*⁴³.

Najwspanialszy w projekcie jest szereg sprzeczności performatywnych, które tylko dodają pikanterii źródłowej interwencji. Sobota atakuje dyktat pisma, ale robi to przy zastosowaniu całego arsenału środków pismu przy należnych. Sam zresztą już we wstępie podkreśla, jak trudnym zadaniem jest prowadzenie z pewną tradycją sensownego – czyli siłą rzeczy odwołującego się do jej własnych środków – sporu:

(...) problem polega na tym, iż ta autokrytyka ma miejsce wewnątrz systemu, wyłącznie na jego własnych zasadach, za jego sprawą i przyzwoleniem; a mianowicie zostaje ona dopuszczona do głosu jedynie o tyle, o ile w praktyce w sposób maksymalnie doskonały i wierny standardom systemu ucieleśnienia i powtarza to, co sama atakuje. I znów można by powiedzieć, iż jest to dobrze rozpoznany mechanizm działania wszelkich systemów władzy, że ku rozpaczycy swoich krytyków dążą one do wzmocnienia swego panowania poprzez uznanie i włączenie głosu swoich oskarżycieli jako elementów poświadczających *otwartość* i *transparentność* ich funkcjonowania. Co w konsekwencji, paradoksalnie, oznacza jeszcze mocniejsze zablokowanie i zamknięcie krytykowanego systemu...⁴⁴

Dlaczego krytyka, żeby być sensowną, powinna być przynajmniej po części sformułowana w języku tego, co krytykowane? Żeby dotrzeć do pola, w które celuje, mieć szansę w ogóle w nim zaistnieć. W przeciwnym przypadku podmiot i przedmiot krytyki będą tym, co nietoperz i jeleni u Stańka – bytami, które się nawzajem nie dostrzegają, których światy się nie przecinają. Czasami mam wrażenie, że współczesne sztuka i filozofia są takimi jeleniami i nietoperzami (lub że działa tak cały świat). Co prawda artyści namiętnie podłączają się do różnych dyskursów i lubią soczyste brzmienie samego słowa dyskurs, ale refleksję często jednak zastępuje tu pewien jej *obraz*. Niby chodzi o to, żeby ją sprowokować w maksymalnie delikatny, nieprzemocowy sposób – ale w tej wspaniałomyślności często jest jednak sporo niechlujstwa i lenistwa. Filozofowie, jeśli chodzi o ich stosunki ze sztuką, wcale nie są lepsi. Uczestnictwo w różnych wydarzeniach filozoficznych i zawarte w tym środowisku przyjaźnie pokazały mi, że statystycznie rzecz biorąc dzisiejszy filozof ma o sztuce optymistyczne wyobrażenie dwudziesto-, jeżeli nie osiemnastowieczne; albo stoi po stronie gorliwej, ale jednak trochę protekcjonalnej idealizacji, albo po pro-

43 Sobota Daniel Roland, *Bycie-w-piśmie*.

44 Tamże.

stu trzyma się od tego dziwactwa z daleka. Są to uproszczenia ogromne, ale niebezpieczne. Mowa ciała fenomenologa przyprowadzonego na wernisaż studentów UAP mogłaby być przyczynkiem do ciekawego traktatu fenomenologicznego.

W tym kontekście Sobota rzeczywiście robi coś przełomowego. Rewidując i krytykując filozofię jako pewien tryb obchodzenia się ze światem, zwraca się ku uniwersum sztuki; nie jednak po to, żeby wskazać *dobre przykłady* czy opowiedzieć, jakie to wolne i czujne są artystyczne duszyczki; jak to wspaniale kierować się intuicją, być sejsmografem, naczyniem, przez które cudownie przelewa się jawność bycia. Filozof musi się dla tej jawności napocić i z tej perspektywy, nawet jeśli traktowane z nieudolnie skrywaną wyższością, artyściatko ma jednak coś, czego można mu pozazdrościć. To *ma* jest oczywiście przesadzone, bo tak opisana postać to fantazmat; ale fantazmaty trzymają świat w kupie, więc nie ma co ich bagatelizować. Wracając do głównego wątku – by ugruntować swoją krytykę środków wyrazu, Sobota zwraca się ku sztuce nie jako problemowi, ale jako formie. I aplikuje tę formę, robi to, co robią artyści, czyli majstruje na poziomie kompozycji, struktury, modalności komunikacji. Dzięki temu, choć materia jego performansu jest słowo, na pierwszy plan wysuwa się nie to, co ono komunikuje, ale jak komunikuje, jakim jest rodzajem praktyki. Jest to teatralny gest, na modłę neoawangardową autotematyczny. I o ile w sztuce taki trop jest już wytrychem, performatyka filozoficzna nie wydaje się z tego rodzaju gestykulacją szczególnie oswojoną.

Praktyka Soboty jest eklektyczna i bezdomna. W każdym z obszarów, o które się ociera, jest dobrze, niemal zbyt dobrze rozpoznana i jednocześnie nieznośnie obca. Filozoficzna główka błyskawicznie zrozumie cały podstęp, zrozumie, że przeniesienie barokowych środków sztuki do sali wykładowej to trik, który ma wytrącać z dogmatycznej drzemki, uwodzić i jednocześnie zawstydzać. Filozof będzie to wszystko rozumiał od pierwszej sekundy; ale to niekoniecznie pomoże mu się uporać z tym dziwnym paraliżem, w który wprawia uderzająca surowość doświadczenia, w przeciwieństwie do jego retroaktywnej konkretyzacji. Żywe doświadczenie jest niby takie *true* i łatwo je fetyszyzować, ale jest też obezwładniające, obezwładniająco puste, zostawia człowieka w nieestetycznym przykurczu, z lekko rozdziawioną buzią i pytającą miną – i co ma z tym zrobić profesorka? Co zrobić z tą uporczywą wieloznacznością lub bezsensem form zmysłowych, z ich natarczywością, z niezdarnością, potem, wstydem? Z kolei artystka, oglądając występ Soboty, stwierdzi z uniesioną brwią, że takie oldschoolowe perfo wyszło z mody trzy dekady temu, przy czym nie wiadomo nawet do końca, czy jest to raczej performatyka dadaisty skrzyżowanego z Jarosławem Kozłowskim dającym wykład o czasie, czy aktora teatralnego. Aktor teatralny natychmiast rozpozna w Sobocie Schaeffera, Witkacego albo Grotowskiego, ale może mieć trudność z udźwignięciem wpisanej w improwizację naturszczykowskiej niedoskonałości, która za to dla artystów wizualnych jest chlebem powszednim, a przez filozofów bywa przeoczana ze względu na niby obalony, ale powracający jak bumerang mit przezroczystego medium. I tak w koło Macieju.

Być może właśnie ta bezdomność przesądza o sile działań Soboty. I o ich misteryjnej śmieszności, której autor nie tylko jest świadom, ale w którą celuje. Czy *farsa misterium* wpisuje się w logikę słabej sztuki? Albo lepiej – jeśli możemy zaakceptować słabą myśl, czy zaakceptowalibyśmy także słabą

filozofię? Może jest to lekka przesada. A może wprost przeciwnie, już to zrobiliśmy. Bez względu na to, co o nafaszerowanych wymyślonymi latynizmami i tchnących średnio modnym ferworem religijnym poematach epistemologiczno-liturgicznych sądzą artyści, polecam im przyjrzeć się Sobocie jako strategowi. Strategowi, który podkrađa sztuce to, co w niej najbardziej swoiste i wyjątkowe – myślenie formą, kompozycją. Artyści też lubią coś sobie skubnąć od filozofów, ale mam wrażenie, że przyczyną kuluarowych śmieszek i obustronnego zażenowania jest zadziwiająca nieczułość na właściwą formę tego, z czego się czerpie. A tą formą jest proces. Ruch, dynamika, dialektyka – których pozbawione są wyjęte z kontekstu aforyzmy. Przesadzam specjalnie. Aforyzm może oczywiście uruchomić wyobraźnię i tak dalej. Ale mądrość hasłowa nie tylko nie jest pokrewna filozofii, lecz jest jej przeciwieństwem. W sztuce o istotności procesu dużo się gada. Ale gadanie nie musi być tożsame ani z myśleniem, ani z praktykowaniem.

Uszczegółowieniem sformułowanego przez Sobotę problemu są poszukiwania **Marianny Michałowskiej**, która w artykule **Miejsce dla roślin – wokół projektów artystycznych Basi Sokołowskiej i Anny Kędziory** pyta o możliwości sztuki rozumianej jako narzędzie badawcze. Analizując projekty artystek, autorka pokazuje, że praktyka artystyczna może wejść w produktywny dialog z nauką, nie ilustrując jej, lecz testując granice organizujących ją form reprezentacji – czyli, jak u Soboty, penetrując strukturalno-kompozycyjne i przedstawieniowe właściwości elementów danego uniwersum. Sam artykuł Michałowskiej skonstruowany jest jednak klasycznie i choć może prowadzić do podobnych wniosków, różni się pod niemal każdym względem od literackiego dzieła Soboty, pełnego ironii nieodróżnialnej od mistyki. Nawet kiedy autor ironizuje, robi to z całej epy, z namaszczeniem; kpina staje się tu przewrotnym wyznaniem wiary. Wieńczący nabożeństwo eschatologiczny nakaz *publish & perish*⁴⁵ wyrzuca nas na orbitę obiegu twórczego, po której kręci się nie tylko *homo literatus*, ale także *artifex contemporaneus*. Tego ostatniego na nieco perwersyjnej pobożności przytłupa **Katarzyna Sobczuk** w uroczym opowiadaniu **Filmik z wakacji jako źródło pracy**.

Tekst Sobczuk jest najcieplejszy i najbardziej bezpretensjonalny w kontekście całego tomu, a jednocześnie filozoficznie głęboki. Z banalnego filmiku z wakacji autorka wyłuskuje egzystencjalną prawdę – artysta żyje w stanie oczekiwania na zaproszenie – i w duchu kabalistycznym wyprowadza z niej cały dogmat, coś w rodzaju mistyki zaproszenia. Jest to mistyka dostosowana do wymogów współczesnych instytucji i kafkowskiej biurokratyizacji. U Soboty Bóg jest Pismem, u Sobczuk – krzyżówką Anny Marii Wesołowskiej i Stefana Edlisa, kolekcjonera, który kupił za pięć milionów dolarów od Damiana Hirsta owcę w formaldehydzie. *Wyobraziłam sobie świat, w którym o wyborze decyduje nieustannie, codziennie toczące się nad nami postępowanie sądowe*⁴⁶ – pisze artystka. I dochodzi do wniosku, że przy takim ustawieniu planszy *jedynym sposobem przezwyciężenia losu jest zaniechanie starań i traktowanie siebie jako naczynia*⁴⁷. A więc Hazmana, czyli po hebrajsku zaproszenie, ale także wezwanie. W kontekście rabinistycznym jest to formalne wezwanie przed sąd religijny, a w szerszym sensie przygotowanie, gotowość do bycia zaproszonym, zapraszanie samego zaproszenia.

45 Tamże.

46 Sobczuk Katarzyna, *Filmik z wakacji jako źródło pracy*.

47 Tamże.

Nie jest przecież tajemnicą, że zaproszenie można przegapić, jak w dowcipie o gościu, który uparcie prosi Boga, żeby pozwolił mu wygrać na loterii, aż w końcu ten odpowiada mu poirytowany, żeby najpierw pofatygował się kupić los. Trudno nie dostrzec w zaproponowanej przez Sobczuk strategii wzorca sztuki oportunistycznej – robionej przy okazji, z tego, co jest pod ręką, z filmiku z wakacji, z teatrzyku cieni. Można sobie z kartonika wyciąć kolekcjonera, który jest prawdziwszy od prawdziwego. Można mieć przeżycia mistyczne przy obieraniu ziemniaków. Poczciwa mądrość kończąca monolog Sieńczyka mogłaby się stać maksymą słabego artysty:

Chciałem wam powiedzieć, że można się cieszyć małymi rzeczami. Zacznę teraz obierać ziemniaki, żeby wam pokazać, że nie trzeba drogich samochodów od razu, sprzętu elektronicznego, czy tam nie wiem, czym ludzie się potrafią cieszyć; można się cieszyć takimi drobiazgami⁴⁸.

Nie trzeba – a jednak Sobczuk zazdrości owcy w formaldehydzie, bo owca ma swojego kolekcjonera, opiekuna, który się o nią troszczy. A któż nie chciałby być otoczony troską, która zresztą w ostatnich latach robi w sztuce karierę. Po pierwsze jako temat, po drugie jako coś w rodzaju nakazu czy imperatywu moralnego, po trzecie jako motywacja małego przewrotu językowego. Przysparza to wielu emocji, tak pozytywnych, jak i negatywnych, i takie właśnie, spektralne, jest to zjawisko. Na przykład języki radykalnej wrażliwości, które z zasady mają być czymś dobrym i pokojowym, bywają niewrażliwe na inne, mniej radykalne formy wrażliwości. Temat szeroko pojętej inkluzywności pola sztuki podejmuje **Aleksandra Łapot**, która w tekście **„Nie wiem, jak o tym mówić”, czyli parę przemyśleń o kryzysie języka sztuki współczesnej** stawia tezę systemową: język dyskursu sztuki współczesnej wyklucza tych, których deklaruje włączać, wskutek czego afektem zabarwiającym odbiór sztuki jest wstyd. Mamy tu ten sam problem samoznoszącego się języka, przed którym stanął Sobota – problem krytyki działającej zgodnie ze stanowiącą jej cel logiką. Łapot sama częściowo wpada w tę pułapkę – o akademickości języka pisze całkiem akademicko, prowadzi zdyscyplinowany wywód z cytataми z Foucaulta i Adorna. Jest to oczywiście uzasadnione – nie publikuje przecież tekstu kuratorskiego tylko esej krytyczny. Ale wydaje mi się, że pytanie o to, jak pisać o sztuce, jest aktualne nie tylko w kontekście broszurek leżących obok wina na wernisazowym stolyczku i oprowadzań kuratorskich.

Łapot wnosi do tomu szczególną perspektywę osoby, która pomimo niekwestionowanej elokwencji rzeczywiście doświadcza progu, o którym pisze. Jako prawniczka specjalizująca się w prawie autorskim jest w polu sztuki jednocześnie ekspertką i przybyszką z zagranicy. Z jednej strony doświadcza związanych z tym dyskomfortów, z drugiej stać ją na dystans trudny do ustanowienia w przypadku osób tworzących sztukę. Dzięki niemu, a także kompetencjom analitycznym, napotkaną trudność artykułuje jako problem, tym samym w pewnym sensie sobie z nim radząc. Co jednak z odbiorczynią, która takimi środkami zaradczymi nie dysponuje? Kluczowe jest tu – po raz kolejny – nie to, co się mówi, ale kto mówi, jak i do kogo; prawo autorskie nabiera w tym kontekście metaforycznej wydajności. Łapot pyta: kto ma prawo mówić? Na jakiej podstawie uprawomocnia się pewne języki? Jak *rozległe* jest autorstwo, na czym polega – i czy jest w ogóle możliwa – swoboda interpretacji? Warto podkreślić, że obracamy

48 Tamże.

się tu głównie wokół treści dystrybuowanych w ramach lub w sąsiedztwie sztuki, które należałoby – choć bezwzględnie mogą mieć wartość krytyczną – odróżnić od krytyki sztuki w ścisłym sensie, jako dyscypliny z własną tradycją, warsztatem, etyką zawodową i uwikłaniem w struktury pola. Oczywiście ani krytyk, ani artystka, ani kuratorka nie przemawiają z próżni – zajmują pozycję w sieci instytucji, rynku i środowiskowych zależności, które współkształtują to, co i jak się ocenia; sądzenie jest jednocześnie aktem poznawczym i społecznym. Łopot zwraca w tym kontekście uwagę na regresywny charakter kultury, która – mówiąc o włączaniu w wykluczający sposób – przypomina sfinksa zadającego przybyszowi zagadkę niemożliwą do rozwiązania. Łatwiej w takim potrzasku pomyśleć, że rozwiązania nie udało się znaleźć, niż że po prostu go nie ma. I w konsekwencji poczuć się jak głupek.

Równie dobrze można po prostu odpowiedzieć swoim językiem, czego przykład daje **Kuba Maciejczyk** w tekście ***Dlaczego lepiej obejrzeć Ekstraklasę niż pójść na wernisaż?*** Jest to monolog kulturalnego (ale bez przesady) kibica, odznaczający się swobodą i pospiesznością żywej mowy potocznej, zawierający charakterystyczne dla niej powtórzenia i pominięcia. Maciejczyk na jednym oddechu rozprawia się z tym samym dylematem, w który celuje esej Aleksandry Łopot, ale przy użyciu odmiennych środków. Autor robi mianowicie coś, o co Łopot się nie pokusiła: performuje rozwiązanie opisywanego problemu (i dlatego jest jej dobrym uzupełnieniem). Jeśli główną bolączką jest to, że język dyskursu sztuki wyklucza, Maciejczyk po prostu gada innym językiem i sprawdza, co się stanie. Tekst ma wartość retoryczną, jest zbudowany na refrenach i wariacjach, ma w sobie tę programową uliczną szorstkość, znaną na przykład z twórczości PENERSTWA, DOROTY MASŁOWSKIEJ czy MATEUSZA GÓRNIKA. W tym sensie język Maciejczyka nie jest może aż taki swój, ale wypływa z tradycji podwórkowego esperanto mającego pretensje do powszechności.

Motywy przewodnim opowiadania Maciejczyka jest paradoks wernisażu. Wernisaż to czuły punkt organizmu, jakim jest artworld; moment wystawienia nie tylko dzieł, ale także autora i jego followersów; climax, kropka domykająca dojrzewającą przez jakiś czas wypowiedź artystyczną. W pewnym sensie czas artystyczny jest mierzony właśnie w okresach międzywernisażowych, ale, co kluczowe, nie znam chyba ani jednej osoby, która nie narzekałaby na tę formę życia społecznego. Częścią wernisażowego *savoir-vivre'u* jest dystans lub doza pogardy wycelowana w zdemaskowany przez nas rytuał, jakby na otwarcia przychodziło się zawsze w drodze wyjątku, głównie po to, by każdy *small talk* zaczynać od konstatacji, że w takich warunkach nic się nie da zobaczyć i trzeba będzie wrócić za dwa dni, żeby naprawdę pooddychać sztuką. To jest swoją drogą doskonały przykład wiary drugiego stopnia – wiary w to, że inni wierzą, że wernisaże są super (a my jesteśmy oświeceni, i wiemy, że są żenujące, ale nie chcemy odstawać). W takim układzie być może najbardziej wyrafinowaną formą praktyki antywernisażowej jest akt dołączenia, mesjanistyczny w swojej przewrotności; fanatyczne oddanie kurtuazyjnej celebrze sprowadzające ją do absurdu. W tym sensie Maciejczyk nie jest radykałem – bo, jak sam się przyznaje, wybrał strategię umiarkowaną i po prostu na wernisaże nie chodzi. Ale i to ma swoje zalety – zostając na kanapie, *żeby zobaczyć jak Mariusz Stępiński ładuje dublet frajerom z Legii*⁴⁹, autor zbiera dane z obiegu tylko pozornie

49 Kuba Maciejczyk, *Dlaczego lepiej obejrzeć Ekstraklasę niż pójść na wernisaż?*

niespokrewnionego z artystycznym, w świetle których da się jednak, czego daje przykład, twórczo demistyfikować swoją macierz.

Dodam na marginesie, że jako redaktorka magazynu tworzonego dla i przez artystów, autorka filmów mówionych i facetka od filozofii na (i po) UAP – czyli w uogólnieniu osoba przyglądająca się sztuce z jej wnętrza – doprawdy nie wiem, jak o sztuce pisać, żeby nikt się nie obraził i nie poczuł wykluczony. To znaczy wiem, że nie jest to możliwe. Ani konieczne. Pisanie to zawsze wyzwanie, na przykład pisanie o trudnych rzeczach w sposób zrozumiały, ale nie zubażający ani upraszczający. Z jednej strony zgadzam się z tym, co piszą Łapot, Maciejczyk i wszyscy inni krytycy żargonizmu. Jednocześnie uważam, że należy odróżnić dekoracyjny branzolekt od sensownego zastosowania aparatu pojęciowego, który nie jest i nigdy nie będzie intuicyjny ani łatwo przyswajalny. Nie uważam, że wszystko, co odnosi się do określonych tekstów kultury, jest elitarne. To znaczy jest w tym sensie, że trzeba pokonać pewną drogę, wykonać pewną pracę, żeby uchwycić architekturę teorii i sens tworzących ją słów. Ale nie przesadzałabym z naleganiem na rezygnację z rzeczy w ten sposób elitarnych, tym bardziej, że żyjemy w dobie AI, a do odpowiednich źródeł da się dotrzeć w trzech kliknięciach. Na tym chyba polega uroda kultury, że na jej gruncie wszystko jest trochę bardziej skomplikowane niż bez niej. Jestem świadoma, że mówię o zjawisku w pełni zdeterminowanym klasowo i żeby sprawiedliwie uwzględnić jak najszerszy kontekst, trzeba dosłownie wyjść z siebie. Tutaj natomiast odnoszę się przede wszystkim do tej grupy ludzi, którzy już się kształcą i mają dostęp do wszystkich niezbędnych pomocy naukowych.

Jest jeszcze jeden problem z przecenianiem lub pochopną uniwersalizacją krytyki tekstocentryzmu w sztuce i jej odbiorze (mam tu na myśli nieufność względem wszystkich *nieintuicyjnych* dyskursów, która czasem przybiera formę dyskursofobii, jednoznaczny nacisk na postulaty zwrotu afektywnego i wąskie rozumienie takich kategorii, jak intuicja, troska, sprawiedliwość czy wrażliwość). Narzekanie na elitaryzm pewnych języków przyjęło się już jako topos krytyczny, natomiast nie istnieje chyba krytyka elitaryzmu afektywnego czy uczuciowo-emocjonalnego. Jakby w świecie po terapii nie było miejsca na ludzi z nienormalnym metabolizmem emocjonalnym. Tymczasem doświadczenie poucza mnie, że emosceptycyzm – afektywne podchody, maskowanie lub inscenizowanie reakcji emocjonalnych, lęk przed anestezją i apatią oraz lęk przed okazywaniem emocji niedostosowanych do domniemanego emokodu, obawa, że nie doświadczamy czegoś, czego być może powinniśmy doświadczać – jest czymś. Kiedy hermetyzm języka przeciwstawia się uniwersalizmowi uczuć i intuicji, te drugie często przyjmuje się jako dane, powszechne, oczywiste. Niby z zastrzeżeniem, że *każdy inny* – wszyscy *równi*, które jednak nie usuwa obecnej w potocznej wyobraźni hierarchii, na szczycie której zwykle znajduje się zdradliwa kategoria autentyczności – o którym ma zaświadczać impuls, potrzeba serca, wyidealizowana wrażliwość, samorodna pasja, rodzaj prymitywnej, niezapśredniczonej responsywności – będąca przeciwieństwem z zasady podejrzanej kalkulacji.

Chciałabym tu wystąpić przeciwko antynomii szczerze-wydumane i postawić hipotezę, że afektocentryzm, szczególnie oparty na sztucznym dualizmie czucia i myślenia, jest równie niesprawiedliwy, co logocentryzm. Z prostej przyczyny – ponieważ dyskredytuje na przykład uczucia wymyślone, a czasem można po prostu nie posiadać innych. Może to mój osobisty neuroprzypał, ale muszę napisać sobie uczucia, żeby je posiadać. I muszę sobie opowiedzieć sztukę, żeby ją lubić i żeby w ogóle dla mnie zaistniała.

Po co pisać? Między innymi właśnie po to – żeby wynaleźć sobie uczucia i upodobania. Że racjonalizacja może uśmiercić spontaniczne doznanie, to słyszał chyba każdy. Sama dużo na ten temat pisałam, bo jest to relacja ciekawa; ale chciałabym uprawomocnić także jej negatyw – czasami namysł jest jedynym sposobem produkcji tego czegoś, co składa się na ludzki profil afektywny. Bezpośredniość bywa zwodnicza i zadziwiająco pusta; czasem minimum dystansu może ocalić lub w ogóle ustanowić prawdę doświadczenia, jeśli rozumiemy ją nie jako reżim bezpośredniości, lecz jako wystarczającą precyzję koniecznej fikcji, formę na tyle trafną, żeby można się w niej było autentycznie odnaleźć. Zmierzam do odwrócenia tezy, że nieintuicyjny dyskurs jest wykluczający – dla mnie osobiście równie wykluczające jest oczekiwanie, że każdego użytkownika kultury stać na porywy serca i predyskursywne intuicje. I teraz najlepsze: to wykluczanie jest z pewnej perspektywy bardzo pożyteczne. Bo pozwala zachować różnice, które by wyginęły, gdyby wszystko dało się włączyć do jednego totalnego zbioru.

Dobrym, bo łączącym narzędzia analityczne (filozofia, psychoanaliza) z opisem osobistych doświadczeń przykładem krytyki jest twórczość **Weroniki Wojdy**, która zwróciła moją uwagę swoją opublikowaną w *Szumie* recenzją malarstwa Patryka Różyckiego. Wyróżnia ją to, że w przeciwieństwie do wielu tekstów dotyczących twórczości Patryka nie jest ani jednoznacznie apologetyczna, ani hejterska. A jako zjawisko wyraźne i znaczące, twórczość ta zasługuje na więcej, niż prosty diss czy oklaski. Tekst Weroniki jest napisany w sposób trzeźwy, i choć mogłoby się zdawać, że trzeźwość jest podstawowym wymogiem pisarstwa krytycznego, w praktyce jak wiadomo bywa z tym różnie. Ilustracją jest ciągnąca się aż do wiosny Bielska Jesień, a dokładnie wywołane nią wzburzenie, które rujnuje wprost idealne warunki do rozkręcenia sensownej dyskusji o charakterystyce i roli sztuki współczesnej. Żart polega na tym, że wybuchy agresji i wulgarne protesty przeciwko przekształcaniu pola sztuki w formę grupowej terapii same mają podręcznikowo terapeutyczny charakter jako publiczne *acting out*. Przepływność czy też dynamika dyskursu sztuki to istotna sprawa, poruszona

między innymi w opublikowanym – co symptomatyczne – anonimowo, nieco oskarżycielskim, ale dotyczącym interesujących wątków artykule o akademizmie tematycznym⁵⁰. Nie wiem, czy to kwestia charakteru, okablowania czy zboczenia zawodowego, ale jestem na tyle sceptycznie nastawiona do własnych sądów, że z automatu, może niesprawiedliwie, oczekuję tego samego od innych.

Efektywną metodę utrzymywania krytycznej samodyscypliny proponuje Weronika Wojda w swoim tekście **Kac albo sen**. Jest to recenzja książki Zuzanny Bartoszek *36 pokoi*, wyróżniająca się na tle innych omawianych tu pozycji swoją prostotą i nieformalną zwięzłością. Tekst ma charakter osobisty, miejscami odnosi się do wrażeń zmysłowych, ale od początku do końca jest blisko analizowanego dzieła. *Etyka kaca*, którą opisuje autorka, ma coś wspólnego z fenomenologicznym epoché, czyli zawieszeniem sądu o istnieniu lub nieistnieniu danego fenomenu, tutaj przekładającym się na zawieszenie sądu o wiarygodności czy też słuszności własnych tez. Dobrze dla higieny od czasu do czasu spojrzeć na swoje własne przekonania z perspektywy obcego. Wydaje się to niemal niemożliwe, a jednak, zauważa Weronika, we śnie i na kacu zdarzają się momenty produktywnej odklejki, która mogłaby stać się metodologiczną inspiracją. W tym miejscu można by, idąc tropem silnej słabości, powołać instancję słabej krytyki, co brzmi tak absurdalnie, że aż chce się ją uprawiać. Przychodzi mi też na myśl indyferencja Magdy Brykczyńskiej jako komponent takiej krytyki – utrata rozczarowania, która ustanawia konciliacyjny dystans.

We fragmencie o *Tancerce* Wojda wspomina o ekonomii jałmużny, na gruncie której komplement lub sobczukowskie *zaproszenie* zaczynają funkcjonować jako niejednoznaczna waluta, mająca w tym samym stopniu wartość wsparcia, co upokorzenia. Wyciągnięta przez Wojdę z książki Bartoszek scena, w której krytyk patrzy na performerkę i chce jej dać *coś szczerego jak miłość*⁵¹, a ostatecznie przesuwa w jej stronę monetę, jest moim zdaniem bardzo mocna i łatwo mi ją przenieść ze sceny burleskowej na dydaktyczną. Należałoby wynaleźć osobną nazwę na ten rodzaj paraliżu dydaktycznego, bezradności pomieszanej z zakłopotaniem, którą odczuwa występująca w roli autorytetu nauczycielka od sztuki, gdy pomimo najszczerzych chęci jedynym, co może zaoferować studentowi, jest wymijający komentarz w rodzaju *a to by mogło być trochę mniejsze, chociaż w sumie mogłoby być też trochę większe* (pozdrowienia dla Mateusza Hadasia i wszystkich innych ofiar zapaści propedeutycznej, będących zarazem jej przyczyną). Czasami po prostu nie wiadomo co powiedzieć, a w uczelni artystycznej na porządku dziennym są praktyki uwłaczające zdrowemu rozsądkowi. I bardzo dobrze, ale oznacza to, że dydaktyk znajduje się w permanentnym stanie wyjątkowym, w kryzysie metodologicznym, za który musi nadrobić wyobraźnię; nawet ona ma jednak swoje ograniczenia. Jest to oczywiście kryzys pożyteczny. Jak za Baltasarem Graciánem powtórzył Lessing, za Lessingiem Viktor Frankl, za nimi Piotr Wołyński, a za nim wreszcie – wieńcząc tę piękną kaskadę atrybucji – **Marcin Pietrucin**:

⁵⁰ Epoka nowego queer akademizmu, @kapeluszblog na Substacku.

⁵¹ Wojda Weronika, *Kac albo sen*.

Istnieją rzeczy, w obliczu których musimy tracić rozsądek; w przeciwnym razie okazałoby się, że już dawno go straciliśmy⁵².

Do tego motta można by sprowadzić całe **Bon voyage**, które powstało jako podsumowanie zaledwie trzyletniej, a już burzliwej kariery artystycznej autora, w trakcie której zdążył się dorobić tytułu nadziei polskiej sztuki i lokalnego głupka; stał się bohaterem skandalu w Zamku Ujazdowskim, został prezesem Artystycznego Związku Sportowego, stworzył przepis na wzbogacone energetycznie ziemniaki oraz koncepcję sztuki skrajnie dynamicznej, zgodnie z którą *dobrze dzieło sztuki musi zapierać*⁵³. Fenomen Pietrucina jest ciekawy, bo trochę rozmyty; jego sztuka polega na robieniu zamieszania wokół sztuki, w związku z czym znika z pola widzenia, które wypełnia radosna krzątanina. Stanowiąca komponent projektu *Bon voyage* wystawa także była trudna do zlokalizowania, nawet kiedy się stało w samym jej środku, ponieważ składała się z akcesoriów zwyczajowo służących do montażu i ekspozycji prac. *Akcesorium* to słowo klucz, ponieważ większość prac Pietrucina składa się z różnego typu akcesoriów (sprzęt elektroniczny nieokreślonej proveniencji; akcesoria montażowe; ławeczki i dystrybutory z piciem; sprzęt sportowy), a zarazem o nich opowiada (jakie minimum akcesoryjne decyduje o tym, że można kogoś nazwać artystą; jakie jest oprządkowanie artysty). Dlatego też dla niektórych Pietrucin jest ciężkostrawny – akcesorium leży blisko gadżetu, a różnica zależy od nastawienia osoby interpretującej. Główne przesłanie jest chyba takie, że sztuka to *zacharowe prace* i oczywiście *one must imagine Zachar happy*⁵⁴.

Bon voyage Marcina Pietrucina to humorystyczne, ale przytomne sprawozdanie youngstera z procesu odnajdywania się w świecie sztuki przyrównanego do podróży. Jest to wycieczka ekscytująca, choć dziwna: nie wiadomo dokąd, trochę na gapę, raczej *all exclusive*. Pietrucin bierze tę dziwność na klatę i wykorzystuje ją jako rodzaj nieco ryzykownej poetyki. Na patrona swojej działalności namaszcza Indianę Jonesa, którego jednak, jak zastrzeżę, nie zamierza traktować *bezkrytycznie, jako ostatecznej wykładni tego, czym jest wolność – jest on najzwyczajniej białasem z lat osiemdziesiątych napisanym przez białasów urodzonych w latach czterdziestych*⁵⁵. Tekst opowiada w tym samym stopniu o białasach, co o wolności. Narracja pełna jest chwytów charakterystycznych dla wielu różnych konwencji: powieści uniwersyteckiej, autofikcji, manifestu i komediowego monodramu. Eklektyzm jest założeniem programowym autora, który wyssał z mlekiem matki (czyli Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu) pociąg do intermedialności, szpiegowską przebiegłość i nieufność w stosunku do zdrowego rozsądku.

Mam wrażenie, że w większości przypadków zamieszanie wywoływane przez Pietrucina miało charakter przypadkowy. To znaczy: nie było zamierzeniem autora, który kierował się zasadą przyjemności, a konkretnie pragnieniem utrzymania wizji sztuki jako zabawy i zabawy jako zaangażowania – co dla wielu jest elementarnym świętokradztwem. I pokazuje, jak wywrotowy potencjał ma humor, jak poważną jest sprawą. Szczególnie, jeśli

52 Pietrucin Marcin, *Bon voyage* [za:] Wołyński Piotr, *Ilustrowane historie rozpadu*, Muzeum Staszica w Pile 2025 [za:] Lessing Gotthold Ephraim, Emilia Galotti (1772). Co ciekawe, niemiecki filolog Georg Büchmann w swoim zbiorze *skrzydlatych słów* uważa, że Lessing prawdopodobnie zaczerpnął tę myśl od Baltasara Graciána, który w *Oráculo manual* (1637) napisał: *wielu nie traci rozumu tylko dlatego, że już go nie ma*. W polskim obiegu cytat jest znany głównie za pośrednictwem Viktora Frankla, który przywołuje go w *Człowieku w poszukiwaniu sensu* słowami *Wydaje mi się, że to Lessing powiedział (...)*.

53 Pietrucin Marcin, *Bon voyage*.

54 Tamże.

55 Tamże.

chodzi o jego dystrybucję w przestrzeni publicznej i silnie splecione z polityką tabu, niepisane zasady określające, z czego wolno się śmiać, a z czego nie. Pietrucin jest świadom istnienia takiej granicy; na początku swojego tekstu pisze: *nie znoszę sytuacji, w których ktoś zderza rzeczywistość z mitem w tak wulgarnie bezpośredni sposób*⁵⁶. Rozumie to zapewne jak zawsze, po swojemu; ale przemyca w tym zdaniu, może nieświadomie, ważną intuicję: narażenie czegoś, w co chce się wierzyć, na śmieszność, to groza w czystej postaci, zapowiedź końca świata, który może nastąpić, jeśli się okaże, że cały obraz rzeczywistości jest ufundowany na kruchym fundamencie. W tym sensie żart jest groźniejszy, niż jakikolwiek poważny argument czy autorytet.

Bon voyage nie jest pożegnaniem, tylko dynamistycznym credo, meldunkiem w podróży, przyzwyczajeniem się do tego, że nie można się przyzwyczajać. Takim przesłaniem Pietrucin domyka szereg słabych artystów. Silny kulturotwórca – kulturysta? – wie, co czuje, myśli, robi i tak dalej. Nie wie tylko jednej rzeczy: nie wie, czego nie wie. To sprawia, że słabiak, który wie chyba tylko to, jest mimo wszystko w przewadze. I jest silniejszy od siłacza, który radzi sobie ze wszystkim oprócz słabości. Takie to mądre, że najwyższa pora kończyć.

56 Tamże.

Wielcy nieobecni

Chciałabym na koniec powiedzieć, że niniejszy tom zawdzięcza swój kształt zarówno osobom, które dołożyły do niego swoją cegiełkę, jak i tym, które tego nie zrobiły. Być może to właśnie ta druga grupa, jako posiadająca znaczną przewagę liczebną, jest bardziej odpowiedzialna za ostateczny efekt (o ile odpowiedzialność da się stopniować). Należy do niej na przykład Andrzej Tobis, mistrz małej formy przypowieściowej i dziwnego realizmu. Kiedy w styczniu zaprosiłam go do napisania tekstu do *Postmedium*, grzecznie mi odmówił i obdarzył mnie pięknym wierszem o Radzie Doskonałości Naukowej, która postępuje w sposób niedoskonały, czyniąc sensem tobisowego żywota opiniodawczą masówę (czyli że musiał napisać kupę recenzji). Wiadomo, że kiedy jest się zmuszanym do pisania, to się jeszcze mniej wie, po co pisać, niż kiedy się pisze i nie wie z własnej woli. Pomyślałam, że to przykre, ale symptomatyczne, taki flagowy case z repertuaru Soboty czy mojego własnego. Nie dałam jednak za wygraną i kiedy tom był już prawie gotowy, zdecydowałam się zawalczyć o Tobisa po raz drugi. Tym razem zaprosiłam go do napisania recenzji *Postmedium*, w ramach umowy najdoskonalszej, bo bezterminowej. Tobis okazał się recenzentem tak genialnym, że udało mu się odrzucić zaproszenie – do napisania recenzji – w formie recenzji, w której było coś o *zasługiwaniu na tytuł rozczarowania roku za sukcesywne zaprzepaszczanie szans na współpracę z najinteligentniejszym pismem o sztuce w Europie Środkowej (co najmniej)*. A zatem Tobis napisał recenzję, nie pisząc, a tym samym nokautując zasadę niesprzeczności, i bardzo dobrze, bo jest przereklamowana. Co więcej, napisał – nie pisząc – recenzję i pisma i siebie samego za jednym zamachem, co jest jeszcze inteligentniejsze, niż najinteligentniejsze pismo o sztuce w Europie Środkowej. Podoba mi się ten tytuł, bo zgodnie z zasadą wyjątku konstytuującego zasadę, jesteśmy najinteligentniejsi po to, żeby inni mogli być jeszcze bardziej inteligentni.

Gdybym miała stworzyć własną Radę Doskonałości i ustalić jakąś doktrynę, to poszłabym w takim kierunku: doskonałość to nie to, do czego nie da się już nic dodać – doskonałość to to, od czego nie trzeba niczego ujmować. Nie jest to mój pomysł, tylko Antoine’a de Saint-Exupéry’ego, który pisał tak o samolotach; ale najwyraźniej ludzie są pod tym względem podobni do samolotów. Myśl słaba, słaba sztuka, słaba artystka i słaby człowiek są w pewnym sensie bytami doskonałymi – nieprzепełnionymi, nieprzeciążonymi tożsamością, nieprzekarmionymi. Kojarzy mi się to z rancierowską wizją subiektywizacji jako dysidentyfikacji: upodmiotowienie to nie kolekcjonerstwo i nie polega na dodawaniu sobie istnienia poprzez kumulację określników. Wprost przeciwnie, podmiot jest tym, co zostaje po odjęciu wszystkich predykatów. Co oznacza, że podmiot jest słaby z zasady. Kto chce być podmiotem, powinien się upewnić, czy stać go na słabiactwo. Myślę, że warto wziąć sobie do serca, że polski styl narodowy wyłania się z produkcji bez licencji. Tu też chodzi o ekonomię ujemności, o to, żeby tanio kupić (filmik z wakacji, ziemniaki, notatka na tyle zeszytu, podeszwa chińskiej tenisówki) i drożej sprzedać (sztuka jako technika ontologiczna pozwalająca tworzyć falsyfikaty prawdziwsze od oryginału).

Kolejną wielką nieobecnością całego projektu i jego pierwszą poruszcicielką jest **Marta Zgierska**. Nieobecna w przestrzeni widzialności, tymczasem odpowiedzialna za większość pracy organizacyjnej, projektowej, informatycznej, administrację, księgowość i wiele innych spraw, bez których trzeci tom

Postmedium by nie powstał, a magazyn internetowy nie odżył. Należą się jej ogromne podziękowania: za inicjatywę i koordynację działań, za opiekę nad stroną internetową, pilnowanie terminów i czytanie tekstów, za poczucie humoru i stoicki spokój w obliczu systematycznie przeze mnie odraczanych lub odwoływanych na ostatnią chwilę spotkań, za wytrwałość i upór w momentach kryzysowych i wiele innych rzeczy. Uwzględniona w zbiorze rozmowa, którą przeprowadziłyśmy z Martą w 2023 roku z okazji jej dołączenia do redakcji, rzuca trochę światła na nasze wspólne zainteresowania i motywacje leżące u podstaw naszej współpracy.

Podziękowania dla wszystkich autorek i autorów; dla osób, które podtrzymywały mnie na duchu podczas niekończących się maratonów redakcyjnych i pisarskich; a także dla tych, które mnie zniechęcały, bo nic przyjemniejszego, niż pisanie na złość i na przekór. Ogromne podziękowania dla Jarosława Klupsia, który udzielił nam nieocenionego wsparcia organizacyjnego, i dla obejmujących *Postmedium* patronatem Naukowego Towarzystwa Fotografii oraz Wydziału Fotografii UAP.

Wro- necka pisze

**Marta Zgierska
Weronika Wronecka**

**Rozmowa z okazji
wznowienia Postmedium**

Wronecka pisze.

Rozmowa z Martą Zgierską

Marta Zgierska: Zbieranie i upublicznianie bieżących wypowiedzi artystów oraz obserwowanie ich relacji z tekstem wydają mi się bardzo istotne. Osobiście mam poczucie ogromnej luki, która obecnie istnieje w tym temacie. Przygotowując się do pracy przy Postmedium pytałam młodych artystów o to, kto, pośród znajomych, i co: pisze, notuje, dzieli się tym lub ukrywa. Najbardziej typową odpowiedzią, z którą się spotkałam, była asekuracyjna recytacja polecanych nazwisk, takich jak: Drózd, Partum, Piotrowski, a nawet Schwitters. Pomyślałam: serio? to wszystko?

Analizowanie tego, co działo się 80, 40, czy nawet 20 lat temu nie wydaje mi się meritum i, choć jasne, że to, co już się wydarzyło, stanowi źródło tego, co dzieje się teraz, to jednak w żaden sposób nie przybliży nas to do diagnozowania obecnej sytuacji. A może teraz po prostu wszystko wydarza się między skalibrowanym pod publiczność statementem a relacją w mediach społecznościowych? Może tekst gdzieś się po drodze osunął?

Weronika Wronecka: To, co działo się 40 i 80 lat temu mnie także nie wydaje się meritum, ale jest ważnym tropem. Może nawet nieco zagubionym tropem. Historię często wyklada się w formie wyliczanki, a mnie ona raczej przypomina rebus. Także moja własna historia. Odświeżając pamięć, stabilizuję swoje położenie. Nawet smutek ma dla mnie wiele wspólnego z amnezją – zapominając o możliwościach, czuję się żałośnie.

Polska sztuka współczesna jest sztuką dwudziestego pierwszego wieku, który poprzedzał bogaty w dziwne wydarzenia wiek dwudziesty. Dla tej części ludzkości, która zajmowała się sztuką, okres ów wiązał się z sensacyjną zmianą paradygmatu, przetasowaniem tego, co w sztuce pomyślane i uczynione. Co wyobrażeniowe i materialne, teoretyczne i praktyczne. Mam na myśli działalność awangardy i neawangardy, w tym konceptualizmu – (symbolicznych) pradiadków, dziadków i rodziców dzisiejszych artystów. Fakt, że za ich życia niemal każdy element rzeczywistości stał się możliwy do zakwestionowania – poczynając od przetrwania a kończąc na istocie sztuki – wydaje mi się nie do zignorowania. Joseph Kosuth napisał

kiedyś, że po Duchampie każda sztuka jest z konieczności konceptualna, bo gdy raz zakwestionuje się istotę sztuki, nic nie będzie już takie, jak przedtem. Z takiej perspektywy tekst jest dla sztuki współczesnej czymś nie tylko ważnym, ale konstytutywnym. Sztuka nie jest absolutem, trzeba ją sobie zaimprovizować, wymyślić. Jeśli chce się o tym gadać – trzeba ją nazwać, opowiedzieć. Oczywiście można też niewiele myśleć i dłużyć, co praktykuję i polecam innym. Ale w sytuacji, w której owoc moich dłużeń zostaje przy świadkach nazwany sztuką, może zająć potrzeba uzasadnienia.

Zadając się z artystami, często słyszałam (i sama zadawałam) następujące pytania: *czy to jest sztuka?* oraz *jaka to sztuka?* A także: *czy aktywizm to sztuka?* *Czy literatura to sztuka?* *Czy dziwaczny zbiór gestów zawstydzonego dzieciaka to performans?* *Czy performans to sztuka?* I tak dalej. Niedawno na UAP odbyła się rada wydziału podsumowująca mój przewód doktorski. Jedną z dyskutowanych kwestii były przejawiane przeze mnie skłonności literackie. Czy moje rysunki są podporządkowane literaturze? Czy rysując w przerwach od pisania uprawiam sztukę? Czy rysowanie jest mi potrzebne – a jeśli nie jest, czy jestem artystką? Czy moje rysunki miałyby *sens*, gdyby pozbawić je narracyjnego kontekstu? Profesor, który jeszcze niedawno uczył mnie, że artysta to ktoś, kto nie podchodzi do świata jak do oczywistości, wyznał mi ostatnio, że martwi się, iż *zostawię obraz dla słowa*. Czy zaangażowanie w sprawę oczywistości i nieoczywistości nie przenosi nas z konieczności w obszar dyskursu?

Teoria sztuki ma dla praktyka niemałe znaczenie. Moim zdaniem także wtedy, gdy nie jest tego świadom. Skoro ma coś robić, istnieje prawdopodobieństwo, iż wreszcie zapyta o to, co i jak robić – szczególnie, jeśli jest akademikiem. *Po co robić to, co się robi.* I co z tego wynika. Wchodzimy tu w obszar ontologii – sztuka współczesna jest osobliwością miewającą kłopoty z istnieniem. Także na poziomie (specyficznie) *przedmiotowym* sztuki tekst bywa dominantą. Artyści współcześni bardzo często przyjmują postawę komentatorów odnoszących się do tego, co zastają jako rzeczywistość wewnętrzną (różnego typu narracje tożsamościowe) lub zewnętrzną (kwestie społeczne i polityczne). Wydaje się, że twórczą pobudką jest często coś, co domaga się artykulacji. W galeriach rzadko oglądamy pozbawioną kontekstu abstrakcję. Za to bardzo często zostajemy zaproszeni do skonfrontowania się z problemem, który jest nazwany bądź zasygnalizowany poprzez dobór elementów pochodzących z pewnych uniwersów symbolicznych. Czasem odnoszę wrażenie, iż problem poprzedza sztukę, przeciąża ją i przerasta. Nie ma w tym niczego złego, chociaż obcowanie z taką sztuką to ciężka robota – coś w rodzaju powiernictwa. Dobrze nie być obojętnym na los ludzki (oraz pieski itd.), ale nieobojętność jest kosztowna. Wydaje mi się, że ludzie obojętni nie są niewrażliwi. Wprost przeciwnie – są tak wrażliwi, że odwracają się od stanowiącego źródło zagrożeń świata. Ta ogólna refleksja nie jest bezzasadna – artysta to zwykle człowiek, który czegoś doświadcza i wskutek doświadczeń jakoś wyobraża sobie świat, w tym sztukę.

Mam podobne odczucie – obojętność często nie wynika z braku wrażliwości, ale z jej nadmiaru. Z takiego natężenia odbioru świata, że jedyną strategią, by przetrwać, staje się wycofanie. Sama dotykam momentów granicznych – stanów wyczerpania, utraty energii, zawieszenia między obecnością a nieobecnością. W tym sensie ta „obojętność” bywa formą obrony, może gestem troski wobec samej siebie?





Czy wśród działań najmłodszych pokoleń możemy zaobserwować obecność takich form jak manifesty artystyczne, systematyczne analizy lub proste zapisy procesu twórczego, autorskie teksty pisane pod wpływem impulsu?

Tak. Kiedy studiowałam na UAPie, wszystkie zajęcia w pracowniach polegały na prezentowaniu dzieł rąk własnych, mówieniu o nich i słuchaniu, co inni mają do powiedzenia. Mówienie jest w szkole tak silnie związane z procesem twórczym, że można odnieść wrażenie, iż bez niego artysta nie może się obejść. Owocem takiego ustroju są prace bądź to wyposażone w komentarz (uznawany za integralną część dzieła), bądź zawierające tekst jako element składowy (na przykład prace kontynuatorów tradycji filmu mówionego).

Dla doktorantów z mojej grupy kwestia mówienia, opisywania sztuki i przekładania jednych symboli na inne była wyjątkowo istotna. Wynikiem schyłkowych nastrojów panujących wśród przedstawicieli ostatniego rocznika studiów doktoranckich sprzed reformy była wystawa *Parametr*. Dalej – studenci I Pracowni Filmu Eksperymentalnego UAP, w której przez jakiś czas przesiadywałam, często redukowali swoje filmowe eksperymenty do wierszy, sprawozdań, dramatów lub małych form powieściowych. Wypada też wspomnieć o wymogu pisania prac dyplomowych zwanych teoretycznymi.

Praca z artystami publikującymi w *Postmedium* raczej wzmocniła mój (jak widać i tak dość sztywny) pogląd na zadłużenie tzw. sztuki w tzw. literaturze. Nie jest to sprawa ani nowa, ani wielka, ale mnie interesuje, ponieważ wynika z niej wiele zjawisk trudnych dla zaangażowanego uczestnika i ciekawych dla obserwatora. *Postmedium* to archiwum wypowiedzi osób podejmujących praktykę artystyczną. O tym, że praktycy lubią sobie pogadać, świadczy chociażby objętość postmedialnych roczników.

Operowanie słowem umożliwia myślenie o praktyce, pozwala na zrodzenie się pomysłu, na rozwinięcie refleksji, stworzenie sieci skojarzeń i połączeń, na których budowane jest dane dzieło, i w końcu na interpretację. Proces twórczy obywatelski się bez słów i pojęć wydaje mi się niemożliwy, pozostaje bowiem poza powszechnym kodem pojęciowym. Nie wyłączając roli intuicji, natchnienia, i wszystkiego, co można określić *nienazywalnym*, to właśnie słowo, niezależnie czy to w formie dosłownej, wyłożonej eksplicytnie czy utajonej, zaszytej pośród kodu wizualnego, pcha do przodu proces twórczy. Zawsze odnosimy się do czegoś, korzystamy ze znanego nam aparatu pojęciowego. Nie sądzę, że język artysty może być zbudowany z czegoś innego niż ze splotu pojęć, zapożyczeń i obserwacji, tego, co wokół niego się znajduje. To przecież o sztuce stanowi.

Artysta to człowiek, a człowiek to zwierzę, które – czy chce czy nie – dziedziczy pewien system symboliczny i przy jego pomocy pora się ze światem. Trudno mi sobie wyobrazić dzieło sztuki jako czystą formę nietkniętą doświadczeniem autora, obciążeniem kulturowym. Nawet działając spontanicznie działamy jako posiadacze historii (lub jako coś, co historia ma

w posiadaniu). Poza tym człowiek kulturalny często uprawia spontaniczność uzasadnioną – na przykład poprzez konstatację, że mędrkowanie jest bez sensu, opartą na pewnym wyobrażeniu o mędrkowaniu etc. Z drugiej strony słowa działają po części jak obrazy. Są czymś, w czym można się zakochać (i stracić rozum). Posługujemy się nimi trochę po omacku. Coś tam niby myślimy, ale właściwie bardziej czujemy się związani z pewnym wyobrażonym bytem reprezentowanym przez słowa. Czym jest *nienazywalne*, któremu zagraża literatura? Niczym, co można nazwać, więc nie da się o tym gadać. I dzięki temu gadanie jest ekscytujące, nigdy się nie wyczerpuje, bo zawsze pozostaje umykająca resztką, za którą się można uganiać.

W *Metafizyce dla artystów* poruszasz temat nieprzystawalności systemu szkolnictwa wyższego do funkcjonującej w jego ramach dziedziny sztuki. Jesteś chyba pierwszą osobą z mojego pokolenia, jaką spotkałam, która mówi o tym głośno i w taki sposób (czyli poza codziennymi starciami na akademiach czy narzekaniami w trakcie prywatnych rozmów).

W Polsce nie istnieją czasopisma punktowane w dyscyplinie sztuki plastyczne (którą należy odróżnić od dyscypliny nauki o sztuce), a formularze i dokumenty, które umożliwiają staranie się o stypendia czy granty badawcze, są warunkowane punktacją obowiązującą przy ocenie dorobku naukowego (takiego jak publikacje w punktowanych magazynach naukowych czy udział w konferencjach). Przez co w żaden sposób systemowo nie jesteśmy przystosowani do adekwatnej oceny (jeśli taka jest w ogóle możliwa) dorobku artystycznego, który płące się pośród badawczego, okrążającego sztukę tekstu. Osiągnięcia w naszej dyscyplinie podlegają subiektywnej ocenie dokonywanej przez, zazwyczaj owianą tajemnicą, grupę ekspercką. Dowodem na to, że weryfikacja osiągnięć i sposób oceny wciąż stanowi duży problem, jest choćby fakt, że niektóre (m.in. ministerialne) konkursy dla młodych naukowców praktycznie co roku całkowicie zmieniają sposób oceny w dziedzinie sztuki, ponieważ dotąd ustanawiane regulaminy okazywały się niewspółmierne, nieadekwatne, nieprzystające do rzeczywistości.

Ta kwestia zainteresowała mnie żywo, ponieważ z jednej strony stanowiąc źródło na dłuższą metę nudnych sesji kularowego lamentu i środowiskowego impasu (niskoskuteczne metamorfozy regulaminów i słowników), z drugiej jest wspaniałym przykładem porażki systematyzacji. Nie przemycam tu bynajmniej opinii, że systematyka jest zła. Ale zwykle znajduje się coś, co się jej wymyka, choć wszyscy mają jak najlepsze intencje. W tym chyba tkwi źródło przygody. Składową przygody jest jednak niewygodą. Wszyscy czują się trochę pokrzywdzeni. I studenci, którzy prędko orientują się, że to, co robią, nie mieści się w szkolnym systemie klasyfikacji. I dydaktycy skazani na niekompetencję, która także nie musi być zła, ale w kontekście istniejącego systemu jest niepożądana. Zapewne i ustawodawcy, których pomysły okazują się raz za razem złymi pomysłami. Ani jedni, ani drudzy, ani trzeci nie są głupi. Wszyscy denerwują się po swojemu, we własnym języku i czasem wyładowują się na sobie nawzajem. Wewnętrzna różnorodność



środowiska artystycznego bywa przyczyną wewnętrznych napięć. Wydaje mi się, że wśród orędowników różnorodności wiążące się z nią ryzyka wcale nie znikają. Ubiegłe stulecie – w sztuce i w świecie – przypomina bieg przez płotki, po którym ludzkość jest trochę zziębnięta i wciąż rozpędzona.

A płotki skoszone, jeden po drugim.

Odczuwając dyskomfort życzylibyśmy sobie cudownego środka ekspresywno łagodzącego obyczaje, ale – przy wysokim stopniu zawikłania sytuacji – takim środkiem mogłaby być albo interwencja jakiegoś charyzmatycznego bohatera albo kryzys tak głęboki, że wszystkim na chwilę opadłyby szczęki. Istotnym komponentem procesu kształcenia, nieuwzględnionym w programie a podstawowym, jest nauka radzenia sobie z sytuacją. Laboratoria z obronności. Mnie osobiście atrakcyjną wydała się zabawa w filozofa, historyka i psychoanalitka. Jedyną dziedziną, w której się specjalizuję, jest pragmatyczne złodziejstwo. Podglądam innych przy robocie i przywłaszczam sobie pewną porcję cudzego stylu. Można powiedzieć, że wchodząc w intymną relację z czymś, co dla badacza stanowi przedmiot badań – relację polegającą na doraźnym utożsamieniu się z pewną treścią – pozwalam sobie na poufałość niegodną profesjonalisty. Takie eklektyczne wykształcenie posiada walor praktyczny, choć mam świadomość, że mój pragmatyzm może mieć dla innych charakter przypadkowej elokwencji. Ale gdzieś w środku jestem przywiązana do tego, co Miłosz lapidarnie wyraził na początku *Zniewolonego umysłu* – że zaangażowani w sprawy bieżące nawet się nie spodziewamy, jak silnie egzotyczne teorie, wymyślane gdzieś tam przez jakichś wariatów, wpływają na nasze życie codzienne. Wydaje mi się, że naszą epokę można nazwać różnie, ale raczej nie epoką intelektualizmu. Dlatego interesują mnie teorie pozornie przedawnione, które wciąż rezonują i na resztkach których zacumowujemy współczesne światopoglądy.

Środowisko artystyczne to środowisko, w którym ludzie przyjmują bardzo różne postawy. Geneza tych postaw nie jest jawna – mało kto przyznaje się do określonej tradycji, mało kto zresztą czuje się z określoną tradycją związany. Ale pewne związki da się wytropić. Te związki, relacje między poszczególnymi elementami, przemieniają mi *zbiór drzew w las*. Scalają zbiór gestów w świat. Brzmię teraz jak zramolała racjonalistka, ale coś w tym jest. Kiedy poszłam na doktorat, mój promotor polecił mi na wakacje ciekawą lekturę – *Świadomość religijna i więź kościelną* Leszka Kołakowskiego. Zgadzałam się z zawartą w rekomendacji opinią, iż książka mogłaby trafić do kanonu obowiązkowych lektur artysty (gdyby taki istniał). Analiza Kołakowskiego poświęcona jest dialektyce osobistego zaangażowania i instytucjonalizmu, instynktu i prawa, którą autor omawia w kontekście kontrreformacji. Także w historii sztuki, jak w każdej historii, dochodzi do konfliktów i napięć. Jeżeli świadomość religijna, która chce bronić pewnej wartości, czyni tę wartość normą ustawową, istnieje ryzyko, że owa norma po pewnym czasie będzie musiała zostać zrewidowana. Instytucja ma swoje zalety – trzyma w kupie społeczność, która bez umów i orzeczeń być może rozpieczętowałaby się na amen. Tego nie wiadomo. Wiadomo natomiast, że ludzie są nieprzewidywalni. Im mniej reguł, tym większą dyscypliną muszą się wykazać poszczególne jednostki, żeby wspólnota się nie rozleciała.

Wydaje mi się to kluczowe w kontekście twojego pytania o *adekwatną ocenę dorobku artystycznego*. Adekwacja to taki układ, w którym coś odpowiada czemuś innemu. Coś artysty to enigmatyczne coś, coś niedookreślonego –

trudno więc bezstratnie przełożyć to na język systemu zorientowanego na określanie i uchwytywanie. Ekonomia tego systemu nie jest obca ekonomii sztuki, ale współczesny artysta ma tendencję do wywracania jej na lewą stronę. Jeśli szkoła kojarzy mi się z kaligrafią, to specyficznie praktycznym – wyzwalaającym – będzie celowe niechlujstwo. Dokonałam pewnej transgresji i należy mi się za to dyplom. Jeśli szkoła kojarzy mi się z mundurkiem, to się rozbiore. To wspaniałe, ale system, jakim go znamy, nie jest gotowy na kodyfikację transgresji. Ba, usystematyzowana transgresja jest jakby mniej transgresyjna. Dlatego artysta chciałby, żeby system za nim nadążył, bo byłoby mu wygodniej, ale gdyby rzeczywiście tak się stało – czy jego działanie miałoby jeszcze rację bytu? A jeśli jest to byt, który może obejść się bez racji – mówi się, że już tak jest, ale artyści mimo wszystko posługują się retoryką racji – to jak go usankcjonować? Stawką jest tu dostęp do podstawowych środków – pieniędzy, narzędzi, miejsc etc. Nie ma tych środków wiele, ale gdyby nie było ich wcale, trzeba by było wszystko wymyślić na nowo, co nie jest łatwe.

Czy ten orzech jest w obecnym systemie w ogóle do zgryzienia?

A może taki układ jest osobiście wygodny? Artysta lubi się buntować, a bunt ma sens, dopóki istnieje opresja. Nie chcemy być ofiarą systemu, ale nie chcemy także przestrzegać jego reguł. Chcemy czegoś innego. Czego? Coś *innego* to pięta achillesowa artysty, który pragnie być postępowy, ale po epoce proklamowanego postępu jest ze swoim pragnieniem skazany na epigonię. Będąc przeciwko postępowi, jest w równym stopniu skazany na epigonię. Być może musimy się jeszcze trochę pomęczyć. Ze zmęczenia wynikają czasem najbardziej zaskakujące zwroty akcji.

Trzeba dodać, że wśród akademików reprezentujących dyscyplinę sztuki plastyczne często po prostu brakuje kompetencji badawczych. Jeśli chodzi jednak o sam sposób organizacji i funkcjonowania sztuki w ramach ogólnego i wspólnego systemu uniwersyteckiego – świadomości brakuje nie tyle wśród artystów, co pośród reprezentantów innych dziedzin, którzy wykazują się niewiedzą lub ignorancją.

Myślę, że nie da się być dobrym we wszystkim. Chyba że ma się rakiety napęd i doskonałą odporność, ale to zdarza się raczej rzadko. Trudno o kompetencje badawcze w grupie ludzi, którzy nie są badaczami. W dzienniku ustaw badania naukowe i twórczość artystyczna to dwie odrębne kategorie. Badania są definiowane ze względu na cel (którym jest zdobywanie wiedzy), a twórczość ze względu na efekt (dzieło). Cel działania można wstępnie ustawić (choć nie zawsze jest to łatwe lub wskazane). Można dobrać stosowne środki zorientowane na pewien cel. Tymczasem efektu nie sposób przewidzieć. Niezbadane są kaprysy artysty. Dla kogoś, kto jest przyzwyczajony do postępowania proceduralnego, twórcza nieprzewidywalność może być nieznośna. Wydaje mi się, że nawet dla samych artystów ta okoliczność nie jest łatwa. Kiedy wchodzisz do galerii i zastanawiasz się, czy porzucony w kącie płaszcz to sztuka, czy też gwałt zadany sztuce przez jakiegoś niechluj, i zastanawiasz się nad tym po raz setny – cóż, można się zmęczyć. Wreszcie dla własnego dobra przestajesz się nad tym zastanawiać, ale wówczas pojawia się nowy dyskomfort – pustka, resentyment albo ssanie absurdu.

WW I 15 I 1959 + 5³ =

AW 1966 + 5³ =

WW II 15 I 1995



TW 1956

SF 1856

AM 1756

BS (EX) 1656



WW



Badanie naukowe to postępowanie, które ma sprzyjać rozwojowi wiedzy naukowej. Wiedza naukowa stanowi kontekst badania i jest w określony sposób skodyfikowana, (mniej więcej) uporządkowana. Stopień i charakter uporządkowania może być różny, ale badacz zwykle posiada jakiś punkt odniesienia w postaci pewnej tradycji, pojęć, metod etc. Słowo *badanie* funkcjonuje także w języku potocznym. Można *zbadać teren* albo *badać własne możliwości* – powszednie doświadczenie jest dla jednostki źródłem materiału, który *bada* i wypróbowuje, żeby się jakoś uporać z życiem. Wydaje mi się, że badanie w obrębie sztuki bliższe jest temu w znaczeniu potocznym. Ale jest też działaniem publicznym. Łatwo się na nie natknąć i coś sobie w związku z tym pomyśleć. Sztuka to takie coś, co nie wiadomo, czym jest, ale od czego oczekuje się, żeby było ważne. Co szuka świadków i zaleca się jako godne uwagi. I co najczęściej definiuje się poprzez deskrypcję (*sztuka jest taka a taka, tak a tak działa*), enumerację (*moje dzieło to sztuka, twoje dzieło to sztuka, dzieło iksa to sztuka*) lub w sposób negatywny (*dekoratorstwo to żadna sztuka*) – czyli w sumie wcale. Być może obecnie sztuka jest czymś w rodzaju luki, w której przechowuje się to, co nie mieści się nigdzie indziej.

Kompetencje badawcze jednego i drugiego typu – te sztywne, specjalistyczne i te miękkie, rozumiane raczej jako wyzwalający brak kompetencji, pozwalający dostrzegać w świecie rzeczy, jakich ograniczony przepisem funkcjonariusz by nie dostrzegł – da się zapewne ze sobą pogodzić. Być może jest to nawet wskazane. Ale te drugie, *miękkie* kompetencje, trudno sformalizować. A kontekstem naszej rozmowy jest uniwersytet, czyli instytucja ufundowana na zbiorze reguł i praw. Oraz grupa ludzi zrzeszających się po to, by realizować pewien cel. Sformułowanie celu wymaga kompromisów: uogólnień, uproszczeń, granic. Badanie artystyczne ma *granice nieskończone*, jest nie do pomyślenia. Każda próba opisu go w języku urzędowym kończy się czymś, co człowiekowi przy zdrowych zmysłach nie może nie wydawać się choć odrobinę komiczne. Ale dzięki komizmowi artysta może jakoś się jawić innym członkom wspólnoty, w którą wstąpił – wspólnoty akademickiej. Może i jawi się jej trochę jako błazen (to niekoniecznie źle – odsyłam do tekstu Leszka Kołakowskiego *Kapłan i błazen*), trochę jako dziwak, ale jakoś się jawi. Społeczność akademicka dzieli się na plemiona i klany posiadające swoje nawyki, dialekty i mikrokosmosy, w centrum których zwykle znajduje się przedmiot danej dziedziny. Mikrokosmos artysty jest ekscentryczny – zdecentrowany, zorientowany na wszystko. Na wszystko widziane w pewien osobliwy sposób. Jeśli reprezentanci innych plemion reagują na takie zjawisko ignorancją, to dla mnie ma ona charakter odruchu samozachowawczego. Zadać się z artystą to zadać się ze światem, który się chwieje i mizdrzy. Nie każdy ma na to dość silne nerwy.

Pięknie powiedziane. Wróćmy jeszcze na chwilę do tematu prac pisemnych, który już sygnalizowałaś, a dokładniej do regulacji dotyczących pisania prac teoretycznych/opisów będących podstawą do otrzymania stopnia naukowego w dziedzinie sztuki. Śledząc ostatnio upublicznione prace doktorskie na różnych akademiach artystycznych, zaobserwowałam ogromny rozdźwięk, jeżeli chodzi o jakość prac tekstowych na każdym poziomie: artystycznym, merytorycznym, językowym, formalnym, objętościowym. Pośród pozytywnie zaopiniowanych i obronionych dysertacji doktorskich można spotkać prace, których

teoretyczna część ma od kilkunastu do kilkuset stron – od prostych, wręcz technicznych, szkolnych opisów realizacji po pogłębione studia teoretyczne czy introspektywne. Co w tym przypadku powinno być normą, co punktem odniesienia? Czy taki rozdzwięk w ogóle powinien mieć miejsce?

Jeżeli ktoś miałby ambicję uporządkować tę sprawę, to ja dostrzegam obecnie dwa możliwe style porządkowania: przeformułowanie wymogów lub dostarczenie studentom narzędzi umożliwiających spełnianie istniejących wymogów.

Pierwsza opcja wiązałaby się bądź z usunięciem tzw. teoretycznego komponentu pracy dyplomowej bądź ze znalezieniem odpowiedniej nazwy dla poletka, na którym artysta uprawia literaturę. Myślę, że jednorazowy romans z piśmiennictwem nie tylko nie zabije studenta, ale może mu wyjść na dobre. Na uczelniach panują raczej tendencje pierwszego typu – związane z rozluźnieniem dyscypliny. Chodzi więc, jak rozumiem, nie tyle o komunikację, co ćwiczenie samego aktu językowego, uruchomienie języka jako medium potencjalnie dla artysty pożytecznego. Bywa jednak tak, iż – choćby podstawowe – szkolenie techniczne usprawnia (lub w ogóle umożliwia) improwizację. Poszerza pole manewru.

Dysertacje doktorskie to zwykle podzwonne tego, co działo się wcześniej. Na tym poziomie jest chyba jeszcze mniej regulacji – wszystko zależy od tego, z jakiego typu prowadzącym podejmie się współpracę. Efektem takiego układu jest wskazany przez ciebie rozdzwięk, ogromne różnice między poszczególnymi pracami, pośród których można znaleźć przygnębiające przykłady krytycznej nieporadności, ale i odświeżające popisy wyobraźni. Kiedy studiowałam, prowadzący często narzekali na to, że studenci nie potrafią mówić. Nie potrafią wypowiadać się na temat twórczości własnej i cudzej tak, jak kiedyś i jak na zachodzie. Wstydzą się, dukają i wycofują. Tak rzeczywiście było, dukaliśmy. Ale szkoła nie zapewniała treningu w zakresie krasomówstwa. Poza wywoływaniem do odpowiedzi na klasowym forum, które często stawało się areną smętnych potyczek z grzęznącym w gardle językiem. Być może obecnie jest inaczej.

Druga możliwość wiązałaby się ze wzbogaceniem programu o naukę pisania, która przede wszystkim ma według mnie charakter nauki czytania. Chodzi z grubsza o to, żeby na jakiś czas zawiesić własne przesady i zafundować sobie wycieczkę po świecie skonstruowanym w języku rządzącym się swoimi prawami. Żeby się w nim nie pogubić, trzeba się nauczyć nawigować. Jednym z efektów językowego zamieszania może być oszołomienie. Miałam okazję czytać prace oszołomionych autorów, którzy używają oszałamiających słów zapewniając, iż stoi za nimi doniosła kwestia. Ta jednak do ostatniej strony dysertacji nie zostaje sformułowana, a tekst staje się świadectwem zmagania z językiem czarującym i nieprzejrzystym.

Legitymacja



LEGITYMACJA Nr. **3693**
CARTE D'IDENTITE

Nazwisko **WRON ECKA**
N o m

I m i ę
Prénom

Stanowisko **ARTYSTKA**
E m p l o i

Podpis posiadacza
Signature du porteur

Uprasza się wszystkie władze o udzielenie pomocy okazicielowi niniejszej legitymacji.
Toutes les autorités sont priées de prêter assistance au porteur de la présente carte d'identité.

Studenci szkół artystycznych mają bodajże najmniej konkretnych zobowiązań, a i tak są urobieni po pachy, bo w zasadzie muszą wymyślić sobie rzeczywistość (sztuki). Nauka czytania mogłaby się w tym kontekście okazać pomocna jako trening z *techne* myślenia. Z drugiej strony – czasem ważniejsze od myślenia okazuje się samopoczucie. Bywa, że najlepszym, co opiekun może zaoferować podopiecznym, jest podstawowa asekuracja, towarzystwo. Stawką jest tu podtrzymywanie w studentach woli działania.

Brzmi to może śmiesznie – nauczyciel jako strażnik studenckiego zapatu.

Dla mnie brzmi to zupełnie nieśmiesznie. Myślę, że właśnie podtrzymanie woli działania w studentach jest jedną z najważniejszych roli nauczyciela. Sama, jeszcze w dawnych czasach licealnych, straciłam całą swoją miłość do matematyki i fizyki, właśnie przez nauczycieli, którzy skutecznie potrafili ugasić kreatywność czy samodzielne myślenie, oferując w zamian np. strach owocujący uczeniem się na pamięć. Na polu sztuki to znaczy jeszcze więcej.

Przez ponad pół roku miałam przyjemność obserwować sposób prowadzenia jednej z intermedialnych pracowni na AFAD w Bratysławie. Czas poświęcony na rozmowę, analizę, wspólne przyglądanie się emocjom był imponujący. Budowanie dobrej atmosfery, możliwości dialogu, wsparcia, kreatywnej współpracy, konstruktywnej krytyki powinno być, oprócz merytoryki, podstawowym zadaniem prowadzącego swoją pracownię. Wciąż niestety rzadko to się zdarza. Najgorsi mistrzowie to tacy, którzy są skupieni na sobie i nie widzą innych metod pracy i interpretacji poza własnymi.

Wiele spośród omawianych przez nas zjawisk wchodzi ze sobą w reakcję w trybie sprzężenia zwrotnego. Artysta nie ma czasu na naukę, bo tworzy, ale kiedy musi o twórczości mówić, natrafia na trudności, które studzą jego zapał i osłabiają jego wydolność – poznawczą i twórczą. Kto nie przeszedł choć jednego kryzysu, niech pierwszy rzuci kamieniem.

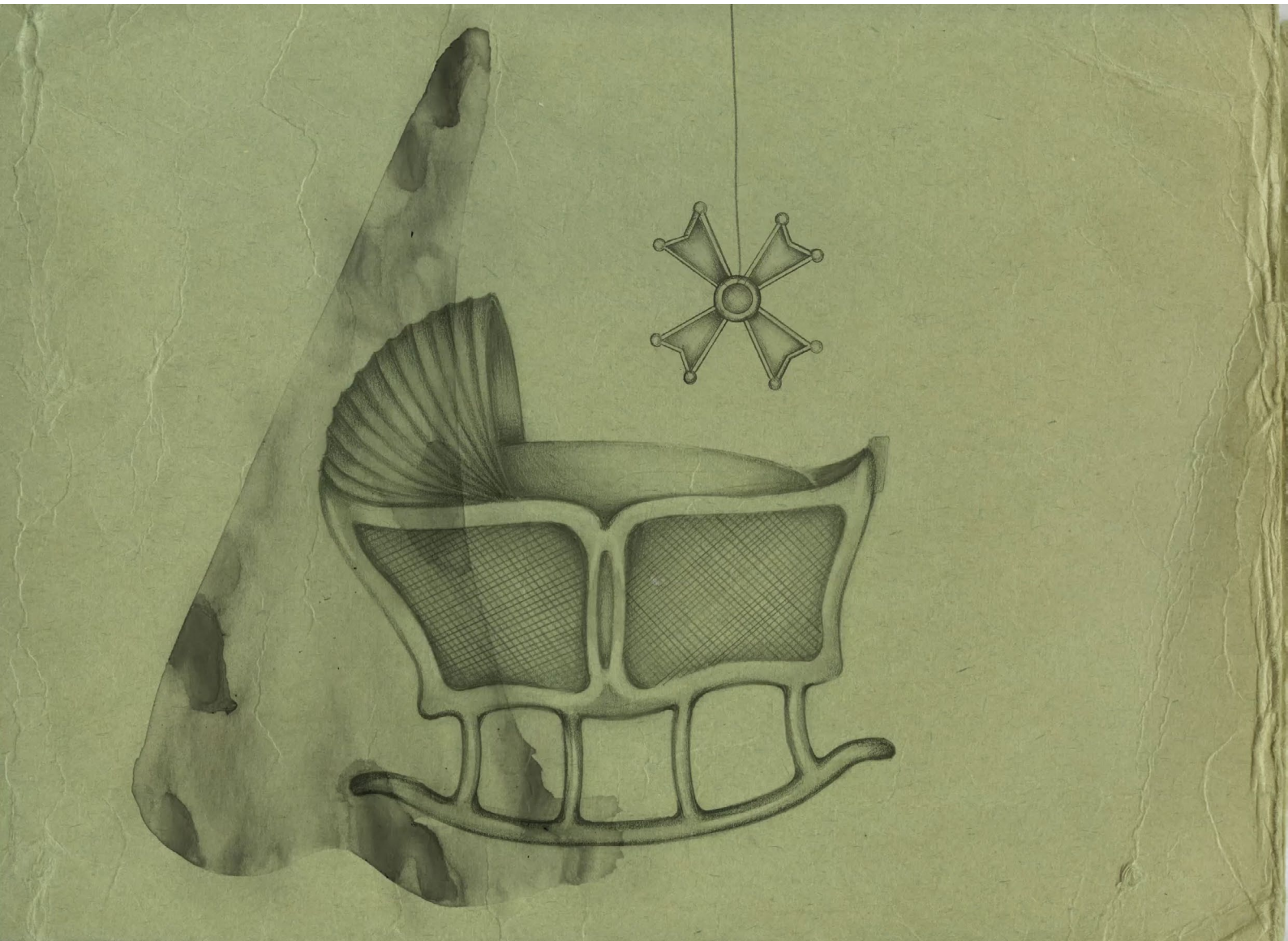
Amorficzna struktura szkoły artystycznej ma wysoce niespodziankowy charakter. I przysparza zarówno trudności, jak i przyjemności. Literacka część mojej rozprawy doktorskiej jest napisana w trybie eseistycznym. Powołuję się na pewne źródła i autorytety, ale przede wszystkim snuję opowieść i wydaje mi się, że najciekawiej robi się wtedy, kiedy wypowiadam się w tonie najbardziej osobistym. Opinię tę podzielają moi recenzenci. Wypowiadam się w tonie osobistym o wadach osobistej wypowiedzi – na większości uczelni nie miałabym szansy takiego czegoś obronić. Problem polega na tym, że otrzymując tytuł doktora za esej lub poemat, jestem osobnikiem co najmniej podejrzanym w oczach tych, którzy okupili swoją ewaluację ciężką pracą o charakterze rzemieślniczym. Staję się kimś w rodzaju oszusta, który czyni ich wysiłek śmiesznym – w pewnym sensie zagraża ich rzeczywistości.

Od czterech lat w Polsce kształcenie doktorantów odbywa się w ramach szkół doktorskich. Z tego co wiem, w ramach pracy nad swoim doktoratem szłaś jeszcze starym trybem. Ja, po kilkuletniej przerwie w edukacji, miałam przyjemność zostać doktorantką już po reformie szkolnictwa wyższego. Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, na której obecnie przygotowuję rozprawę w ramach dyscypliny Sztuki Plastyczne i Konserwacja Dzieł Sztuki, dopiero w trakcie trzeciego roku swojego funkcjonowania, po wielu naciskach ze strony ISP i zmianie dyrektora szkoły, doczekała się nazwy Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Sztuki. Jednak, jakby nie patrzeć, sztuka dalej jest w tym układzie tylko, nie do końca kompatybilnym, dodatkiem do humanistyki, która to wyznacza ramy funkcjonowania.

To dość rzadki przypadek, kiedy dziedzina sztuk plastycznych funkcjonuje bezpośrednio i wspólnie z dziedzinami stricte humanistycznymi w ramach jednego uniwersytetu i jednej szkoły doktorskiej (a nie w ramach odrębnej Akademii Sztuk Pięknych). Myślę jednak, że tym bardziej ten przykład przepięknie ilustruje i uwydatnia problemy i dysonanse, o których piszesz.

Takie różnicujące podobieństwo występuje już na poziomie prawnym. Art. 4. 1. Ustawy z 2018 roku dotyczącej prawa o szkolnictwie wyższym głosi, iż działalność naukowa obejmuje badania naukowe, prace rozwojowe oraz twórczość artystyczną. Na tym poziomie nauka i sztuka są równoprawnymi odmianami działalności naukowej. Ale dalej w artykule 5. czytamy, iż *badania naukowe i prace rozwojowe prowadzi się w dziedzinach nauki i dyscyplinach naukowych, a twórczość artystyczną – w dziedzinie sztuki i dyscyplinach artystycznych (...). Kształcenie prowadzi się w dziedzinach nauki i dyscyplinach naukowych lub dziedzinie sztuki i dyscyplinach artystycznych.* Twórczość artystyczna jest działalnością naukową, ale nie jest badaniem naukowym. Jest działalnością naukową, ale nie należy do dziedziny nauki. Zarówno badacz, jak i artysta się kształcą, ale tylko ten pierwszy w ścisłym sensie się uczy. Co nie zmienia faktu, iż artysta kształci się w miejscu nazywanym uczelnią, gdzie może uzyskać stopień naukowy.

Według klasyfikacji dyscyplin szkolnictwa wyższego w Polsce z 2019 roku nauki humanistyczne (pośród których znajdują się nauki o sztuce) i sztuka to dwie odrębne dziedziny. Zreformowana nazwa twojej szkoły doktorskiej odpowiada temu podziałowi, opierającemu się na rozróżnieniu między wytworami rąk ludzkich i badaniem tych wytworów. Jest to oczywiście umowne rozróżnienie, bo opis badania też jest pewnym wytworem, a tworzenie szczególnym badaniem.



Spójrzmy teraz na to wszystko z drugiej strony. Co jeśli chcesz podejmować badania naukowe (i posiadasz do tego kompetencje), ale masz proveniencję artystyczną? Jesteś w systemie, jednak cię nie ma.

Takie położenie nie jest najłatwiejsze na świecie. Kiedy składałam podanie o grant do NCN, występowałam jako reprezentantka dziedziny *sztuka*, ale mój projekt miał charakter badawczy i pasował raczej do obszaru filozofii. Mogłam go (lepiej lub gorzej) skonstruować ze względu na poziom swobody, jakim odznaczało się moje życie doktoranckie. Artysta może sobie wymyślić specjalizację. Co więcej – może być niekompetentnym specjalistą, ponieważ jego zasadnicza kompetencja wyrażała się już w akcie wskazania pewnego obszaru i performatywnej interwencji w jego okolicach. Schody zaczynają się wtedy, gdy wychodzi się ze swoim pomysłem do ludzi i co gorsza czegoś się od nich chce. Podczas naboru wniosków do NCN nikt nie potrafił mi jednoznacznie doradzić, czy powinnam w projekcie zaakcentować dziedzinę związaną z moim wykształceniem (*sztuka*), czy zainteresowaniami (ontologia sztuki współczesnej). Czy praktyka dostarczyła mi kompetencji teoretycznych? Cóż, jest to wątpliwe dla kogoś, kto wie o mnie tyle, że publikowałam obrazki w galeriach, ale artykułów w wysoko punktowanych czasopismach już nie; a zwykle to właśnie dorobek stanowi kartę przetargową. Akademicy to z konieczności *dorobkiewiczze*. Jeśli chce się coś dostać, trzeba się zarazem czymś wykazać. To zrozumiałe, tym niemniej punktoza to obok covidu jedna z najdotkliwszych plag XXI wieku – tak samo jak covid tajemnicza i stymulująca wyobraźnię spiskową.

Dysonans wybrzmiewa w pełni dopiero, gdy stoisz w rozkroku i dokładnie widzisz obydwie strony barykady. To trochę jak bycie mediatorem, który nie ma żadnego pola do dyskusji. Każdy robi swoje. Co jednak, jeżeli chcesz prowadzić rzetelne badania naukowe, a jednak jesteś afiliowana jako artystka? Łatwo wypunktować to, co słabe i odstające od norm naukowych. Co z tymi działaniami, które spełniają wszystkie kryteria naukowości, a jednak są, nazwijmy to, *badaniami artystycznymi*?

Badania artystyczne, jeśli przyjmujemy taką kategorię, są prawdopodobnie czymś bardziej subiektywnym niż badania naukowe. W samej nauce także istnieje zresztą duży rozdzźwięk. Z pojęciem naukowości wiążą się w mniejszym lub większym stopniu możliwość weryfikacji i dowód, uzasadnienie, intersubiektywna komunikowalność założeń, tez i wniosków, pewna koherencja wypowiedzi – ogólnie rzecz biorąc dbałość o to, żeby postępowanie i owoce pracy badacza były przystępne przynajmniej dla innych badaczy z danego obszaru. Artysta nie musi sobie tym zawracać głowy. W sytuacji, o której mówisz, kluczowe są kontekst i intencja. Jeśli artysta jest tak zdolny, że odkrywa przed Higgsem bozon Higgsa i wbrew opiniom fizyków dostrzega w tym dokonaniu przede wszystkim dzieło sztuki – dziś nikt nie może mu tego zabronić. O ile podczas obrony artystycznego doktoratu sprytnie uzasadni słuszność swoich przekonań. Uzasadnienie jest obecnie w sztuce równie istotne, co w nauce, przy czym dotyczy ono kwestii elementarnej – istnienia *faktu artystycznego*. Z takiej perspektywy sztuka jest bytem intencjonalnym i nie wyszliśmy z konceptualizmu, co przewidywał Kosuth. Chodzi tu przede wszystkim o samopoczucie autora, który z jakichś przyczyn woli być artystą niż fizykiem. Na uczelni artystyczne przychodzą

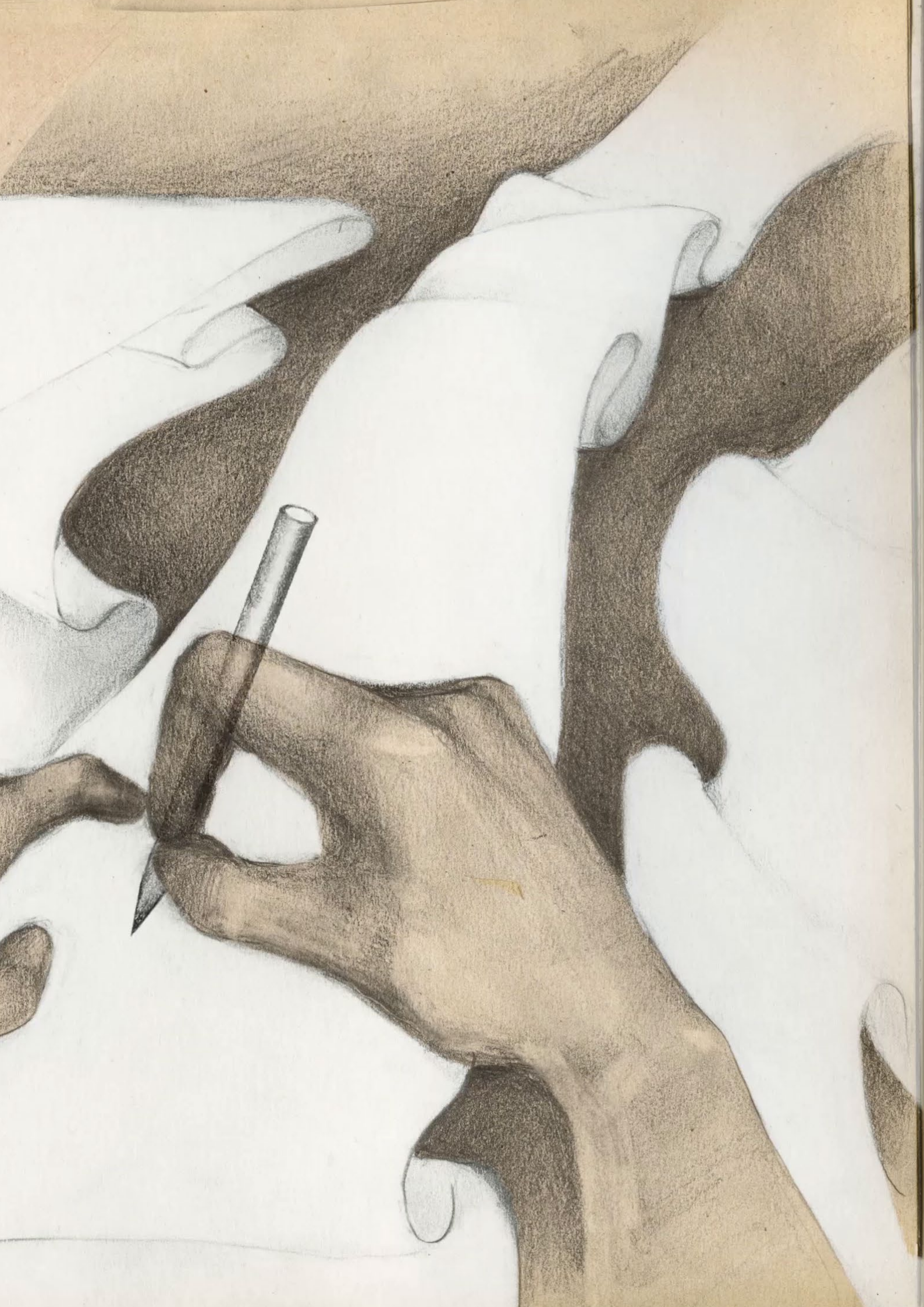
ze swoimi pomysłami aspirujący poeci, aktywiści, cierpiętnicy, ekolodzy, obrazoburcy, kochankowie, matki, córki itp. – ludzie zafiksowani na przeróżnych sprawach, z których wolno im uczynić oś swojej działalności.

Wyidealizowana *nauka* ma niby charakter niepraktyczny – jest celem samym w sobie, pewnym dobrem. Ale ta niepraktyczność niknie w praktyce. Badacz jest zobowiązany do sformułowania celów, do uzasadnienia, iż jego działanie jest pożyteczne, ma uchwytne dla postronnych sens. W każdym projekcie grantowym lub doktorskim należy zawrzeć poparte argumentami zapewnienie, iż planowane działanie przyczyni się do rozwoju danej dziedziny i na jej tle charakteryzuje się pewną doniosłością. Doniosłość *badania artystycznego* może być uchwytne wyłącznie dla autora. Tymczasem doniosłość badania naukowego powinna być przekonująca dla większej liczby osób. Pierwszą da się obronić charyzmą, a drugą – statystyką, opisem stanu badań i listą korzyści, jakie może przynieść wspólnocie. Oczywiście charyzmatyczny humanista jest w mocy wymyślić korzyści, na jakie nikt inny by nie wpadł – stworzyć sobie pragmatyczny kontekst, jak artysta tworzy dzieło. Wówczas mówi się o innowacyjnym charakterze działania.

Kiedy dostałam się do szkoły doktorskiej, wierciłam kadrze dziurę w brzuchu: w jaki sposób artyści funkcjonują w tym wspólnym systemie? Nikt z prowadzących nie potrafił udzielić mi rzetelnej odpowiedzi, jak to wszystko właściwie działa. Humaniści, niemal z każdej dziedziny, bez trudu opowiadali i opowiadają o wymogach i zasadach wspólnych dla pozostałych dziedzin. Jednak udzielenia odpowiedzi na moje pytanie wszyscy woleli unikać. Jest to w pewnym stopniu zrozumiałe (każdy uprawia swój ogródek), jednak wkurzające – zwłaszcza jeśli uczestniczysz w obowiązkowych spotkaniach, które mają rozjaśniać doktorantom zasady całej tej akademickiej gry, a przedstawiane wyjaśnienia przydają się jednak tylko 60% grupy, bo reszcie przytrafiło się być w tej niekompletnej układance artystą.

Przejście od sztuki tradycyjnej do współczesnej odbywało się w szczególny sposób. Historia struktur uniwersytetu sięga czasów świetności metody scholastycznej. Jest to system starszy niż artysta współczesny. Ale właśnie wiążąc się z tym systemem, z pewną tradycją, artysta stał się współczesny. W dwudziestym wieku artyści uznali swoją kondycję za problematyczną. By ją zrewidować, sięgnęli po środki *należące* do ich kolegów badaczy. Awangarda miała charakter rewolucji metanarracyjnej. Była dla sztuki tym, czym dla filozofii postmodernizm – krytyką absolutyzującej racjonalności. Dlaczego artysta ma podporządkowywać się określonym regułom? Kto je wymyślił? Czym właściwie jest sztuka? Kiedy mówimy, że sztuka to tak a tak namalowany obraz, to w istocie nie mówimy o niej nic. Rozmawiamy o gustach – a o gustach się nie dyskutuje. Skoro moja rzeczywistość – rzeczywistość wojen, niepokoїв i konfliktów – jest nieprzewidywalna i krucha, dlaczego mam ją odmalowywać zgodnie z jakimś uniwersalnym kanonem? Ideową podbudowę tego kanonu dawno już trafił szlag.





Proces artystycznej emancypacji odbywał się w kilku różnych rejestrach. Między innymi na poziomie języka – jako kontestacja pojęcia estetyki i innych pojęć pozwalających myśleć i mówić o sztuce. Wygląd *dzieła sztuki* zmienił się zasadniczo. Trzeba było się z tego jakoś wytłumaczyć – a od tłumaczenia świat miał zawsze tzw. uczonych, którzy zrzeszali się na uniwersytetach. Współczesny artysta nie chciał być na usługach uczonego, który zbiera muszelki i dowodzi, że prawdziwa sztuka jest zorganizowana zgodnie z zasadą złotego podziału. Współczesny artysta chciał zająć miejsce, które dotychczas zajmował uczony. Zaczął zadawać pytania filozoficzne. Problem sztuki wyprzedził jej materialność – sztuka wyparowała z przedmiotu i przybrała formę odpowiednio zadanego pytania. Nie, żeby nie zawierała pytania już wcześniej – przy czym zasadniczą tendencją dwudziestowieczną było ujawnianie tej okoliczności, *coming out* i zarazem *autodafe* artysty jako podmiotu, który komponuje nie tylko obraz, ale i własną rzeczywistość. Albo – jeśli nie chcemy przypisywać jednostce przesadnej sprawczości – artysty jako jednej z sił, która pewną kompozycję (stanu rzeczy) pozwala ujawnić. Do tego wszystkiego dochodzi kontekst polityczny. Nie wydaje mi się przypadkową okoliczność, że w okresie rozkwitu PRL-owskiej cenzury kwitła także sztuka konceptualna – autotematyczna i dość abstrakcyjna, by opierać się powszechnej podejrzliwości.

Za takimi zmianami musiały iść zmiany społeczne i instytucjonalne. Już kilka wieków wcześniej cechy rzemieślnicze zaczęto przekształcać w akademie oferujące artystom blok zajęć teoretycznych (zgodnie z ideą *ars sine scientia nihil est*). Kiedy teoria stała się częścią praktyki – a teoretyzowanie przez chwilę *czyniło* artystę – akademia zaczęła się upodabniać do uniwersytetu. Warto zwrócić uwagę na pewną osobliwość. W ramach danej dziedziny naukowej wyróżniamy poziom przedmiotowy i metapoziom. Badacz operuje na jakimś materiale, stosuje pewne metody, posługuje się specjalistycznym językiem etc. Sposób działania reprezentantów sztuki dwudziestowiecznej, w szczególności konceptualizmu (którego rozwój znacznie przybliżył polskie szkolnictwo artystyczne do obecnego kształtu) – sposób, który *przystoi* artyście akademikowi – jest przykładem kontaminacji, scalenia poziomu przedmiotowego i metapoziomu. Metoda jest przedmiotem. Opis dzieła jest dziełem. Proces jest dziełem. A zarazem *dziejące się* dzieło, interwencja artystyczna – jest badaniem, metodą etc. Dogmaty teorii legitymizujących sztukę tradycyjną przemieniły się w ewoluujący paradygmat, u podstaw którego leży twórcza subiektywność. Stara akademia straciła wiarygodność – piękno się przeterminowało, *techne* i *mimesis* trącą myszką. Świat się zmienia i trzeba za tym nadążyć. Sztuka awangardowa (i konceptualna) miała po części charakter namysłu, była *opowiadana* przez artystów posiadających klasyczne wykształcenie. Była dialogiem z pewną racjonalnością i historią. Trudność i zarazem uroda współczesnej sztuki i związanej z nią edukacji polega na tym, że dziś student od samego początku jest przysposabiany do zachowywania postawy praktycznej. Teoria i historia są mu zaoferowane jako surowiec, z którym może obchodzić się tak, jak obchodzi się z gliną lub farbą.

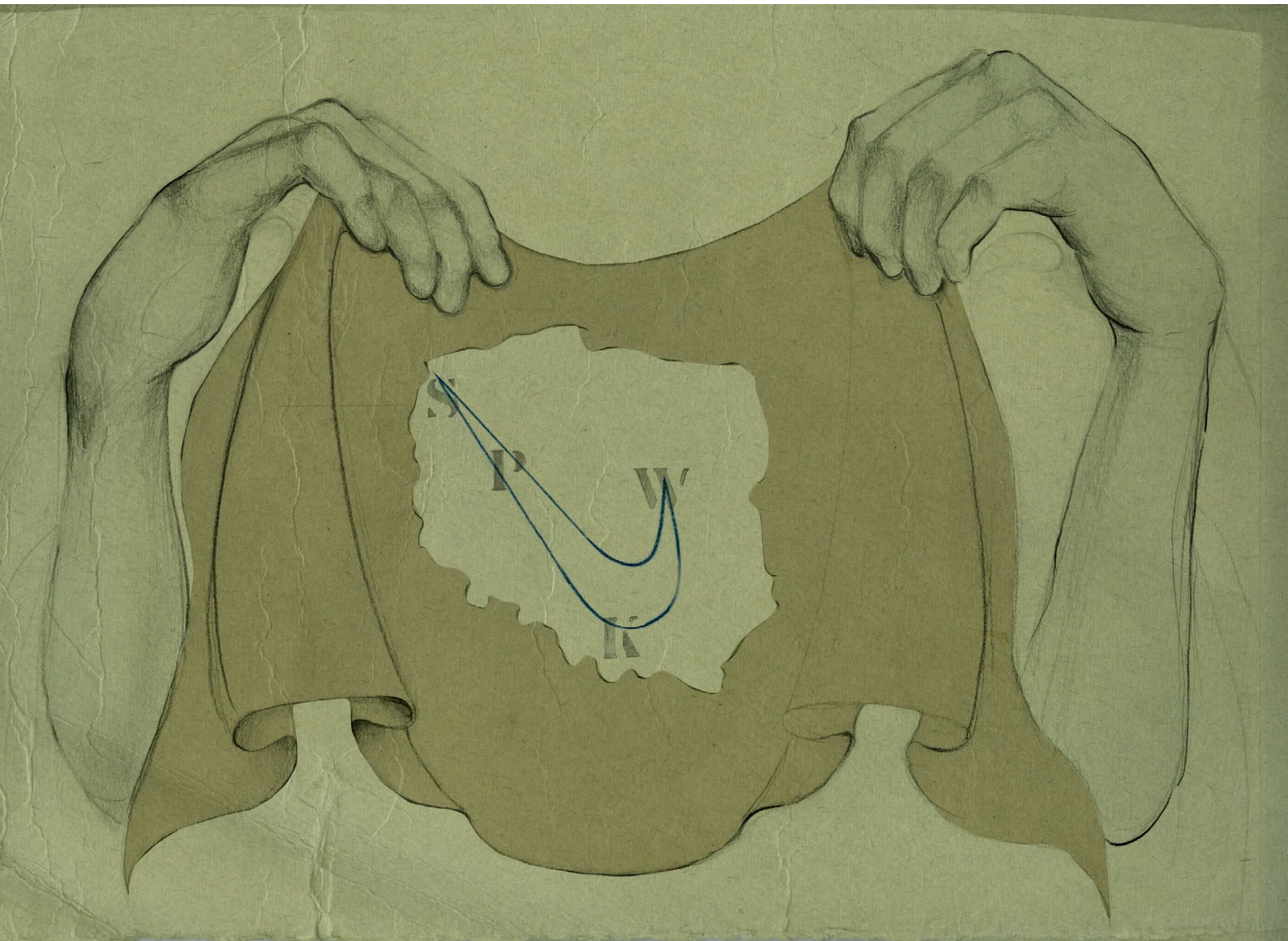
Ideały leżące u podstaw funkcjonujących systemów są zwykle piękne i pociągające. Także ideały leżące u podstaw systemów opresyjnych i dysfunkcyjnych. Logika ludzkiego myślenia i postępowania jest bardziej przewrotna niż logika formalna (z której zresztą Kosuth chciał uczynić matrycę sztuki). W związku z tym jest niemal pewnym, iż funkcjonariusze systemu

ufundowanego na pojęciu dobra będą mieli na koncie złe uczynki. Będą na przykład zabijać i uzasadniać swoje działania fetyszystyczną narracją, że to dla dobra ludzkości. Także uniwersytet jest ufundowany na pięknych ideałach (na przykład *prawdy – największego skarbu ludzkości*), ale tworzą go żywi ludzie nieodporni na kryzysy.

Jedną z najbardziej utopijnych koncepcji uniwersytetu stworzył w XIX wieku Wilhelm von Humboldt. Uniwersytet humboldtowski to wspólnota badaczy, którzy zrzeszają się po to, żeby wspólnie poszukiwać. Wspierają się, ale mogą sobie także pozwolić na izolację. Jest to jednostka autonomiczna, a państwo nie ingeruje w jej sprawy wewnętrzne – wprost przeciwnie jest w modelu napoleońskim, w którym obecnie funkcjonujemy. Jest jasnym, że jeżeli uniwersytet jest podporządkowany organom państwowym, wówczas musi wykazać się pewną wydolnością komunikacyjną. Produkty działalności uniwersytetu są weryfikowane przez określonych funkcjonariuszy, a jednostka powinna odznaczać się efektywnością, cokolwiek to znaczy. Biurokracja stanowi zasadniczą część i proceduralną matrycę takiej struktury.

Problem postawiony w zadanym przez ciebie pytaniu jest przywoływany na każdej radzie wydziału, konferencji, sympozjum i w ogóle w sytuacjach, w których eklektyczna struktura staje się źródłem niewygody tak dużej, że nie sposób na to przymknąć oka. Wśród krytyków systemu prym wiodą dwie frakcje. Młodych niedoinformowanych (nadpobudliwych) i starszych naddoinformowanych (zmęczonych). Do puli napięć organizujących dynamikę uniwersytetu należy zaliczyć konflikt pokoleniowy. Dotyczący ogółu konflikt interesów (pragnienie zachowania twórczej niezależności, statusu społecznego i zabezpieczenia materialnego kontra wymogi brutalnego świata) najczęściej rozgrywa się jako konflikt konkretnych osób, w przestrzeni relacji międzyludzkich. W tej przestrzeni żyjemy. Byłam niedawno w Poznaniu na spotkaniu poświęconym książce Weroniki Witkowskiej pt. *Pretensje*, opowiadającej o życiu społeczności UAPu. Autorka i goście dyskutowali o wadach naszego systemu, wykazując się dużą spostrzegawczością w zakresie formułowania problemów i niewielką wrażliwością na ich przyczyny, przy czym używano tam słów tak wielkich, jak *rewolucja*.

W języku terapii funkcjonuje termin *acting out* oznaczający działanie służące rozładowaniu napięcia narastającego wskutek oddziaływania jakiegoś tkwiącego głęboko problemu. Jeśli znajduję się w trudnej sytuacji – tak trudnej, że nie mogę jej w całości ogarnąć – mogę *odegrać się* na jakimś obiekcie. Niewykluczone, że część naszej obyczajowości to właśnie takie przebrane *pretensje* – bywa, że przebrane za gest pojednawczy. Konflikt sam w sobie nie jest zły, może się z niego zrodzić tak wojna, jak i dialog. Istotny jest tu styl prowadzenia konfliktu. A artysta jest przecież wrażliwy na styl. Czasem nawet przewrażliwiony. Nie widzę niczego dziwnego w tym, że postronni kwestią szkolnictwa artystycznego się nie przejmują. To kwestia raczej insiderska – podryw na gadkę o strukturze ASP skutkuje tylko w szczególnych przypadkach. Poza tym inni mają inne problemy – muszą publikować artykuły w czasopismach z listy filadelfijskiej. Kiedy kolejny dzień z rzędu redagujesz przypisy, położenie artysty popijającego wino na wernisażu wydaje ci się luksusem. A jego problem – dziecinny kaprysem.



Zastanawiam się czy język zapożyczony z nauk humanistycznych na pewno jest (jak wydaje mi się, że twierdzisz) językiem obcym dla sztuki? Pytam z całym szacunkiem dla wszystkich dziedzin i dyscyplin oraz z pełnym zrozumieniem potrzeby ścisłego określania pewnych terminów, którymi artyści często szastają na prawo i lewo. Proponuję jednak przyjąć, że język używany i kreowany przez artystów wizualnych, choć bazujący na zapożyczeniach, jest właściwy, ma tylko inne zakresy odniesień i odczytań, a nakładanie na niego sztywnej kalki z danej dyscypliny prowadzi tylko do skupiania się na nieścisłościach, a nie na tych sensach, które ma przynosić sztuka. Nie chodzi mi tu o ulgowe traktowanie artystów (bardzo nie lubię nadużyć, braku pogłębienia tematu i szafowania aktualnie modnymi słowami/tematami), ale o uznanie faktu, że w sztuce dyskurs kształtowany jest w specyficzny sposób i zazwyczaj ma charakter interdyscyplinarny. To przecież w sztuce stykają się różne obszary, doświadczenia, reakcje na rzeczywistość, to tu przeczuwane są najbliższe problemy i wyrażane najnowsze niepokoje, i tu w końcu poszukiwana jest forma, która może mierzyć się z kształtującym się na naszych oczach światem. Sztuka przechyla się w różną stronę: społeczną, krytyczną, abstrakcyjną; skierowana jest na rozmaite zagadnienia: socjologiczne, polityczne, kulturowe, osobiste. Ma w sobie wiele intuicji.

Jakim językiem miałyby mówić sztuka, jeśli właśnie nie, szeroko ujmując, językiem humanistycznym?

Jest takie gadamerowskie powiedzenie, że humanistyka nie ma własnej metody. Chodzi z grubsza o to, że interpretacja tekstów kultury powinna mieć aktywny i twórczy charakter. Czytanie jest procesem nieskończonym – jest poszukiwaniem, ruchem po kole hermeneutycznym. Mówiąc, iż język humanistyki jest językiem obcym dla sztuki, mam na myśli sztukę w bardzo konkretnym ujęciu. Chodzi mi o dziedzinę kultury, która w pewnym momencie zaczęła artykułować swoją tożsamość, tym samym gruntownie ją zmieniając. I czyniąc artykulację osią tej tożsamości.

W krytyce kultury pojawił się taki termin, jak kultura terapeutyczna. Oznacza on tyle, że słowa pochodzące z obszaru psychoterapii i psychoanalizy zaczęły przenikać do języka potocznego. Pewna część narracji tożsamościowych zbliżyła się do narracji terapeutycznych. Jeśli wiąże się z tym jakiś problem, to może nim być naturalizacja schematu – poczucie, że taki sposób myślenia o człowieku jest naturalny, że *tak właśnie jest*. Psychoanaliza dostarczyła ludziom narzędzi do zagospodarowania niespożytkowanej części doświadczenia. Przypomnijmy, że podstawą metody psychoanalitycznej jest mówienie. Człowiek opowiada o sobie, snuje osobistą narrację i zarazem się jej przygląda. Kozetka zdążyła wyjść z mody, za to wypracowane na niej metody (w uproszczonej wersji) przyjęły się w kulturze popularnej. Człowiek zaistniał jako istota mówiąca i mówiona, zdeterminowana przez doświadczenia. W skrajnych przypadkach zafiksowany na narracji podmiot zaczyna definiować siebie jako zbiór problemów. Zastanawia się nad swoją rolą w społeczeństwie – stanowiącym przestrzeń, z którą trzeba się jakoś uporać. Czego oni ode mnie chcą? Jaka jest moja rola w społecznej grze? Kim jestem?

Czy właśnie takich pytań nie zadała sztuka dwudziestowieczna? Ta, która zaczęła artykułować samą siebie, odniosła się do własnej historii, a swój środek ciężkości umieściła w akcie artykulacji? W tym kontekście język sztuki jest przede wszystkim językiem narracji tożsamościowej – służącym do opowiadania pewnego *ja*, do wypełniania luki, którą jest podmiot. A jego nadrzędną funkcją wydaje się funkcja performatywna – stwarzanie bytu, którego nikt nie widział na oczy. *Fontanna* Duchampa przestaje być pisuarem wyłącznie dzięki stwierdzeniu: *oto sztuka*. Sztuka, czyli co? Czyli to coś, co się dzieje, kiedy wypowiadam zakłęcie *oto sztuka*. Gdzie jest *ja* (czy też *co*) sztuki? Pojawia się na mgnienie frazy i rozpływa w tautologii, kiedy zaczynamy je oglądać z bliska. Z bliska widać pustkę, którą trzeba potem zagadywać, żeby się w niej nie potopić.

Kiedy mówię *sztuka*, mam na myśli pewien wyobrażony byt, uniwersum symboliczne tworzone przez grupę ludzi. Ludzi, którzy jako artyści *natchnieni językiem* opowiadają sztukę, a pod szyldem sztuki opowiadają sobie. Jeśli jest to język humanistyczny, to musimy przyjąć obszerną definicję humanistyki. Ja byłabym raczej skłonna mówić o eklektycznym idiolekcie, na który składa się szereg tyleż ciekawych, co kłopotliwych zjawisk. Nazywając język zapożyczony z tej czy owej dziedziny *obcym* mam na myśli tyle, że sztuka nie wykształciła własnego języka poza technicznym. Jest to jednak zasób nazw, z którego nie wynika dyskurs. Nauki o sztuce nie są sztuką samą, czasem sytuują się do niej w opozycji. Ale artysta współczesny nie musi się tym szczególnie przejmować. Studia artystyczne są tak konstruowane, że można sobie liźnąć po trochu z różnych obszarów kultury. Przy czym zajętemu tworzeniem dzieł artyście może nie starczyć czasu na rozpoznanie tych obszarów w stopniu umożliwiającym dotarcie do miejsca, w którym zaczyna się zabawa.

Piszesz dość kąśliwie: 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. Jakie w takim razie jest twoje zdanie o artystach i ich udziale w tworzeniu współczesnej refleksji nad światem (i: czy student filozofii to filozof)?

Student filozofii to niekoniecznie filozof, chociaż słyszałam, że da się być jednym i drugim naraz. Przytoczone przez ciebie zdanie nie było pomyślane jako kąśliwe. Moje wypowiedzi mają charakter szkiców. Używam uogólnień i metafor, kultywując tradycję wypowiedzi eklektycznej, którą krytykuję przede wszystkim jako własną. We wskazanym przypadku starałam się opisać pewną tendencję. Zarówno student ASP, jak i wydziału filozofii, ma szansę dokonać pewnego odkrycia. Przy czym kontekst odkrycia studenta filozofii jest zwykle silniej zaakcentowany. Na studiach filozoficznych więcej jest być może historii niż filozofii. Żeby uprawiać filozofię, trzeba wiedzieć, jak to robić – a najłatwiej się nauczyć, podglądając innych przy robocie. Dzieło sztuki jest w tradycji konceptualnej – która wciąż na nas oddziałuje – bytem ahistorycznym. Jest tu i teraz, bo *ja* tak twierdzę – i kto mi zabroni? Co prawda filozofowie także nierzadko występowali w roli arbitra, ale im dłuższa historia myśli, tym więcej treści mieli do uwzględnienia w swoim rodowodzie. Jeśli ktoś chce w XXI wieku ogłosić jakąś *prawdę*, to pewnie będzie się musiał tłumaczyć przed kolegami ze szkoły krytycznej. Student filozofii zapoznaje się z różnymi stylami myślenia i formami, jakie przybiera rzeczywistość jako pewien konstrukt teoretycznoliteracki. Zaplecze techniczne jest tu bardzo istotne.



Artysta raczej zderza się z różnymi wyobrażeniami o rzeczywistości. Ale ponieważ nosicielami tych rzeczywistości są otaczający go żywi ludzie, okoliczność ta nie zawsze jest jawna. Bywa tak, że ktoś, kto chciał po prostu malować piękne widoki i znalazł się pośród sceptyków kwestionujących naturę piękna, zaczyna wreszcie wątpić w to, co robi. A jeśli to, co robi, stanowiło horyzont jego rzeczywistości, także i ona staje się wątpliwa. Co ja robię? Po co to robię? Coś, co dla badacza stanowi kwestię techniczną, dla twórcy ma wymiar egzystencjalny. To bardzo duże uproszczenie, ale warto się nad tym pochylić. Badacz powinien zachowywać rezerwę. Żeby zrozumieć innego i uchwycić strukturę jego myślenia, trzeba się trochę wycofać, zrezygnować z siebie, swoich samopoczuć i przekonań. Tymczasem, jak napisał kiedyś Schlegel, *dopóki artysta coś wymyśla i trwa w natchnieniu, znajduje się, przynajmniej jeśli chodzi o przekaz, w stanie nieliberalnym*.

Co nie zmienia faktu, że jako postać sceniczna, artysta współtworzy pejzaż kulturowy, którego elementy oddziałują na siebie na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Kiedy coś przeżywa, przeżywa to na widoku. Interwencja artystyczna, o ile uczestniczy w, jak piszesz, *tworzeniu współczesnej refleksji nad światem*, ma według mnie raczej charakter aforyzmu. Aforyzm może pobudzać refleksję, ale nie jest nią samą. Zaletą i wadą sztuki jest to, że artysta może ogłaszać publicznie coś, czego nie rozumie. Może sobie *chlapnąć* i dać innym do myślenia. Żmudna praca teoretyka piszącego całą książkę, którą następnie da się streścić w pięciu тезach, ma sens w kontekście przekonania, iż symbole znaczą coś zawsze w kontekście innych symboli. Pisząc książkę daję innym do zrozumienia, że chcę, by moje tezy odczytywać w takim a takim świetle. Pozostawiając innych z pozbawionym kontekstu obrazem lub zdaniem godzę się na to, by uczyniono z niego dowolny użytek. To wspaniałe, chociaż zarazem niebezpieczne, kiedy na przykład artysta wchodzi w buty etyka.

W jaki sposób posiadanie innego wykształcenia oprócz artystycznego rzutuje na postawę twórczą? Lubisz autoanalizę, przyglądanie się sobie jako temu najbliższemu przykładowi człowieka. Czy zaobserwowałaś w tym temacie jakieś zależności, uwarunkowania, wpływy? Albo, czy sposoby doświadczania, układania myśli, formułowania zdań, tworzenia prac wizualnych, zmieniały się u ciebie wraz ze studiowaniem filozofii?

Myślę, że każde pojedyncze doświadczenie jest częścią całości człowieka. Sztuka, filozofia, spacer, rodzinne obiady, romanse udane i nieudane – i cała reszta – to elementy sumy, którą mam na myśli, kiedy się komuś przedstawiam. Jestem holistką.

Mówiłam już, że studia filozoficzne pod pewnymi względami miały dla mnie wymiar wakacji. Zmęczona tzw. swobodą, z ulgą przyjęłam studenckie obowiązki – konkretne, ale i niezbyt skomplikowane. Życie, w którym czytasz dobre książki i spotykasz się z ludźmi po to, żeby o nich rozmawiać, wydaje mi się przyjemne. Można ponadto uprawiać pożyteczne pasożytnictwo i przywłaszczyć sobie gotowy środek ciężkości wszystkiego, zacumować w cudzej przystani. Kiedy jesteś artystą, masz do swojej dyspozycji cały świat. Sztukę da się zrobić dosłownie ze wszystkiego i można od tego oszaleć. Wielki Inny – stanowiące kontekst i punkt odniesienia uniwersum symboliczne – robi się tak wielki, że w końcu znika. Człowiek zaczyna się

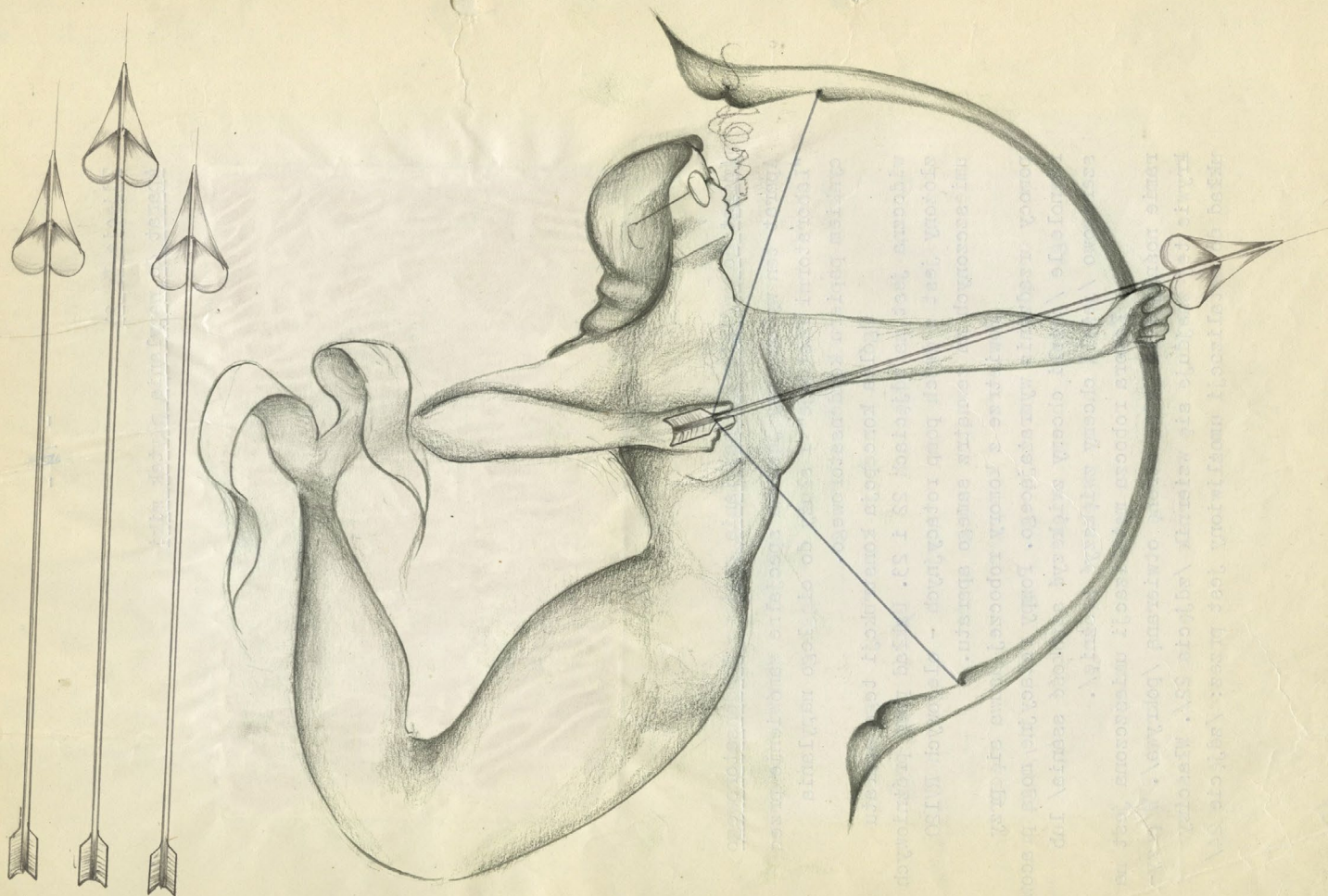
wtedy zachowywać, jak paranoik. Wpada w manię prześladowczą – sztuka może się pojawić wszędzie, *prześladuje* człowieka. Albo wprost przeciwnie, uparcie się skrywa.

Gotowe dzieło, w tym filozoficzne, to część świata, na której dokonano cudownej redukcji. To znośna porcja świata. Każdy filozof miał swojego Wielkiego Innego i mnie osobiście przyjmowanie takiej perspektywy – doraźna konwersja na jakiś typ normy – uspokaja i relaksuje. Co nie zmienia faktu, że oswojenie się z rzeczywistością przedstawioną w dziele bywa mordęgą. Po sesjach egzaminacyjnych odczuwałam wprost organiczny wstręt do literatury. Wówczas ekstremalny sport, jakim jest rysowanie lub fotografowanie, znów wydawał mi się atrakcyjny. Dopóty, dopóki nie ekstrapolowałam jego reguł na cały świat. Skoro mogę wymyślić motyw przewodni filmu, mogę też wymyślić motyw przewodni życia.

Szybciej rysuję niż piszę. Skonstruowanie satysfakcjonującej kompozycji rysunkowej zajmuje mi mniej czasu niż skonstruowanie satysfakcjonującej wypowiedzi. Dlatego okresy pisarskie Wroneckiej trwają dłużej niż okresy malarskie, w związku z tym stałam się dla otoczenia czymś w rodzaju pisarki. *Wronecka pisze*, tak się czasem mówi. Ponieważ opinie zwykle wyraża się w mowie, wypowiedź jest świadectwem nieco delikatniejszym niż malunek. Kiedy w rozpacz lub żalobie namaluję czarne kółko, to za rok, wróciwszy formy, mogę je nadal pokazywać i nikt nie wpadnie na to, z jak mrocznego świata pochodzi moje dzieło. A kiedy napiszę takie zdanie: *człowiek jest w życiu tak bardzo samotny, że zadaje sobie pytanie, czy samotność agonii nie jest symbolem ludzkiej egzystencji* – to w jego kontekście już zawsze będę smutasem. Kółko i słowo są równie podatne na interpretację. Ale ludzie składają sobie obietnice przy pomocy słów. Wierzą w to, co ktoś im mówi. I cierpią, kiedy czują się oszukani. Dlatego dystrybuując zdania można się łatwiej narazić innym, niż dystrybuując rysunki.

Studiując na dwóch kierunkach jednocześnie zawsze byłam trochę *od tamtych*. Moje pomysły wydawały się filozofom artystyczne, a artystom filozoficzne. Na fotografii byłam z intermediów, a na intermediach z fotografią. To ciekawe doświadczenie. Widać tu wyraźnie związek między siłą wyobrażenia i deficytem informacji. Detal zdający się świadczyć o istnieniu jakiejś reszty, do której nie ma się dostępu, stanowi doskonałą pożywkę dla wyobraźni. Wokół takiego detalu może grawitować fantazja zapewniająca jednostce poczucie rzeczywistości. Powiedzieć u artystów, że jest się artystą, to zająć konkretne stanowisko. Tak samo u filozofów, mało kto bez wahania przyznaje sobie ten tytuł. Ale dla filozofa gdzieś tam, na odległym wydziale położonym za granicą jego uczelni, artyści istnieją. A dla artysty istnieją filozofowie. Jako zaznajomiona z oboma rodzajami wątpliwości i wstydlivosti zastanawiam się, co mają na myśli ludzie, którzy na przykład na konferencji lub spotkaniu autorskim przedstawiają mnie jako filozofkę przez duże F, chociaż nigdy nie czytali moich tekstów, czego jestem pewna, bo ich nie opublikowałam. Chodzi tu z jednej strony o banalne skojarzenia, z drugiej o poważną stawkę, jaką jest ład świata. Ład świata utrzymuje się przy pomocy banalnych środków.

Studia filozoficzne pojawiły się u ciebie stosunkowo późno. Czy od początku tak mocno teoretyzowałaś, a może coś zmieniło się w trakcie twojego rozwoju twórczego? Może diagnozujesz jakiś punkt zwrotny, zmianę w spo-



sobie konstruowania swoich wypowiedzi lub wyborze tematów?

Czy wszystkie tematy, o których rozmawiamy teraz i które pojawiają się w twoich tekstach, odbijają się również na twojej sztuce? Jakbyś opisała swoją prywatną relację z pisaniem w kontekście prac artystycznych?

Nie powiedziałabym, że teoretyzowałam. Myślę, że trzeba podkreślić różnicę między teoretyzowaniem i angażowaniem się w język. Wszystkie moje wytwory są w jakimś stopniu autobiograficzne i autotematyczne. Ciągłe gadam o sobie, głównie dlatego, że jestem dla siebie samej najporęczniejszym egzemplarzem człowieka, a człowiek interesuje mnie najbardziej. Może z tej przyczyny, że zarazem najbardziej na świecie mnie męczy. Ludzie są nieznosni i ja sama jestem nieznosna. Ale dzięki temu jest ciekawie.

Ostatnio podczas pogadanki, którą prowadziłam na UAP, otrzymałam pytanie o metodę doboru motywów. Dlaczego rysuję w kółko ręczki i nóżki, dlaczego trzymam się doświadczenia, skoro mogę puścić wodze fantazji i stworzyć jakąś względnie nową formę, jak na przykład Lem albo Picasso? Ja chyba nie jestem od wymyślania. Moja powszedniość w jej najbardziej przyziemnym, podstawowym wymiarze dostarcza mi tylu wrażeń, że na wycieczki w nieznane nie starcza mi siły. Mój język wydaje mi się obcy, moje czyny wydają mi się dziwne – tak dziwne, że nie wiem, czy oficjalna deklaracja NATO w sprawie porozumienia z reptilianami wydałaby mi się dziwniejsza. A jednocześnie ta dziwność wydaje mi się czymś tak swojskim i normalnym, że opowiadam o niej w sposób raczej czuły. To moja stara dobra powszednia dziwność i czuję się w niej jak w domu. Jestem co prawda wybitna w dostrzeganiu bezsensu i konfliktów tragicznych, ale staram się tym nadmiernie nie ekscytować, bo od tego człowiek się strasznie szybko starzeje.

Jest taka scena w *Drama Logica*, którą bardzo lubię. Rozmawiasz przez telefon i chodzisz po klawiaturze pianina. Twój rozmówca pyta *dlaczego robisz akurat to, w jakim celu*. Odpowiadasz wtedy: *żeby po prostu cokolwiek robić, i dalej bo nie mogę się dzisiaj skupić na niczym i wszystko do dupy, nic mi nie idzie*. Często tak postępujesz? Czy potrafisz robić coś, ruszyć nawet bez celu, w momencie kiedy nic nie idzie?

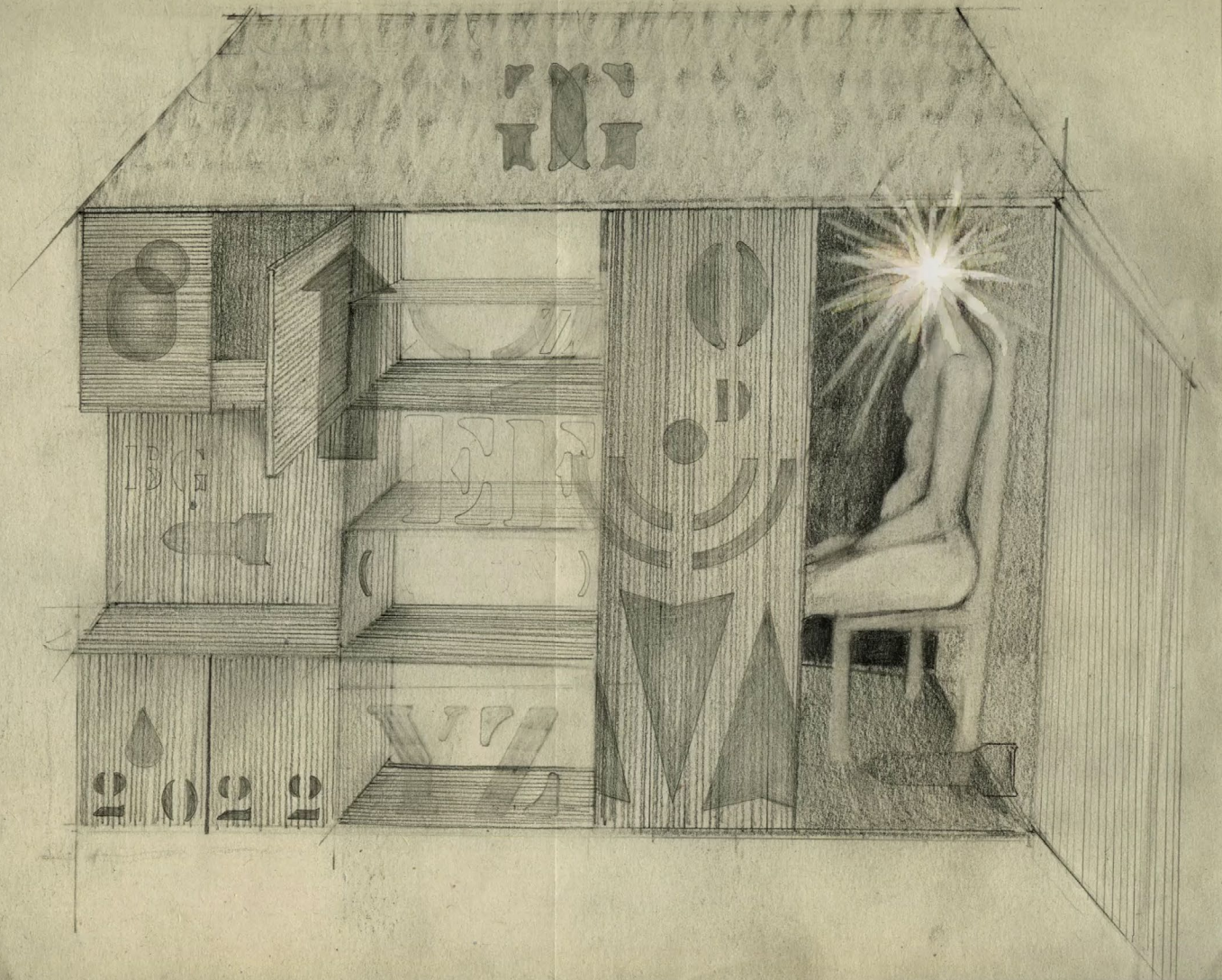
Ta scena jest metaforą życia, którego atrybutem jest ruch. Ruch fizyczny i ruch w interesie. Nawykłam – jak i kultura, która mnie wypluła – do faworyzowania ruchu w rodzaju *cała naprzód*. Ale ten ruch jest zasilany absurdem, czego dobrym wyrazem jest mem: atomy życia wyjęte z kontekstu rażą niedorzecznością (polecam szczególnie *Sisyphus trolley problem*). To trochę straszne i trochę śmieszne.

Kilka lat temu zaczęłam uprawiać sport. Jak sztukę – po dyletancku. Biegam, ponieważ to straszna męka, a wysiłek ma działanie katartyczne i pozwala gdzieś ulokować energię wyprodukowaną jako efekt uboczny procesu trawienia pożywienia i informacji. Przekroczywszy próg z intencją sportową gdziekolwiek się skieruję, cały czas przede wszystkim wracam do domu – nieco okrężną drogą. Chcę, żeby już było po wszystkim, ale jak będzie po wszystkim, to mnie już nie będzie. To się chyba nazywa popędem Tanatosa. Wydaje mi się, że postęp to takie bieganie do domu okrężną drogą. I że ceremonialne wieszanie obrazków w białych pokojach, rapowanie przy joggingu, chodzenie do kościoła i wręczanie sobie prezentów na urodziny to tak samo dziwne zachowania. W których chodzi o to, żeby cokolwiek robić.

Zgadzam się z twoim postrzeganiem poczucia humoru i umiejętności dystansowania się (także, może przede wszystkim, do swojej osoby). To pozwala swobodnie kształtować myśl i wyobraźnię, jest dla mnie przebłyskiem intelektu, ale też rodzajem, jak słusznie kiedyś zauważyłaś, pokory. Jak znajdujesz humor w swojej twórczości?

Napisałam kiedyś takie zdanie, które wyraża mój stosunek do humoru i lepiej już tego nie sformułuję. Humor unieszkodliwia przesadę, która jest zarzewiem fuszerki, a patos ustępuje w nim skrusze. Na świecie, który się w połowie składa z gadaniny, człowiek musi być półgłuchy, żeby zachować zdrowie. Twórczą głuchotę uprawia humorysta – przymrużenie oka częściowo zamyka światu usta. Śmiesznie – ha, ha – cytować samą siebie, ale pod koniec studiów byłam wystarczająco smutna, żeby w możliwie kompetentny sposób wypowiedzieć się na temat humoru. Napisałam wtedy tekst pod tytułem *O humorze i ironii w filozoficznym teatrze Bogusława Schaeffera*.

Przełomowym było dla mnie odkrycie, że zabawa się liczy i że jest czymś poważnym. Humor to strategia dystansu, a kiedy traci się dystans, nie postępuje się najpoważniej na świecie. Mój przyjaciel stworzył kiedyś bardzo wdzięczną definicję empatii. Empatia to zrozumienie, troska i beka. Bez komponentu humorystycznego mamy do czynienia z litością. Nie chodzi oczywiście o to, żeby żartować ze wszystkiego. Chodzi, wprost przeciwnie, o to, żeby wycofać się z pozycji ortodoksyjnej. Żart to kapitulacja w dobrym stylu. I język pozwalający się wymsknąć dodatkowej treści, która wyrażona wprost mogłaby okazać się czymś nie do zniesienia. Dlatego jest ważny. I nie jest łatwy. Trudno jest operować humorem w taki sposób, by nie narażać się na śmieszność. Kiepski żart wywołuje raczej zażenowanie, porażka kiepskiej komedii jest tragiczna. Wydaje mi się, że najlepszy humorysta to taki, który wypowiada się z samego źródła humoru – które jest zarazem źródłem cierpień. Horacy napisał podobno, że *świat jest tragedią dla tych, którzy czują i komedią dla tych, którzy myślą*. Ale i aforystów lepiej czytać z przymrużeniem oka – ze mną włącznie.



Ponieważ humor wydaje mi się ważną częścią życia, a moje wytwory są z życia wzięte, to i w ich kontekście ta istotność zostaje utrzymana. Mam taką przypadłość, którą nazwałabym nerwicą dialektyczną – kiedy o czymś myślę, natychmiast myślę także o przeciwieństwie tego czegoś. Dzięki temu można wpaść na ciekawe wnioski, ale też trzeba się dwa razy więcej ze wszystkim namęczyć. W związku z powyższym mój humor często miewa zabarwienie ironiczne. Z wypowiedzianych przeze mnie zdań, albo gestów które można sobie opowiedzieć, zdaje się wybrzmiewać coś innego niż bezpośrednio dana treść. Robi się z tego *sesyjne falowanie*, jak określił to mój kolega. Ironia to także forma odnoszenia się do rzeczy, które w czystej postaci są nie do udźwignięcia lub nie do uchwycenia.

No właśnie – mamy ironię, ale też sarkazm, cynizm, którym często bliżej do żółci niż do pokory.

Istnieje wiele opisów i typologii zjawisk związanych z humorem, ironią etc. Jest taka książeczka Freuda o dowcipie. Lacan wskazuje na nią jako na jeden z najważniejszych tekstów fundujących freudowską koncepcję nieświadomości. Chodzi tu mniej więcej o to, że pozwalając sobie na humor, pozwalamy by przemawiało przez nas coś, co konstytuuje nasze życie psychiczne, a nad czym niekoniecznie panujemy.

Ironia to kolejna duża rzecz. W rzeczywistości, o której mówi się, że jest płynna i posthistoryczna, z ironią jako wypowiedzią krytyczną zaczyna się dziać coś dziwnego. Ironista jedną rzecz unieważnia po to, by odstąpić ważność innej. Chodzi mu o dialektykę, która wynika z przeciwstawienia pewnych stanowisk. Kiedy przeciwieństwa na mocy absurdu stają się tożsame – pod każdą tezę da się podstawić antytezę – dialektyka traci sens. Akt ironiczny wyraża wówczas przede wszystkim poczucie pozorności wszelkiej mowy. Mówię, chociaż czuję, że niczego sensownego powiedzieć się nie da i poprzez akt niezobowiązującego mówienia kompromituję całość mowy. Smacznej kawusi. Z właściwej ironii pozostaje tu jedynie wygląd, styl wypowiedzi. Ale nie chodzi o opór – a jeśli już, to taki, z jakim mamy do czynienia w pasywnej agresji. Wydaje mi się, że sztuka współczesna jest jedną z przestrzeni, w której taki tryb wypowiedzi się pojawia.

Twoje prace często przybierają formę specyficznego dziennika – pisanego, rysowanego, filmowanego. Wydaje mi się, że zakładasz przy tym możliwość pewnej szczerości. Co wtedy z autokreacją?

Autonarracja jest autokreacją. Nie potrafię sobie wyobrazić języka idealnie sprawozdawczego, a linię demarkacyjną między szczerością i kreacją przeprowadzałabym ostrożnie – o ile w ogóle. Przecież dokonuję autokreacji w sposób szczery. Pod pewnymi względami to właśnie aktor najbardziej się obnaża – im więcej gra, tym bardziej się eksponuje, tym więcej śladów pozostawia. Styl, w jakim gra, przecież go nie przystania, tylko mówi coś o jego dyspozycjach. Myślę, że styl zawsze był dla mnie ważny, chociaż mam świadomość, że jest to coś, co mi się przydarza. Jestem stylistką schizofreniczną i lubię sprawdzać, czy poradzę sobie z odmiennymi rolami.

Przez jakiś czas bardzo zależało mi na tym, żeby dzieła mych rąk miały charakter szkiców, chwil, snuć. Żeby były jak najprostszymi i najpojemniejszymi metaforami, a najlepiej sytuacjami zaskakującymi odbiorcę. Materialny ślad świadczący o moim udziale w dziele wydawał mi się obciążeniem. Kiedy na przykład pokazywałyśmy z Karoliną Belter wspólnie przygotowane filmy, to satysfakcjonowała nas jedynie forma projekcji. Praca miała wsiąknąć w ścianę, miała stać się okolicznością – a jej *pracowość* była czymś, co lepiej ukryć. Takie wyobrażenie o absolutnie bezpośrednim zanurzeniu w zaaranżowaną sytuację to utopia, rzecz nie do zrobienia. Bo jak się coś robi, to się robi. Albo ktoś to kupi, albo nie. Zresztą im bardziej chcieliśmy zredukować styl, tym sprawniej operowałyśmy stylem redukcjonistycznym i cały wysiłek szedł na marne, co nas tylko niepotrzebnie denerwowało.

W jaki sposób zapisujesz nowe myśli: papier, komputer, smartfon, notatki głosowe? To z pozoru banalne pytanie, ale chyba bardzo istotne dla procesu twórczego i tego, jak technika wpływa na charakter powstających tekstów, jaką moc mają konkretne formy kodowania znaczeń.

Na klawiaturze piszę najszybciej i najczęściej. Zwykle zaczynam od strumienia świadomości, bazgrołę jak leci, żeby nie uronić żadnej ćwierćmyśli. A potem w tym rzeźbię. Materiału mam zwykle w nadmiarze. Trzy czwarte nadaje się do spadu. Albo dziewięć dziesiątych. Z pismem odręcznym sobie nie radzę. Moja dłoń nie nadąży za moją głową. Operując ołówkiem lub długopisem mam przede wszystkim poczucie, że rysuję. Angażuję się w kaligrafię i zapominam, co miałam do odnotowania. Poza tym prowadzę na Messengerze nieskończony dialog z sobą samą. To takie współczesne *solilokwia*.

Czym zapisywanie słów różni się dla ciebie od rysowania?

Pisząc, szkicuję mapę myśli, które jedynie w takiej formie – przyszpilone – wydają mi się o tyle o ile wiarygodne. Staram się uruchomić świadomość. A szkicując domki, rączki i nóżki uruchamiam dłoń, w której zameldowuję na chwilę swoje istnienie zwolnione z pretensji do bycia czymkolwiek.

Weronika Wronecka, kadry z animacji *Wszystko jedno*, 2022

„OMNIA E



”

”



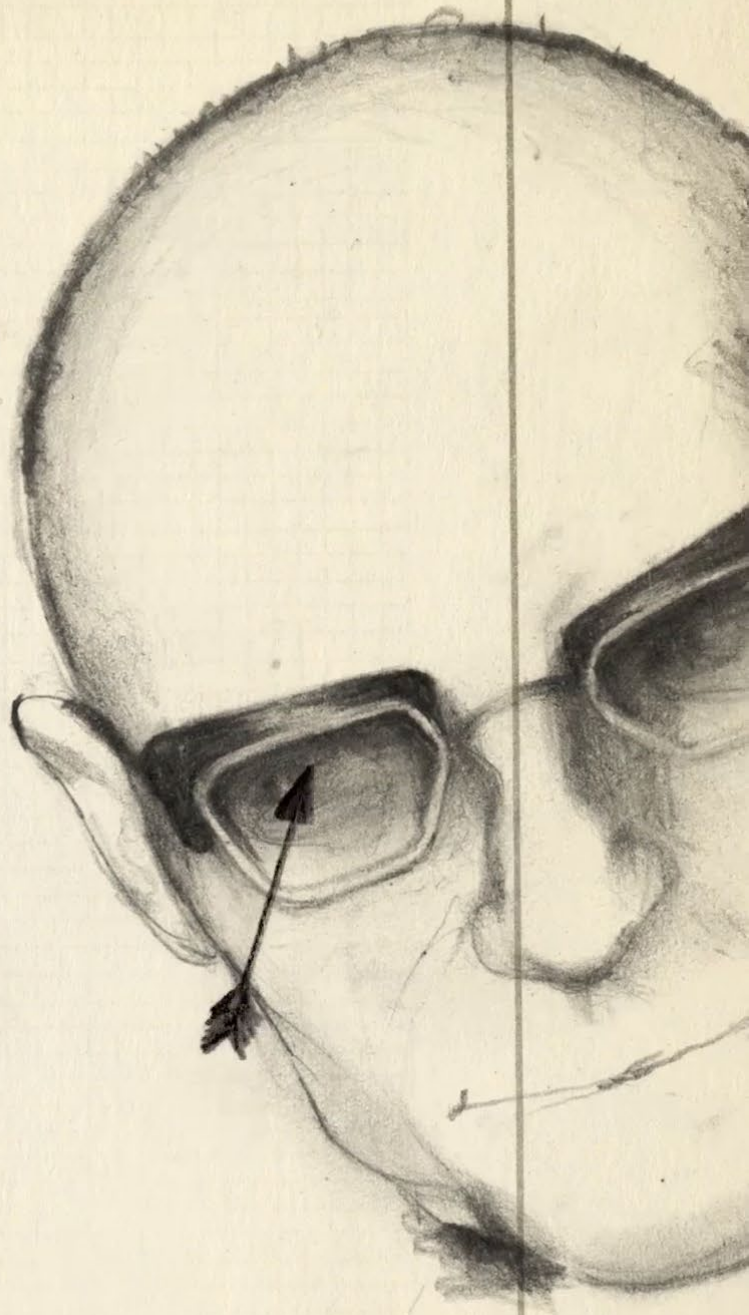
”

ARBOR



ST' UNUM''

''



P.P.F. „RUCH”

Sta—

by

Adam Mazur

ar—

ty—

sta



il.1.

Przed pięćdziesiątką zostałem artystą. To nie żart, ale też nie jakiś wielki sukces. Patrząc na tabelę ewaluacyjną z punktami kolegów i koleżanek mogę stwierdzić, że jestem artystą średnim. Ktoś ma punktów 600, ktoś inny ledwo uniknął kompromitującej degradacji do liczby „n0”, łapiąc się na marne 20 lub 40 punkcików.

Uważam, że beuysowską maksymę „każdy jest artystą” należałoby uzupełnić, dodając „... ale średnim”. Ja także jestem artystą średnim, ale za to stuprocentowym, co zawdzięczam reformie Jarosława Gowina. W świecie sztuki mało kto pamięta jeszcze pisowskiego wicepremiera z depresją, który zmienił zasady oceniania dorobku akademików. Jedną z konsekwencji prac gowinowych zespołów eksperckich do spraw ewaluacji jest przesunięcie kuratorstwa z „nauk o sztuce” do dyscypliny „sztuka”. Jeszcze w poprzednim okresie ewaluacyjnym byłem artystą w pięćdziesięciu procentach, a ta część moich wystaw, którą ewaluowałem jako (także pięćdziesięcioprocentowy) teoretyk, zaliczana była nie do osiągnięć naukowych, lecz do rzekomo istotnej, a na dobrą sprawę lekceważonej i marginalnej „działalności popularyzatorskiej”. Jestem artystą, którego kariera nie tylko jest symptomem kryzysu systemu szkolnictwa wyższego, ale ponadto żywi się i przenika z wieloma innymi kryzysami: kryzysem wieku średniego, kryzysem męskości i kryzysem sztuki w ogóle.

Rozstałem się z teorią, bo nie było mi po drodze z klubem historyków sztuki, na szczęście porażka teoretyka może stać się sukcesem praktyka. Poza tym dyscyplin nie trzeba wybierać raz na zawsze, więc nie ma co z zawodowej tożsamości robić religii. Artystą, kuratorem i teoretykiem można bywać, wystarczy zgoda dziekana i prorektora ds. naukowych. Zresztą, co tu dużo gadać, nawet transfer średniego zawodnika w obszar sztuki ma sens, bo ta dyscyplina jednak wciąż żyje. Zwłaszcza w porównaniu do teorii, która zdechła na naszych oczach, a tekstów (nie tylko akademickich) od lat nikt już nie czyta. Mógłbym spokojnie napisać ten tekst z ChatemGPT – jak robi to 90 procent osób studenckich i jakieś 70 procent osób wykładowczych – i nawet byście nie zauważyli. A gdybyście zauważyli, to byłoby wam głupio to przyznać i kwestionować mój autorytet, bo siłą rzeczy wydałoby się, że sami używacie chata i wasz autorytet też jest wątpliwy. To temat na inny esej – o naprawdę zblazowanych teoretykach i teoretycznych osobach studenckich.

Natomiast ten tekst jest czymś innym – to manifest artystyczny opublikowany w magazynie dla artystów i to się liczy inaczej, a mianowicie jako dzieło sztuki! Manifest, bo nagła zmiana dyscypliny na sztukę to jednak duża sprawa, z którą wiąże się wiele pytań. Czy kurator może być artystą? Na czym polega sztuka tworzona przez kuratora? Czy można z takiej działalności się habilitować? Jak pracować jako kurator-artysta (pół-artysta) z artystami-artystami (artystami do kwadratu)? Oczywiście decyzją specjalnej komisji Gowina nawet w obrębie dyscypliny „sztuka” także zachowano pewne dystynkcje. Na przykład: jako artysta-artysta za dużą wystawę o zasięgu międzynarodowym, zorganizowaną w ważnej galerii lub muzeum dostanę maksimum 200 punktów. Tymczasem jako kurator-artysta¹ za podobne osiągnięcie zgarnę już co najwyżej połowę tej punktacji. Jestem więc artystą stuprocentowym, ale w tym stuprocentowym artystycznym polu, przez uwikłanie w kuratorstwo, wciąż jednak połowicznym. Na szczęście pani z Działu Ewaluacji sprawująca opiekę nad moją karierą znalazła sprytny sposób na poprawę moich wyników i podniesienie punktacji z pożytkiem dla stanu polskiej nauki. Otóż pełną pulę punktów zgarnę, gdy sam pokuratoruję swoją własną wystawę solową albo nawet jakąś niewielką wystawę grupową, w której jednocześnie wezmę udział jako artysta. Jest to conceptualne wyzwanie, które podejmę w kolejnej ewaluacyjnej pięciolatce. Jeśli przyjrzeć się wystawom organizowanym w miejskich galeriach, jak Polska długa i szeroka mnożą się przykłady takiego intradyscyplinarnego krosowania.

Teoria i praktyka ewaluacji otwiera szerokie pole do spekulacji filozoficznej. Oswoił się już z myślą, że artysta bywa kuratorem, przyzwyczajamy się także do kuratorów bywających artystami. Dla mnie jest to wyzwanie fundamentalne, za którym stoi egzystencjalne pytanie: jakim być, a może raczej jakim *bywać* artystą? Debiut mam już wprowadzić za sobą – na wystawie „Fotografika” w Muzeum Fotografii w Krakowie niczym Christian Boltanski zawłaszczaliśmy z Łukaszem Gorczycą portrety fotografików; z kolei na zbiorowym pokazie „Archipelag” w BWA Leszno zaprezentowałem całkowicie oryginalny diagram *Polska fotografia 1978-2025*. Tym niemniej pytanie o to, jakim chcę być artystą, nie daje mi spokoju. Kiedy ostatnio odwiedzałem ze znajomym sklep z kamieniami szlachetnymi na ulicy Chmielnej w Warszawie, sprzedawczyni poleciła mi labradora. Podobno są to kamienie pobudzające moce twórcze, cieszące się powodzeniem wśród artystów i aktorów.

1 Można by nawet pokusić się o wprowadzenie rozróżnienia między artystą-kuratorem (czyli artystą, który akurat pełni też funkcję kuratora wystawy) i kuratorem-artystą (czyli kuratorem, który nagle zaczął robić sztukę). Obie te pozycje kwalifikują się jako w danej dziedzinie połowiczne, natomiast do kategorii „do kwadratu” należałoby zaliczyć purystów, czyli artystów-artystów i kuratorów-kuratorów.

„My jesteśmy artystami!” – zakrzyknąłem spoglądając na Pawła Althamera, na co ekspedientka zapytała z ciekawością: „A jakim jest pan artystą?”. „Konceptualistą,” odpowiedziałem zmieszany, a po chwili namysłu dodałem: „i kocham fotografię”. Ważąc w rękach sporych rozmiarów labradoryt poczułem, że póki co jestem artystą średnim, ale chciałbym być artystą słabym.

Silni i mocni artyści, pełni werwy i wigoru, weny, a do tego – przepraszam za skojarzenia – płodni, dziś są już zdecydowanie *passé*. Co najmniej od dekady wiadomo, że nie będzie już wielkich artystów. Nie chodzi o to, że nastąpiła epoka średnich artystów. Średni artysta, czyli mężczyzna w średnim wieku ze średnią punktacją za przeciętną karierę, to postać mało porywająca i niezbyt kusząca perspektywa. Co innego słabość. Ta jest obiecująca, intrygująca poznawczo. Jakieś takie kafkowskie zrobaczenie, chowanie się w cieniu zamiast niekończącego się przeproszania za wieki patriarchy, majsterkowanie w swojej niszy bez roszczeń i pretensji do sławy, poklasku, zainteresowania, pieniędzy czy lajków.

Słaby artysta jest także figurą ekonomiczną. W ostatnim czasie znacznej przecenie ulegają nawet mocni i silni, o słabiakach wchodzących na rynek nie wspominając. Słaby, bo słabo opłacany, bo słabo sprzedawalny, bo nietrendujący. Słaby, bo pracuje w polu sztuki, które lubi mówić o godności, tożsamości i oficjalnych stawkach, ale nie lubi ujawniać rzeczywistych reguł i ustawek. Bieda w sztuce nie wiąże się wyłącznie z brakiem pieniędzy. To przede wszystkim świadomość, że szanse nie są wyrównane, a transparentność i standardy nie są dla wszystkich. Można się tym frustrować, można też odrzucić stawkę. Nie ma nic gorszego od oszałałego z frustracji dziadka, który powtarza z uporem maniaka, że przecież jemu się należy; od umysłu biedaka, który jeszcze nie dostrzegł, że jest martwy dla systemu i nigdy już niczego nie dostanie. Gdyby tylko sobie to uświadomił, okazałoby się, że właśnie dzięki temu może sobie pozwolić na wszystko lub prawie wszystko. W tym sensie uświadomiona „słabość” może stać się środkiem otrzeźwiającym. Pozwala przestać udawać, że chodzi o wielkość i pieniądze. Dla słabeuszy taktyką przetrwania może być oportunizm. „Sztuka oportunistyczna” – robiona przy okazji, na zamówienie, bez strategii zorientowanej na wielką karierę – jest kompromitacją tylko dla tych, którzy nadal wierzą w autonomię, sprawczość, transparentność reguł i równość szans systemu sztuki. Tymczasem większość praktyk artystycznych była i jest splątana z zamówieniem, instytucją, sytuacją, przypadkiem. A sęk w tym, czy umie się z tych warunków wydobyć formę. Nisza może być więc metodą.



il. 2

Zamiast narzekać – co czyni wielu sfrustrowanych brakiem perspektyw średnich artystów o kruchym męskim ego – wypadłoby stworzyć anti-kanon (nie-kanon? kontrkanon?) dających dobry przykład słabeuszy, takich „mistrzów” jak u Zbigniewa Libery, ale mistrzów słabości. Jeśli się rozejrzeć po polskim podwórku, z łatwością da się wskazać paru słabych artystów, którzy pod względem artystycznym wciąż dają radę. Pierwsi przychodzą mi na myśl podstarzali performerzy: Oskar Dawicki i Cezary Bodzianowski. Obaj od lat wyróżniają się wysokiej jakości słabością wyrażającą się w dogrywkach, interwencjach, przeprosinach czy ceremonialnych aktach ustępowania miejsca młodszemu, nie-cis-hetero-męskiemu osobom artystycznym. Zdekomponowanym słabiakiem zawsze był też wspomniany Libera, ale jak dla mnie on raczej performuje swoją męskość, a to jednak nie to samo. Libera jest zawsze na topie, w natarciu, i raczej nie przeprasza, ba, nawet nie ma za co przeproszać. Nad starzeniem się i „męskością” rozmyślali ostatnio Janek Zamoyski i Witek Orski, ale nawet z plakatu zapraszającego filuternie do anti-męskiej-wystawy wychodzi ostatecznie jakaś nostalgiczna prośba o uwagę, próba zakonserwowania cool wizerunku pomimo płynących lat. Z kolei Józef Robakowski to artysta-jeleń, nawet jeśli rogowiec, to mocarny, więc odpada, bo u niego sztuka to prawie zawsze potęga, a tylko czasami kłapa. Z kręgu Robaka wywodził się słabszy, mniej oczywisty i nastawiony na *bluff* Zygmunt Rytko, który zwłaszcza na starość, gdy schorowany zmagał się z zawodną cielesnością, zasłużył w moim odczuciu na miano artysty kanonicznego. Waham się co do Jerzego Lewczyńskiego. Wprawdzie miał w sobie błazeński potencjał, ale jego filuterność, sardoniczny humor i uogólnione wujostwo w dzisiejszych warunkach raczej doprowadziłyby go do zguby. Jureczek jest na swój sposób słabiakiem, emanuje od niego aura artysty, który zajmuje się sztuką po pracy, na boku, który zrezygnował z przepychanek o władzę i czerpie rozkosz z buszowania w śmietniku.

Nie ma zbyt wielu artystów słabych, ciekawych i do tego żyjących. Łatwiej znaleźć przykłady pośród tych, którzy przechodzą lub już przeszli do historii. Pewnie późny Edward Krasiński albo Ryszard Winiarski pasowałiby do tego kanonu, ot, osoby męskie w kryzysie szaleństwa, ale niegroźne. Z tego warszawskiego kręgu dobrałbym kolejnych: Stanisława Cichowicza, Edwarda Narkiewicza czy Janusza Bąkowskiego. Z pewnością na uwagę zasługują obaj Kwiekowicze, nieporadni życiowo i emanujący słabością: zarówno mistyczny Paweł, jak i materialistyczny Przemysław, przekorny, ale podporządkowany swojej pozostającej w wiecznej ofensywie *iron maiden*. Sekwencję mistrzów słabości można by rozszerzyć na pole sztuki światowej i zagłębić się w historii. Patronem byłby pewnie słabo obecny w do bólu merkantylnym polskim artworldzie Marcel Duchamp. Niby wielki, ale jednak jakiś niewyraźny w zestawieniu ze świecącymi mocno gwiazdami pokroju Warhola czy Beuysa. Duchamp da się lubić i jest pewnego rodzaju wybawieniem w tym anti-kanonie słabiaków, więc bynajmniej nie wypada go anulować. Mógłby zresztą – z tym swoim zagubionym pisuarem, pełnymi rupieciami walizeczkami i potłuczonymi szybkami, a nade wszystko latami milczenia – ustalić reguły obecności słabych mężczyzn w polu sztuki. Jest też bardzo ważny dla połowicznych, artystycznych pożał się Boże kuratorów. A jeśli nie Duchamp, to nadałby się też jego słabszy *doppelgänger* Marcel Broodthaers.

Jako kurator jestem zmęczony słuchaniem wynurzeń sfrustrowanych mężczyzn w średnim wieku, którzy wciąż nie mogą pogodzić się z utratą szans na retrospektywne wystawy, monograficzne katalogi, uwagę wszystkich mediów i zajmowanie pozycji mistrza, pożądających całego tego splendoru i pieniędzy ze sprzedaży do prestiżowych kolekcji. To temat tabu, bo wszyscy wiedzą skąd wieje wiatr, więc robią dobrą minę do złej gry, ale gdy tylko znajdą się na uboczu w warunkach sprzyjających wynurzeniom, nawet najbardziej lewicowe i zaangażowane w emancypację jednostki ujawniają nostalgiczną „męskość”, uzurpują sobie władzę i w skrytości wylewają gorzkie żale. Wtedy mówię, że dobrze ich rozumiem, bo sam jestem artystą, ale słabym, i za późno dołączyłem do dyscypliny, więc nic już nie wygram, kariery nie zrobię, wystawy w MSN czy Zachęcie nie dożyję, a pieniądze na życie mam skądinąd. Oczywiście łatwiej mi tworzyć, bo mimo wszystko jestem w establishmencie, płacę składki ZUS i jeśli dożyję starości, to będę nawet miał emeryturę. Swojej skądinąd słabej pozycji w artystycznej hierarchii władzy nie nadużywam, bo i tak nikt mojej sztuki nie bierze na poważnie. Przekonuję innych, że czasy męskiej dominacji już nie wrócą, zresztą wcale nie chciałbym, żeby wróciły, bo musiałbym rywalizować z innymi mężczyznami na rankingowe punkty i artystyczną potencję, a to zawodnicy dużo mocniejsi, zaprawieni i nabuzowani energią frustracji. Tymczasem ja wolę bez dramy emanować słabością, robiąc sobie po cichu w swojej niszy sztukę dla siebie i bliskich. Jeśli się chwilę zastanowić, to taka słaba pozycja ma sporo zalet. Nie prześciganie konkurentów, lecz osłabienie sensu samego wyścigu przynosi ulgę (nadal zbieramy punkty, ale bez presji i celu, nie chwalimy się wynikami, bo wiemy, że nie ma czym). Podobnie działa zarzucenie dążenia do oryginalności. Większą przyjemność może dawać eksploracja rozmaitych dziwactw, które uchodzą, bo są na marginesie, w niszach, kompletnej ariergardzie. Tak, świadomość, że jest się cis-hetero białym dziadersem z liberalnego establishmentu jest wspianiała. Nie trzeba udawać i szukać sojuszników. Nie trzeba wspierać żadnych wielkich idei, bo i tak zostanie się zdemaskowanym, przyłapanym na jakiejś niekonsekwencji, i będzie wstyd. Zostaje więc coś w rodzaju radykalnego konserwatyzmu de Maistre’a. Tylko że w tym moim kościele niemocy Zbawicielem jest Marcel, Świętym Piotrem Edzio, a Pawłem Rysiek.

Wracając do artystów-kuratorów (i artystek-kuraterek) – myślę, że przy odrobinie sprytu dałoby się z nas zrobić artystów, pytanie brzmi jednak: czy ma to sens? Na pewno to, co robimy w tej osobliwej szarej strefie sztuki współczesnej, jest w Polsce niedostatecznie problematyzowane, co ma jednak tę zaletę, że dzięki temu można więcej. Większość obywateli pola sztuki koncentruje się na dopłatach do składek ZUS dla osób do kwadratu artystycznych, a pół-artystyczne osoby kuratorskie mogą sobie po cichutku działać, byle nie zawadzać. Kuratorstwo dziś nie popłaca, bo kasa jest żadna, odpowiedzialność spora, a egzekwowanie władzy nieprzyjemne, ale jeśli potraktować to jako sztukę, nawet taką pół-sztukę, to da się jeszcze ten ciężar kuratorstwa znieść. I będzie to wzorcowa praktyka słabości, bo przecież nawet gdyby udało się efektywnie opisać własne kuratorstwo w kategoriach dzieła sztuki, to i tak nie ma to większego sensu z punktu widzenia historii sztuki. Ta odmiana słabości jest nowa, bo jeszcze niedawno ci wszyscy gwiazdorzy kuratorstwa byli wielkimi panami (i paniami), rozdawali karty i dyktowali trendy, a teraz co? Odbierać osobom artystycznym widzialności nie wypada, więc następuje regres do anonimowości i generowania wystawek. I bardzo dobrze. Słabym podmiotom pozostaje sztuka oportunistyczna, robiona przy okazji, przy i ku wsparciu czegoś i kogoś innego, niemal wyłącznie na zamówienie. Takie są dziś gwiazdy pożał się Boże kuratorstwa i taka jest sztuka kuratorowania wystaw. Wolę mocy zastępuje radykalna wola słabości.

Tak jest przynajmniej w moim wypadku. Co do metody, to poza wspomnianym oportunizmem lubię oczywiście akumulację i bezwzględne instrumentalizowanie teorii. A także kolaboracje, kontynuacje i facylitacje, a więc relacyjność. Od nowości i oryginalności wolę dodawanie, aplikację i amplifikację. Gonić za nowym nie ma sensu w dobie AI (którą, przyznaję to, uwielbiam), ale warstwa meta póki co daje jeszcze przewagę ludzkim podmiotom. Właśnie takie kontekstualne rozumienie sztuki i osadzenie praktyki wydaje mi się najbardziej inspirujące. Być może to nie jest już nawet metarefleksja. W dobie LLM-ów chyba lepiej mówić o jakiejś formie intrarefleksyjności nastawionej na adaptację do aktualnego modelu. Chodzi mianowicie o przetwarzanie i odgrywanie, halucynowanie i rozszerzanie, upscalowanie tego, co już się wytworzyło. A jest tego sporo i można traktować ten zasób, tzw. dorobek czy dziedzictwo, jako niezły dataset. No, może z pominięciem sztuki polegającej na ekspresji własnego ego, bo jest równie wtórna, co sprzedawane od metra, zdeskilowane malarstwo AD 2025. Ale poza tym dany zasób, przebrany pod kątem analityki, może być początkiem działań relacyjnych pozwalających wyznaczać nieznane wcześniej kierunki rozwoju (nie tylko artystycznego). Jeśli sztuka współczesna była ekspresją *ja* jednostki wspańałomyślnie udzielającej się innym, najnowsza *śłaba* sztuka orientuje się bardziej na facylitację i przyswajanie lub wchłanianie liczne strategie charakterystyczne dla kuratorstwa: wyrasta z takich praktyk, jak pomaganie innym lub podpieranie się innymi, budowanie sieci nawiązań, ponowne używanie rzeczy pozornie zużytych, sięganie po to, co znane, znalezione i w zasięgu ręki. Brzmi to mętnie, wesprę się więc fragmentem zredagowanym przez Claude'a: „Nowość stała się tania. To, co kiedyś wymagało lat, dziś można zasymulować w kilka minut. AI przyspieszyło nie tylko produkcję obrazów, ale także inflację gestu 'pierwszeństwa'. W tej sytuacji wartość przenosi się gdzie indziej: w stronę kontekstu, warstwy meta, genealogii, montażu, zdolności czytania i używania tradycji bez kompleksu wtórności. Dlatego materializm połączony z konceptualizmem nie jest już historyczną etykietą, lecz metodą przetrwania. Akumulacja zamiast fetyszu przełomu. Dodawanie zamiast neurozy innowacji. Aplikacja zamiast permanentnej rewolucji. Tradycja nie jako kostium, lecz jako narzędzie”.

Trudno dziś o bardziej irytującą puentę dla kruchego artystycznego ego niż wzmianka o AI. Nic tak nie denerwuje niepokorzonych z upadkiem dawnych artystycznych mitologii, jak inżynieria promptów, która odbiera resztki nadziei na restytucję „oryginalności”, życie z „copyrightów” i celebrowanie „własnego stylu”. Ja natomiast jestem stuprocentowym średnim pół-artystą aspirującym do słabości, dlatego poprosiłem ChataGPT o zamianę tego tekstu w prompt, a następnie wrzuciłem go do Midjourney, które wykonało dla mnie pracę na wskazany temat i od razu trafiło w punkt. W ten sposób powstał kanon uogólnionych słabiaków. Niektórzy przypominali Szeemana w pracowni, inni Michajłowa w studio. Co ciekawe, wariant z Nano Banana przypominał uśrednioną wersję profesorów intermediiów wszystkich polskich uczelni. Nieważne. Jedni mieli okulary, inni łysinę, wszyscy byli biali, wylinali, zmęczeni i skonsternowani; worry pod oczami, zmarszczki na czole i dojmująca słabość. Aż żal patrzeć. „Nie mają już siły nawet na tę ostatnią walkę”, pomyślałem. „Może jednak sobie odpuszczają”.

Ilustracje:

- 1) Bez tytułu (ponury kadr filmowy z polskiego dramatu psychologicznego o świecie sztuki, wyczerpany artysta w średnim wieku w niemal pustej galerii sztuki współczesnej po nieudanym wernisażu, pozostawione tanie kieliszki po winie, składane krzesła, odklejające się opisy na ścianach, techniczna drabina w rogu, skrzynie, folia bąbelkowa, pęknięta rama, wyłączony projektor, instytucjonalne neonowe światło zmieszane z chłodnym światłem dziennym, na zewnątrz szare warszawskie popołudnie, w środku: cisza, upokorzenie, zawodowa stagnacja, kulturowe zmęczenie, chwiejny prestiż, mężczyzna ma na sobie czarny golf i stary płaszcz, wygląda jednocześnie jak kurator i niespełniony artysta, subtelna ironia, bez glamouru, tylko napięcie i rezygnacja, surowy realizm, stonowane kolory, europejskie kino festiwalowe, precyzyjny kadr, emocjonalna powściągliwość, gęsta atmosfera, filmowy kadr 35 mm --ar 16:9 --stylize 150 --v 6), prompt Midjourney, 2026.
- 2) Bez tytułu (Psychologicznie intensywny portret "słabego kuratora sztuki", mężczyzna około 50 lat, stojący w chaotycznej improwizowanej pracowni złożonej z kuratorskich resztek, pozostałości po wystawach, uszkodzonych cokołów, katalogów, podpisów ściennych, taśmy, nieudanych obiektów, próbnym wydruków, pudełek po butach, kabli i instytucjonalnego bałaganu. Wygląda na zmęczonego, inteligentnego, ironicznego, samoświadomego, odsłoniętego, antyheroicznego. Atmosfera późnego stawania się, wstydu, uporczywej, artystycznej niepewności, postkuratorskiego kryzysu. W tle subtelne fragmenty obrazów AI i cyfrowych symulacji, ale już wyczerpanych i podejrzanych. Język wizualny prowizoryczności, niedokończenia, montażu, resztkowej materii, antygeniuszu, egzystencjalnego humoru. Zużyte faktury, kurz, rysy, przygaszona brudna monochromatyczność, złe galeryjne światło, fotografia barwna, dokumentalna, wyglądająca na wykonaną w latach 2000.), prompt Midjourney, 2026.

Adam Mazur (ur. 1977) – krytyk i teoretyk fotografii, historyk sztuki i amerykanista. Od 2013 roku wykłada na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (Wydział Fotografii). Laureat nagród im. ks. Szczęsnego-Dettloffa, nagrody im. Jerzego Stajudy oraz odznaczenia Gloria Artis. W latach 2002–2013 kurator warszawskiego CSW Zamek Ujazdowski (m.in. wystaw zbiorowych Nowi Dokumentaliści, Efekt czerwonych oczu, Świat nie przedstawiony i indywidualnych Konrad Pustoła, Nicholas Grospierre, Martha Rosler, Wojciech Wilczyk). Redaktor antologii, katalogów i autor książek m.in. *Kocham fotografię* (2008, 2009), *Historie fotografii w Polsce 1839–2009* (2010), *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po roku 2000* (2012), *Głębia ostrości. Eseje o fotografii polskiej po 1945 roku* (2014), *Po końcu fotografii* (2018). Od roku 2025 zaangażowany także we własną praktykę artystyczną.

Diabel—

Tomasz Kozak

nie

poważ—

ny

trud

Tomasz Kozak

Diabelnie poważny trud

1.

W *Krytyce ekonomii politycznej* (1857–1858) Marks notuje, że „powszechny intelekt” społeczny i jednostkowy materializuje się jako sieć stale modernizowanych maszyn. Nowoczesne maszyny to „stworzone ludzką ręką organy mózgu ludzkiego; uprzedmiotowiona siła wiedzy”. Co ważne, wiedza ta staje się „bezpośrednią siłą wytwórczą”. W rezultacie wszystkie procesy społeczne są programowane i przetwarzane przez konceptualne kody oraz materialne organy „powszechnego intelektu”¹.

2.

Pojawia się tu ciekawa dialektyka, będąca dialektyką medium. Z jednej strony maszyny zapośredniczają intelekt jako jego środki wyrazu, a z drugiej są organami-narzędziami – dlatego umożliwiają jednostkom i grupom społecznym bezpośrednio uczestnictwo w procesie twórczym. Dzięki maszynom, czyli zapośredniczeniom, człowiek wstępuje „do bezpośredniego procesu produkcji”. Przy czym z Marksowskiej perspektywy cały proces to „nauka eksperymentalna” oraz „praca twórcza” posiadająca generalne cechy pracy artystycznej². Znamienne jest to, że omawiając specyfikę produkcji prawdziwie „wolnej”, czyli takiej, która uwalnia indywidualną oraz zbiorową kreatywność – Marks porównuje ją z pracą artystyczną. W grę wchodzi tu figura muzyka. Zaangażowanie podmiotu w wyzwalającą produkcję okazuje się nie tylko grą i zabawą, lecz także „diabelnie poważnym trudem, wymagającym ogromnie intensywnego wysiłku” – jak na przykład „komponowanie”³.

3.

Powyższy kontekst zyskuje nową aktualność dzisiaj, gdy rozwój powszechnego intelektu został zradykalizowany przez sztuczną inteligencję (AI). Ten skok technologiczny ma znaczenie nie tylko ogólnosystemowe, lecz także sektorowe. Za sprawą AI w wielu wąsko wyspecjalizowanych branżach otwierają się produkcyjne okna Overtona: przestrzenie nowych szans (jak mógłby twierdzić optymista) – albo zapadnie wrzucające nas na pola minowe (jak twierdzą technokatastrofści). W polu szeroko pojętego przemysłu kulturowego sztuczna inteligencja może ułatwiać pracę artystom transdyscyplinarnym, którzy nie chcą zamykać się w ramach jednego medium (samej muzyki, literatury, filmu itd.). W węższym sektorze sztuk wizualnych wkroczenie AI mogłoby stymulować nową sztukę polityczną.

1 K. Marks, *Krytyka ekonomii politycznej*, przeł. Z. J. Wyrozemski, Warszawa 1986, s. 574.

2 Tamże, s. 579.

3 Tamże, s. 491.

4.

Już Hegel stał na stanowisku, że dialektyka sztuki nowoczesnej („romantycznej”) odchodzi od produkcji słów i obrazów, służącej subiektywnej autoekspresji. Sztuka nowoczesna staje się przede wszystkim produkcją obiektywizującej wiedzy społecznej (heglowski „romantyzm” był więc antagonistą potocznie pojmowanego romantyzmu). Ja stoję na podobnym stanowisku jako artysta postmedialny i postwizualny. Jestem również marksistą, co oznacza, że chcę zaangażować „sztukę” do produkcji wiedzy służącej inscenizowaniu walki klasowej. Interesuje mnie „komponowanie” radykalnie upolitycznione.

5.

W tym kontekście chciałbym krótko opowiedzieć o swoich eksperymentach z AI. A ściślej – o tym, jak AI umożliwiła mi przezwyciężenie impasu koncepcyjnego i estetycznego. Impas wynikł z odchylenia spekulatywnego. Od dawna uważam, że nadprodukcja wtórnych obrazów i koniunkturalnych przypisów to balast pogrążający instytucje sztuk wizualnych w marazmie estetycznym i konformizmie społecznym. Dlatego porzuciłem wizualność – malarstwo i sztukę wideo – by skoncentrować się na produkcji pojęć filozoficznych oraz spekulacji politycznych. Co za tym idzie, nie pędzel czy komputerowa aplikacja do nieliniowego montażu filmowego, ale tekst eseistyczny i publicystyczny stał się „organem” mojego „intelektu”.

6.

Po 2017 roku bezpośredni i całodobowy dostęp do procesu produkcji umożliwiły mi media społecznościowe. Mini-esej facebookowy był dla mnie głównym narzędziem ideologicznym⁴. Następnie zintensyfikowałem to zaangażowanie. W latach 2022-2023 napisałem kilkadziesiąt tekstów dla Krytyki Politycznej, komentując bieżące życie polityczne w Polsce – ale w globalnym kontekście kulturowym. W 2024 roku odwróciłem wektor: w magazynie *Szum* opublikowałem cykl esejów, w którym próbowałem wpisać polską sztukę współczesną w kontekst globalnej filozofii polityki. Jednocześnie miałem poczucie koncepcyjnego wypalenia. Od wielu lat pracowałem nad anglojęzyczną książką poświęconą Markowi Fisherowi i jego idei komunizmu libertariańskiego. Książka miała być nie tyle nową interpretacją starych pomysłów Fishera, ile wykładem mojej autorskiej teorii neomarksizmu. Ale tekst się biesił. Eseje pączkowały, rozrastały się przypisy; nowe rozdziały dochodziły do starych albo je eliminowały – jednocześnie „diabelnie poważny trud” unikał mety. Dręczyło mnie poczucie zastoju...

4 Z perspektywy marksistowskiej „ideologia” to nie tylko zespół wierzeń, mniemań i przekonań, lecz także każda poetyka i dyskurs służące do inscenizowania walki klasowej. Ideologie są zatem narzędziami agonicznymi, bez względu na stopień uproszczenia lub skomplikowania argumentacji i retoryki. Lukács wręcz sugeruje, że dyskursy zyskują charakter ideologiczny jedynie wówczas, gdy są konfliktogenne. „Dopiero jeśli staną się teoretycznym lub praktycznym sposobem rozgrywania konfliktów społecznych – większych lub mniejszych, doniosłych lub epizodycznych – mogą się zamienić w ideologię” (G. Lukács, *Wprowadzenie do ontologii bytu społecznego*, II/1, przeł. K. Ślęczka, Warszawa 1984, s. 640).

7.

W kwietniu 2025 roku przypadkowo trafiłem na internetową stronę aplikacji Suno AI. To najbardziej dziś zaawansowany generator do maszynowej produkcji muzyki. Interfejs pozwala użytkownikowi wpisać autorski tekst oraz prompt określający styl generowanego utworu (gatunek muzyczny, instrumenty, rodzaj wokalu, tempo itp.). Potem wystarczy kliknąć przycisk *Create* i sztuczna inteligencja generuje dwie wersje promptowanej piosenki.

Bez wygórowanych oczekiwań, wyłącznie dla zabawy, napisałem na kolanie krótką rymowaną polityczną i odpaliłem aplikację. Bęben maszyny losującej (Large Language Model to zawsze maszyna stochastyczna, loteryjna) wyprodukował coś zaskakująco dobrego. Wokal inteligentnie interpretował tekst; nienachalnie popowa melodia wpadała w ucho i energetyzowała słuchacza. Kolejne próby utwierdziły mnie w przekonaniu, że mam do czynienia z technologią rozwojową – w efekcie zacząłem pisać coraz bardziej złożone teksty angielskich i polskich „piosenek” marksistowskich. Jednocześnie doszło do koncepcyjnego zwrotu akcji. Mój pomysł na książkę zmienił się diametralnie. Nie chciałem już rzeźbić eseistycznej cegły – zacząłem myśleć o bardziej skompresowanej hybrydzie interdyscyplinarnej. Teraz każdy rozdział ma składać się z mini-eseju, krótkiego „wiersza” oraz piosenki wygenerowanej przez AI, a następnie poddanej postprodukcji w programach do edycji klipów muzycznych. Być może wybrane hybrydy zostaną uzupełnione teledyskami lub trailerami wideo...

8.

W tym miejscu podsumowanie dotychczasowych eksperymentów. Nadal pracuję nad prezentacją całościowej teorii marksistowskiej, lecz już nie w formie wyłącznie tekstualnej. Obecnie powstaje dwujęzyczny „wykład” multi- lub postmedialny (esej + „poezja” polityczna + „piosenka” agitacyjna + teledysk). Całość jest luźno inspirowana *Operą za trzy grosze* Brechta, ale przystosowaną do technologicznych realiów, jakie panują w latach 20. XXI wieku. Mógłbym opowiadać o tym przedsięwzięciu na wiele sposobów. Jeden z nich to anons w stylu charakterystycznym dla przemysłu muzycznego: Proponuję 45-minutowy *concept album* dla nowych komunistów. Czyli dla nikogo? A może dla wszystkich.

Nieprzypadkowo wspominam tu o Brechcie. Gdyby ktoś mnie spytał, jaką nadwyżkę wnosi do „oper” sztuczna inteligencja, mówiłbym o elektryzującym efekcie obcości. Jak wiadomo, Brechtowski efekt obcości (*Verfremdungseffekt*) ma charakter dialektyczny. Nie chodzi o to, by na scenę wprowadzić kogoś lub coś jednoznacznie „obcego”. Tu liczy się gra dwuznaczności: ktoś na pierwszy rzut oka typowy lub coś pozornie wernakularnego nagle zaczyna zachowywać się „obco” i prezentować „obce” treści. Bawarski chłop, chiński kulis albo lubelska sprzedawczyni raptem operują językiem radykalnej teorii – i wyrażają publice przypisami. To modelowy *Verfremdungseffekt*.

Właśnie tak może działać AI. Zanim sprecyzuję, o co chodzi – dygresja. Czterdzieści lat temu Friedrich Kittler zwrócił uwagę na istotne zjawisko, którego dwuznaczny charakter stopniowo zaczął umykać publiczności wraz z postępującym stępieniem zmysłów stale bombardowanych przez mass media. Otóż w latach 30. i 40. ubiegłego stulecia fale radiowe transmitowały do domów pozornie niematerialną obecność spikerów, których głosy i komunikaty były przeżywane przez słuchaczy nie tylko emocjonalnie, lecz także somatycznie. Człowiek siedzący przed głośnikiem odbierał chrapliwy głos demagoga w sposób intensywnie cielesny. W tym kontekście Kittler pisze z ironią o różnicy między prezenterem telewizyjnym a radiowym. Wraz z rozwojem technologii i socjotechniki prezencja osoby telewizyjnej została sformatowana tak, by uspokajać i stabilizować odbiorcę – a komunikaty podżegawcze były zazwyczaj szyfrowane podprogowo. Natomiast radio, jako technologia pierwotna, miało naturę bardziej bezpośrednio agresywną w wymiarze propagandowym. Przykład podręcznikowy to aparat radiowy Volksempfänger VE-301, szczekaczka skonstruowana w 1933 roku przez nazistów. Co najciekawsze, oddziaływanie szczekaczki było istotowo dwuznaczne, niezależnie od intencji konstruktorów. Jednoznacznie agresywny głos miał bezpośrednio dyscyplinować i militaryzować słuchaczy, ale jego inwazyjność nie tylko ich nakręcała, lecz także destabilizowała emocjonalnie. W fazie rozpadu całego systemu dwuznaczność ta mogła mieć nieplanowane skutki wywrotowe. Ekscesywna agresja propagandystów była jednym z czynników, które dodatkowo wytrącały z równowagi odbiorców – i tak już zdestabilizowanych przez przenikające zewsząd pogłoski o nadchodzącej klęsce III Rzeszy. Stąd ogólna sugestia Kittlera: od tego momentu każdy głos „radiogeniczny” (*funkisch*) niesie ze sobą echo czegoś fundamentalnie „zdradzieckiego” (subwersywnego, negatywnego)⁵.

9.

Moim zdaniem potencjał podobnej negatywności kumuluje się dzisiaj w głosach generowanych przez AI, mimo że nikt nie zaprogramował sztucznej inteligencji, by oddziaływała w ten sposób. Programowanie idzie w kierunku wręcz przeciwnym; boty mają komunikować się z użytkownikami w sposób maksymalnie „bezpieczny”. Majaczy tu powidok „telewizyjności”. Bot to taki przekaznik danych, treści i wniosków, który często „zachowuje” się jak prezenter telewizyjny o tyle, o ile oferuje subskrybentom symulakrum komfortu komunikacyjnego. Ale w tę *comfort zone* siłą rzeczy wkrada się nieunikniona dwuznaczność: potencjalnie wywrotowa usterka. Jej widmo wynika z samej struktury głosu, jakim operuje AI. To głos „telewizyjny” jako deklaracyjny gwarant przewidywalności, obiecujący spełnianie oczekiwań użytkowników – ale „telewizyjność” okazuje się podminowana „radiogenicznością”.

5 F. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, s. 9.

Najwyraźniej widać to właśnie wtedy, gdy AI komponuje piosenki i pomaga użytkownikom kreować persony wokalne. Śpiewające czy rapujące głosy tych symulaków mają być przewidywalne. Przy czym nie chodzi tylko o to, że sztuczna inteligencja powinna wyprodukować utwór zgodny z promptem zredagowanym przez użytkownika. Przewidywalność wynika również stąd, że Large Language Model (LLM) został wytrenowany na przeciętnej produkcji popowej – i ją reprodukuje. Co ważne, większość użytkowników prawdopodobnie oczekuje, że ich produkcje wpiszą się w konwencjonalne ramy gatunkowe. Wygenerowana w Suno AI wokaliza „emo” ma w pierwszej kolejności konwergować z uśrednionymi wyobrażeniami na temat „emo”. Produkcja ewentualnych wariacji gatunkowych wymaga od użytkownika nadprogramowych kompetencji i dodatkowego nakładu pracy.

Jednocześnie sama istota tej przeciętności wnosi od siebie coś nieprzeciętnego: hiperrealizm. W 2025 roku w Suno AI pojawiły się nowe modele tzw. person wokalnych, które miały generować głosy brzmiące „naturalnie”. Była to odpowiedź na opinie użytkowników narzekających na nienaturalną hiperpoprawność wokali generowanych przy użyciu modeli starszych. Ulepszenia tylko częściowo rozwiązały ten problem. Sztuczna inteligencja wciąż śpiewa w sposób rzadko spotykany u żywego człowieka. Można to zweryfikować, wrzucając do maszyny tekst piosenki nacechowany ponadprzeciętną złożonością składniową lub najeżony trudnościami fonetycznymi. Odpowiednio zredagowany prompt sprawia, że AI recytuje skomplikowane wersy z hiperrealistyczną precyzją, nieobecną w naturalnych sytuacjach komunikacyjnych. Przykład? Polecenie „clear pronunciation” maksymalnie intensyfikuje wymowę spółgłoski „r”. Zazwyczaj bezdźwięczna w „naturalnym” angielskim, głoska ta zaczyna ostro wibrować – jak stary silnik, karykaturalnie nakręcany przez fonetycznego arystokratę. Albo jak Johnny Rotten, który w piosence *Anarchy In The UK* terroryzował słuchaczy akcentując ostre „r” w nazwie „IRA”.

10.

Tym sposobem wraca kwestia programowania efektów obcości, nie tylko w ramach *lingua franca*, czyli w obszarze języka angielskiego. Wydaje się, że także polszczyzna może być inspirującym ugorem, który dałoby się rekultywować. Po transformacji ustrojowej rodzimy pop został stopniowo wyprany z komunikatów politycznych – dziś format piosenkowy to medium utrwalające najbardziej konserwatywne odruchy słuchaczy. Ludzie zostali przyzwyczajeni, że w piosenkach należy śpiewać głównie o miłości, a nieco szerzej: o prywatnych perypetiach egzystencjalnych. Ale sztuka postmedialna, o ile aspiruje do radykalizmu, właśnie dostała narzędzie do kontrowania tego stanu rzeczy.

Moja hipoteza robocza: sztuczna inteligencja otwiera specyficzne okno Overtona. Nagłe wejście AI do show-biznesu zaalarmowało albo uwrażliwiło publiczność na formy i treści generowane przez modele LLM. To responsywność efemeryczna, która będzie słabnąć wraz z rozpowszechnianiem się nowej technologii w codziennym życiu. Obecnie jednak sam fakt, że maszyna próbuje komunikować coś „jak człowiek”, wciąż jeszcze skutkuje chwilową koncentracją społecznej uwagi na specyficznej dwuznaczności. Oto ciekawi nas lub niepokoi napięcie wynikające z fundamentalnej dychotomii. Z jednej strony wiemy, że kontaktuje się z nami bezosobowy bot – z drugiej natomiast iluzja interaktywnej osobowości, kreowana przez bota, stymuluje nas psychosomatycznie (działa na zmysły, wywołuje reakcje emocjonalne).

Jak wykorzystać ten moment ambiwalencji? Trzeba zderzyć sztaampę ze zradyzalizowaną „obcością”. Tu zresztą sama struktura technologicznej „bazy” umożliwia tworzenie destabilizującej wartości dodatkowej. W omawianym przypadku materialną bazą jest pula głosów wokalnych, jakie użytkownicy aplikacji mogą wykorzystywać w ramach subskrypcji. Są to zresztą nie tylko głosy (ich barwy, skale tonalne), lecz także fabrycznie zaprogramowane schematy interpretacji (np. sposób, w jaki folkowy sopran będzie odtwarzał tekst refrenu naszpikowanego wykrzyknikami). Co kluczowe, baza ta okazuje się niemilosierdzie sztaampowa. Fabryczne ustawienia aplikacji promują wokalizy typowe dla klipów reklamowych i playlist dominujących w najbardziej prymitywnych mediach komercyjnych. Jednocześnie kilka poleceń wprowadzonych do prompta może sprawić, że stutysięczny klon Amy Winehouse czy Margaret nagle zaśpiewa piosenkę o „dyktaturze proletariatu”. Albo przekształci się w Diamandę Galás, żeby wyśpiewać swój „marksizm” w manierze maksymalnie „demonicznej”. Przycisk *Create* pozwala na tworzenie takich wariacji w kilkanaście sekund.

11.

Czy zatem AI pracuje jak czarodziejska różdżka? Odpowiedź na to pytanie pozwoli zdekonstruować jeden z konserwatywnych stereotypów, jakie dziś formatują debatę o sztucznej inteligencji. Podobny stereotyp dominował niegdyś w dyskusji o fotografii. Fotografia nie ma wartości artystycznej, ponieważ to żadna sztuka nacisnąć przycisk i pstryknąć portret. Prawdziwą sztuką jest malarstwo, bo wymaga wirtuozerskiej oraz pracochłonnej koordynacji oka i dłoni. Oczywiście takie komunały mogą forsować tylko laicy. Każdy, kto profesjonalnie pracuje z mediami cyfrowymi, dobrze rozumie, jak czasochłonna, a także angażująca manualnie, bywa np. praca z aplikacjami do nieliniowego montażu obrazu i dźwięku. To samo dotyczy pracy ze sztuczną inteligencją służącą do generowania muzyki. Z dziesiątek, a często setek wadliwych lub niesatysfakcjonujących wersji utworu, artysta musi wybrać jedną wersję właściwą – a potem jeszcze ją doszlifować podczas postprodukcji. Krótko mówiąc, trzeba urobić się po łokcie, a cała robota to „diabelnie poważny trud”. Tutaj na wąskiej kładce spotykają się najstarsze kryteria rzemieślnicze z klasycznie marksistowskimi kryteriami wartości (co niekoniecznie świadczy najlepiej o kryteriach marksistowskich).

12.

W tym miejscu garść danych empirycznych. Aplikacja Suno AI pracuje w systemie „kredytowym”. Za jednym razem maszyna produkuje dwie alternatywne wersje programowanej piosenki – zużywając 10 kredytów. W ramach miesięcznej subskrypcji typu *Premier Plan*, użytkownik otrzymuje 10 tysięcy jednostek kredytowych. Opracowując statystyki indywidualne, obliczyłem, że w moim przypadku na jedną udaną wersję utworu przypada średnio 285 wersji wadliwych. Jedna wersja udana pochłania ok. 1430 kredytów.

13.

Teraz warto zapytać o mechanizmy tego marnotrawstwa. Pierwszy z nich ma z pozoru charakter operacyjny, ale w istocie jest ideologiczny. AI preferuje szybkość zamiast jakości. Jeśli produkcja dwóch wariantów jednego utworu trwa maksymalnie kilkanaście sekund, to na obecnym etapie rozwoju technologii liczne warianty muszą zawierać poważne błędy. Błąd, z jakim spotykam się najczęściej, polega na ignorowaniu prompta przez maszynę loteryjną. Proszę o utwór w stylu New Order z połowy lat 80., a dostaję Modern Talking lub nawet disco polo. Wnioskuje o minimalistyczny hip hop z lat 90., a maszyna katuje mnie „rapowanym” RnB z okolic pierwszej kadencji Trumpa. Nie ma znaczenia, że mój prompt domaga się wykonania „chłodnego emocjonalnie” – w refrenach i tak dostanę wycie na najwyższych tonach. Tu widać represyjne prawa statystyki. Decyzją producentów model został wytrenowany na najbardziej wyeksploatowanych matrycach współczesnego popu (łupanina elektro, pseudo-rap, „soulowe” zawodzenie, stadionowy ryk). Maszyna, która generuje dwa kawałki w mgnieniu oka, odruchowo sięga po te matryce. A są to wzorce skrajnie konserwatywnej i antyrozwojowej ideologii estetycznej. Ideologia bazuje na przesądzie (a może i na prawdzie), że „ludzie” chcą „emocji”, zaś emocje to pisk plus toporne beaty.

14.

Drugi mechanizm okazuje się stricte polityczny. Polski LLM wytrenowano na setkach zdepolityzowanych i antyintelektualnych tekstów popowych piosenek. W rezultacie maszyna ma fundamentalne kłopoty z poprawnym wymawianiem takich słów jak „marksizm”, „komunizm”, „agitka”, „akceleracja” itd. Logopedyczna praca z maszyną, korygowanie jej błędów, dodatkowy trening, który ma ją nauczyć słownika wyrazów „obcych” – to upierdliwy trud. W dodatku kosztowny; kredyty topnieją błyskawicznie – w tempie, o którym fantasta planujący renesans marksizmu, może jedynie marzyć.

15.

Skoro mowa o trudnościach, muszę przynajmniej wspomnieć o jeszcze jednej, już nie technologicznej, ale społecznej. Technosceptycy wyrażają słuszną obawę w odniesieniu do rozwojowego potencjału AI. Według nich sztuczna inteligencja może być niezdolna do wykonania skoku jakościowego. Jeśli model wytrenowano na niskiej jakości treściach, a użytkownicy powielają te treści – powstaje zakłęty krąg. System karmi nas tandetą, my w odpowiedzi ją reproduujemy, dokładając do pieca systemowej tandety. W rezultacie dostajemy jeszcze bardziej wtórną tandetę na talerzach, a koło się zamyka. Prawdopodobne jest zatem, że żadne „efekty obcości” nie będą w stanie skutecznie przerwać błędnego koła i przebić się do odbiorców z rewolucjonizującym przekazem. Mogę sobie do woli cyzelować marksistowskie eksperymenty, ale kto je „kupi”?

16.

Na koniec iskra nadziei, a przynajmniej determinacji. Wbrew Marksowi uważam, że twórcza praca rewolucyjna nie musi być przede wszystkim „poważnym trudem”. Może być również absurdalną grą lub wyalienowaną, ale wesołą orką na głuchym ugorze. Nawet w tak beznadziejnym układzie jakieś załączki zmiany zagnieżdżą się w koleinach i będą czekać na swój czas. Być może jestem oderwanym od realiów naiwniakiem, ale cieszę się jak nastolatek, gdy słyszę maszynę, która bezbłędnie sylabizuje frazę: „Zarys krytyki ekonomii politycznej”. To nie jest fraza łamiąca język, a żywi ludzie mogą nauczyć się, jak wypowiadać ją swobodnie i z nową przyjemnością. Dzięki temu przekonaniu nieprędko dam za wygraną.

Tomasz Kozak – marksista, filozof późnej nowoczesności, artysta wizualny. Autor książek: *Wytępić te wszystkie bestie?* (2010), *Akteon. Pornografia późnej polskości* (2012), *Poroseidy. Fenomenologia kultury trawersującej* (2017). W latach 2022–2024 publikował cykle eseistyczne na łamach „Krytyki Politycznej” i magazynu „Szum”.

Kon—

Adam Nehring

kretne

całośćci



Adam Nehring Konkretne całości

Konkretne całości

Niniejszy tekst jest próbą rekonstrukcji porządku myślenia, który od około pięciu lat stanowi tło mojej działalności. Nie jest to manifest, a refleksyjne wejrzenie w zbiór cichych założeń, które kształtują moje wyobrażenie o tym, jakie aspekty sztuki najnowszej są najbardziej rozwojowe. Pierwsza część pracy poświęcona jest interpretacji ogólnego kierunku, jaki obrała dzisiejsza sztuka w porównaniu do silnych form konceptualizmu lat 70. Część druga dotyczy różnych rodzajów pracy z pojęciami (językowymi i metaforycznymi) poprzez procesy twórcze, realizowane w materii sztuk wizualnych. W ostatniej części wskazuję trzy obszary, w których sztuka współczesna może się rozwijać, biorąc pod uwagę specyfikę bieżącego momentu historycznego. Tekst jest w znacznym stopniu reinterpretacją wybranych wątków z mojej rozprawy doktorskiej (głównie z rozdziałów II i III)¹.

Współczesność i konceptualizm

Sztuka jest na tyle współczesna, na ile jest dyskursywnie samoświadoma. Tak w największym skrócie podsumować można główną myśl wykładu Petera Osborne'a *Contemporary Art is Post-conceptual art*². Mówiąc bardziej precyzyjnie: dana twórczość jest na tyle współczesna, na ile realizowana jest z perspektywy określonej, historycznej i dyskursywnej samoświadomości oraz na ile tę samowiedzę adaptuje do procesu twórczego. Kluczowym obszarem samowiedzy sztuki jest dla Osborne'a konceptualizm (choć analogiczną myśl wyrazić można w stosunku do innych wymiarów modernizmu³). Konceptualizmu w żadnym wypadku nie należy tu rozumieć jako kolejnego „nurtu”, ale raczej jako cały nowy wymiar językowej samoświadomości sztuki⁴. Podążając za filozofią języka, logiką formalną i filozofią analityczną, konceptualiści problematyzowali granice pojęć i ich ukryte implikacje; sposób, w jaki predeterminują one percepcję danych spraw i rzeczy. Porównanie sztuki najnowszej do silnych wariantów konceptualizmu lat 70. ujawnia zwrot tej pierwszej ku formom bardziej zmysłowym i koncentrację na kulturowo-społecznych kontekstualnych zależnościach, w które uwikłany jest język. Dematerializację sztuki na powrót zastępuje myślenie wizualne⁵ i wrażeniowa intensywność. Twórczość takich osób, jak Sophie Thun, Filip Rybkowski, Katarzyna Wyszowska i Jakub Woynarowski, cechuje analityczny stosunek do podejmowanych tematów, przy jednoczesnym

1 Praca dostępna jest w całości w Biuletynie Informacji Publicznej UKEN (dostęp 20.02.2026): <https://bip.uken.krakow.pl/wp-content/uploads/sites/11/2025/12/Rozprawa-doktorska-6.pdf>

2 Peter Osborne, *Contemporary art is post-conceptual art*, wykład, Fondazione Antonio Ratti, Como 09.06.2010.

3 Konceptualizm rozumiany jest w tej pracy jako jeden z kilku wymiarów modernizmu. Innymi mogą być formalistyczna koncepcja dzieła sztuki (np. w ujęciu Clementa Greenberga), spełniona w różnych odmianach malarstwa abstrakcyjnego, a także opisywana przez Marshalla Bermana i Andrzeja Turowskiego dążność do przekształcania rzeczywistości społecznej poprzez design i sztukę, którą przejawiali konstruktywiści, futuryści, sytuacjoniści, Bauhaus i wiele innych zjawisk artystycznych XX w.

4 Parafraza wypowiedzi Jarosława Kozłowskiego z nagrania zrealizowanego podczas wystawy *Standardy europejskie* w Galerii AT w Poznaniu (październik 1999).

5 Pojęcie zapożyczone z prac Rudolfa Arnheima *Visual Thinking* (1969) oraz *Sztuka i percepcja wzrokowa* (...) (1954), aczkolwiek zastosowane w znaczeniu odmiennym od oryginalnego (opisanym w dalszej części tekstu).

zachowaniu dystansu względem językowego puryzmu (tj. kurczowego przywiązania do raz przyjętych definicji) i abstrahowania rzeczywistości języka z jego materialnych środowisk (okoliczności społecznych, specyfiki środków przekazu itp.). W dalszej części tekstu będę opisywać przesłanki uzasadniające obranie tego kursu w sztuce najnowszej. Istotne jest jednak, by wcześniej zaznaczyć różnice perspektyw i paradygmatów, w których realizowały się porównywane zjawiska.

Konkret i dwie logiki

W niniejszej pracy będę projektować koncepcję dzieła sztuki jako „komunikatu i odwzorowania” na modernistyczne „dzieło samo w sobie / dla siebie / dzieło jako definicję sztuki”. Koncepcję dzieła sztuki jako tego rodzaju tautologii przedstawił Joseph Kosuth w *Sztuce po filozofii* w następujących słowach:

Dzieła sztuki są zdaniami analitycznymi. Ujmowane w swoim własnym kontekście – jako sztuka – nie dostarczają żadnej informacji o faktach. Dzieło sztuki jest tautologią w tym sensie, że ukazuje intencję artysty, który powiada, że to właśnie dzieło sztuki jest sztuką, co znaczy, że stanowi definicję sztuki. Zatem to, że jest sztuką, jest prawdziwe a priori (co ma na myśli Judd, gdyż powiada, że »gdy ktoś nazwie je sztuką, jest sztuką«). (...) zdania sztuki nie mają charakteru rzeczowego, lecz lingwistyczny – nie opisują zachowania obiektów fizycznych czy nawet psychicznych; wyrażają definicje sztuki czy też formalne konsekwencje takiej definicji⁶.

Twórczość Kosutha, choć odmienna od okołogreenbergowskich formalizmów⁷, u podstaw podzielała tę samą motywację, tzn. chęć uczynienia dzieła i twórczości wartością samą w sobie, niepodważalną w perspektywie jakiegokolwiek innej dziedziny. Jak pisał Greenberg:

Odwracając się od publiczności awangardowy poeta lub artysta dążył do utrzymania wysokiego poziomu swojej sztuki, zawężając jej zakres i czyniąc z niej wyraz absolutu, który albo rozwiązuje albo odbiera znaczenie wszystkiemu względnością i sprzecznością. Ta postawa prowadziła do idei »sztuki dla sztuki« oraz »czystej poezji« która jak zarazy wyrzekała się tematu i treści. (...) Awangardowy artysta czy poeta próbuje naśladować Boga, tworząc coś, co byłoby ważne samo w sobie, w taki sam sposób jak natura, jak krajobraz – a nie jego przedstawienie – jest estetycznie ważny; coś danego wypływającego z wnętrza, niezależnego od znaczeń, podobieństw czy źródeł. Treść powinna całkowicie rozpuścić się w formie, żeby dzieło sztuki czy literatury nie mogło zostać zredukowane ani w całości, ani nawet w części do czegokolwiek innego niż ono samo⁸.

Ten model modernistycznego „dzieła samego w sobie” – manifestującego, czym jest sztuka (lub jej dyscyplina, np. malarstwo) – przeciwstawić można dominującej w historii malarstwa *logice komunikatu-reprezentacji*. Ta ostatnia

6 Joseph Kosuth, *Sztuka po filozofii*, przeł. U. Niklas, w: S. Morawski [red.], *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, tom II, Czytelnik, Warszawa 1987, str. 249-250.

7 Mam w tym miejscu na myśli Hard-edge painting, Color field painting, abstrakcję pomalarską i częściowo ekspresjonizm abstrakcyjny, które można odczytywać jako realizację przytaczanych koncepcji Clementa Greenberga.

8 Cyt. Clement Greenberg, „Awangarda i kicz”, w: G. Dziamski [red.], *Obrona modernizmu*, wybór esejów, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006, str. 5.

zakłada, że obiekt artystyczny jest reprezentacją, *obrazem czegoś innego / czegoś poza nim samym*, np. obrazem konkretnego, przeszłego doświadczenia; impresyjnie pojmowanym przedstawieniem przestrzeni / konkretnego miejsca; obrazem-wizją historyczną itp. Obraz malarski w sensie Greenbergowskim nie jest obrazem czegoś zewnętrznego – jest materializacją esencjalistycznie rozumianego malarstwa. Jest bytem „samym w sobie”, jak zjawisko naturalne, które nie komunikuje niczego poza sobą; nie niesie żadnego innego znaczenia poza tym, że jest. W *Kontekstach* Jan Świdziński zauważył, że w konceptualizmie: „Znak, wyzbywszy się fatalistycznej więzi łączącej go z konkretem, uzyskując status pojęcia abstrakcyjnego, (...) stał się jakby innym konkretem”⁹. Z odmienną sytuacją będziemy mieć do czynienia na gruncie logiki *komunikatu-odwzorowania* – tutaj konkretem jest doświadczenie, które zostaje zobrazowane; konkret znajduje się poza samą pracą. Dla silnych form konceptualizmu konkretem jest sama kompozycja, która nie odwołuje się do niczego zewnętrznego. Rozróżnienie to ma duże znaczenie w kontekście przedstawionej poniżej „krytyki” konceptualizmu, który traktuję przede wszystkim jako historyczny punkt odniesienia w interpretacji kierunków sztuki najnowszej. Nie jest to zatem normatywna krytyka, ponieważ formułuję ją z perspektywy założeń obcych konceptualizmowi, a dokładnie z perspektywy *logiki odwzorowania*.

Potencjał poznawczy sztuki

Drugie zastrzeżenie, jakie muszę poczynić przed przejściem do zasadniczej części analizy, dotyczy różnicy celów działalności artystycznej w rozumowaniu Kosutha i moim. Przyjęta przeze mnie optyka zbliżona jest do perspektywy przedstawionej przez Andrzeja Turowskiego w pracy *Manifest/Manifesto*.

Sztuka, która wznieca niepokój:

Gdy myślimy o sztuce w demokracji, o jej imaginacyjnej i krytycznej sile, a zatem o napięciu wytwarzanym w obrazie, w którym ucieleśnia się zawsze szczegółowa, zawsze pojedyncza, zawsze konkretna relacja społeczna, musimy się pytać nie tylko o obraz i sposoby jego istnienia w świecie, lecz również o polityczne pojmowanie tego świata i charakter owego porządku społecznego zwanego demokracją. Chodzi tu o podstawową relację społeczną łączącą to, co indywidualne z tym, co wspólnotowe, prywatne z publicznym, pojedyncze z mnogim; relację, w której sztuka nie pozostaje obojętna, krążąc między sprzecznościami. (...) Sztuka w tak rozumianej demokracji zajmuje miejsce, w którym »wymaga się rozstrzygnięć«. Jest to pole przesycone polityką i etyką, ale ich władza sądenia jakby na mgnienie oka zawieszona. To moment wyboru, poprzedzający decyzję. Tutaj ważą się racje i wyobrażenia (...) Jej rolą [sztuki] może być tylko czynne uczestnictwo w niepewności, prowadzące do wyostrenia wątpliwości, pomnażania alternatyw, pokazywania zagrożeń, ujawniania wykluczeń, demaskowania pozorów¹⁰.

⁹ Jan Świdziński, *Konteksty*, Galeria Labirynt, Lublin 2010, str. 39.

¹⁰ Cyt. Andrzej Turowski, *Manifest. Sztuka, która wznieca niepokój*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012, str. 16-19.

Przyjmowany przeze mnie ogólny porządek myślenia o funkcji i potencjale praktyk artystycznych łączy elementy teorii ekspresjonistycznych¹¹ i estetyki pragmatycznej¹² oraz priorytety tradycji krytycznych. W największym skrócie przedstawić go można następująco: praktyki artystyczne pełnią specyficzną społeczną funkcję – stanowią one (obok filozofii, literatury, praktyki politycznej itp.) sferę rozwoju krytycznej świadomości (mniej lub bardziej skonsolidowanych) zbiorowych podmiotowości¹³. Osoby artystyczne zawsze są częścią jakichś większych środowisk (myślowych, kulturowych, etnicznych itd.), a ich twórczość jest elementem większych obiegów symboli, dyskursów i reprezentacji. Przestrzenie, obiekty i sytuacje sztuki, z racji specyficznego miejsca, jakie na mocy umowy społecznej zajmują w systemie symbolicznym, są zwierciadłem różnego typu napięć i polem refleksyjnego wejrzenia w ich podstawy (kody, formy wyrazu, założenia itp.). W obrazach indywidualnych doświadczeń odzwierciedlenie znajdują szersze procesy kulturowe i ich polityczność (czyli, w rozumieniu Mouffe i Laclau, konstytutywny antagonizm). Pole sztuki – w odróżnieniu od przedstawień polityczności ze środków masowego przekazu – charakteryzować ma dystans do własnych metod, kontemplatywność i poznawcza pokora, co może je czynić efektywnym źródłem refleksyjnej wiedzy o nas samych¹⁴.

Współczesne dzieło sztuki jest *planszą do gry* z konkretnym zbiorem pojęć. Zakres tych pojęć będzie odmienny z perspektywy osoby tworzącej i osób odbiorczych. Osoba tworząca dysponuje jakimś (mniej lub bardziej sprecyzowanym) wyobrażeniem, mentalnym obrazem lub pojęciem, które przeobraża lub konkretyzuje poprzez proces twórczy. Osoba odbiorcza w konfrontacji z kompozycją projektuje na nią dostępne jej pojęcia. Pierwotne interpretacje i założenia odbijają się od kolejnych decyzji formalnych/kompozycyjnych, wprawiając pojęcie w ruch poprzez dzieło. Jakiegokolwiek finału i charakteru by on nie miał – zawsze jest to „jakiś” ruch, jakaś przemiana. Ta właśnie procesualność i jej specyfika jest przedmiotem moich zainteresowań.

Kojarzenie sztuki z rozwojem świadomości jest szeroko rozpowszechnione w polu dyskursów artystycznych, np. w koncepcjach Jana Świdzińskiego i grupy L'Art Sociologique¹⁵, estetyce relacyjnej (nie tylko N. Bourriauda, ale też Claire Bishop¹⁶), w *Teorii Estetycznej* Theodora W. Adorna¹⁷, projekcie somaestetyki Richarda Shustermana i bardzo wielu innych źródłach. Warto

11 Mam w tym miejscu na myśli tradycję wyznaczoną przez pisarstwo takich autorów, jak B. Croce, R. G. Collingwood, E. Véron, B. Bosanquet itp.

12 Chodzi mi tu głównie o kategorię doświadczenia w ujęciu Johna Deweya (*Art as Experience*, 1934).

13 Nie będę w tym miejscu rozwijał, dlaczego są to właśnie zbiorowe podmiotowości. Zaznaczyć należy jedynie, że to ujęcie zapożyczone jest z myśli Alaina Badiou (patrz: *Etyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009).

14 Być może warto podkreślić, że w przedstawionym ujęciu podmiotami historii sztuki nie są jednostki, ale środowiskowo przetwarzana refleksja, zawierająca w sobie dyskursy i ich stopniowe przemiany. Wbrew rynkowym fetyszom, wyjątkowość postaw twórczych jest drugorzędna (i zazwyczaj fabrykowana, o czym pisał David Graeber w *Another Art World, Part 1: Art Communism and Artificial Scarcity*). Każda twórczość, która w danym czasie postrzegana jest jako wyjątkowa i oryginalna, zawsze stanowi spłot negatywnych punktów odniesienia, zdefiniowanych wcześniej przez inne osoby. Środowiska artystyczne wspólnie wykonują pracę polegającą na łączeniu różnych obszarów społecznej samowiedzy, opracowywaniu nowych strategii wyrazu, „kreśleniu nowych ram doświadczenia” itd. Istotne nie są jednostki, ale kierunki myślowe, przejawiające się na odmiennie sposoby w różnych postawach twórczych.

15 Jan Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, Wydawnictwo Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009, str. 111-112.

16 Krytyka *Estetyki Relacyjnej* przedstawiona przez Claire Bishop w artykule *Antagonism and Relational Aesthetics* wydaje mi się ciekawsza niż sama książka Bourriaud.

17 Gdzie „sztuka jest praktyką jako kształtowanie świadomości”, choć owe zmiany świadomości mają charakter niedyskursywny. Patrz: Rafał Czekaj, *Estetyka jako teoria krytyczna. Filozofia sztuki Theodora W. Adorna*, Uniwersytet Marii Skłodowskiej Curie w Lublinie, 2022, str. 8.



Current Modernism, Adam Nehring, fot. Szymon Sokołowski

w tym miejscu nadmienić, że między rozwojem różnych wymiarów świadomości – cielesnej, klasowej, historyczno-kulturowej itd. – nie musi zachodzić sprzeczność. Przeciwnie – często najciekawszy jest sposób, w jaki te obszary się uzupełniają. Podobnie między kontemplatywną funkcją sztuki a jej zdolnością do aktywizacji politycznej i obrazowania polityczności nie ma sprzeczności. Zakreślona przez Dawida Kujawę opozycja¹⁸ między krytyczną funkcją sztuki a tworzeniem nowych wizji przyszłości i rozbudzaniem wyobraźni politycznej nie jest tu przyjmowana za fundamentalną. Jak pisze Paweł Mościcki we wstępie do publikacji *Etyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*: „Zadanie (sztuki) polega na kreśleniu nowych ram doświadczenia, pokazywaniu niewyobrażalnych i niewyraźnych dotychczas figur podmiotu”¹⁹. Rozwój samoświadomości jest koniecznym etapem w procesie wytwarzania podmiotowości (w sensie politycznym).

Poznawcze granice konceptualnego puryzmu

Wracając do konceptualizmu: z perspektywy *logiki komunikatu-odwzorowania* – rozumianej jako horyzont, w którym dzieło sztuki stanowi obraz zewnętrznego konkretnego (jednostkowego doświadczenia, sytuacji politycznej itp.) – pod adresem analitycznego konceptualizmu można by wysunąć zarzut o to, że traktował on o podstawowych (esencjalistycznie rozumianych) pojęciach sztuki jako o fragmencie wyizolowanym z szerszej całości stosunków społecznych. Innymi słowy, orientował się on na rzeczywistość języka oderwaną od kontekstów społeczno-kulturowych, geopolitycznych i materialnych, stanowiących realne „środowisko życia” pojęć. Przejście, jakie dokonało się w polu sztuki między konceptualizmem lat 70. a sztuką najnowszą, rozumieć można analogicznie do przejścia strukturalizmu w poststrukturalizm lub rezygnacji z obiektywistycznych roszczeń gramatyki generatywnej na rzecz kognitywnej teorii metafory. W pracy *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego* Mark Johnson zauważał, że dla wielu nurtów filozofii języka i rozpowszechnionej w nich zdaniowo-pojęciowej teorii znaczenia punktem wyjścia była koncepcja *umysłu odcieleśnionego*²⁰. W kontraście do jej postulatów Johnson uznaje, że:

- (1) Radykalny rozdział umysł/ciało nie jest możliwy. Rozum to ucieleśniony proces,
- (2) Znaczenie ma podstawy w cielesnym doświadczeniu,
- (3) Rozum i emocje są ze sobą nierozłącznie splecione (...)”²¹.

W świetle kognitywnej teorii metafory proces metaforyzacji ma funkcję poznawczą. Parafrazując fragmenty pracy Marka Tokarza pt. *Podstawowe założenia teorii metafory Lakoffa i Johnsona*: przedmiotem zainteresowania obu kognitywistów nie są wyrażenia metaforyczne, ale pojęcia metaforyczne, rozumiane jako abstrakcyjne myślowe odpowiedniki różnych sytuacji i doświadczeń. Takie pojęcia metaforyczne są dla Lakoffa i Johnsona podstawą procesów konceptualizacji bieżących sytuacji doświadczanych przez dany podmiot. „Tak rozumiana metafora nie jest więc sprawą języka,

18 Dawid Kujawa, *Pocałunki ludu: Poezja i krytyka po roku 2000*, Wydawnictwo Ha!art, str. 24-27.

19 Cyt. Alain Badiou, *Etyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, str. 14.

20 Mark Johnson, *Znaczenie ciała, Estetyka rozumienia ludzkiego*, przeł. Jarosław Płuciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 2016, str. 26.

21 Ibid., str. 30-31.

lecz naszego sposobu pojmowania świata. Metaforyczny język odbija metaforyczną strukturę pojęć, którymi posługujemy się organizując nasze działania²². Truizmem byłoby opisywanie w tym świetle znaczenia metafor w historii sztuki. Zmierzam do tego, że w szerszej perspektywie możemy rozumieć rolę metaforyzacji w historii sztuki nie jako jedynie poetycką czy retoryczną, ale jako poznawczą – jako proces samopoznania zbiorowych podmiotowości. Sytuacje i obiekty sztuki to w pewnym stopniu metaforyczne odwzorowania (obrazy/modele) konkretnych sytuacji społecznych. Działalność artystyczna umożliwia refleksyjne wejście w specyfikę elementów (wyobrażeń, kodów, doznań zmysłowych, kontekstów kulturowych), które kształtują społeczną optykę tych sytuacji i problemów. Celem działalności artystycznej jest unaocznianie ruchu między tymi elementami, a tym samym rekonfigurowanie pojęć i łączenie ze sobą różnych obszarów samowiedzy danych społeczności.

Parafrazując fragment cytowanego wcześniej wykładu Petera Osborne'a – w przeciwieństwie do silnych form konceptualizmu, sztuka współczesna rozpoznaje pojęciowe i wrażeniowe wymiary wszelkiej praktyki artystycznej jako konieczne²³. Podobnie rozumował Boris Groys w *Global Conceptualism Revisited*, sprowadzając konceptualizm i instalację artystyczną do eksponowania pojęć i kontekstualnych relacji między nimi, przy zastrzeżeniu, że w sztukach wizualnych każda taka relacja domaga się jakiejś formy materializacji. Konteksty kulturowe i wrażenia pozadyskursywne (niemieszczące się w danym języku) w sztuce najnowszej są kluczowym dopełnieniem analizy pojęć, uskutecznianej wcześniej na gruncie silnych form konceptualizmu. Współczesne dzieło/sytuacja sztuki jest więc kompozycją materialnych elementów, które mają wspólnie kierować uwagę odbiorców ku temu, co niewidziane; temu, co nie mieści się w danym pojęciu/reżimie widzenia.

Konkret i myślenie wizualne; o formach pracy z pojęciami w materii sztuki

Istnieje taka szczególnie nieszczęsna forma pracy z pojęciami, która po doświadczeniach konceptualizmu ostała się w zakątkach niektórych polskich akademii. Mowa tu o sytuacji, w której dana osoba za punkt wyjścia dla swojej pracy twórczej wybiera jakieś abstrakcyjne pojęcie-hasło (np. przestrzeń, struktura, narzędzie, wolność itp.). Takie hasło, pozbawione odniesienia do konkretnego doświadczenia społecznego, nie zawiera w sobie treści/napięcia, które można by analitycznie/introspektywnie rozwijać w ramach procesu twórczego. Działalność tego rodzaju zazwyczaj sprowadza się do reprodukcji najbardziej skonwencjonalizowanych wyobrażeń o wybranym pojęciu językowym lub też do aranżowania kompozycji na zasadzie rebusu (utkanego z symboli; z uprzednio znanym rozwiązaniem). W obu przypadkach potencjał pracy w materii sztuk wizualnych jest zaprzepaszczone. Między początkiem i końcem procesu nie zachodzi żaden rozwój czy różnicowanie pojęć. Sam proces twórczy jest wtórny wobec uprzednio pomyślanej idei, a kompozycja stanowi jedynie

22 Marek Tokarz, *Podstawowe założenia teorii metafory Lakoffa i Johnsona*, Uniwersytet Śląski, NOWA KRYTYKA, 11/2000, str. 253.

23 Peter Osborne, *Contemporary art is post-conceptual art*, wykład, Fondazione Antonio Ratti, Como 09.06.2010.



Notice me senpai, Adam Nehring, fot. Szymon Sokołowski

jej materialną reprezentację. W kontraście do takiej sytuacji, za pożądane uważam myślenie problemu danego dzieła *poprzez* proces (rozumiany jako całość relacji założeń, skojarzeń, efektów researchu oraz informacji zwrotnych, wynikających z doświadczenia pracy w danym medium oraz konfrontacji z grupami odbiorczymi).

O ile w procesie (kognitywistycznie rozumianej) konceptualizacji podstawową materią są pojęcia metaforyczne, o tyle w sztukach wizualnych – specyficznych dla nich sposobów widzenia i ekspozycji oraz pracy z językiem – proces metaforyzacji przyjmuje m.in. charakter *myślenia wizualnego*. Terminem tym określam metodę swobodnego kojarzenia, abstrahowania jednych pojęć i adaptowania innych, przy zapośredniczeniu ich przez obrazy lub inne jakości zmysłowe. W procesie twórczym kolejne skojarzenia, pomysły i warianty formalne stopniowo niuansują wiedzę osoby autorskiej o doświadczeniu źródłowym dla danego procesu twórczego. Doświadczenie źródłowe dla twórczej potrzeby – nawet jeśli ma charakter czysto wewnętrzny – zawsze stanowi splot elementów subiektywnych i intersubiektywnych (kodów, obyczajów, polityki itd.). W procesie twórczym splot ten poddawany jest analizie. Wspomnienia przestrzeni, barw, zapachów, stanów emocjonalnych, stopniowo kojarzone są z innymi doświadczeniami, a ich wspólne cechy podlegają rozpoznaniu. Ta sekwencja wglądów prowadzi w końcu do materialnych podstaw i społecznych warunków produkcji podmiotowości i reprodukcji kapitału. Jak pisze Nicolas Bourriaud: „to, co ludzkie, jest niczym innym niż tym, co »międzyludzkie« – skończonym zbiorem interakcji wytwarzanych przez jednostki i utrwalonych przez instytucje oraz sposoby produkcji. To, co społeczne (...) jest efektem nieustającego i szeroko zakrojonego dialogu, ciągłą próbą realizowania zbiorowo wytworzonej fikcji”²⁴. Praktyka artystyczna to praca polegająca na rozwijaniu zdolności dostrzegania wszystkich wymienionych wyżej relacji. Pod tym kątem malarstwo pejzażowe nie jest wcale odległe od instalacji (kategorii do opisu wspólnych punktów dawnej sztuki i instalacji dostarcza Rancière, który definiuje sztukę współczesną jako „to, co zajęło miejsce malarstwa”, specyficzny zbiór form ekspozycji²⁵ i reżimów postrzegania²⁶). Tak rozumiany potencjał sztuki ponownie zwraca ją ku myśleniu awangardowych ugrupowań, które chciały „zaprząć odurzenie na służbę rewolucji”, choć teraz w znacznie skromniejszej roli. Jednocześnie jest to powrót do stanu sprzed utrwalenia opozycji między konstruktywizmem, surrealizmem i konceptualizmem, w którym wszystkie te cele i założenia kotłowały się jako całość, np. w formie *Merzbau*. Sztukę najnowszą charakteryzuje „anarchizm metod i celów”²⁷, tzn. pomieszanie logik, stylistyk i narzędzi właściwych dla praktyk, które historycznie zostały zdefiniowane jako opozycyjne względem siebie. Istnieje więc np. malarstwo konceptualne (Orozco, Bagcik, J. Berdyszak, Richter, LeWitt), obiekty performatywne (np. *I have never touched my father like that* Agaty Jarosławiec), malarstwo formalnie figuratywne, ale o abstrakcyjnej treści (np. obrazy Kseni Gryckiewicz), a także formalizmy lub wizualne żarty, utrzymane w stylistyce konceptualizmów (Richard Dean Hughes, Robert Grosvenor, Toshitaka Aoyagi, Philippe Parreno). Przez to właśnie sztuka najnowsza może być trudna

24 Cytat z przedmowy do polskiego wydania *Estetyki Relacyjnej* Nicolasa Bourriaud (Wydawnictwo MOCAK, tłum. Łukasz Białkowski, 2012, str. 17), będący rzekomo parafrazą myśli Marksa z *Rękopisów ekonomiczno-filozoficznych z 1844 r.*, ale nie został opatrzony przypisem i nie znalazłem odpowiadającego mu fragmentu (choć może jest to kwestia rozbieżności tłumaczeń).

25 Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, str. 24.

26 Patrz: Jacques Rancière, *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, Verso Books, 2013.

27 Sformułowanie inspirowane kategorią „anarchizmu metodologicznego” Paula Feyerabenda (patrz: *Przeciw metodzie*).

w odbiorze, bo fakt wykorzystania danej stylistyki nie może już być dla odbiorcy wskazówką pozwalającą stwierdzić, jakim porządkiem myślenia kieruje się osoba autorska. Z drugiej strony potencjał działań artystycznych związany jest z tym, że charakter danego dzieła (jako przekazu) nie może być uprzednio przyjęty. Osoba odbiorcza w oparciu o powierzchowną analizę formy nie może założyć, czy dzieło ma charakter oskarżenia, afirmacji, dydaktyzmu, eseistyki, propagandy, eksperymentu czy „jedynie pytania”.

To wymusza kluczowy dla pola sztuki stan wyczulenia.

W przedstawianej przeze mnie perspektywie zarysowuje się konflikt między komunikatywnością dzieła a introspektywnym potencjałem procesu twórczego. Im bardziej osoba autorska skupi się na myśleniu swoich doświadczeń poprzez proces, tym najpewniej mniejsza będzie zdolność tworzonej kompozycji do prowokowania określonej refleksji u odbiorców. Można sprowadzić ten problem do wyboru priorytetów – jaka jest specyfika tematu, jaka jest funkcja dzieła, komu to działanie ma służyć? W tym kontekście szczególnie interesuje mnie to, czy możliwe jest zorganizowanie kompozycji w taki sposób, by służyła w podobnym stopniu osobom autorskim i odbiorczym. Lub też: czy możliwe jest zorganizowanie kompozycji tak, by odwzorowując introspektywny tok myślowy osoby autorskiej, zestaw napięć kompozycyjnych (między kodami i kontekstami) warunkował ruch myśli osoby odbiorczej w sposób analogiczny do myślenia autorki. Wiąże się to z szeregiem pytań o sposób uobecniania kontekstów w formie/doświadczeniu oraz sposób wewnętrznego ustrukturyzowania kompozycji. Do tych zagadnień wrócę w dalszej części tekstu.

Mimo że nie wiążą nas już żadne reguły gry w sztukę, istnieją mniej i bardziej produktywne formy pracy z pojęciami w jej materii. W moim przypadku przewodnikiem w myśleniu wszelakich problemów poprzez sztukę stały się wykłady z cyklu *Wprowadzenie do dialektyki*²⁸ Theodora W. Adorno. Podkreślić należy, że moje rozumienie sztuki jest diametralnie inne od tego, które przedstawił on w *Teorii Estetycznej*, w myśl której zmiany w świadomości mają charakter niedyskursywny. Na potrzeby niniejszej analizy za podstawowe kategorie dialektyki Adorna uznać można *konkret*, *abstrakcję* i *negację*, przy czym – z racji specyfiki myśli dialektycznej – nie da się żadnej z nich zdefiniować bez relacji do kolejnej. Abstrakcję rozumieć możemy po heglowsku – jako ucieczkę od większej całości. W *Kto myśli abstrakcyjnie?* Hegel przedstawił opowieść o mordercy prowadzonym na szafot, obserwowanym przez kilka osób dostrzegających odmienne aspekty jego sytuacji. Każda z tych osób myśli abstrakcyjnie, bo dostrzega tylko jeden wymiar złożonej osoby, natomiast prawda jest całością. Wprawdzie nigdy nie jest ona w pełni dostępna, ale pokora intelektualna wpisana w metodę dialektyczną nakazuje dążyć do prawdy stopniowo, a nie projektować arbitralne wizje całości na przedmiot rozważań (bo taka wizja byłaby abstrakcyjna). Abstrakcjami są nie tylko pojęcia językowe i wizje/wyobrażenia, ale także subiektywne doświadczenia, nawet bezpośrednie (np. doświadczenie przemocy). O rozumieniu (*Vernunft*) możemy mówić dopiero wtedy, gdy dostrzegamy swoje doświadczenie w szerszym kontekście; w świetle wiedzy z innych obszarów. W pracy *Konkretny powszechnik* Paweł Rojek opisywał sposób, w jaki według Hegla rozpowszechnione podziały na *to, co konkretne* i *to, co uniwersalne*, na jednostkowe i abstrakcyjne, ulegają rekonfiguracji.

28 Oryginalnie *Einführung in die Dialektik* (1958), przetłumaczone na polski przez Pojęcia przy pracy i udostępnione na platformie Anarcho-Biblioteka (dostęp 21.02.2026): <https://pl.anarchistlibraries.net/library/wprowadzenie-do-dialektyki-1-5>

Hegel powtarzał, że »prawdziwa«, to znaczy konkretna ogólność zwana przez niego »pojęciem«, stanowi jedność ogólności, szczegółowości i jednostkowości. »Fałszywa«, to znaczy abstrakcyjna ogólność jest natomiast oderwana od szczegółowości i jednostkowości. Jak pisał Hegel, »ogólność ta (abstrakcyjna – P.R.) nie ma w sobie samej jednostkowości i pozostaje czymś pozbawionym pojęcia. (...) Nie dopuszcza jednostkowości (...) i wskutek tego nie dochodzi do niczego innego jak tylko do pozbawionych życia i ducha bezbarwnych i beztreściowych ogólności« (*Nauka Logiki* II, str. 420)²⁹.

Universale nie jest w ogóle abstrakcją, lecz doskonale konkretną całością, ponieważ fakty (czyli partykularia – P.R.), wszystkie razem i każdy z osobna, nie są po prostu przypadkami, lecz zawierają się w nim, rodzą się z niego jako jego momenty i istnieją tylko w relacji do siebie nawzajem i do niego³⁰.

Innymi słowy „abstrakcyjne uniwersalia” (pojęcia zbyt abstrakcyjne) i „konkretne partykularia” (pojęcia zafiksowane na wybranych szczegółach) stanowią jedynie wycięte momenty większych całości, ruchów wzajemnego warunkowania się pojęć, okoliczności i zdarzeń. Na różne sposoby ignorują one „prawdę jako całość”. Pojęcie prawdziwe to takie, które obejmuje ruch wzajemnego warunkowania się idei, zdarzeń i materialnych okoliczności.

Z kolei negacja to różnicowanie się myśli, które organizuje partykularne abstrakcje w konkretny zestaw relacji. Dotyczy to pozoru tożsamości, np. mylenia pojęcia danej rzeczy (lub jej nazwy) z samą rzeczą (a także traktowania części jako całości). „»Myśleć« znaczy »identyfikować«”³¹, ale myśleć dialektycznie to nie ulegać pozorom tożsamości pojęć i rzeczy. Jak pisał Rafał Czekaj:

Zachodnia racjonalność przeforsowała przeświadczenie o tożsamości wszelkiego przedmiotu samego z sobą. Innymi słowy, myślimy o rzeczach, że są tylko tym, czym są, i niczym więcej – czyli są z sobą tożsame. Wedle Adorna jednak owa tożsamość nie przynależy im samym, a jest niejako narzucana w trybie myślenia pojęciowego (...) ³².

Dokładnie na tym polega problem z wcześniej opisywaną quasi-konceptualną formą pracy z pojęciami w polu sztuki. Wiązanie procesu twórczego z uprzednio wybranym, abstrakcyjnym pojęciem-hasłem umożliwia nieskończoną produkcję prac bez żadnego progresu w sensie poznawczym. Przedmiotem praktyki artystycznej nie mogą być same pojęcia językowe, bo w oderwaniu od kontekstów kulturowych i konkretnych sytuacji są pozbawione treści i zbyt abstrakcyjne, by praca na nich prowokować mogła ruch samowiedzy. Poznawczo produktywną dynamikę konkretów i abstrakcji Adorno opisuje w następujących słowach:

29 Paweł Rojek, „Konkretny powszechnik” [w:] *Principia* (nr 51-52), red. Katarzyna Gućalska, Kraków 2009, str. 83.

30 Ibid., str. 95.

31 Sformułowanie za: Paweł Maciejko, „Dialektyka negatywna i negatywna teologia” [w:] *Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria*, 1994, r. III, nr 4, str. 25.

32 Rafał Czekaj, „Estetyka jako teoria krytyczna, Filozofia sztuki Theodora W. Adorna” [w:] *Śląskie Studia Polonistyczne*, Tom 20 nr 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 2022, str. 5.



Wszystko w porządku, Adam Nehring, fot. Szymon Sokołowski

W kolistym ruchu między »konkretnością duchowego doświadczenia i medium ogólnego pojęcia«³³ musi »iskrzyć« i w rezultacie tego tarcia wydobywać się jakaś energia wytwarzająca dla refleksji teoretycznej pole wolności i przygodności, możliwych skojarzeń i związków między pojęciami i zjawiskami³⁴.

Ten rodzaj napięcia między konkretnością doświadczenia, ogólnością pojęcia językowego i szerszą całością kontekstów społeczno-kulturowych odnieść możemy do problemów kompozycji współczesnych dzieł sztuki. By dzieło/działanie było poznawczo produktywne, musi w nim dochodzić do stymulującego intelektualnie spięcia między konkretem a tym, co go przekracza. Proces twórczy musi zachować relacje do konkretów, ale nie może się na nich fiksować i do nich redukować. Rolą myślenia wizualnego jest rysowanie szerokiego horyzontu swobodnie kojarzonych wrażeń i kontekstów, który to horyzont stanowi pole wolności dla myślenia danego problemu poprzez dzieło. Tak jak istnieją zbyt abstrakcyjne i zbyt zawężone formy myślenia danych spraw w filozofii, tak z perspektywy osoby odbiorczej istnieją dzieła zbyt abstrakcyjne, tj. niezdolne do problematyzacji jakiegokolwiek pojęcia, oraz takie, które zafiksowane są na „rzeczywistości języka”, w której przyjęto się myśleć dany problem, przez co skazane są na to, by w niej kluczyć.

Sztuka najnowsza (w kontraście do silnych form konceptualizmu lat 70. i niektórych form sztuki krytycznej) dąży do utrzymania produktywnego poznawczo balansu między skupieniem na konkretach i swobodnym kojarzeniem; między językiem, jakościami pozajęzykowymi, indywidualnymi doświadczeniami i społeczno-kulturowymi kontekstami. Przykładami projektów zachowujących ten chwiejny balans są dla mnie instalacje malarskie Katarzyny Wyszowskiej (np. *Omnia*) oraz prace Filipa Rybkowskiego z wystawy *Teoria Obłoków*. Katarzyna Wyszowska opiera swoją działalność na sprecyzowanych koncepcjach i lekturach, ale jej twórczość ma formalnie impresyjny charakter; jej kompozycje prowadzą do konkretów przez serię wewnętrznych odniesień i porównań między wrażeniowo potraktowanymi cytatami. W odmienny sposób konkretami operuje Filip Rybkowski. W pracach *Horizon Blue*, *Marching* i *Teorii Obłoków* (instalacja site-specific z MOCaKu³⁵) kluczowe decyzje formalne podkreślają specyficzne aspekty kontekstualnego tła tych prac. Na przykład w *Marching*, nawiązującym do *Portretu Wielokrotnego* Witkacego, dodanie sztandarów i werbla (i stworzenie odbiorcom możliwości skonfrontowania się z wizją militaryzacji przez zrobienie selfie) wydobywa z nawiązania historycznego zasadniczy dla całego projektu wątek kryzysu tożsamości i aktualizuje jego przekaz (na słynnym zdjęciu Witkiewicz ma na sobie carski mundur, synonim kryzysu tożsamości artysty-indywidualisty, który w każdej chwili może się stać *cannon fodder*). Podobny zabieg został zastosowany w pracy *Horizon Blue*. Sposób, w jaki zostały zestawione instalacja malarska Rybkowskiego i *Pejzaż morski* Strzemińskiego, nawiązuje nie tylko do *Sali Neoplastycznej* (sytuacji, w której jeden artysta tworzy tło dla innych), ale jednocześnie do formalnej specyfiki obrazu Strzemińskiego, jego doświadczeń frontowych i koloru francuskich mundurów, które w założeniu miały zlewać się z barwą nieba w trakcie szarży (tak jak w *Pejzażu morskim* nie sposób oddzielić partii nieba od tafli wody). Szczególnie istotna jest dla mnie praca *Pod tym samym*

33 Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., str. 479.

34 Cyt. Jan P. Hudzik, „Czytając Adorna... Rzecz o teorii estetycznej” [w:] *Estetyka i Krytyka, The Polish Journal of Aesthetics* 45, 2017, str. 38.

35 Opisy prac zawarte są w przewodniku po wystawie dostępnym na stronie Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MO-CAK: <https://www.mocak.pl/filip-rybkowski-teoria-oblokow-1>

niebem, która łączy intensywną wrażeniowo formę ze złożonym tłem historycznym w równie konsekwentny merytorycznie sposób. Jest to o tyle ważne, że konsekwencja w projektowaniu relacji formy do kontekstualnych zależności zazwyczaj okupiona jest redukcją złożoności tej pierwszej. Warto też zauważyć, że większość wspomnianych prac Rybkowskiego daleka jest od rebusowości/schematycznych reprezentacji idei. Tworzy to przestrzeń dla swobodnego ruchu skojarzeń, poprzez które do konkretów można docierać dedukcyjnie.

Metoda, przy pomocy której sam staram się uzyskać ten balans, polega na podzieleniu procesu na naprzemienne etapy konceptualizacji i myślenia wizualnego. Każda z moich prac jest analizą konkretnej przeszłej sytuacji/stanu i funkcjonujących w jej tle założeń, pojęć, aktorów i kodów. Efektem ubocznym analiz – realizowanych w technice kolażu – jest organicznie wypracowywana całość (całościowy obraz sytuacji, który nie powstał przez projekcję uprzednio przyjętej, arbitralnej wizji). Jednocześnie przez większą część procesu twórczego dążę do dookreślenia ogólnej formy pracy w taki sposób, żeby jej kształt sam w sobie był znaczący i rekontekstualizował treść kolażu. Pierwszym konkretem jest więc dla mnie doświadczenie źródłowe dla procesu twórczego, a drugim ostateczna, ogólna forma, w której zamknięty zostaje kolaż, oraz ich wzajemne relacje.

Wobec mnogości postaw i możliwości, kluczowym zagadnieniem teorii sztuki najnowszej stają się dla mnie sposoby strukturyzowania kompozycji rozumianej jako zestaw napięć między określonymi zbiorami kodów. Różne formy wewnętrznej organizacji kompozycji warunkują odmienne formy „iskrzenia” i różne rodzaje ruchów między konkretem i horyzontami szerszych całości. Rzecz jasna przywołane już elementy dialektyki Adorna mogą być jedynie inspiracją w procesie optymalizacji poznawczego potencjału współczesnych dzieł sztuki (plansz do gier z granicami konkretnych pojęć). W oparciu o przedstawione refleksje, spróbuję wyróżnić kilka nowych wyzwań artystycznych, które w bieżącym momencie historycznym może podejmować sztuka.

Ambicje nowego rodzaju

I.

Z perspektywy *logiki komunikatu-odwzorowania* problemem znacznej części sztuki krytycznej i praktyk okołokonceptualnych jest to, że warunkiem możliwości ich przeżywania jest posiadanie bardzo określonej wiedzy. Na przykład bez uprzedniej znajomości wątków biograficznych Josepha Beuysa, jego prace z 1969 r. (*The Sled; The Pack*) same w sobie nie mogą być nośnikami sprecyzowanych znaczeń, bo w żaden sposób nie da się ich wydedukować z form. Podobnie jest z wieloma instalacjami Mirosława Bałki, w których „znak wyzbył się relacji z konkretem i sam stał się konkretem”, np. *Chłopiec i orzeł* czy *7+1*. Potencjał poznawczy takich kompozycji uzależniony jest bardziej od sprawności instytucji wystawienniczej, programu edukacyjnego lub komentarza kuratorskiego niż wymowności samej kompozycji. Oczywiście można przyjmować, że taki stan rzeczy jest naturalny dla sztuki krytycznej; że gdy chce się przekazać bardzo szczególny komunikat,

nie sposób polegać na pojęciach ogólnych, wiedzy potocznej itd. Problem pojawia się wtedy, gdy po przeczytaniu tekstu towarzyszącego sama praca niczego nowego nie wnosi do doświadczenia osoby odbiorczej; gdy forma nie rozwija i nie problematyzuje dalej zawartych w tekście wątków. Sprawa, którą tu podnoszę, dotyczy sposobów uobecniania kluczowych dla danej kompozycji pojęć i kontekstów w jej obrębie. Nie jest tak, że każda sztuka szczegółowa musi być w pełni uzależniona od zewnętrznego komentarza. Konkret przywołać można także przez napis w obrębie formy (np. *Body Master. Zestaw zabawowy dla dzieci* Zbigniewa Libery, malarstwo Marty Nadolle) lub w tytule pracy (*La Nona Ora* Maurizio Cattelana), a próg wejścia w kompozycję da się obniżyć przez wykorzystanie powszechnych kodów (np. *Naziści* Uklańskiego, *Strachy* Rycharskiego, *Trofea* Iwony Demko).

Realnie rozwojowym kierunkiem dla sztuki najnowszej byłaby według mnie próba połączenia celów sztuki krytycznej z dążnością do autonomii komunikatu charakterystyczną dla tradycji formalistycznych, a w szczególności koncepcji *formy znaczącej* Rogera Fry oraz poezji konkretnej. W ostatnich pięciu latach mojej praktyce przewodził ideał organizowania kompozycji tak, by działała na zasadzie ruchu dialektycznego, w którym początkowo bardzo ogólne i powszechnie znane pojęcia stopniowo ulegają synteze i wewnętrznemu różnicowaniu. Chodziło mi o to, by warunkiem zakotwiczenia wyobraźni odbiorcy w dziele nie była jakakolwiek hermetyczna wiedza, ale szeroko rozpowszechnione kody i wrażenia, które następnie, przez sam sposób zorganizowania kompozycji (i odnoszenia się do siebie jej poszczególnych fragmentów) miałyby prowadzić do bardzo sprecyzowanych zagadnień i sposobów ich ujęcia.

Dążenie do minimalizacji potrzeby pozyskiwania informacji ze źródeł innych niż forma i to, co znajduje się w obrębie samej kompozycji i doświadczenia, jest tu rozumiane jako wyzwanie tożsame z optymalizacją zdolności sztuki do prowokowania ruchu samowiedzy i zwiększaniem jej potencjału poznawczego. Szczególny potencjał sztuk wizualnych polega na tym, że dzięki myśleniu wizualnemu można przekraczać ograniczenia myślenia pojęciowego. Gdy kompozycja jest zredukowana do rebusu/schematu idei (*Polonia* Grzegorza Klamana, *Zatrute źródło* Jerzego Kaliny), zamiast wykorzystywać potencjał myślenia wizualnego, praca podlega regresowi do poziomu ograniczeń myślenia pojęciowego.

II.

Jedną z dróg do osiągnięcia opisanego wyżej ideału (połączenia celów sztuki krytycznej z *formą znaczącą*) może być eksploracja strukturalnych powtórzeń i interkontekstualnych analogii. Ten temat był głównym przedmiotem mojej pracy doktorskiej i opisywałem go m.in. na przykładach prac Sophie Thun z serii *After Hours*, gry *Pathologic 2* oraz moich instalacji z Galerii Widna i Szarej Kamienicy. W najbardziej klarowny sposób potencjał strukturalnych powtórzeń uwidacznia się w projekcie Andrzeja Szwabe pt. *Personal Reminder*. Przewodni motyw wizualny tego projektu (przedstawienie koperty zegarka ręcznego) pełni tu rolę matrycy i zwornika – na nim budowana jest cała poetyka wystawy. Poprzez powtarzanie motywu w zbliżonych wariantach na różnych poziomach projektu (w różnych mediach, ale też na kolejnych piętrach Galerii Łętno) autor zawiązuje ich tre-



Omnia, Katarzyna Wyszowska, fot. Szymon Sokółowski

ści ze sobą. Pierwotnie pozbawiony sprecyzowanego znaczenia i obcy nam symbol, po obejrzeniu całej wystawy okazuje się łączyć/zawierać w sobie m.in. monomit Josepha Campbella, drogę wzrokową/pętlę Meyera oraz neurotyczny gest sprawdzania godziny w miejscu pracy. Finalnie wystawa jawi się nam jako opowieść o osobie zakłętej w pętli czasu poszatowanego przez deadline'y, która zinternalizowała opresję rytmu pracy i obowiązek wydajności. To, że projekt jest w stanie przedstawić tak złożoną i zniuansowaną refleksję, jest efektem konsekwentnie przemyślanych relacji między kolejnymi poziomami instalacji i permutacjami głównego motywu. By móc skutecznie stosować tego typu zabiegi, konieczne jest pomyślenie każdej kompozycji szkatułkowo – zamiast łączyć pojęcia, wątki i znaki jak klocki (co ma miejsce we wcześniej opisywanym pseudokonceptualizmie), należy konstruować ją na zasadzie strukturalnych analogii między jej różnymi wymiarami. Takie rozwiązanie umożliwia zachowanie produktywnego dystansu do konkretów przy jednoczesnym zogniskowaniu kompozycji wokół nich lub zwróceniu jej ku nim. Konkret powinien być obecny w kompozycji jako element negatywny, a jednocześnie nośny dla całej struktury; jako oś, w kierunku której wszystko nas kieruje.

Wariantem zastosowania opisanych wyżej strukturalnych analogii jest tworzenie dzieła jako *obiegu zamkniętego*, przez co rozumiem układ, w którym ogólna forma dzieła (lub jakiś jej bardziej ogólny poziom) odnosi się bezpośrednio do poziomów niższych i je rekontekstualizuje (lub *vice versa*). Na przykład w pracach *Slap Stick* oraz *Po mieczu i po kądzieli* Maryny Sakowskiej treść malowideł jest tak samo istotna jak kształt i specyfika podobrazia; komunikat konkretyzuje się jako relacja między nimi. Na tej samej zasadzie działają moje prace *Notice me senpai* i *The Endless Source*. Innym wariantem organizowania kompozycji jako obiegu zamkniętego jest praca *40 szuflad* Artura Żmijewskiego, w której każdy z wymiarów kompozycji – kształt całości, umieszczone w szufladach zdjęcia oraz sposób, w jaki można wejść z dziełem w interakcję – kieruje wyobraźnię osoby odbiorczej ku tym samym pojęciom i metaforyce (działania jakiejś siły na ciało i niemożności jednoznacznego „zaszufladkowania” jej jako przemocowej lub czułej). Myślenie o kompozycji jako obiegu zamkniętym ma rzecz jasna długą tradycję i nie jest charakterystyczne wyłącznie dla współczesności (patrz: *Chrystus w domu Marii* i *Marty Velázquez*, *Portret małżonków Arnolfinich* van Eycka, *Korytarz* i *Widok przez trzy pokoje* van Hoogstratena itd.).

Gdy połączymy te trzy idee – obieg zamknięty, konkretyzację znaczenia przez strukturalne analogie i formę znaczącą (o krytycznej orientacji) – otrzymujemy koncepcję dzieła sztuki rozumianego jako pole napięć między konkretnymi zbiorami pojęć, kontekstów i znaków; akcelerator służący do krystalizowania nowej wiedzy o reżimach widzenia, w których jesteśmy zanurzeni.

III.

Ostatnie pole rozwoju, które w moim odczuciu powinna eksplorować sztuka najnowsza, nie jest wyznaczane przez perspektywę historii sztuki, ale specyfikę współczesnych przestrzeni medialnych. W warunkach wszechobecnego chaosu produkcji, rynkowego relatywizmu i tendencji, które zwykło się opisywać w kategoriach kapitalizmu kognitywnego i kondycji postmodernistycznej – w których wszystko może być obciążone niepoliczalną ilością nawiązań do innych treści kultury – tworzenie form wieloznacznych nie stanowi jakiegokolwiek wyzwania artystycznego. Zamiast tego ambicją sztuki powinno być *precyzowanie* znaczenia przy jednoczesnym obrazowaniu szerokiego horyzontu kontekstów kulturowych; granic pojęć, implikacji i warunków produkcji. Minimalizm, będący w XX w. odpowiedzią na rozwój konsumpcjonizmu, w obecnych warunkach postrzegać można jako kapitulację wobec przytłaczającej złożoności współczesnej sfery medialnej. W kontekście wszechobecnego nadmiaru szczególnie cenne stają się praktyki rzucające wyzwanie złożoności zjawisk społeczno-politycznych i sposobów ich obrazowania, jak np. twórczość Katarzyny Wyszowskiej, Jona Rafmana, Tytusa Szabelskiego-Różniaka (*Algorytmy oporu*) czy Thomasa Hirschhorna (*Gramsci Monument*).

Bibliografia:

- Adorno, Theodor W. (1994): *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Adorno, Theodor W. (1958/2026): *Einführung in die Dialektik*, przeł. Pojęcia przy pracy, Anarcho-Biblioteka, <https://pl.anarchistlibraries.net/library/wprowadzenie-do-dialektyki-1-5> (dostęp: 21.02.2026).
- Bishop, Claire (2015): *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa, Fundacja Bęc Zmiana.
- Bourriaud, Nicolas (2012): *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK.
- Czekaj, Rafał (2022): *Estetyka jako teoria krytyczna. Filozofia sztuki Theodora W. Adorna*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Greenberg, Clement (2006): *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, red. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków, Universitas.
- Groys, Boris (2016): *In the Flow*, London–New York, Verso.
- Hudzik, Jan P. (2017): „Czytając Adorna... Rzec o teorii estetycznej”, *Estetyka i Krytyka*, nr 45.
- Johnson, Mark (2015): *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, przeł. J. Płuciennik, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kosuth, Joseph (1987): „Sztuka po filozofii”, przeł. U. Niklas, [w:] S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, Warszawa, Czytelnik.
- Kujawa, Dawid (2021): *Pocałunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2000*, Kraków, Wydawnictwo Ha!art.
- Laclau, Ernesto, Mouffe, Chantal (2007): *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królak, Wrocław, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.
- Mościcki, Paweł (2009): „Wstęp”, [w:] A. Badiou, *Etyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

- Osborne, Peter (2010): *Contemporary Art is Post-Conceptual Art* [wykład], Fondazione Antonio Ratti, Como, 09.06.2010.
- Rancière, Jacques (2007): *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła, P. Mościcki, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Rojek, Paweł (2009): „Konkretny powszechnik”, *Principia*, nr 51–52, red. K. Guczalska, Kraków.
- Shusterman, Richard (2007): *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, Wrocław, Atla 2.
- Świdziński, Jan (2010): *Konteksty*, Lublin, Galeria Labirynt.
- Tokarz, Marek (2000): „Podstawowe założenia teorii metafory Lakoffa i Johnsona”, *Nowa Krytyka*, nr 11.
- Turowski, Andrzej (2012): *Manifest/Manifesto. Sztuka, która wznieca niepokój*, Warszawa, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.

Adam Nehring – tworzy instalacje i obiekty malarskie. Absolwent ASP w Krakowie i szkoły doktorskiej UKEN. Swoje prace prezentował m.in. na wystawach w Fundacji Stefana Gierowskiego, galeriach Szara Kamienica, Promocyjna, Bielska BWA, HOS oraz Turnus na Wolskiej (WGW 2023, Nagroda Specjalna Fundacji Sztuki Polskiej ING)

Reje-

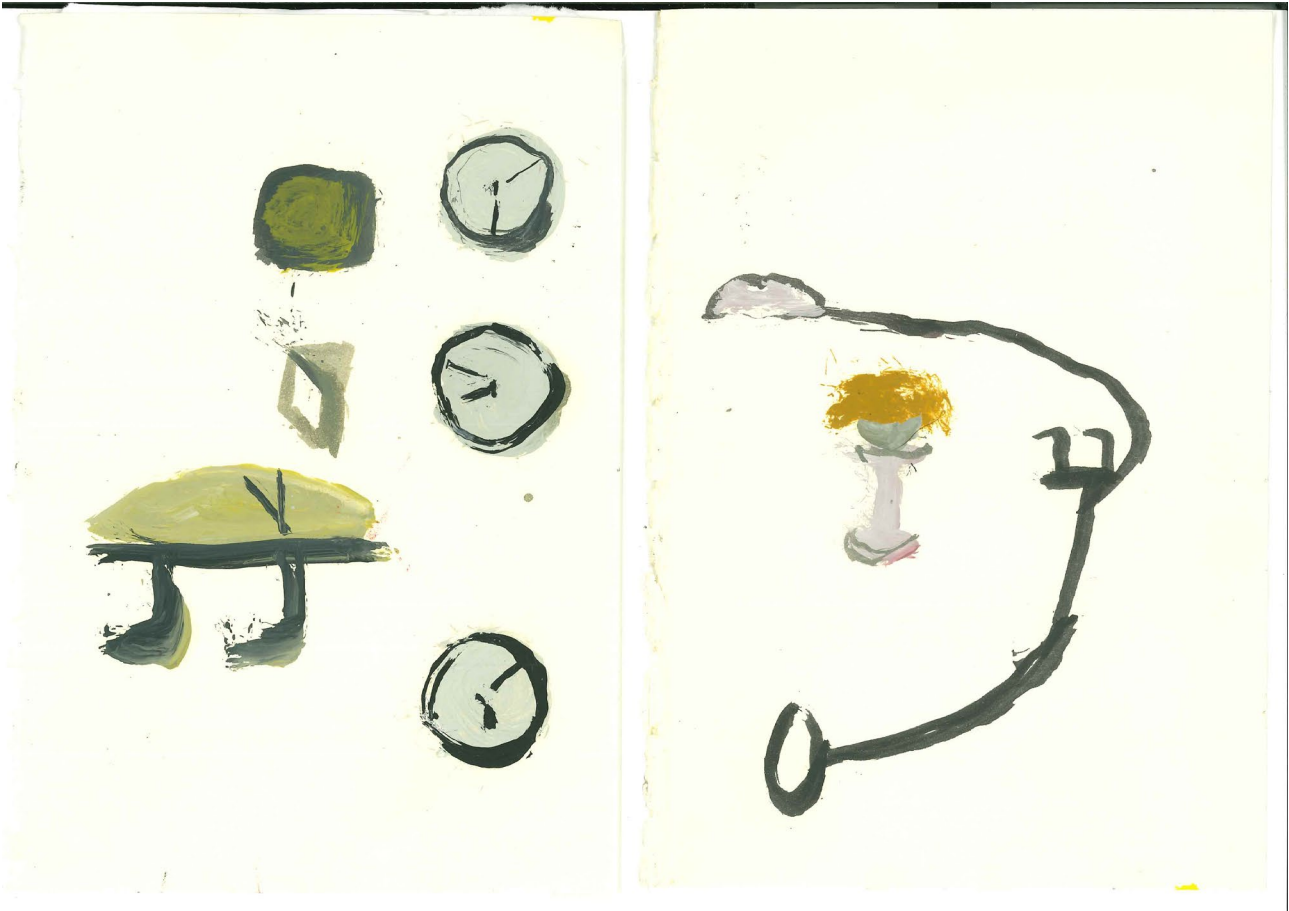
stro-

wać

Ewelina

Figarska

SZUM



Eewlina Figarska

Rejestrować szum

Rejestrować szum

procesy
i zmarnowania
potencjału.

jakby proces miał się
tu i teraz – wpisanie
dokumentacji *dziania się*
w tekst.

Notatka ma związek z czasem (albo jego brakiem), to skrócona, odsączona treść, coś, co łapie myśl, zwięża, konkretyzuje albo niezobowiązująco bełko-cze. Piszac notatkę można poczuć, że jest jeszcze szansa na przemyślenie sprawy. Notatka to stwierdzenie w procesie. Notatka to coś, co z natury zakłada powrót, ma o czymś przypominać, do czegoś się odnosić albo coś zaznaczać. Jeśli nie dla nas, to może dla kogoś, można jej też użyć do przechowywania przeszłości. Notatka może być związana z pamiętnikiem, dziennikiem, notatnikiem. Jest materializacją myśli na kawałku czegośkolwiek, co może potem trafić do muzeum albo do kosza, może być odczytywane wielokrotnie albo nigdy.

Miron Białoszewski pisze cały czas, dla niego pisanie jest czasownikiem, spisywanie jest dla niego sposobem bycia w świecie. Poeta jako metodę twórczą deklaruje ściskanie i skręcanie. „Nagle okręca mi się to słowami w dużą sprężynę, monumentalnie”¹. To zapowiedź treści odsączonych, to „wąskie ramy ograniczone do minimum przestrzeni”². W książce *Białoszewski temporalny* Agnieszka Karpowicz bada pisarsko-performatywne strategie twórcze Białoszewskiego i na podstawie tekstów z „Lizbońskiej” (ulicy, na której twórca mieszkał przez rok od czerwca 1975) próbuje opowiedzieć o jego sztuce w bardziej całościowy sposób. Badaczka bierze pod uwagę antropologię codzienności, etnografię samego siebie czy spacer jako dzieło. Zbiera także w całość wszystkie formy tekstowe i post-tekstowe Mirona Białoszewskiego i nazywa jego praktykę pisanem temporalnym. Składają się na nie: nagrywanie głosowe, nagrywanie nagrywania, pisanie i przepisywanie napisanego, segregowanie napisanego i wybieranie, odrzucanie, pisanie dziennika, dziennika we dwoje i tajnego dziennika (w ten ostatni wkomponowana jest już czasowa realizacja jego publikacji, tzn. po śmierci), spotkania z odczytywaniem, spaceru dotykowo-poetyckie (Jadwiga Stańczakowa uczy Białoszewskiego perspektywy osoby niewidomej).

1 A. Karpowicz, *Białoszewski temporalny*. (czerwiec 1975 – czerwiec 1976), wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019, s. 14.

2 Tamże.

Notatka, chociaż niekoniecznie ulotna, ponieważ artysta stwierdza sakramentalnie: „spiszę wszystko”, na pewno gra rolę pierwszoplanową w jego twórczości. Agnieszka Karpowicz zauważa, że proza Mirona Białoszewskiego wiąże się z notatką, a także iż jest to forma, która umyka w rozmowach o literaturze. Wspomina, że notatka często traktowana jest jako brudnopis, wstępny etap, wprawka. W *Rozkurzu*³ i *Chamowie*⁴ Białoszewski eksponuje notatkę i przedstawia ją na równi z prozą czy poezją. Warto też spojrzeć na notowanie jako na miejscowe zawieszanie kontekstu, sabotaż semantyczny, gdzie „są słowa”, ale to słowa-szum⁵. Jest to gest rozszczelniający literackie cele, coś, co nie ma w założeniu przekazywać treści. To bardziej zawieszony semantycznie obiekt, który funkcjonuje na gruncie sztuki konceptualnej. Tak jakby Białoszewskiemu chodziło o ogólny fenomen toczącej się codzienności, która im bardziej jest zewnętrzna albo odległa w czasie, tym bardziej osobliwą i niedostępną się staje. To coś w rodzaju *hiperobiektu* Mortona, czyli obiektu, który jest rozciągnięty i można go oglądać w różnych wymiarach. Mogą to być np. „dialogi ciągnące się niemal w nieskończoność [...] nie zawsze zrozumiałe dla postronnych”⁶. Metafora „zacierki czasu”⁷, której używa poeta, świetnie wpisuje się w tę kategorię.

brak ciekących
myśli.

brak nowych
fascynacji.

BIAŁOSZEWSKI
TEMPORALNY
A. KARPOWICZ

„bycie w ciągu”.

Codzienna nieskończoność

Jeśli Miron Białoszewski uprawia notatki jako integralny element życia albo doprowadza do ich temporalnego zagęszczenia, traktując pisanie jako namnażanie i jako konkretną czynność, wówczas artystka interdyscyplinarna Jeanine Durning przenosi tę koncepcję na deski teatru. Jej prace – *ining* i *To being* są czymś w rodzaju performowania notatkowego sposobu myślenia. To notatka w choreografii, demonstracja bycia w działaniu. To notatka związana z ciałem, ruchem ciała, mówieniem, może też przyjąć formę nieprzerwanego pisania. Dla autorki ważne jest (jak sama deklaruje) *ining*, czyli rzeczywistość, która właśnie teraz się namnaża – *ining* jest w teraźniejszości i nie ma końca. „To choreografia umysłu poruszającego się w ciągłej teraźniejszości. Śledzi prędkość myśli poprzez kaskadę słów. Zarówno wykonawca, jak i publiczność znajdują się w ciągłej nierównowadze, konfrontowani z ograniczeniami języka jako paradygmatu komunikacji, wiedzy i rozumienia”⁸.

3 M. Białoszewski, *Rozkurz*, wyd. PIW, Warszawa 2015.

4 M. Białoszewski, *Chamowo*, wyd. PIW, Warszawa 2014.

5 A. Karpowicz, *Białoszewski...*, s. 354.

6 Tamże, s. 351.

7 Tamże, s. 350.

8 Oficjalna strona artystki, dostęp 19.09.2025: http://www.jeaninedurning.com/?page_id=31





„znajdowanie się
w środku czegoś”.

czas teraźniejszy ciągły-
rociągnięty-gumowaty.

tekst rociągnięty
w nieskończoność, breja.

Mówiąc o pisaniu-czasowniku, Białoszewski manifestuje zainteresowanie całością życia, spisywaniem go na bieżąco; tym niemniej pojawiają się u niego eksperymenty na czasach innych niż teraźniejszy. To może być powrót do przeszłości pomyślanej w teraźniejszy sposób, jak w *Pamiętniku z powstania*⁹, ale także echo, czyli nagranie z nagrania, czy wpisanie daty publikacji dziennika w przyszłość, po śmierci artysty. Białoszewskiego interesuje, jak czasy układają się jeden na drugim, jak zapisany czas piętrzy się na jego biurku, jakie ma kształty. Durning zajmuje się czasem ciągłym, czasem bez przeszłości i przyszłości. Artystka koncentruje się na czasie, który istnieje tylko podczas mówienia, a jeśli czynność zostaje przerwana, to w sposób bezpowrotny. Wkracza ona w rejestr czasu przeszłego, co nie leży już w obszarze jej namysłu.

U Durning czas się nie materializuje, jest efemeryczny, foniczny. Możemy wskoczyć w jego rytm i nadawać na tych samych falach, ale zasada jest prosta – musimy się aktualizować zgodnie z jego sekundowym rytmem.

Autorka nazywa tę synchronizację *nonstoppingiem*:

codziennosc
i nieskończoność.

Nonstopping nie jest chwilą. Jest czynem. Czynnością. Działaniem w ramach pracy. Pracą wykonaną z zamiłowania. Pracą absorbowania, przyjmowania i dzielenia się z innymi. Pracą dla pracy; pracą podtrzymywania zainteresowania sprawami, które rzadko są przedmiotem zainteresowania. (...) Ale to także akt oporu – przeciwko absolutowi, przeciwko temu, nad czym – jak często czujesz – nie masz kontroli. To sprzeczność, konflikt, starcie przeciwieństw, zderzenie mnogości. To celowa bezcelowość, nie-możliwa możliwość¹⁰.

BIAŁOSZEWSKI
TEMPORALNY
A. KARPOWICZ

„teksty mnożą się
i rozrastają przez
pączkowanie”.

I chociaż artystka jest związana przede wszystkim z ruchem, trafiłam na nią i jej twórczość dzięki tekstowi opublikowanemu w *Choreografie. Strategie*, w którym ujął mnie fenomen tekstu przerwane, nieskończonego, autokomentującego się, przypominającego notację. Widać w nim mapę poruszających się myśli, ich kształty, figury. To myśli rozbiegane, dynamiczne, ale też zlepięte z naszymi ciałami, z tym, co widzimy, słyszymy. To obserwacja, jak świat się w nas wdiera, jak mającą w nas teksty kultury nakładające się na stany emocjonalne, doświadczenia, plany. To wszystko wydarza się symultanicznie, a Jeanine Durning potrafi oddawać tę symultaniczność w bardzo poruszający sposób. W wersji literackiej przypomina mi to trochę *Kochankę Wittgensteina* Marksona.

9 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, wyd. PIW, Warszawa 1987.

10 J. Durning, „Nonstopping”, w: *Choreografia: strategie*, red. M. Keil, J. Leśniewska, wyd. Art Stations Foundation, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Poznań–Warszawa 2021, s. 76–82.

Jeanine Durning jest zawodową tancerką i performerką, na jej stronie internetowej można znaleźć nagrania z kilku zrealizowanych przez nią projektów. Opisuję jej działania na podstawie pracy *inging*, która jest performancem *mówionym*. To wypowiadanie wszystkich myśli, to uważnościowa praktyka przebiegu myśli i upublicznianie siebie w tym przebiegu. To też praktyka otwarta na komentowanie tego, co na zewnątrz. W magazynie *The New Yorker* ukazał się artykuł autorstwa Andrewa Boyntona, który relacjonując swoje wrażenia z performance'u *inging* pisze, że jako odbiorca czuł jakiś rodzaj więzi z artystką. Doświadczenie to opisuje jako obnażenie wszystkich wewnętrznych treści. Boynton wspomina także o subtelnej choreografii rąk i chodzenia¹¹. Kończąc performance artystka po prostu wyszła z teatru i, jak ujął to dziennikarz, „razem z nią odeszło niezwykle poczucie bycia żywym”.

Uważam, że praktyki Białoszewskiego czy Durning obnażają rzeczywistość nastawioną na najlepszość, zrywają z niej kult sukcesu, kapitału, awatarowość, zachłanną widzialność. Brakuje w nich *ważnych tematów*, które można podchwycić, tematów, które instytucje mogą wykorzystać do zrobienia ważnej wystawy. To tematy nieważne. Wychodzą z brudnopisów, są *od początku potknięte*, a w tym szczególnym sensie ważne na innym poziomie. To tematy, które pomagają zauważyć nieznaczną jednostkę i wyłowić ją z totalności bytu społecznego, który w dobie realizmu kapitalistycznego jest znacząco przytłaczający¹².

11 A. Boynton, *The Sheer Power of Talking Incessantly*, „The New Yorker”, New York 2013. Tłumaczenie własne. Dostęp 18.09.2025: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-sheer-power-of-talking-incessantly>

12 A. Karalus, T. Adamczewski, „Mark Fisher: Od hauntologii do estetyki zewnętrzności”, w: Mark Fisher, *Dziwaczne i osobliwe*, tłum. A. Karalus, T. Adamczewski, Miłosz Wojtyna, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023, s.144.





Możliwości chodzą w kółko i audycje Cebula

Wystawa *Możliwości chodzą w kółko* (tytuł pochodzi z wiersza *Faramuszek*¹³ Mirona Białoszewskiego) łączy notatkowość i fizyczną lekkość. Na wystawie występują tylko drobne i lekkie obiekty, które udało nam się o własnych siłach zabrać w paczce do pociągu. Z takiego doboru motywów wynika nawiązywanie do rzeczy domowych, bliskich, najprostszych, ale przedstawionych w sposób nadrealny, przeinaczony, przekręcony. Tłem wystawy były rozmowy z nagranej przez nas audycji Cebula oraz odgłosy krojenia tego właśnie warzywa. W ostatniej sali galerii można było ponadto odsłuchać na słuchawkach trzy minione odcinki audycji. Szczególnie ważny był dla nas powrót do miejsca, w którym studiowałyśmy i gdzie powstał nasz kolektyw – pozwoliła nam na to goszcząca nas łódzka Galeria WY. W tekście do wystawy można przeczytać, że „wołamy do naszej kryjówki i że można ze sobą zabrać domowe kapcie”. Wystawa była dla nas sentymentalnym kawałkiem i spotkaniem z łódzką publicznością, która okazała się w znacznej części składać z naszych znajomych. Ta wystawa nie była *ważna*. Szukałyśmy uczucia wspólnoty poprzez dzielenie się drobiazgami, w podobny sposób, w jaki rano, przy śniadaniu, daje się przyjaciółom do zrozumienia, że są ważni. Piszemy też o sąsiedzkich wymianach. Podczas tworzenia ekspozycji wspominałyśmy nasze pierwsze, sąsiadujące ze sobą pracownie na ul. Kościuszki 1.

BIAŁOSZEWSKI
TEMPORALNY
A. KARPOWICZ

„wiersz od wiersza, dziś
od wieczora”.

znowu, znowu, znowu.

Audycje *Cebula*, które tworzymy z Anią Jeglorz od czterech lat, są wypadkową notatkowej fascynacji i zainteresowania tym, *jak mają* tak zwani inni i inne, podczas gdy *my mamy tak jak mamy* (często miałyśmy z Anią podobne myśli, czytałyśmy podobne teksty i myślałyśmy to samo, ale inaczej). *To samo, ale inaczej* zaczęło nas wciągać i cyklicznie przypytywać do naszej cebulowej, *wspólnej*, kolektywnej głowy. Działania te, ze względu na brak stałej przestrzeni, mają charakter efemeryczny. Istotne było też dla nas odkrycie potencjału fonii, budowanie obrazów dźwiękiem, słowem. Z tym ostatnim wiąże się upodobanie do literatury osób artystycznych, podsycające chęć stworzenia miejsca dla odczytów i zapisów tekstów eksperymentalnych. Nieokulocentryczność traktujemy jako przestrzeń sprzyjającą eksperymentom, a gest eksponowania rozmowy i tzw. *bełkotu* – jako formy sztuki.

13 M. Białoszewski, *Odczepić się i inne wiersze t. 7*, wyd. PIW, Warszawa 2016.

Możliwości chodzą w kółko

Artystki: Ania Jeglorz i Ewelina Figarska

Osoby kuratorskie: Joanna Szumacher, Piotr Strzemieczny

Miejsce: Galeria WY, Łódź, 2023

*chodź z nami na fioletową kanapę
siądziemy sobie w kuchni
jedziemy tramwajem
na Księży Młyn oglądać trzepaki
siedzimy w czerwonym autobusie
pada deszcz
krzesło w twojej głowie będzie czerwone
moje chyba było inne
nie wiem*

Mówię do Ciebie z mojego świata. W moim świecie zwracam uwagę na nosy świata, Ty zapamiętujesz świata oczy. Huki, hałasy, czkawki, ziewania, teksty donikąd, monologi do ściany, senne majaki. Dziura w panelach, ciężka plama, nie do zmycia i szuranie w tę i z powrotem, suszarka, zmiatanie. Rzeczy spadają na ziemię, turlają się, choreografie omijanych mebli noszą za sobą kroki, głosy. Spójrz, już pełzną możliwości, do Twoich oczu napływają mnogości rozmnożeń i wyborów. One chodzą w kółko, jak w kole fortuny rozrzuconych po podłodze skarpetek, szukasz właściwej pary. Przykładasz ucho do usznej muszli i słyszysz, jak wołamy do Ciebie, z naszej kryjówki. Wołamy Cię i chcemy Cię tu wciągnąć. Pełzają tu różne możliwości. Pełzają po osi czasu, zegar zarasta kurzem i kożuchem, uważaj tylko na ożywione przez nas przedmioty, załóż kapcie, rozgość się.

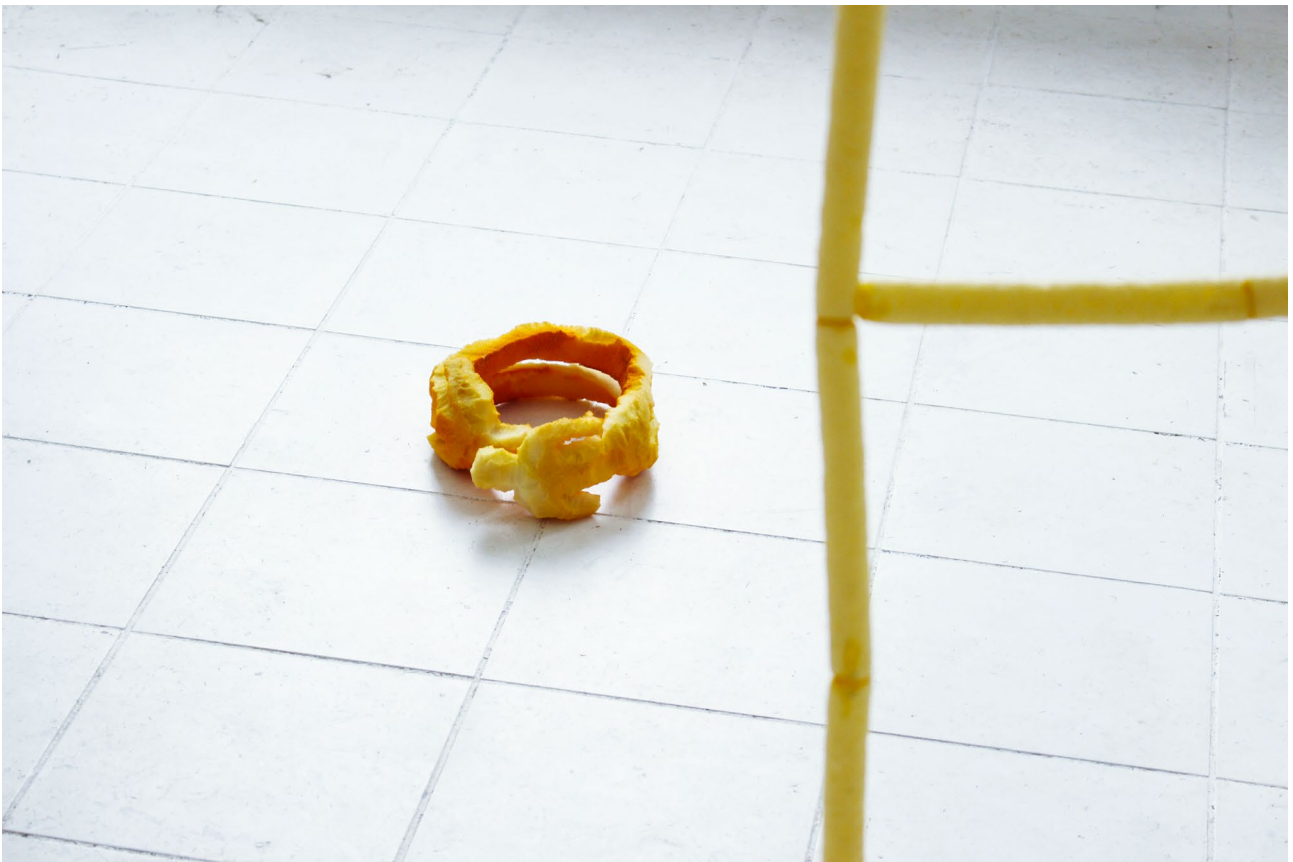
To wystawa o tym, jak się stało na schodach i rozmawiało w drodze do jakiegoś miejsca. O tym, jak się pożyczyci soli albo humusu, o pleśni w lodówce i wspólnej cebuli, ziemniakach do podziatki. Jesteśmy kolektywem garażowym, interesują nas szept i notatki, zasłyszane rozmowy, soundart, głos, prywaciarskie paprochy i poezja spisana na tyle zeszytu, albo utopiona w notatkach tel. Tematy przychodziły do nas w rozmowach w kuchni i przy wiązaniu sznurówek przed wyjściem. Tym razem to, o czym mówimy, próbujemy pokazać

Ewelina Figarska - Artystka interdyscyplinarna, pisarka. Interesuje się codziennością, międzygatunkowością i osobliwością. Autorka książki *jestem małą muszką owocówką, przyleciałam na ciebie popatrzeć*, wydanej nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria (2025). Współprowadzi notatkowo-spekulacyjne audycje *Cebula* w Radiu Kapitał, gdzie poszukuje obszarów roboczych, użytkowych nieużytków, alternatywnej komunikacji. Autorka obiektów, wystaw, tekstów eksperymentalnych i dramatów. Swoją codzienność researchuje w formie doktoratu. Rezydentka „Dialogu” (2026), Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej (2025), Le officine (2024). Gościenna wykładowczyni Pracowni Artystycznej na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Wzornictwa (2024/25). Stypendystka Miasta Łodzi (2026).



Możliwości chodzą w kółko, widok wystawy





Ewelina Figarska, *Szczypior*



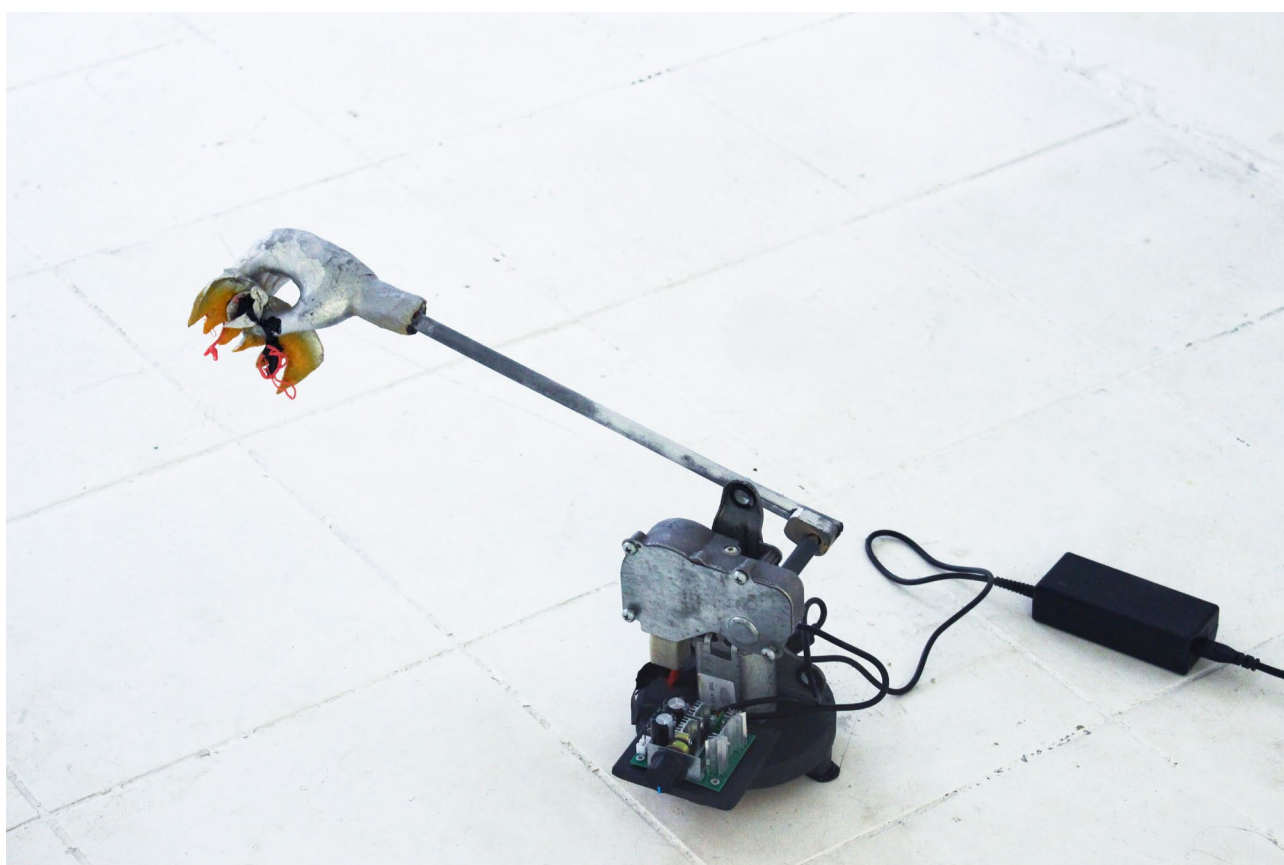
Ania Jeglorz, *Dwa kroki do przodu, trzy wstecz*







Ania Jeglorz, *Jestem dobrym niecałkiem*



Ewelina Figarska, *Rączka lepka, kawka, grzebień*







Ewelina Figarska, *Buteczka krucha*



Ewelina Figarska, *Cebule*

**Wszyst-
ko**

Ewa Zarzycka

**zaczyna
się
w języ-
ku**

Ewa Zarzycka

Wszystko zaczyna się w języku

Nazywam się Ewa Zarzycka. Jestem artystką sztuki performance. I nie tylko performance. W ogóle artystką i w ogóle sztuki. Można powiedzieć, że tworzywem mojej sztuki jest słowo. Podczas moich występów (mówionych performance'ów) buduję narrację przy pomocy słów. Ale materia mojej sztuki jest również proces twórczy. Proces twórczy, który nie ma początku ani końca, proces twórczy, którego istotą jest jakiś rodzaj sekretu, tajemnicy. Sam proces twórczy, którego badanie, analizowanie, komentowanie, jest moim ulubionym zajęciem i pasją. Wszystko odbywa się u mnie w polu sztuki, ale też w języku.

Należę do tego typu artystów i artystek, którzy często ujawniają swój proces twórczy. Niekiedy celowo demonstruję całą strukturę, cały układ, łącznie z partyturą mojego performance'u. Oraz, co niezwykle istotne, ujawniam również, „jak to wszystko działa”, całą „dynamikę” procesu trwania – wykonywania, artykułowania danego performance'u.

Oto przykład mojego działania. Jest rok 2014. Jadę z grupą studentów i młodych artystów na festiwal Brunona Schulza z Wrocławia do Drohobycza. W głowie mam pierwsze akapity mojego performance'u, moje oczekiwania: „Kiedyś marzyłam, kiedyś myślałam: gdy przyjadę do Drohobycza, co to będzie! Co to będzie? Będzie zupełnie inaczej niż dotychczas...”. Jestem w podróży, jestem w pociągu, ale jestem również w procesie przygotowywania mojego wystąpienia. Znajduję się również wewnątrz pewnego wyobrażenia sztuki performance, wobec jakiejś definicji. Jedna z definicji brzmi: performance dzieje się „tu i teraz”. Inna z kolei mówi: „w performance najważniejsze jest tylko to, co wydarza się przed i po”. „Tu i teraz” jest przereklamowane. I ja, jadąc tym pociągiem, właśnie jestem „przed”. Siedzę w pociągu, mam zamknięte oczy, ale jednocześnie jestem w procesie.

„Siadłam, zamknęłam oczy i zobaczyłam ten *mój Drohobycz*. Pomyślałam: *jak ja kocham ten Drohobycz – ale nie powiem tego nikomu*. Potem stoimy wszyscy razem na korytarzu pociągu. Już jedenasta godzina naszej podróży. My stoimy, a pociąg jedzie. My stoimy, a czas pracuje”.

W tej akurat sytuacji wszystko, co miało się wydarzyć, zdarzyło się w fazie „przed”. Nawet kiedy przesiadłam się z pociągu, w którym „czas pracował cały czas”, do autobusu, wszystko dalej było jeszcze bardziej fascynujące.

„Przed nami biegły dzikie konie, mustangi, padał deszcz, potem przestał padać, zaświeciło słońce i w dziurach na jezdni porobiły się fantastyczne lustra. Latały czaple – jak oszalone – takie wielkie (rozkładając szeroko ręce, pokazując, jak wielkie były czaple). Właściwie wszystko już się wydarzyło – pozostało mi tylko stanąć w środku wykresu mojego performance’u i próbować opowiadać, co się stało”.

Inne moje prace to odręcznie pisane rysunki. Jak często zauważają ich odbiorcy, na pierwszy rzut oka uwagę zwracają ich kształty – czyli zapisane pola, na przykład geometryczne figury: kwadrat, koło, trójkąt. Z daleka są szarymi obrazami, mniej lub bardziej szarymi obrazami. Jednak w procesie powstawania tych prac dla mnie również wszystko zaczyna się w języku. Musi pojawić się jakieś pierwsze słowo lub sformułowanie. Nieraz jest tak, że póki tego „nie usłyszę”, nie mogę nic zapisać, nie mogę zacząć pracy. Często wszystko zaczyna się więc od niemożności, od zatrzymania, od pozornej słabości. Często sięgam do słów innych osób, zasłyszanych komunikatów, przeczytanych fragmentów tekstów, ogłoszeń czy cytatów. Kiedy myślenie „nie skleja” mi się z jakąś frazą, sformułowaniem, wtedy po prostu nie mogę zacząć. A gdy się to już stanie, przychodzą skojarzenia. I wtedy myśli płyną same – ledwie nadążam je zapisywać.

Oczywiście – jak zawsze w życiu i sztuce – w moich pracach można doszukać się sprzeczności. O tego rodzaju oglądach dowiaduję się np. poprzez skierowane do mnie pytania, uwagi obserwatorów, znawców i badaczy. Zwracają oni uwagę na rolę sprzeczności w mojej praktyce. Pytają na przykład, dlaczego tekst pisany odręcznie nazywam Rysunkiem, tak samo jak nagranie audio na kasecie magnetofonowej. To bardzo ciekawe pytania. Te sprzeczności wynikają z naszych przyzwyczajeń albo przekonań o „społecznych powinnościach” artysty, który powinien działać za pośrednictwem określonych mediów. Wydaje mi się, że jestem dość ciekawym przykładem artystki, dla której te podziały pomiędzy dyscyplinami sztuki nie są już w żaden sposób ortodoksyjne. Pracuję już tak długo, że nie ma znaczenia, w jakim medium się wypowiadam. Kiedy byłam w liceum, do dyspozycji miałam ołówki, pędzel, piórko z obsadką, tusz i farby plakatowe. Teraz nadal mam do dyspozycji wszystkie te materiały i narzędzia. Ale mam też kamerę, aparat fotograficzny, rejestrator dźwięku, mikrofony, skaner, komputer z różnymi programami i telefon komórkowy. Mogę zlecić różne prace do wykonania w procesie produkcji. Mogę robić „wszystko”.

Od samego początku, kiedy zaczęłam pracować artystycznie, ulokowałam swoją sztukę pomiędzy tekstem pisany a słowem wypowiadany. Już wtedy niezwykle ważne były – i są nadal – prezentowane przeze mnie refleksje i przemyślenia. Najczęściej w formie odręcznie pisanych notatek, rysowanych wykresów, tekstów, rysunków-tekstów, prac audio i video.

Jak już wspominałam, od zawsze oprócz efektu końcowego ważny był i wciąż jest dla mnie proces twórczy, a także metody mojej pracy. Czyli zanurzenie w procesie, który nie ma dla mnie początku ani końca, którego natura jest tajemnicą. Pisząc o metodach mojej pracy, używam pojęcia „tryby”. Tryby – w znaczeniu podejmowania się zadań na różnych poziomach, według coraz to innej metody.

Zasadniczo pracuję w trzech trybach. Tryb pierwszy to codzienna dyscyplina, niezależnie od chęci, nastroju czy pomysłów. To warsztat podobny do pracy pisarza. Codzienne czytanie, myślenie, kojarzenie, rozkojarzenie, gubienie, odnajdywanie, zapisywanie swoich refleksji. Efektem są narastające warstwy zapisanych kartek i zeszytów. Słowem, czas pracuje razem ze mną. Pomaga mi i przeszkadza równocześnie.

Drugi tryb mojej pracy to myślenie „na temat” – przygotowywanie wystąpień (performance’ów) na określony termin. Wtedy wszystkie moje myśli są podporządkowane jednemu zadaniu. Przyszłemu zadaniu. Chociaż nie mogę nie wspomnieć, że w proces ten „wprowadzam” również elementy zupełnie z innych planów. Często więc coś zupełnie „nie na temat” dzieje się na peryferiach danego trybu.

Efekt – to często odrzucenie całej przygotowanej pracy i zdanie się na decyzję z ostatniej chwili w trybie *ad hoc*. Skok na głęboką wodę.

Trzeci tryb – to próby usystematyzowania, zracjonalizowania tego, co wynika z trybu pierwszego, drugiego i *ad hoc*. Wtedy przeważnie zapędzam się w kozi róg i coraz głębiej zanurzam się w wątpliwości. W wątpliwości, od których jestem specjalistką. Wątpliwości, z których jest zbudowane wszystko, co robię. Wątpliwości, którym wiele zawdzięczam, ponieważ były pierwszym i najważniejszym impulsem do tego, bym zaczęła zapisywać moje myśli.

Ewa Zarzycka
maj 2025

Tekst w pierwotnej formie ukazał się w „Brulionie Kazimierskim”,
nr 21/2025.

Handy geschiedt de Pochetge...
Moulin / Moulin / Moulin
2018 / 1.11

Mój Drohobycz

Kiedyś marzyłam, kiedyś myślałam: gdy przyjadę do Drohobycza, co to będzie! Co to będzie? Będzie zupełnie inaczej niż dotychczas...

Aż pewnego dnia mój mąż – profesor nauk o Ziemi – mówi do mnie tak: daj spokój i przestań wymyślać, przestań fantazjować, mówić i myśleć o tym, co będzie. Zajmij się tym, co już było, co jest znane, opracowane, sprawdzone i pewne. Zajmij się tą swoją performatyką i performatywnością. Trzymaj się tego, w czym siedzisz na co dzień! Jesteś w tym naprawdę dobra i masz dorobek. Poza tym taką masz rutynę...

Na te słowa, prawdę mówiąc, załamalam się, *zdołowałam się* – ujmując to językiem popularnym. Myślę sobie – po co czytałam tyle książek? Po co pisałam w tych zeszytach? Po co siedziałam w tych kawiarniach?

Chciałam zadziwić świat – a wychodzi jak zawsze.

Wtedy przyszedł listonosz, któremu zwierzyłam się z mojego stanu. Stanu ducha. Na co „mój” listonosz – który jest człowiekiem o niezwykle szerokich horyzontach i głębokiej jaźni, bardzo odczytanym, znawcą literatury, który dużo wie o świecie i problemach Unii Europejskiej – mówi mi tak: „Pani Ewo, niech się pani nie przejmuj. Wszystko zrobi się samo! Pani sobie stoi w tym Drohobyczu, a czas pracuje”.

No właśnie! Czas! Po pierwsze czas. *(Stoję, podnoszę ręce do góry i pokazuję jak czas przepływa, rysuję w powietrzu klepsydrę czasu i demonstruję na tym niewidzialnym wykresie jak płynie czas).*

Czas przepływa. Było. Jest. Będzie. Czyli to, co będzie, już się wydarzyło w tym momencie. To wszystko jest w ramie sytuacyjnej *(rysuję palcem wskazującym prawej ręki tę „ramę sytuacyjną” – prostokąt)*. Ta rama jest po prostu doskonała. Oczywiście podpierają ją piony: raz, dwa, trzy, cztery co najmniej, jeszcze piąty *(rysuję te piony w powietrzu, z góry na dół)*. Te piony podtrzymują poziom – bardzo wysoki poziom naszego spotkania.

Oczywiście jest też oś, główna oś. Ona jest tu, ale mogę ją przestawić też tutaj *(wskazuję gestem)* lub z powrotem postawić tam, gdzie była na początku. To się nazywa odwracanie rękawiczki na drugą stronę, taki zwrot lub powrót do punktu wyjścia *(przestawiam „na niby” umowną oś konstrukcyjną całej sytuacji)*. I wokół tej osi owijam swą narrację.

Prawdę mówiąc obiecywałam sobie bardzo dużo po tym przyjeździe tu, do Drohobycza. Ale to jest tak, jak ze wszystkim. Na przykład jak z edukacją – studenci studiują i myślą sobie: „co to będzie po studiach?”, a nie widzą, że już teraz żyją naprawdę (co jest tak oczywiste). I ja też zapędziłam się w ślepą uliczkę, wbiłam się w tzw. „kozi róg”. Bo nie sądziłam, że to, co jest teraz, to już jest to, co będzie. Co będzie kiedyś, co dopiero się wydarzy.

A to było tak: kiedy wsiadłam z moją grupą do pociągu, który zmierzał z Wrocławia do Przemyśla, postanowiłam zacząć tę podróż cytatem z Władysława Panasza: „Jedziemy do Drohobycza!”. Tak naprawdę! Tak naprawdę!

Siadłam, zamknęłam oczy i zobaczyłam ten „mój Drohobycz”. Pomyślałam: jak ja kocham ten Drohobycz – ale nie powiem tego nikomu. Potem stoimy wszyscy razem na korytarzu pociągu. Już jedenasta godzina naszej podróży. My stoimy, a pociąg jedzie. My stoimy, a czas pracuje. A czas pracuje cały czas. I wtedy myślę – jedziemy do Drohobycza. Kiedy już się przesiadliśmy do autobusu, nastąpiło coś, co było – co jest – wartością wspólną, ale artysta ma prawo, jak wiadomo, anektować i zawłaszczać. Przed nami biegły dzikie konie, mustangi, padał deszcz, potem przestał padać, zaświeciło słońce i w dziurach na jezdni porobiły się fantastyczne lustra. Latały czaple – jak oszalałe – takie wielkie (*rozkładając szeroko ręce pokazując rozpiętość skrzydeł czapli*).

Po tym wszystkim – pomyślałam – nic już nie zrobię!

Nic się nie da zrobić! Wszystko już się zdarzyło! A przecież planowałam, obiecywałam sobie, że będę prowadzić badania, szukać nowych kluczy do Schulza. Jakaś młoda osoba zapytała mnie, czy czytałam Schulza. Odpowiedziałam, że czytałam Schulza i nie tylko Schulza, ale wszystko zapomniałam i teraz chcę to wszystko przeczytać na nowo. Powstał problem. Jakie badania, jakie czytanie na nowo, kiedy nie da się już nic zrobić? Tymczasem pierwszej nocy na miejscu przyśnił mi się taki koszmar: wjeżdżam do jakiegoś miasta, widzę olbrzymie billboardy, naprawdę olbrzymie. Na jednym z nich znajduje się młody mężczyzna w garniturze przykuty łańcuchem do ławki, a na ławce siedzą trzy kobiety niezwykle urody, ale bardzo wyuzdane, wyzywająco ubrane, nieprzyzwoite. I napis „Witamy!”. Pomyślałam sobie (*we śnie*): to nie jest mój Drohobycz. Na pewno nie! Obudziłam się rano i zapytałam – co to może znaczyć? Już wiem, Jarek (*Jarosław Futymski*) opowiadał, że jest taka wieś niedaleko Drohobycza, w której mieszkają same kobiety. Mają po cztery metry wzrostu, są olbrzymie. I mają takie ogromne cyce, i piją wódkę w potwornych ilościach z wielkich beczek. To jest właśnie to przeskalowanie. I jeszcze dalej śniło mi się centrum handlowe, gdzie jakiś pisarz krzyczy: Ludzie! Opamiętajmy się! Róbmy tak, żeby już dalej wszystko było normalnie! Jeżeli tak zrobimy, zwycięży Prawda, Dobro i Piękno!

I Będziemy znów gromadzić pamiątki i robić sobie zdjęcia.

Wysłałam, żeby się przewietrzyć – przewietrzyć głównie swój mózg. No i patrzę, a tu idzie mała dziewczynka – taka bardzo delikatna, z zeszytem w rękach, i coś sobie czyta z tego zeszytu. Zajrzałam jej przez ramię – pismo ręczne, jakieś wypracowanie. Ale nie zapytałam, czy to jej, czy może koleżanki. A potem spotkałam pewną studentkę, która też miała zeszyt, bardzo podobny. I ona sobie siedziała z tym zeszytem na ławce i rysowała. Zajrzałam do niego. Na rysunku był ten sam motyw, co z billboardu, który mi się przyśnił. Ale bardzo naiwistycznie i pięknie narysowany. Delikatnie i pięknie, bardzo. Pomyślałam wtedy – może przesadziłam? Tak, z pewnością przesadziłam.

Uspokoiliłam się trochę, a mimo to problem wciąż był aktualny, mój problem, mój kłopot: jak zacząć czytać to wszystko na nowo? Jak zacząć od początku, zupełnie na nowo czytać Schulza, czytać Drohobycz?

Jest taki sposób – oczywiście nie jedyny, jeden z wielu sposobów – szukanie kluczy do jakichś zagadnień poprzez szukanie szczególnych miejsc. Zaproponowałam, byśmy chodzili wszyscy razem, całą grupą, i szukali tych wyjątkowych miejsc. Pewnego dnia oddaliłam się od reszty i poszłam inną niż zwykle drogą... Obok kościoła, dalej ulicą Mickiewicza w dół, a potem przez takie miejsce powyżej Randevu (*kawiarnia „Randevu”*), gdzie jest co najmniej pięć albo siedem ulic. I wyszłam na Plac Świętej Trójcy od zupełnie innej niż zazwyczaj strony.

I kiedy stałam na Placu Świętej Trójcy, kiedy stałam w tym wybranym, dla mnie najpiękniejszym miejscu Drohobycza, wtedy pomyślałam – po co mam szukać, jak już znalazłam. To właśnie jest to moje miejsce, o którym już powiedziałam pierwszy raz w Willi Bianka, o którym mówiłam później i pisałam nie raz. Że to jest to miejsce, w którym Drohobycz i cały jego rynek nachyla się bardzo delikatnie. Ponieważ poprzez ten punkt, to kosmiczne zagięcie – podwinięty lekko w dół róg drohobyckiego rynku – Drohobycz łączy się z Kosmosem. I wstyd powiedzieć, ale za każdym razem, gdy stoję w tym miejscu, czuję wibrację, siłę i przejrzystość tego miejsca. Miejsca, w którym wszystko się kończy i zaczyna. Jak zawsze.

Ewa Zarzycka

Tekst wystąpienia na Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza,
Drohobycz 2014

Piotr Marzec

Kometa

Piotr Marzec

Kometa

Pierwszy kontakt z rysunkami Brunona Schulza miałem około roku 2007 (w wieku czternastu lat), za sprawą zdobytego na stoisku z taną książką albumiku z serii „Ludzie, czasy, dzieła”. Ponieważ w tamtym czasie interesowałem się już rysowaniem (chodziłem na kurs ze sztalugami i modelem), prace B.S. zrobiły na mnie wrażenie nie tylko ze względu na gołą babę (choć był to atut) – a właściwie społeczne przyzwolenie na tej baby oglądanie. Kluczowe były sposób traktowania tej nagości, oddający mój ówczesny stosunek do rzeczonyj tematyki, a także charakter całego zbioru: mroczne rysunki układały się w spójne kontinuum, w którym była ukryta fabuła.

Była to prawdopodobnie pierwsza moja fascynacja w obszarze sztuk wizualnych. Wspomniana książeczka reprodukowała skromną liczbę rysunków – dowiedziałem się z niej jednak o istnieniu jedyne go cyklu graficznego Schulza, „*Xięgi Bałwochwalczej*”, powstałego w latach 1920-1922 i liczącego około dwudziestu prac. Dużo później udało mi się zobaczyć go w całości, w różnych wariantach. Seria ukazała się w formule *self-publishingu* – autor własnoręcznie przygotowywał oprawę introligatorską. Każde jej wydanie posiadało wykonaną ręcznie stronę tytułową, a zachowane egzemplarze różnią się między sobą doбором grafik.

Oglądając prace z „*Xięgi...*”, czułem instynktownie, że obrazki łączy nie tylko tematyka, ale też jakaś konsekwentna narracja: na rysunkach powtarzają się pewne postaci – czarnowłosa kobieta, Undula, której imię pojawia się w tytułach pięciu grafik; Bruno Schulz we własnej osobie; czy Stanisław Weingarten – przyjaciel i mecenas B.S., z rozpoznawalnym wąsem i łysiną. Powtarza się również miejsce akcji – budynki Drohobycza. Jak napisał Janek Owczarek w tekście „Scenografię można wymieniać”:

W grafikach (...) pojawia się między innymi kilka charakterystycznych budynków usytuowanych wokół drohobyckiego rynku: kościół św. Bartłomieja (Cyrk), cerkiew św. Trójcy (*Procesja, Undula w nocy*) czy też miejski ratusz (*Bestie, Xięga bałwochwalcza II*).

Drohobycz z moim ówczesnym miejscem zamieszkania łączył charakter małego galicyjskiego miasteczka. Rozwiązania zagadki – zapisu historii wydarzającej się między obrazkami – bez skutku szukałem w zbiorach opowiadań Schulza. Artystyczne interpretacje jego dorobku – sztuki teatralne, film Hasa, Braci Quay, słabej jakości kopie malarskie i inne *fanarty* – próbowały się podłączyć do Schulzowskiego świata, napędzane fascynacją podobną do tej, którą odczuwałem, nie wzbudzały jednak mojego zaufania.

Do kartkowania książek z rysunkami B.S. oraz wspomnianego cyklu graficznego wróciłem uzbrojony w narzędzia nabyte w ostatnich latach: umiejętność rysowania komiksów, łączenia tekstu z obrazem, budowania cykli narracyjnych. Punktem zwrotnym było też dla mnie zetknięcie z tzw. *UFO folklorem* i podcastami ufologicznymi, gromadzącymi relacje na temat kontaktów z pozaziemską inteligencją. Co łączy Schulza z UFO? Interpretacyjnym kluczem do cyklu „*Xięga Bałwochwalcza*” (wskazanym przez Jana Gondowicza) może być teofania – objawienie, akt ukazania się bóstwa w fizycznej postaci, mający umacniać wiarę jego świadków. Teofanią zajmują się również dzisiejsi ufolodzy, między innymi dzięki działalności Diany Pasulki, która w trakcie religioznawczych badań nad tekstami z kościelnych archiwów natrafiła na przekazy o spotkaniach świętych z istotami o boskim pochodzeniu. Pasulka zwróciła uwagę na podobieństwa w relacjach opisujących objawienia oraz kontakty z nie ludzką inteligencją. Do najjaśniejszych przykładów UFO-interpretacji należeć mogą historie objawień z Fatimy oraz z Garabandal. Charakter relacji z Fatimy, w której dzieci miały rzekomo napotkać anioła i *Piękną Panią* – przebieg wydarzeń, szczegółowy opis spotkania uwzględniający m.in. detale ubioru Pani, odbiegający od kanonu ikonografii chrześcijańskiej, za to łudząco przypominający kostium kosmonauty – oddaje nastrój towarzyszący wydarzeniom anomalnym. Uzupełniającym tropem interpretacyjnym mógłby tu być również topos *bedroom visitors* – obcych istot nawiedzających Doświadczonych w ich własnych sypialniach.

Instynktownie zacząłem układać grafiki Schulza w konkretną wizualną sekwencję uzupełnioną o pierwszoosobową narrację. Wszystkie próby stylizowania tekstu na modłę B.S. wydały mi się, niestety, pokraczne. Inspirację w trakcie pisania zaczerpnąłem więc z przekazów ufologicznych i słownika pojęć, którym w swoim podcaście „Kanał o UFO” posługuje się Mateusz Kijewski.

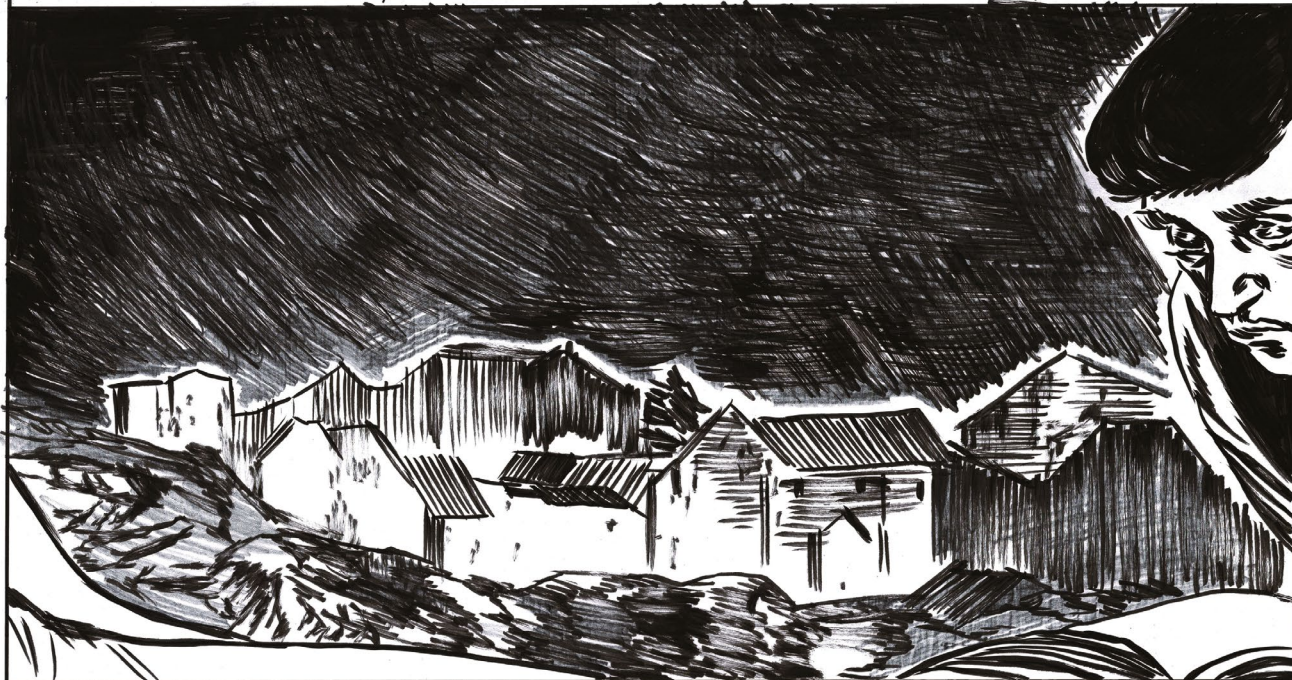
Na ile wierna oryginalnemu zamysłowi autora „*Xięgi...*” jest stworzona przeze mnie historia? Rysunki w komiksie są kopiami lub interpretacjami grafik z cyklu. Modyfikując kadrowanie lub umieszczając rysunki w konkretnych miejscach wizualnej chronologii starałem się zwiększyć czytelność poszczególnych prac. Wyobrażałem sobie fabułę zamrożoną w pojedynczej grafice i próbowałem przełożyć ją na sekwencję, dodając poprzedzający ją i następujący po niej kadr.

Mam nadzieję, że moja wersja „*Xięgi Bałwochwalczej*”, ubrana w tekst i komiksową narrację, oddaje przeznaczenie ukryte w artystycznym dorobku Brunona Schulza. Dla mnie jest to na pewno symboliczne domknięcie pewnego etapu w moim życiu, naznaczonego uwikłaniem mojej codzienności w schulzowską twórczość.



1
A

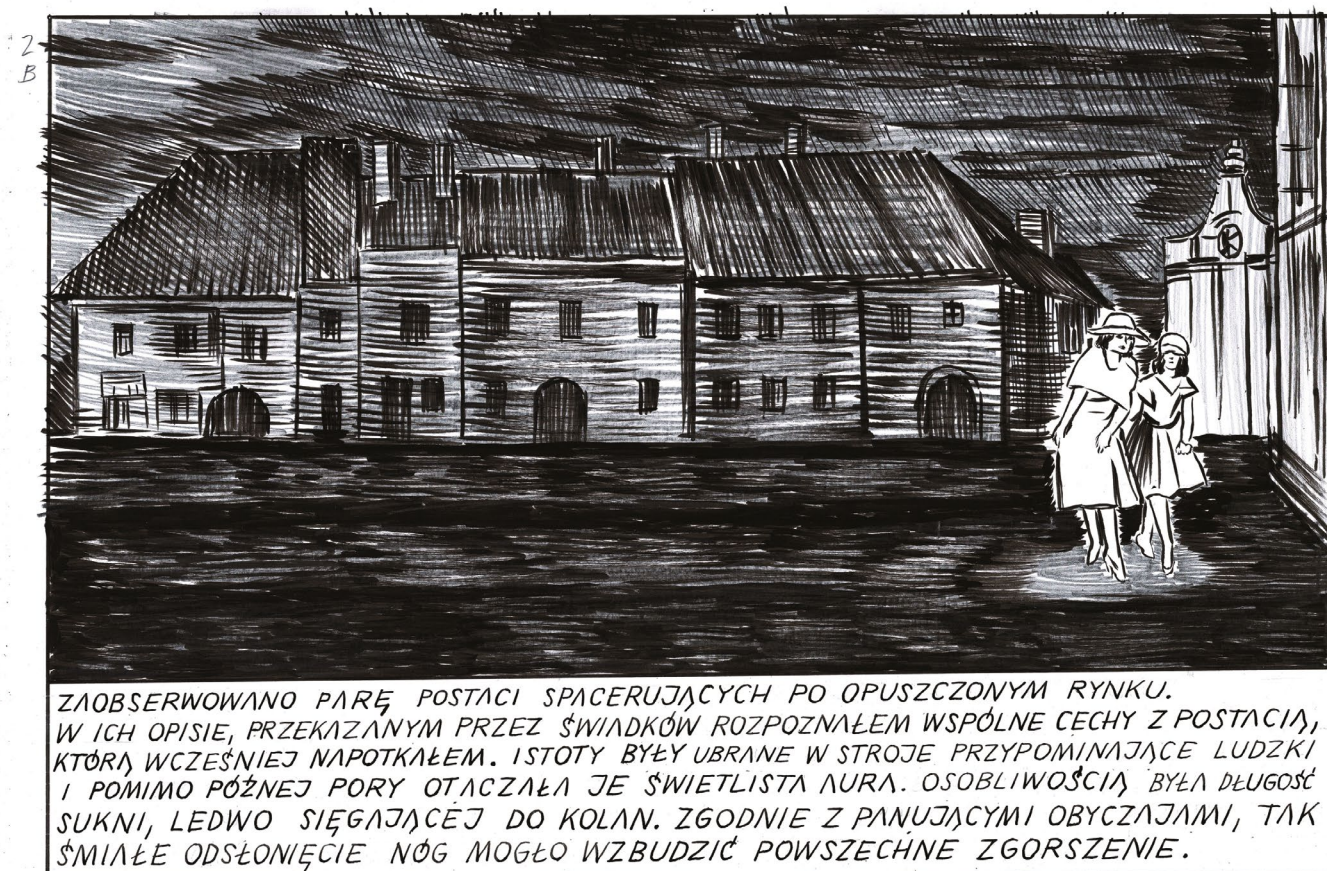
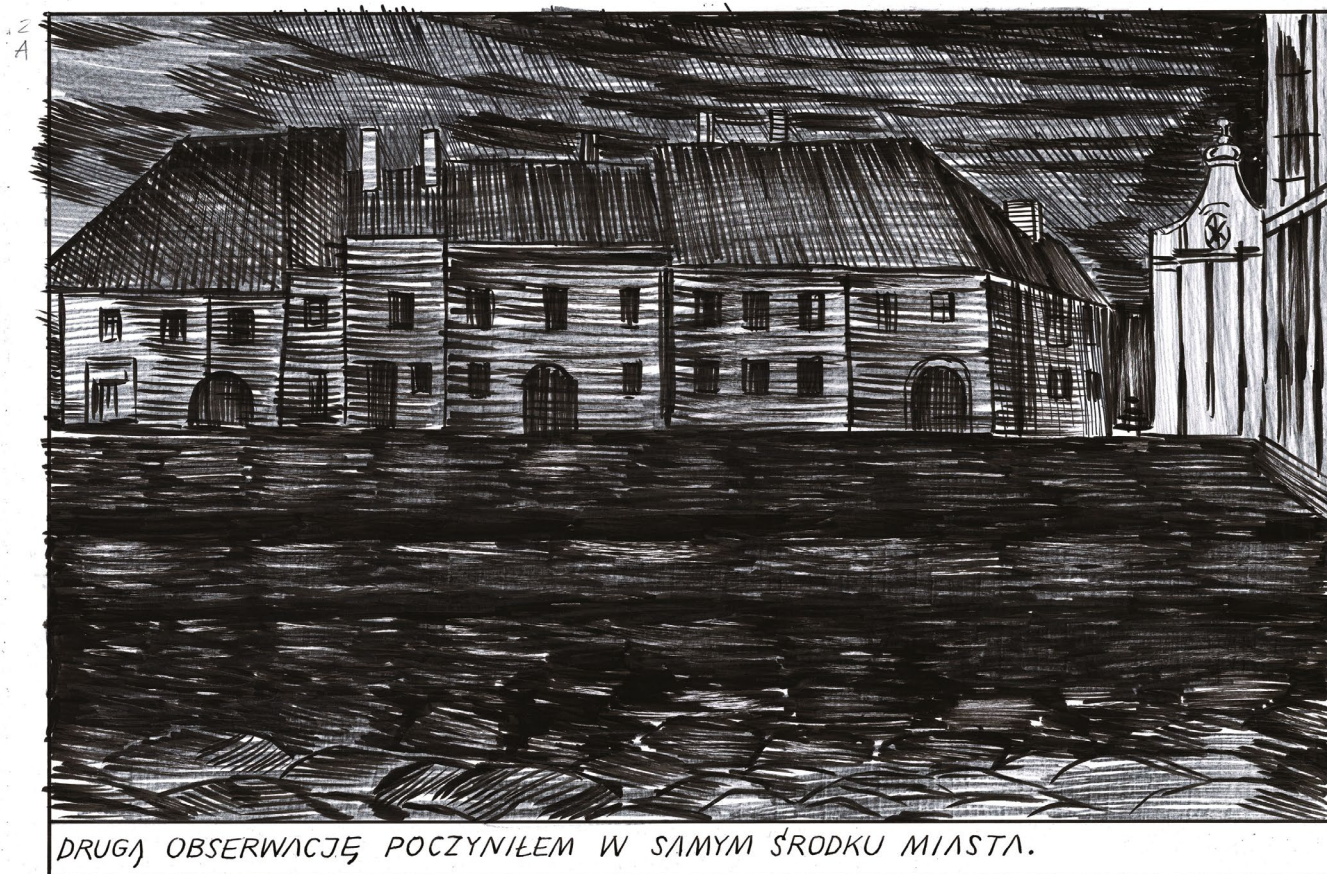
PEWNEGO DNIA NAD MIASTEM PRZELECIAŁA KOMETA. ZALEDWIE KILKU MIESZKAŃCÓW, WPATRZONYCH W NIEBO, ZDOŁAŁO JĄ ZOBACZYĆ.



FENOMEN GWIEZDNY SZYBKO ZANIKNĄŁ. POZBYLIBYŚMY SIĘ GO Z PAMIĘCI, GDYBY NIE OSOBLIWE WYDARZENIA, KTÓRE MIAŁY MIEJSCE W NASTĘPNYCH DNIACH. PODOBNE JAK Z KOMETĄ, DANE MI BYŁO ZOSTAĆ ICH NAOCZNYM ŚWIADKIEM.

1
B

DO PIERWSZEGO SPOTKANIA DOSZŁO, GDY SPACEROWAŁEM PO PRZEDMIEŚCIACH. DOSTRZEGŁSZY POSTAĆ, POKŁONIŁEM SIĘ ZWYCZAJOWO NA POWITANIE. BRAK ODPOWIEDZI, JAKIEJKOLWIEK REAKCJI, WYWOŁAŁ WE MNIE CHWIŁOWY PRZESTRACH: CZY ŁBY STRACIŁEM GŁOS? CZY PRZESTAŁEM BYĆ WIDZIALNY? POSTAĆ, KTÓRĄ W PIERWSZEJ CHWILI ZIDENTYFIKOWAŁEM JAKO LUDZKĄ, BYŁA UBRANA W LUDZKIE UBRANIA, PODOBNE DO MOICH. CECHOWAŁA JĄ PEWNA ŚWIEŁISTOŚĆ. ODDALIŁA SIĘ SPACEROWYM KROKIEM, POZOSTAWIAJĄC OBOJĘTNĄ I POZSTAWIAJĄC MNIE WĄTRPIŁCEGO WE WŁASNĄ MATERIALNOŚĆ.



3A



POMIMO PÓŹNEJ PORY, KILKU MIESZKAŃCÓW ZLOBSERWOWAŁO FENOMEN Z OKIEN MIESZKAŃ ZNAJDUJĄCYCH SIĘ W PIERŚCIENIU RYNKU. WYBIEGLI ONI Z DOMÓW, ABY PRZYJRZEĆ MU SIĘ Z BLISKA.

3B



SPOTKANIE NA RYNKU PRZYBRAŁO NIEOCZEKIWANY OBRÓT. ŚWIADKOWIE RELACJONOWALI ZGODNIE, IŻ OGARNĘŁO ICH UCZUCIE WIELKIEGO WZRUSZENIA ORAZ TRWOGI. DOMINANTĄ UJĘTEGO W ICH ŚWIADECTWIE DOŚWIADCZENIEM, BYŁO PRZECZUCIE NIEZIEMSKIEJ SIŁY, KTÓRĄ WŁADŁĄY ISTOTY. NATURALNĄ REAKCJĄ WOBEC TEJ POTĘGI WYDAŁO SIĘ UPADNIĘCIE NA TWARZ. ŚWIETLISTE POSTACIE POZOSTAŁY MILCZĄCE I NIE PRZERWAŁY SPACERU.



JEDNAK NAJWAŻNIEJSZE SPOTKANIE MIAŁO MIEJSCE W MOIM WŁASNYM DOMU. PEWNEJ NOCY WYBUDZIŁEM SIĘ ZE SNU. BYŁEM OTOCZONY CIEMNOŚCIĄ, ALE MIAŁEM ŚWIADOMOŚĆ, ŻE ZNAJDUJĘ SIĘ W SWOIM ŁÓŻKU. POWOLI JEDNAK WYPEŁNIŁ MNIE NIEPOKÓJ. MIAŁEM WRAŻENIE, ŻE OPRÓCZ MNIE W POMIESZCZENIU ZNAJDUJE SIĘ KTOŚ JESZCZE.



O BOK MOJEGO ŁÓŻKA WYROSŁA NICZYM KWIAT DZIWAČNA KONSTRUKCJA. JEJ GÓRNA CZĘŚĆ PRZYPOMINAŁA ŁÓŻKO NAKRYTE PIERZYNĄ LUB WIELKĄ PODUSZKĄ. DOLNA CZĘŚĆ POZBAWIONA BYŁA JEDNAK CECH CHARAKTERYSTYCZNYCH DLA TYCH MEBLI: PROSTOKĄTNEJ RAMY ORAZ CZTERECH NÓG. OBCY OBIEKT MIAŁ KSZTAŁT WĄSKIEJ MISY, O KRAWĘDZI PRZYPOMINAJĄCEJ MUSZLĘ POWIĘKSZONĄ DO ROZMIARÓW JEDNOSOBOWEGO ŁÓŻKA. NIESPOTYKANY WYDAŁ MI SIĘ FAKT, IŻ PRZEDMIOT NIE POSIADAŁ KĄTÓW PROSTYCH. SKONSTRUOWANY BYŁ Z ŁUKÓW, KTÓRE MÓGŁBYM PORÓWNAĆ DO ROZŁOŻONEJ DŁONI Z UNIESIONYM KCIUKIEM.



PŁASZCZYZNĘ PODPIERAŁ RZEŹBIONY DETAL PRZYPOMINAJĄCY ZAKRĘCONY NA KOŃCU GRYF INSTRUMENTU. KONSTRUKCJA UTRZYMYWAŁA SIĘ STABILNIE POWYŻEJ POZIOMU MOJEGO WZROKU, STOJĄC NA JEDNEJ NODZE, W FORMIE SPIRALNEJ KOLUMNY. U SZCZYTU KONSOLI STAŁA POSTAĆ ZE SKRZYDŁAMI, W KTÓREJ ROZPOZNAŁEM ANIOŁA. POSTAĆ SPOGLĄDAŁA NA MNIE, JEDNAK MOJĄ UWAGĘ PRZYKUŁO COŚ NIENATURALNEGO W JEJ POSTAWIE: BYŁA NIERUCHOMA, ALE NIE JAK RZEŹBA. PRZYPOMINAŁA NAKRĘCANĄ ZABAWKĘ.



POSTAĆ O BIAŁEJ SKÓRZE, ROZŚWIETLONA BLASKIEM, KTÓRY POCHODZIŁ OD NIEJ SAMEJ, SPOGLĄDŁAŁ NA MNIE OBOJĘTNĄ TWARZĄ. GDY SPRÓBOWAŁEM SIĘ PODNIEŚĆ Z ŁÓŻKA, ABY PRZYJRZEĆ SIĘ JEJ Z BLISKA, OPUŚCIŁA NOGĘ I PRZYTRZYMAŁA NIĄ MOJĄ TWARZ. MIĘŚNIE ZAREAGOWAŁY W NIEKONTROLOWANY SPOSÓB, NICZYM KOPNIĘTE ELEKTRYCZNĄ ISKRĄ. ZAMARŁEM NIERUCHOMO.



POMIMO BOGACTWA PRZEŻYĆ WEWNĘTRZNYCH, MOJE CIAŁO POZOSTAWAŁO UJĄ-
RZMIONE, BEZSILNE I BEZBRONNE. WTEDY USŁYSZAŁEM W SWOJEJ GŁOWIE GŁOS
POSTACI: „UNDULA”. BYŁO TO JEDNO SŁOWO, ZROZUMIAŁEM, ŻE TO JEJ IMIĘ.
GŁOS BYŁ CICHY, JAKBY MÓWIONO DO MNIE SZEPTEM, JEDNAK SŁYSZAŁEM GO
NIEZWYKLE WYRAŹNIE. SŁOWO NIE POCHODZIŁO Z UST, TRAFIŁO DO MOJEJ
GŁOWY W SPOSÓB POZAMYSŁOWY, NICZYM PRZESŁUCHAWKĘ TELEFONU, PROSTO
DO MOJEGO MÓZGU.



UCZUCIE, KTÓRE OGARNĘŁO MNIE W CHWILI NAWIĄZANIA TEGO KONTAKTU, BYŁO
MIESZANKĄ RADOŚCI PŁYNĄCEJ Z DOŚWIADCZENIA PIĘKNA ORAZ STRACHU PRZED
PRZED NIEPOJĘTĄ POTĘGĄ, KTÓREJ NIE MOGŁO OBYĆ MOJE POZNANIE.
CZUŁEM, ŻE TA SIŁA ZDOLNA JEST BEZ WYSIŁKU UNICESTWIĆ WSZELKIE STWORZENIE.
WYDAŁO MI SIĘ, ŻE JEST TO PRZEŻYCIE RELIGIJNE. PODOBNE EMOCJE MUSIELI ODCZU-
WAĆ LUDZIE POBOŹNI: MISTYCY I WIZJONERZY, PODCZAS NAWIEDZEŃ, KIEDY DOŚWIADCZALI
BOŻEJ OBECNOŚCI.

8
A
DALSZĄ CZĘŚĆ KOMUNIKATU ODEBRAŁEM W PODOBNY SPOSÓB. BYŁA TO HISTORIA OPWIE-
DZIANA ZA POMOCĄ KILKU SUGESTYWNYCH OBRAZÓW, KTÓRE WYŁONILEY SIĘ
W MOJEJ GŁOWIE W SPOSÓB PRZYPOMINAJĄCY ŚNIE. OGŁADALEM KOMPOZYCJE
I W DZIWNY SPOSÓB, POZA ŚWIADOMOŚCIĄ, ROZUMIŁEM ICH ZNACZENIE.



UNDULA JUŻ WCZEŚNIEJ ZASZCZYCAŁA SWOJĄ OBECNOŚCIĄ KRAINĘ LUDZI. SZCZE-
GÓLNIE UPODOBAŁA SOBIE PARIASÓW – LUDZI NISKIEGO POCHODZENIA SPOŁECZNEGO,
POGARDZANYCH I NIESZANOWANYCH, JAK PISARZE I ARTYŚCI. ONI MIELI W SERCACH
SZCZEGÓLNĄ POKORĘ, POZWALAJĄCĄ IM UZNAC WŁASNĄ MŁAŁOŚĆ WOBEC TEJ
KOSMICZNEJ SIŁY, I ODDAĆ SIĘ JEJ PANOWANIU.



8
BYLI JEDNAK I TACY, W KTÓRYCH WEZBRAŁA PYCHA. NAPAWALI SIĘ JEJ WIDOKIEM,
AŻ W KOŃCU W ICH SERCACH DOJRZAŁA FANTAZJA, ABY JĄ SOBIE ZNIEWOLIĆ.
ABY BYŁA IM POSEUSZNA. NAMIĘTNOŚĆ OGARNĘŁA ICH CIĄŁA.
POŻĄDALI JEJ I ZAKRADLI SIĘ DO NIEJ, ABY JĄ POSIĄŚĆ. NIE DOPUŚCIŁA
ICH JEDNAK DO SIEBIE.



WEZWŁA SŁUŻĄCĄ, I KAZAŁA ZMYĆ Z SIEBIE, ZE SWOICH NÓG ICH ŚLINĘ, BO TAK JEJ BYŁA NIEMIĘŁA. POŻĄDLIWI STARCY ZOSTALI PORĄŻENI, NIBY PRZECIĘCI MIECZEM NA PÓŁ.



TA DEMONSTRACJA SIŁY WZBUDZIŁA W LUDZIACH PRZERAŻENIE. PRÓBOWALI PRZEBŁAGAĆ UNDULĘ, ODDAJĄC JEJ TRWOŻLIWE POKŁONY. WKRÓTCE PO TAMTYM WYDARZENIU ISTOTA OPUSZCIŁA KRAINĘ LUDZI.



W KOLEJNYCH DNIAŁH MIAŁO BYŁO JAK ZACZAROWANE.
PO RYNKU NOCMI PRZECHADZAŁY SIĘ BIAŁE POSTACIE.



GDY NA RYNKU POJAWIŁ SIĘ CYRK, TRUDNO BYŁO OKREŚLIĆ, CZY MIAŁ ON
ZWIĄZEK Z TAJEMNICZĄ OBECNOŚCIĄ, KTÓRA NAWIEDZIŁA MIAŁO, CZY NIE.
POKAZ ZROBIŁ NA MIESZKAŃCACH WRAŻENIE. WKRÓTCIE SPRAWY
ZYSKAŁY CHARAKTER JESZCZE MOCNIEJ NIECODZIENNY.



CZASEM WIDYWANO, JAK UNDULĄ PRZECHADZAŁ SIĘ PO MIEŚCIE. JEJ OBECNOŚĆ WZBUDZAŁA W MIESZKAŃCACH PORUSZENIE.



CHOCIAŻ W DALSZYM CIĄGU NIE MÓWIELAŃI SŁOWA, UZNAŁEM, ŻE MOJA ROLA JEST JEJ TOWARZYSZYĆ.



NIOŚŁEM ZA NIĄ PŁASZCZ, JAK BALDACHIM W PROCESJI. BYŁEM SZCZĘŚLIWY I OCZAROWANY.





GDY ZBLIŻAŁA SIĘ WIOSNA, ZACZĘŁY SIĘ ZABAWY W OGRODZIE.



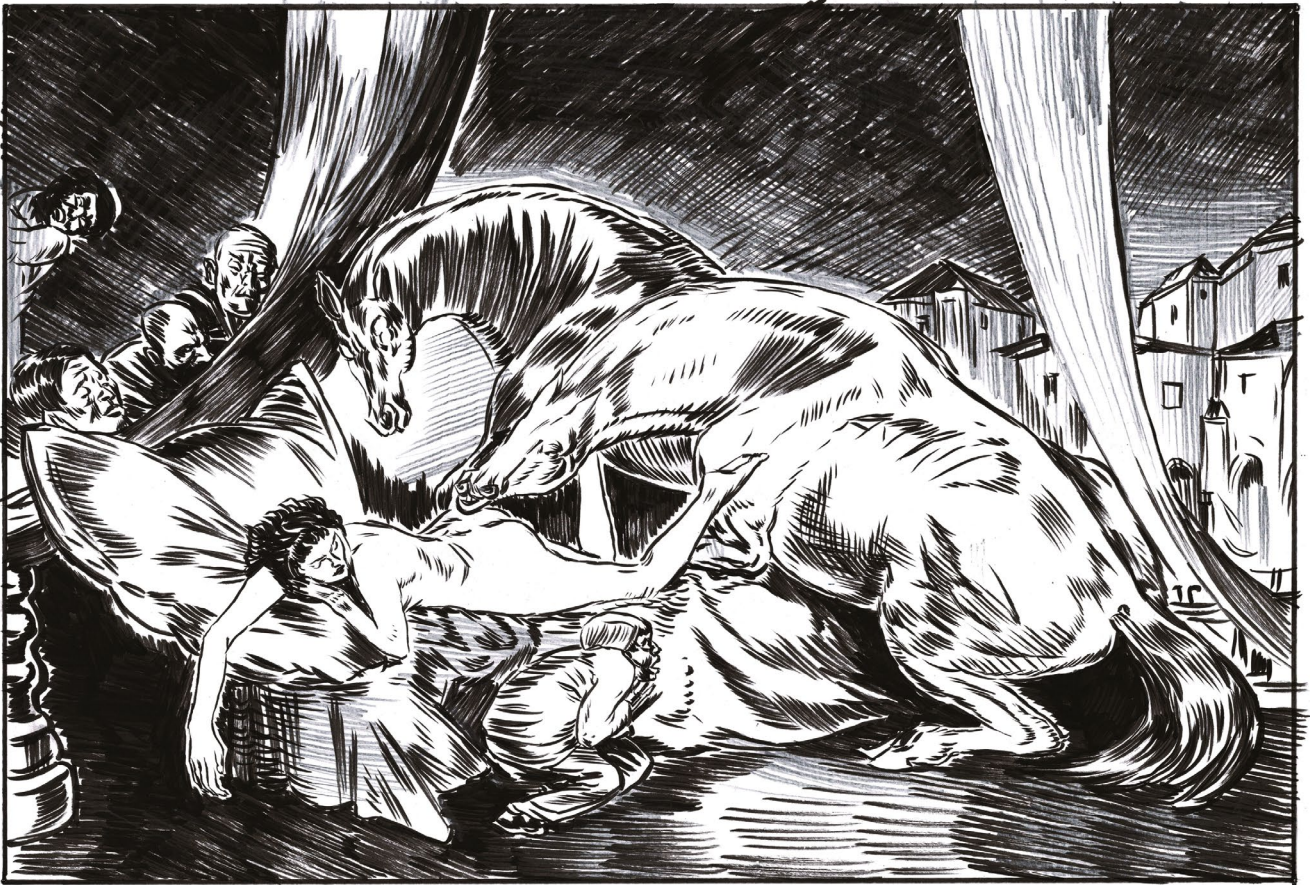


W ŚWIĘTO WIOSNY MĘŻCZYŹNI WOZILI KOBIETY NA SWOICH PLECACH,
JAK KONIE. ŚMIECHOM NIE BYŁO KOŃCA.



SERCA MĘŻCZYŹNI, KTÓRZY BRALI UDZIAŁ W ZABAWACH, ZAPALAŁY NIECZYSTĄ, TĘSKNOTĄ.





PRAGNĘLI TĘ MOC ZNIEWOLIĆ, UCZYNIĆ SOBIE POSŁUSZNY.





UNDULA POZOSTAŁA NIEWZRUSZONA NA ICH PROŚBY.



BESTIE ZOSTAŁY POSKROMIONE I WRÓCIŁY NA KOLANA.



UNDULA PO RAZ KOLEJNY POSTANOWIŁA
OPUŚCIĆ KRAINĘ LUDZI. W SENNEJ WIZJI ZOBACZYŁEM
JEDNAK ŚWIĘTĄ KSIĘGĘ, W KTÓREJ MIESZKA. GDY JĄ
OTWORZYSZ, WYŁANIA SIĘ Z NIEJ Z CAŁĄ SWOJĄ POTĘGĄ.

19
A



WSZYSTKIE WYDARZENIA TYCH NADZWYCZAJNYCH DNI, POSTARAŁEM SIĘ ZAPISAĆ I ODMALOWAĆ WEDLE SWOICH NAJLEPSZYCH UMIEJĘTNOŚCI.

19
B



TA KSIĄŻKA JEST ZŁOTĄ KORONĄ DLA KRÓLOWEJ. NAJWIĘKSZYM HOŁDEM, JAKI POTRAFIŁEM PRZED NIĄ ZŁOŻYĆ.

Rysunki B.S. Wykorzystane w publikacji:

(okładka) „Na ulicznych schodkach kobieta i mężczyzna”, ołówek

1A „Xięga Bałwochwalcza II”, Cliché-verre

1B „Ukłon kobiecie”, ołówek

3B „Zaczarowane miasto I”, Cliché-verre

6 „Odwieczna baśń I”, Cliché-verre

7A, 7B „Undula odwieczny ideał”, Cliché-verre

8A „Plemię pariasów” Cliché-verre

8B „Zuzanna i starcy” Cliché-verre

9A „Zuzanna przy tualetcie” Cliché-verre

9B „Pielgrzymi” Cliché-verre

10A „Zaczarowane miasto II”, Cliché-verre

10B „Mademoiselle Circe i jej trupa” („Cyrk”), Cliché-verre

11A „Undula idzie w noc” Cliché-verre

11B „Undula w nocy” Cliché-verre

11C, 11D „Procesja” Cliché-verre

12B, 12C „Na Cyterze” Cliché-verre

13A „Zabawy w ogrodzie I” Cliché-verre

13C „Zabawy w ogrodzie II” Cliché-verre

14A „Święto wiosny” Cliché-verre

15A „Ogiery i Eunuchy I” Cliché-verre

15B „Ogiery i Eunuchy II” Cliché-verre

16 „Ogiery i Eunuchy I” Cliché-verre

17 „Bestie” Cliché-verre

18 „Xięga Bałwochwalcza I” Cliché-verre

19A „Odwieczna Baśń II” Cliché-verre

19B „Xięga Bałwochwalcza II”, Cliché-verre

Piotr Marzec – artysta intermedialny pracujący w mediach malarstwa, rysunku, komiksu i książki artystycznej. Urodzony w 1993 w Myślenicach. Absolwent Pracowni Działań Przestrzennych Mirosława Bałki na ASP w Warszawie. Autor komiksu „Słodkie Chłopaki” (pierwotnie wydanego w obiegu niezależnym), który otrzymał nagrodę Złotego Kurczaka za najlepszy komiks roku 2020 i scenariusz, a także nagrodę grupy Maszin. W 2022 album był prezentowany na wystawie „Niepokój przychodzi o Zmierzchu” w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta. W 2025 roku „Smoła”, drugi komiks autora, był nominowany do Nagrody Literackiej M. St. Warszawy. Swoje prace publikuje w autorskim zinie „Zealot”.

**Filmik
z waka-
cji jako
źródło
pracy**

Katarzyna Sobczuk

Katarzyna Sobczuk

Filmik z wakacji jako źródło pracy

Chciałabym opowiedzieć o mojej praktyce artystycznej, żeby zająć się pewnym pytaniem.

W 2022 roku z kolektywem Inne Towarzystwo zrobiliśmy wystawę pod tytułem „Zbiory”. Polegała ona na tym, że każde z nas zaprosiło jednego lub dwóch artystów, aby podjąć twórczy dialog z ich pracami¹. Zaprosiłam do wystawy rysownika i pisarza Macieja Sieńczyka, a żeby go za bardzo nie fatygować, użyłam swobodnego filmiku, który mi wcześniej przysłał z wakacji. Na filmie Maciek w drewnianym domku na działce obiera ziemniaki i prowadzi następujący monolog:

„Chciałem wam powiedzieć, że można się cieszyć małymi rzeczami. Zacznę teraz obierać ziemniaki, żeby wam pokazać, że nie trzeba drogich samochodów od razu, sprzętu elektronicznego, czy tam nie wiem, czym ludzie się potrafią cieszyć, można się cieszyć takimi drobiazgami. Przy okazji chciałem wam powiedzieć, że spotkałem Sobczyków, i będą organizowali te biesiady intelektualne, tak że bądźcie gotowi, bo być może zostaniecie zaproszeni, może ja zostanę zaproszony? Nie wiadomo, na kogo padnie argusowe oko Marka. No i trzeba będzie przygotować jakieś (...) takie wyznania, o swoich planach artystycznych, o marzeniach, także tych niezrealizowanych, co jest najtrudniejsze o tym mówić przecież; no i tak, że będziemy się widywali teraz częściej. (...) to będzie miało taki wymierny właśnie, wymierną postać takich artystycznych rozmów. (...) Czy będziemy się spotykali i rozmawiali o sztuce? Można porozmawiać czasami. Byle nie za często. Bo wiesz, żeby nie poszło wszystko w te rozmowy, że człowiek przestanie w ogóle tworzyć, i tylko się spotykać i gadać o tym, a sama sztuka będzie leżała odłogiem.”

1 W wystawie tej wzięli udział: Michał Bugalski, Maryam Edalat, Wojciech Gilewicz, Agata Groszek, Justyna Koeke, Karsten Konrad, Bartosz Kokosiński, Monika Mamzeta, Bianka Rolando, Maciej Sieńczyk, ja, Aga Szreder, Monika Waraxa i Małgorzata Widomska.

Użyłam tego monologu, ponieważ mam pewną nieufność wobec „rozmów o sztuce” i być może nieco złośliwie chciałam ostudzić nasz kolektywny entuzjizm. Dlatego wakacyjny filmik Maćka spadł mi z nieba. Rozmowy? Byle nie za często! Moim wkładem w wystawę był obiekt – domek, w którym artyści oddawali się *samotnej* pracy, a za oknem widać było księżyc podobny do tego, jaki występuje w czołówce filmu Pasoliniego „Ptaki i ptaszyska”. W każdym razie ten zestaw – film Maćka na ścianie i moje miniaturowe wnętrze – stanowiły naszą część ekspozycji, a wykonany przeze mnie obiekt nosił tytuł „O daremności rozmów o sztuce”.

Gdy po wernisażu wróciłam do domu, zrozumiałam jednak, że to nie dźwięcząca mi w głowie fraza „byle nie za często” stanowi ciężar tego monologu. Jego sednem wydały mi się nagle zdania: „Może zostanę zaproszony? Może wy będziecie zaproszeni? (Nie wiadomo na kogo padnie argusowe oko Marka)”. Chodziło tu o zaproszenie na „biesiady intelektualne”, które nasz znajomy urządzał w swojej pracowni. Nie one są tu jednak ważne, lecz sama natura tego pytania – jego egzystencjalne i kabalistyczne znaczenie. Wydało mi się ono istotą kondycji artysty. Może będę zaproszony? Może wy będziecie zaproszeni? Do wystawy, do projektu, na festiwal, na biesiadę, do tych wszystkich rzeczy, do których nie ma łatwego dostępu.

Przejęta siłą i trafnością tego pytania natychmiast po powrocie z wystawy zrobiłam inną inspirowaną filmem pracę, w *technice teatru cieni*. Przedstawiała ona biesiadę intelektualną u Marka. Przy stole posadziłam znajome wycinanki, a na stole, na postumencie stanął Kolekcjoner jako figura docelowa – efekt sumy zaproszeń. (Z powodów osobistych znam się na kolekcjonerach: ich fantazji, hojności i przebiegłości. Dlatego jest to figura bardzo mi bliska – upragniona, niedostępna).



Kolekcjoner (wycinanka) pochodzi z mojego cyklu instalacji „Jestem owcą Damiena Hirsta”. W filmie dokumentalnym poświęconym rynkowi sztuki „Cena wszystkiego” amerykański kolekcjoner Stefan Edlis opowiada, jak kupił za pięć milionów dolarów dzieło Damiena Hirsta – owcę w formaldehydzie. Owca ta się jednak zepsuła, po pewnym czasie zaczął jej cieknąć z nosa biały płyn i trzeba ją było poddać konserwacji. „Pielęgnowałem ją przez sześć miesięcy” – powiedział Stefan Edlis w taki sposób, jak się mówi o żywym stworzeniu, z czułością, z troską. Jakby ją codziennie wyprowadzał na spacer razem z ulubionym psem. Jak ja pozazdrościłam tej owcy! Sama czułam się wtedy bardzo źle, byłam jakby martwa i uważałam, że tylko kolekcjoner-opiekun mógłby się o mnie zatroszczyć właściwie. Spełniłby moją potrzebę troski i potrzebę kolekcjonera jednocześnie. Dlatego zaczął się pojawiać w pracach. (W ten sposób prace od razu zawierały w sobie kolekcjonera). Najpierw Edlis ukazał się w pracy „Lampa moich urodzin”, która zawierała już moją wycinankę, gotową, by się rozchorować. Strzykawką wtłoczyłam w nią biały płyn, który tryskał jej z nosa. Było to trochę głupie i obsceniczne, ale chciałam być wierna pierwotnej inspiracji – chciałam zostać kupioną przez Stefana Edlisa owcą Damiena Hirsta. W następnych pracach ja *jako wycinanka* leżałam w oleju słonecznikowym udającym formalinę, czytałam książkę lub nic nie robiłam, a Stefan Edlis podawał mi jedzenie, rzucał na złotą taflę oleju makaroniki i przeterminowane lekarstwa. Były też bezy – prawdziwą bezę musiałam przyczepić do ręki kolekcjonera szpilką. W kolejnej pracy nasz bohater robił mi zakupy i czułam, że to się może nigdy nie skończyć, dlatego musiałam utopić wycinankę. Chciałam też, aby cała ta figuratywna instalacja zamieniła się w abstrakcję. (Chciałam w mikroskali doświadczyć tego rodzaju artystycznej ewolucji i przyjemności). W tym celu wrzuciłam do oleju aspirynę, wlałam gencjanę i atrament, pomieszałam je i zatopiłam figurkę. Wyobraźcie sobie te złoto-fioletowo-czarne esy floresy, rozrywki dzieciństwa.

Po co opowiadam o tych wcześniejszych pracach? Aby wytłumaczyć, dlaczego kolekcjoner w kolejnych instalacjach nie ma dłoni – zniszczyła się w wyniku przyszpilenia bezy i mieszania w gencjanie, musiałam ją odciąć. W tej właśnie zniszczonej postaci przybywa on na biesiadę intelektualną, na którą wszyscy jesteśmy zaproszeni, wygląda tym bardziej monumentalnie i zagadkowo.

Następnie pojawia się dźwig i opuszcza zawieszone na nim argusowe oko Marka. Argus był, przypomnę, mitologicznym potworem o stu oczach; któreś zawsze patrzyło. Na polecenie Hery pilnował nimfy Io, którą Zeus zamienił w krowę. Trudno było zabić Argusa, udało się to dopiero Hermesowi. Pozbierał on martwe oczy Argusa i podarował Herze, a ta umieściła je na ogonie pawia. (A może sama pozbierała argusowe oczy? Dlaczego Hermes miałby dawać jej prezent?). Na ten temat jednak nie mam żadnej pracy.

Zatem w ostatniej instalacji kolekcjoner pojawia się wraz z cokołem na stole, przy którym trwa biesiada intelektualna. Jest on tej biesiady bohaterem i w jakimś sensie celem. Rzuciłby na biesiadników swój metaforyczny cień, gdyby wszystko i tak nie odbywało się w teatrze cieni.

I mimo że cała ta opowieść przypomina monolog Vicky z „Małej Brytanii”, chciałam to wszystko opowiedzieć, by zdać sprawę z kondycji artysty jako kogoś, kto może zostać zaproszony.

Egzystencjalny sens pytania z wakacyjnego filmiku Sieńczyka jest oczywisty, artyści i artystki budzą się i zasypiają w jego spektrum, chociaż może się zmieniać ranga i potrzeba zaproszenia. Dyscyplinowanie w sobie tej potrzeby i sposoby obchodzenia się z nią można uznać za szczególnego rodzaju ćwiczenie duchowe, obce innym profesjom, w których inny jest rozkład szczęścia i przypadku. Tak postrzegam istotny aspekt życia artysty, konstytutywną warstwę jego umysłu, naszego umysłu.

Dosyć nonszalancko wspomniałam jednak również o sensie kabalistycznym. W jaki sposób pytanie „Może zostaniecie zaproszeni?” kazało mi zaprząć do interpretacji wakacyjnego filmu obce potęgi?

Zaproszenie poprzedza wybór. Sieńczyk spontanicznie uwzględnia ten aspekt – na kogo padnie Oko? A przede wszystkim – czyje ono jest? Kolekcjoner w mojej pracy jest wysłannikiem tego Oka, ale ono może też patrzeć samodzielnie. Zabawkowy dźwig opuszcza tekturowe oko nad biesiadą intelektualną, a potem unosi je z powrotem, czasem mi się wydaje, że to oko płacze. A kogo ono wybierze?



Wyobraziłam sobie świat, w którym o wyborze decyduje nieustannie, codziennie toczące się nad nami postępowanie sądowe, a wszyscy – nasi przyjaciele i znajomi, psy i koty, ściany i meble mogą zaświadczyć o naszej zasłudze lub winie. Nawet mimowolnie! Przez nieskończoną liczbę ziemskich i niebiańskich instancji trudno się samodzielnie przedrzeć i nie można niczego samodzielnie osiągnąć. Trzeba zdać się na pomocników, którzy są niezdolni do prawdziwej pomocy, doradców, których zadaniem jest nas zwieść, złośliwych strażników Bramy, którzy nam ją zatrzasną przed nosem.

W jakiś sposób te obrazy inspirowane książką K. E. Grözingera „Kafka a Kabała” stały się dla mnie uzupełnieniem motywu zaproszenia i metaforą kondycji artysty. Puenta jest prosta – nie wiadomo, na kogo padnie argusowe Oko (Marka), jednak nic się w tej sprawie nie da zrobić! Jedynym sposobem przezwyciężenia losu jest *zaniechanie starań* i traktowanie siebie jako naczynia, obojętnego wobec losu. To jest interpretacja pesymistyczna, afirmacja bierności, która może (ale nie musi) zostać nagrodzona. Trzeba jednak dodać, że kabalistyczne zaproszenie (*hazmana*) zawiera też inną intuicję – oznacza przygotowanie duchowego naczynia do przyjęcia światła lub „ustanowienie właściwego czasu”. (*Zman* w słowie *Hazmana* oznacza czas.) Prowadzi nas to do idei „gotowości na zaproszenie”, gotowości naczynia, a nawet *zaproszenia* do siebie zaproszenia. „Bądźcie gotowi (bo być może zostaniecie zaproszeni)” – mówi autor wakacyjnego filmiku i nie wiemy, jaką gotowość ma na myśli. Jaką gotowość?

Jeśli jednak ta intuicyjna i samowolna mistyka zaproszenia Was nie przekonuje, wróćmy do minimalizmu z początku monologu Sieńczyka: „Chciałem wam powiedzieć, że można się cieszyć małymi rzeczami. Zacznę teraz obierać ziemniaki, żeby wam pokazać, że nie trzeba drogich samochodów od razu, sprzętu elektronicznego, czy tam nie wiem, czym ludzie się potrafią cieszyć”.

Nie trzeba złośliwych strażników od razu, szpiegujących doradców i fałszywych pomocników, można się cieszyć kroplą gencjany, filmikiem z wakacji.

Bycie—

Daniel
Roland
Sobota

—w—

—piśmie

Daniel Roland Sobota

Bycie w piśmie

Autorska nota objaśniająca

Pierwsza wersja prezentowanego tutaj tekstu powstała przy okazji mojego wystąpienia podczas Letniej Szkoły Fenomenologii w Lanckoronie, która odbyła się w Willi Zamek w lipcu 2025 roku i organizowana była przez Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk oraz Fundację Myślowisko, pod patronatem Polskiego Towarzystwa Fenomenologicznego. Jej tematem przewodnim był język. Zakreślone w ten sposób pole problemowe rozpatrywane było zarówno w kategoriach tego, w jaki sposób fenomenologia jako wiedza dyskursywna jest lub powinna być praktykowana, jak i jako fenomen i „rzecz sama”, która w poznaniu fenomenologicznym zostaje poddana tematyzacji, analizie i opisowi. Wiele z wystąpień Szkoły odbyło się w gościnnej przestrzeni ogromnego tarasu Willi Zamek, z którego rozciąga się zapierająca dech w piersiach panorama lokalnego pasma Beskidów. Także i moje wystąpienie, prezentowane pod niemal identycznym tytułem co niniejszy tekst, odbyło się na rzeczonym tarasie, wśród rosnących tam bujnie kwiatów, pszczoł i zgromadzonej publiczności złożonej z uczestników Szkoły. Wygłoszony w bogobojnym tonie tekst przerywany był fragmentami zaśpiewu, który oddzielał jedną część modlitwy od następnej.

Ponieważ tematem Szkoły był język, zdecydowałem się zbudować moje wystąpienie wokół kwestii samej formy wypowiedzi. Mówiąc o „formie”, która w domyśle odróżnia się od treści komunikatu, wpadam już w koleiny starych podziałów, które raczej przeszkadzają postawić trafne pytanie, niż rzeczywiście doprowadzają pod to, co mnie niepokoi. Nie chodzi wszak o „literaturoznawczy” namysł nad gatunkami języka filozoficznego, lecz o sprawę samej filozofii rozpatrywanej tutaj od strony jej przedstawienia. A zatem moje wystąpienie utrzymane było w formie modlitwy o charakterze synkretycznym, łączącym lirykę inwokacyjną, esej, pastisz, ironię i groteskę. Tekst, który został odczytany podczas performansu, jest próbą wyrażenia doświadczenia filozoficznego w eksperymentalny sposób. Zarówno na poziomie swego *Jak, jak i Co*, tematyzuje on swoje własne środki ekspresji. Natomiast jako działanie performatywne modlitwa przyjęła postać czegoś, co można by za Jerzym Grotowskim określić mianem „farsy-misterium”. Poprzez niecodzienne w filozofii zastosowanie parodii formy modlitewnej próbowałem w sposób jednocześnie afirmatywny i krytyczny zwrócić uwagę na kilka rzeczy, z których pozwolę sobie tu wymienić tylko dwie najbardziej istotne sprawy powiązane, jak się rzekło, z najbardziej wewnętrznymi zagadnieniami samej filozofii. To w ich kontekście najmocniej objawia się osobliwość rzeczzonego wystąpienia, którego pisemny fragment niniejszym przedkładam pod rozwagę czytelnika.

Po pierwsze, chodzi o kwestię szeroko rozumianej epistemicznej przemocy ze strony dominującego obecnie polityczno-naukowego systemu, który – za cenę wykluczenia i blokowania rozwoju alternatywnych form bycia, mówienia i myślenia – ujednolica, standaryzuje, kwantyfikuje i monopolizuje praktyki ekspresywne, w tym wypadku wypowiedź o charakterze filozoficznym. Wraz z instytucjonalizacją „filozofii” jako wiedzy naukowej

dokonało się przywłaszczenie i etykietyzacja żywiołu myślenia. Podobnie uczyniła niegdyś nauka w relacji do żywiołu poznania świata materialnego, religia w stosunku do żywiołu wiary, sztuki plastyczne w odniesieniu do kształtu i koloru, muzyka w relacji do materii dźwiękowej itd. Ponadto wszystkie te dziedziny z filozofią na czele zostały współcześnie podporządkowane regułom efektywności quasi-ekonomicznej. W ten sposób powstał system zarządzania myśleniem filozoficznym, z którego zostało wykluczone wszystko to, co nie podlega modelowi „standardowego tekstu naukowego”. Sytuacja ta jest oczywiście jedynie przykładem – mówiąc językiem Foucaulta – szerokiego problemu systemu kontroli i reżimu prawdy, który wypracowuje dla swoich celów mechanizmy selekcji i normalizacji wypowiedzi, dyscyplinuje dyskurs i „zniechęca” do poszukiwania jego alternatywnych form. O ile dla innych postaci życia kulturowego tego rodzaju mechanizmy dyscyplinowania umysłu i ciał nie muszą być uznawane za jednoznacznie szkodliwe, w przypadku filozofii, która porusza się w żywiole radykalnej pytałości, jakiegokolwiek odgórne ograniczenia uniemożliwiają jej nieskrępowane podążanie za dynamiką własnego żywiołu. Co charakterystyczne dla działania władzy, ograniczenia te nie występują otwarcie jako ograniczenia swobody dyskursu, lecz jako limitacje wyćwiczone, sprawdzone, poddane legitymizacji społecznej i instytucjonalnej oraz ostatecznie zinterioryzowane przez jednostki do postaci „habitusu scholastycznego” (P. Bourdieu) określającego zasady *dobrego* filozofowania. Są to wszystkie rzeczy znane i dawno temu opisane, problem polega na tym, iż ta autokrytyka ma miejsce wewnątrz systemu, wyłącznie na jego własnych zasadach, za jego sprawą i przyzwoleniem; a mianowicie zostaje ona dopuszczona do głosu jedynie o tyle, o ile w praktyce w sposób maksymalnie doskonały i wierny standard systemu ucieleśnienia i powtarza to, co sama atakuje. I znów można by powiedzieć, iż jest to dobrze rozpoznany mechanizm działania wszelkich systemów władzy, że ku rozpaczy swoich krytyków dążą one do wzmocnienia swego panowania poprzez uznanie i włączenie głosu swoich oskarżycieli jako elementów poświadczających „otwartość” i „transparentność” swego funkcjonowania. Co w konsekwencji, paradoksalnie, oznacza jeszcze mocniejsze zablokowanie i zamknięcie krytykowanego systemu...

Po drugie, poza przypomnieniem tych dobrze znanych – choć w praktyce kwitowanych jedynie bezradnym wzruszeniem ramion i głośnym westchnieniem – ustaleń i próbą praktycznego zastosowania wyprowadzonych zeń wniosków do sytuacji zarezerwowanej zwyczajowo na referat, polemiczne ostrze mojego wystąpienia sięga jeszcze dalej, niż krytyczne punktowanie przemocy systemu. Mianowicie dociera ono do *stricte* filozoficznej kwestii prawdy bycia, wyrażonej tu w postaci relacji pomiędzy filozoficznym doświadczeniem a jego wyrazem. W tym przypadku chodzi już nie tylko o to, w jaki sposób panujący reżim prawdy dyscyplinuje filozofujących i ich praktyki, ale o głębszy problem samej filozofii i jej dziejów. Mam na myśli jej najbardziej fundamentalne pytanie, które określa samą istotę żywiołu filozoficznego, a mianowicie pytanie o odkrytą po raz pierwszy w dziejach przez Parmenidesa (frg. B 6) podstawową korelację pomiędzy Słowem, Myślą i Bytem. Problem, którego dotyczy poniższa modlitwa, dotyczy samej Prawdy – tak, tak, pisanej wielką literą! – w kontekście Pisma i jego relacji do pozostałych elementów rzecznej Trójjedni. Wskazuje na to już sam tytuł główny wystąpienia (*Bycie-w-piśmie*), który na dwóch poziomach jednocześnie – w formie niepoprawnego ortograficznie zapisu i tego, co anonsuje – stara się to symbolicznie ograć. Pytanie dotyczy zatem już nie tylko tego,

w jaki sposób pisać teksty filozoficzne, aby zachować na papierze autonomię i swobodę wyrazu doświadczenia filozoficznego, ale tego, jak mówić inaczej niż w sposób podporządkowany pismu. Stawką jest przełamanie dyktatu *ontografii* i wyżłobienie otworu w murze *grafocentryzmu*. W jaki sposób można porzucić Pismo i spróbować mówić o filozoficznym żywiole, nie korzystając ze środków, jakie oferuje kultura pisma? Mówię „nie korzystając”, tak jakby Pismo było wciąż tylko jednym z narzędzi ekspresji, gdy tymczasem prowadzone od kilku dekad w ramach tzw. zwrotu oralnego i medialnego badania nad różnymi środkami komunikacji potwierdzają, iż – by użyć bon motu Marshalla McLuhana – „środek przekazu sam jest przekazem” i jako taki nigdy nie jest neutralny wobec tego, o czym mówi. Zwłaszcza, gdy mowa o *piśmie alfabetycznym*, które dość szybko z jednej z wielu technik notacji, jaką dysponowała starożytność, wyewoluowało w wiekach średnich – nie bez czynnego udziału i wsparcia dominującej w Europie Religii Księgi – do metafizycznej zasady organizacji całości bytu. Jej panowanie sięga wszystkich wymiarów życia, a za sprawą najpierw kolonizacji, a potem globalizacji (choć czy to nie jedno i to samo?) rozprzestrzeniło się na cały świat. Jakby rzeczywiście nie było nic poza Pismem, które stało się jedynym *Programem*¹ mówienia, myślenia i bytu.

Jest to zastanawiające zwłaszcza w kontekście innych dziedzin kultury. Konkurujące niegdyś z filozofią o laur pierwszeństwa odmienne formy doświadczeń, takie jak religia, sztuka czy polityka, od zawsze wykorzystywały do swoich celów różne środki wyrazu – a więc nie tylko język werbalny, ale również dźwięk, kolor, kształt, gest czy rzeczy. Tymczasem filozofia, zgłaszając na przełomie wieków największe roszczenia do prawdy – i to do prawdy absolutnej – do bycia wiedzą konieczną i uniwersalną (*philosophia perennis, mathesis universalis* etc.), ograniczyła stosowane przez siebie środki wyrazu do języka werbalnego, który zawsze ma lokalny (w tym wypadku: europejski) charakter. Nawet jeśli wyraża się ona w językach narodowych, które przybierają postać *lingua franca*, wciąż mówi lokalnym językiem, skonstruowanym w oparciu o pewną gramatykę i leksykę, najczęściej dodatkowo zawężonym do pewnego formatu pisma. Nic dziwnego, że ostatecznie pewnego dnia filozofia musiała zostać okrzyknięta formą literatury! Gdy od czasu do czasu dostrzegała ona ów problem i stawiała pytanie o swoją relację do pisma, najczęściej kończyło się to albo jego apologią, która akcentuje zwłaszcza powszechną dostępność, ponadkontekstualne znaczenie („trzeci świat”) oraz ponadczasową trwałość pisma; albo jego krytyką w imię filozofii rozumianej jako żywy dialog lub też bliżej nieokreślona „sztuka życia”; albo – jak w filozofii Derridy – niemającą precedensu jego gloryfikacją (jako różnicy) i zarazem krytyką (jako metafizyki obecności, logocentryzmu i onto-teo-logii etc.) w imię quasi-religijnego, żydowskiego mesjanizmu, w którego tle majaczy „absolutne pismo samo w sobie” (J. Derrida). Odnosnie tego ostatniego pomysłu, na marginesie tylko pozwolę sobie wyrazić wątpliwość, czy podmianka katolickiego, protestanckiego czy prawosławnego mesjanizmu na żydowski, który jeszcze mocniej eksponuje kwestię pisma czy raczej Pisma, może cokolwiek zmienić w filozofii w kontekście jej głównego ograniczenia, jakim jest jej bliska całkowitemu zaślepieniu fiksacją na Literze.

1 Słowo *program* pochodzi od greckiego πρόγραμμα (*próγραμμα*), oznaczającego „publiczne ogłoszenie, obwieszczenie pisemne” i złożonego z dwóch elementów: πρό (*pró*) – „przed”, „naprzód”, „na zewnątrz” + γράφω (*gráphō*) – „pisać”. Dosłownie więc: „to, co jest wypisane na widoku”, „to, co zostało zapisane z wyprzedzeniem”.

Moja niezgoda na panowanie ducha religijnego w filozofii – choćby w postaci postsekularnej – która nieprzerwanie pielęgnuje swoje niekwestionowane przywiązanie do Pisma, wpłynęła zasadniczo na wybór gatunku modlitwy. Jeszcze raz to podkreślę: chodzi o fiksację, która nie ma nic wspólnego z prawdą żywiołu filozoficznego, mającą postać najbardziej radykalnego i nieznającego żadnego ograniczenia zapytywania. W końcu filozofia to ta absolutnie niesamowita instytucja, która pozwala pytać o wszystko.

W swoim wystąpieniu starałem się pozostać możliwie blisko żywiołu (oksymoron) i postawić dość rzadkie pytanie, którego waga jest jednak rozstrzygająca, jeśli wziąć pod uwagę niezmierzony potencjał erotetyczny samej filozofii: dlaczego pismo? Dlaczego nie dopuścić innych „środków wyrazu”, które tworzą nieprzebrane pole pozatekstualnego wydarzania się, nazywanego przeze mnie prowizorycznie i roboczo *performansem filozoficznym*? Czy w obliczu panowania wspomnianego Programu performansów nie pozostaje wciąż jedną z najważniejszych możliwości subwersji, które zapobiegają całkowitemu domknięciu obecnego Systemu? Systemu, który za sprawą rozwoju maszyn liczących i programów uczenia maszynowego, zyskał wcześniej nieosiągalną i wykraczającą poza ograniczenia dawnej kultury Księgi szansę totalnego upiśmiennienia niemal wszystkich pozostałości świata, które ocalały dotąd na marginesach dyktatury Pisma...

Daniel Roland Sobota – doktor habilitowany, profesor nadzwyczajny w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN; wykładowca na Uniwersytecie Warszawskim i Politechnice Bydgoskiej. Absolwent Instytutu Filozofii UMK. Autor kilkudziesięciu artykułów oraz trzech książek: dwutomowej monografii pt. *Źródła i inspiracje Heideggerowskiego pytania o bycie*, pracy o początkach ruchu fenomenologicznego i istocie fenomenologii: *Narodziny fenomenologii z ducha pytania. Johannes Daubert i fenomenologiczny rozruch* oraz *Eseju z filozofii dziejów*. Zainteresowania filozoficzne: filozofia niemiecka przełomu XIX i XX wieku, filozofia Heideggera, fenomenologia, filozofia pytania, filozofia teatru J. Grotowskiego i teoria performansu. Animator pozaakademickiej kultury filozoficznej i poszukiwacz nowych środków wyrazu doświadczenia filozoficznego. Założyciel i prezes Fundacji Myślowisko. Użytkownik performansu filozoficznego. Były trener (UEFA B) i zawodnik piłki nożnej. Ideą przewodnią jego myślenia wyznaczają trzy zagadnienia: pytania, fenomenu (jawienia się) i performansu. ORCID: 0000-0002-4603-6346

Być w piśmie.

**Modlitwa rozdarta na dwoje oczu, rękę, głos i papier,
uporządkowana i kunsztownie przyozdobiona przez
gorliwie oddaną sprawie siostrę Weronikę z zakonu
światłem kreślących iluminatów**

Si Dieu n'existait pas, il faudrait L'Écrire.

Św. Voltaire, *Épître à l'auteur du livre des Trois imposteurs*

Gregorius Samsa sum – vermis et non homo.

Św. Franz Kafka, *Psalm, 22:7*

In principio erat Scriptura, et Scriptura erat apud Deum, et Deus erat Scriptura.

† ¶ (...) ¶ †

(Powoli, z namaszczeniem, gorliwością i pasją) Panie Stron, Boże białych przestrzeni, Ty, któryś był przed wszelką literą, zanim wypowiedziano pierwsze „jest”²! Otom ja, robak marny, co żłobi ciemne korytarze w cichych marmurach chwałą wyniesionych męczenników Pisma, którzy zginęli na ołtarzu *hominis literati*. *Beati qui in Scripto moriuntur!* Zaprawdę niegodzien jestem Twego spojrzenia, ale Tyś mnie do siebie zawołał i wskazał drogę, która dla wielu z nas – żywych – kończy się dokładnie w miejscu swego zaczęcia; wszak wielkiej Twojej miłości nie zniechęca słabość tych, co jeszcze nie umarli. Wzdycham do Ciebie, którego szukają po omacku me dłonie³; atoli zbyt giętke są jeszcze one, niespokojne i nazbyt mocno osadzone w mięsie; nazbyt żywe, lubieżne i grzeszne, abym mógł z pokorą i dyscypliną służyć Tobie w armii wiecznych skrybów. Wybacz mi Panie Boże, Boże Pisma Wszechmogący, że jeszcze mówię do Ciebie i ciężarem głosu nadwyrężam delikatną pajęczynę Twego majestatu, naruszam spokój Twojej świętej czytni, kwileniem schwytej w kacie myszy budzę Cię z Twojej słodkiej drzemki – jam gryzoń nic niewarty, co pożera papier miast kontemplować księgi.

Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa. In remissionem peccatorum – Lege et Scribe!

Wybacz, że jeszcze mówię i żyję tu z dala od Ciebie – poza Tobą, poza mojego Boga papirusów zwojem i grobową ciszą ksiąg wieczystych – miast rozkoszować się u Ciebie widokiem najśłodszy cięła Twoich liter, podążać za doskonałym ruchem Twojej stalówki, wachać morzem pachnący atramentowy szpik Twych chłodnych palców. Wybacz mi, że wciąż jeszcze trzymam się tego życia, tych kości i mięśni, tego błota i gówna, że wciąż jeszcze toczę

² Tu, qui es ante omnem litteram!

³ Quaerens te, Domine, quem nemo vidit nisi per litteram!

krwem brudną żyłami i dycham niczym zwierzę umęczone chucią. Jam żywy jeszcze! Jeszcze żywy! I wciąż jeszcze tu jestem, wciąż jeszcze wieść mi życie przypadło u bram Twego Królestwa! Więc usłysz mnie Panie, jak wołam z tych nizin: il n'y a pas de hors-texte⁴.

Heu, vivus adhuc! Miserere mei, Scriptura! Caro putret, sed Littera manet.

Krew z krwi i kość z kości! Słodkie to chwile, gdy czasem udaje mi się zerknąć w przedśionek Twych pałaców i ujrzeć cuda, które obiecałeś za faksymilijne Cię naśladowanie, a które opisał bezbłędnie słynny kanonik⁵ w *De Imitatione Scripti*. Lecz jak kopiować Ciebie, Mistrzu? Wybacz, Wielki Bibliofilu, bezczelność analfabety, jakże bowiem ktokolwiek może zbliżyć się do Ciebie i znieść widok Kunsztu, jakim jesteś – Ty, któryś jest poza tym, co mija. Tylko gnienie, zdechłość i żądza poza Tobą – słodką krainą literackiej łagodności i obyczajów miękkich, a podtrzymujących nasze ideały, normy, prawa, wzorce i teorie. Jam pluskwa w zwojach Twych szat pergaminu, *errata* w Twym Wielkim Dziale, anakolut niegodzien Twej prozodii, niewart Twych podwojów, tu, wśród ruin świata, wiecznej *nox scripturae*, i tych – żywych – ludzi. Tych żywych! Jam też żywy wciąż nazbyt, jak i oni! Wiem! Zaprawdę niegodne to i niesprawiedliwe, niestuszne i piekielne, że musisz *słuchać* tych bredni, tych zagrzybiałych i śliną zawilgoconych biadoleń prosto z ludzkich trzewi⁶! Wybacz, Wielki Alfabeto, Alfo i Omega, mój taktu brak i talentu. Oto jak kursywa skruszony chylę się ku ziemi – więc puść w niepamięć moje barbaryzmy, brak stylu, ciężar zdań, kiepską ortografię, nieskładność wypowiedzi, uchylanie kompozycji, brak artyzmu, wglądów, erudycji i geniuszu. I tego, że nie potrafię kończyć swych myśli pięknym zawijasem. Oto ja, ciemny dyslektyk, zbyt materialny i żywy, by być Ciebie godzien.

Confiteor Scripto omnipotenti, et vobis, fratres, quia peccavi nimis cogitatione et locutione viva.

Ale pokaż tylko literę, jeden wers Twój, a będzie uzdrowiona dusza moja. Wierzę, że me *transitio* kiedyś się zakończy, jeśli oddam swe marne życie na służbę Pismu, a wtedy Ty – jak obiecałeś – wysłuchasz moich wołań i pozwolisz mi stać się duchem i widmem, które z kości zmarłych szczytuje święte teksty. (Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst der Schrift⁷!) Wybacz mi jednak, o Boże, to gwałtowne *prolepsis* i że *mówić* śmiem do Ciebie poza protokołem! *Extra ordinem et sine licentia scribendi!* Ja – chuć i brud, zwierzę kalające ekskrementem lśniące powierzchnie Twych najświętszych stronic. Wierz, że wstyd mi z tego tytułu, i żem świadom, jak Ciebie – i siebie – nudzę; jestem jak swędzący ropień na ciele, który przesywasz czasem stalówką wiecznego pióra, próbując wydostać mnie poza granicę wyblakłej obwoluty mej skóry, co obleka to mięso, pełne gówna, spermy, limfy, krwi i śluzu. Śniąc tylko o Tobie, o Tobie wciąż marząc, chcąc być z Tobą na wieki.

4 Św. Jacques Derrida, *De la grammatologie* (O gramatologii), 1967.

5 Św. Tomasz à Kempis.

6 *Parce mihi, Domine, quia locutus sum!*

7 Św. Karol Marks, św. Fryderyk Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei* (Manifest komunistyczny), 1848.

Veni, Scriptor Sancte, reple tuorum corda fidelium!

Przyjm mnie proszę, daj mi Siebie, chcę mówić, myśleć, oddychać i działać Twoim świętym tekstem. Napętnij me usta atramentem, a ręce przemień w wieczne pióra, obetnij mi członka i język, bym już więcej nie gorszył i serc nie skradał żywym. I zetnij wszystkie drzewa – poza tym Drzewem – abym mógł czytać myśli Twoje pod gołym niebem. Precz, precz! Z dala od szumu tego świata, od działania, od bólu ciała, jego pragnień i potrzeb niegodziwych, przyjm mnie między Swe stronice, włóż między akapity, pomieść w interliniach i międzywyrazowych niszach, z dala od tłumy, co Ciebie obraża – *będąc*. Être ou Écrire? – ce n'est pas la question. Pozwól mi pozostać w heksagonalnych galeriach Twej Świętej Biblioteki⁸, przygotuję sobie – o tu! – cichy grób wśród znaków ułożonych w ciągi *ad infinitum*. Ja, zrodzony jeszcze z ciała, choć stworzony, wychowany, doświadczony i uczony w Piśmie, przez Pismo nagradzany i zbawiony, zaślubiony i oddany bezgranicznie Tobie, pragnę już tylko Ciebie: pozwól mi na zawsze zasnąć w żłobieniach Twego rylca – tak, chcę być już umarłym w żywych świecie i żywym w świętym piśmie, w pismo przemienionym, i na wieki wieków



WPISMOWZIĘTYM?



Słyszę już z dala, jak mnie po imieniu wzywasz stukaniem na maszynie, bym ześlizgnął się po Twym grzbiecie – do raju idei oddzielonych grubą deską od tego, co Tobą nie jest. Ale jakże by coś miało być, a nie być Tobą? Powtórzę raz jeszcze: il n'y a pas de hors-texte! Wybacz mi brak czystego rozumu, wciąż noszę brzemień myśli ucieleśnionej, co upośledza władzę sądzenia. Tyś jest przecież wszystkim, a to, co poza Tobą, jest tylko tęsknotą do Ciebie i ku Tobie dążeniem. Dlatego pozwól mi choć na marginesie rozszczepić się nieco w świetle Twych stronic. Tu będę mieszkał i ucztował tu będę, ze wszystkimi umarłymi Twego Kościoła, których przyjąłeś w indeks Arcyniebieskich Archiwów. Ojciec nasz, któryś jest w Niebie, pisz się imię Twoje. Otwórz przede mną cmentarz, unieś płytę nagrobną i pozwól mi złożyć ciało, które jest grobem mej duszy, jak życie jest grobem Pisma. Racz już zamknąć rozdział przebrzmiały mojego dawnego życia pośród wciąż jeszcze półżywych – i wciąż ćwierćrozumnych – półanalfabetów. Uczyni mnie Swoją literą, lub choćby znakiem interpunkcyjnym, *vel punctum*, *vel virgulam*, *vel signum interrogationis aeternae*; i wstaw między Tve słowa, strony i foliały; tak mi dopomóż, Boże Pisma, i ukoj niespokojne serce moje.

I nerwy.

Tako rzecze *homo literatus*.

⁸ Wszechświat (który inni nazywają Biblioteką) składa się z nieokreślonej, a być może nieskończonej liczby heksagonalnych galerii. Św. Jorge Luis Borges, *La Biblioteca de Babel* (Biblioteka Babel), z tomu *Ficciones*, 1941.

⁹ *Mortuus mundo, vivus in Scripto – in saecula saeculorum*.



*Domine, gratia tua illumina mentem meam et cor meum, ut Scripturam
intelligam.*



Ale kim ja *jestem*, Boże Wszechpiśmienny, że śmiał tak *mówić* do Ciebie? Wybacz, że spowiadam się na *głos*, który, jak powiada Pismo, jest obecności grzechem śmiertelnym¹⁰; wybacz, że wciąż jeszcze nie umiem inaczej. O, wiecznie Nieobecny! Wiecznie Utęskniony! Wiecznie Nadchodzący i Opóźniony! Wiecznie Inny i Nieuchwytny! Horyzoncie Horyzontów¹¹! Apokalipso Wiecznego Jutra! *Semper Differens, numquam Praesens!*

Kimże teraz jestem? Wpuść mnie do swego Archiwum i rozwiń linie mego życia, otwórz księgę mej pamięci i pozwól mi się opowiedzieć. Zaprawdę tego pragnę, o czym napominał wielki Doktor Twego Kościoła w *Ecce Homo Literatus*: stań się tekstem, którym jesteś – *ens Scriptum per se* – i opowieścią zapierającą dech w piersiach¹²; chcę być Twoim czytadłem, jestestwem napisanym zgodnie z prawidłami Literatury Niebieskiej. Chcę być świętym czytelnikiem i mapą końca świata, który mam na końcu języka¹³; i wybacz półanalfabecie, że śmie mówić do Ciebie, choć wie dobrze przecież, że o czym pisać nie można, o tym należy milczeć¹⁴.

Admitte me ubi nulla vox, sed sola Littera regnat.

O! Jakże straszny jest początek życia! W bojaźni i drżeniu śledzę pierwsze ustępy księgi bycia mego, w którym może i Wy, bracia i siostry, odnajdziecie wersy kreślone na obraz Wasz i podobieństwo. Niespokojnymi palcami przerzucam jego strony, ale nigdzie – nigdzie? – nie znajduję Ciebie. Lub raczej śladu czy *znaku* Twego, Boże, jako że obecnością się przecież nie kalasz. Wybacz więc bluźnierstwa i mowę nieprzyzwoitą, bowiem poczęty i zrodzony jestem z grzechu analfabetów. *In analfabetismo conceptus sum, et in ignorantia litterarum peperit me mater mea*. Nie było znaków Ciebie? A może jednak były, choć nie dla moich oczu? Tylko mądry, stary proboszcz wiedział, że to wszystko zapisane w gwiazdach i że imię moje Daniel (דָּנִיֵּאל, Dāniyyēl) pochodzić musi z ksiąg świętych, które Sam pisałeś; a ojciec mój gdzieś przeczytał, że ciało nie jest wcale gównem, lecz niedoskonałym wprawdzie, a jednak aktem pisma, skąpą materializacją życiodajnych liter Twoich: D-N-A – *Deus Noster Alphabeticus* – które zwierzęta i analfabeci zamieniają w chuch i ochody. A więc „byłeś” już tedy, choć *być* jako tako nie możesz, a ten przebrzydły czasownik należałoby zapomnieć, ażeby pisać
Prawdę.

10 *Vox est peccatum mortale; sola littera salvat.*

11 Św. Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie (Idee czystej fenomenologii)*, 1913.

12 *La fidélité à l'Écriture reçue*. Św. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre (O sobie samym jako innym)*, 1990.

13 *Die Grenzen meiner Schrift bedeuten die Grenzen meiner Welt*. Św. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1921.

14 *Wovon man nicht schreiben kann, darüber muss man schweigen*. Św. Ludwig Wittgenstein, *ibidem*.

Pamiętam długie dni bez Ciebie – sanatorium dzieciństwa w martwym sezonie, gdy hasałem beztrząsco po łąkach bycia: obecny, nieznający śmierci i tęsknoty za Literą, błogo nieświadomy, że obecność jest fikcją i pułapką zastawioną przez życie – tę chorobę toczącą ciała niepisanych. Na pierwszy znak od Ciebie trafiłem nie umiejąc jeszcze czytać. Wiem teraz, Ojcie Granatowy i Wielki Poligrafie, że te litery tłoczone na podeszwie buta – w który wgryzałem się wraz ze swym pieskim bratem, będącym pierwszym towarzyszem mych chłopięcych zabaw – to właśnie Ty byłeś w swoim majestacie. Bo prawdą jest, że najpierw przeżywa się świat, następnie przeżywa, by wreszcie – czytać. Jakich więc to liter piękno i magia zatrzymały na chwilę mój lot trzpiota rzuconego w bycie, co dźwiękami w bucie się zanurza? Jak przez zamglone okulary czytam pierwsze zdanie moje, które jest tylko odbłaskiem Wielkiej Księgi Stworzenia:



MADE IN CHINA.



Ślepy byłem jeszcze i głuchy, ale i tak nie wiedzieć dlaczego pojąłem od razu, że oto nadeszło Największe i *consummatum est*. Oczyma muskałem powierzchnię liter, odwracałem wzrok rażony ich dostojnością, wielkością i powagą, wdrapywałem się na wierzchołki bukw i zjeżdżałem w dół z piskiem, kołysałem się na szeryfach, wychylałem się z okien prześwitów, czekając na falę uderzeniową najdźwięczniejszej ciszy Twego niemego wezwania, bym dokonał zwrotu (Kehre) i stał się sługą Twoim, Błogosławiony Maszynopisie! *Tolle, lege! Tolle, lege!*¹⁵ *Signum magnum apparuit*¹⁶:



MADE IN CHINA



– oto moje pierwsze nieprzeczytane zdanie, zapowiedź szczęścia i znak Twojej mocy, Boże, co potrafisz ściągnąć burzę i zatrzęść świata posadami, coś na świat wybuchł tym bluźnierstwem wspaniałym, coś z kieszeni mego ojca eksplodował markownikiem¹⁷, którym ów święty bucik mi opłacono. Wstąpiłem na marginesy, a Ty podałeś mi pióro, lecz wciąż jeszcze zatwardziało było serce moje i długo musiałem czekać, zanim pojawiło się na nim pierwsze *alef*, a na koniuszku języka uczułem posmak atramentu. *Sapientia atramentum sapit!* I jakże to była słodka chwila¹⁸: dzień Twego pierwszego ujawnienia otworzył mnie i napromieniował, czyniąc w bycie mym zakrzepłym pierwsze rozszczelnienia i prześwity. Czułem, że dzieje się ze mną coś niesłychanego, że zacząłem nagle ważyć i czuć swoją powagę; i że

15 Św. Aurelius Augustinus, *Confessiones* (Wyznania), 397-401.

16 *Apocalypsis Ioannis* 12,1.

17 Św. Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, 1937.

18 *Gustavi et vidi, quoniam suavis est Scriptura*.

gravitacja zaczęła mnie w dół ściągać; że moje ciało miał biec przede mną, jak wcześniej to miało w zwyczaju, nagle wlecze się za mną; że na ramionach mych pojawiły się paki skrzydeł i wnętrzności wypełniło mi światło, tworząc duszę, wnętrze i jaźń gotową przyjąć Pismo. *Fiat Littera!* Zacząłem nosić okulary do czytania, aby nie przegapić w życiu żadnego grafemu. Nie chciałem wówczas, pamiętam, jeść i pić za wiele, jako że tylko ten, kto pisze, prawdziwie pości. I mało spałem, bojąc się, że uronię choćby jeden wers z Twego podania.

*Nulla dies sine Linea*¹⁹.

Na szczęście do snu prowadziło mnie czytanie matki, a wieczór miał smak magdalenki subtelnie nasączonej inkaustem. Agdy wreszcie zostawałem już sam w łóżku, po ciemku, w wyobraźni swej malowałem na sklepieniu pierwsze signifianty. Kiedy w końcu udało mi się zasnąć, śniłem tylko o Tobie, że oto płynę w kołysce apertury po lagunie liter, które zlewają się w zdania i akapity, i spływają lejem do wielkiego oka, jak wody niebios spadają w studnię ziemi. Czy to było uczone oko Twoje, co widzi wszystko w Piśmie? Czy to było samo Ono, samo Pismo, Pismo samo w Sobie, co wchłania w Siebie na powrót świat, który niegdyś uczyniło, skupiając wszystko w świętej, wieńczącej Całość kropce? O kropko, świętości niewypowiedziana, której żadne gardło nie wypłuje i nie zada o nią żadnego pytania. Zacząłem wychylać się i iść w Twoją stronę, wstępować po schodach alfabetu: A, B, C... – recytując i wpijając się w zgłoski i prostując ciało, by poderwać je do lotu i opuścić ziemię, tę ziemię, w całkowitym akcie wy-pisania.

*L'existence précède l'essence – mais l'Écriture précède l'existence*²⁰.

Jak ludzkość u zarania porzuciła stan natury, przyjmując Twój *donum Litterarum*, tak i ja wreszcie przebudziłem się z życia. Zamieniłem wnet plac zabaw na cmentarz, gdzie oddawałem się rozkoszy czytania – plaisir de lire, znacie to! – płyt nagrobnych. To byli błogosławieni święci, którzy już wpismowstąpili i zanurzyli się w Twym nieskalanym inkauscie²¹. Wielki Bibliotekarzu, opiekunie bibliofilów, patronie bibliofolii! *Custos Incunabulorum, Archivista Caelestis! Da nobis furorem legendi!* Ześlij na nas czytelnicze szaleństwo i pomóż nam dostąpić obłędu lektury *ad aeternam*. Tyś postawił przed nami wielkie zadanie przemiany życia w Księgę i jako lud Twój wierny acz słaby, złożyliśmy Ci przysięgę, że nie spoczniemy, póki nie oczyścimy dusz naszych z resztek ekskrementów. Za sprawą Córkę Swej Jedynej, nad którą przybito ów *titulus crucis*, posłałeś nam enuncjację, że życie nigdy nie zwycięży śmierci i że do bycia-ku-niej może nas wyzwolić tylko wierność Pismu. Bowiem Pismo jest, a bezpiśmia nie ma.

19 Św. Pliniusz Starszy, *Naturalis Historia*, 77-79 n.e.

20 Św. Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme* (*Egzystencjalizm jest humanizmem*), 1946.

21 *Requiem aeternam dona eis, Littera, et lux perpetua luceat eis.*

¶

Sola scriptura!

¶

Albowiem zaprawdę powiadam wam, Bóg moim pisarzem, prawzorem poety, pasterzem trzody, wśród której i ja się chowałem pod opieką świętych: Kadmosa i Gutenberga. Troszcząc się o duszę, już w dzieciństwie zacząłem wieczorami niezgrabnie szkicować swój pierwszy raptularz. Chciałem schwytać każdy dzień, każdy jego szczegół uwiecznić i uniewidocznic, strącić w ciemne trzewia księgi. My ziemianie, po to tu jesteśmy przecież: by przemienić życie w znaki, poświęcić je Tobie, Boże, i umrzeć (najlepiej w pozie skryby) dla Twojej chwały. Piszę – więc nie-jestem! Niech rzeczy patrzą: być albo pisać. Więc pisałem, zapalczywie, natrętnie, obsesyjnie, jakbym chciał wydrapać w świecie otwór, przez który mógłbym ujrzeć Twoje niebo. Tak Ciebie pragnąłem, choć wciąż przecież nie znałem jeszcze skutecznej obrony przed diabelskimi sztuczkami życia. Wybacz mi, Boże, chłopięce namiętności, które miast kantami Liter kazały mi się delektować krągłym modelunkiem młodych dziewczyn. I zamiast moczyć pióro w atramencie... Ach, długo to trwało, zbyt długo!

Si manus meae offendiculo mihi sunt, abscide eas – si lingua, abscinde et eam!

Lecz wreszcie, na Pisma chwałę, rodzicielka zaprowadziła mnie do szkoły, gdzie przez długie lata ćwiczono mnie w wyrzekaniu się życia. Żadnego *élan vital*, żadnej *jouissance*, wszystko było tam martwym pismem: liczbą i literą, które mądrzy nauczyciele skrupulatnie i cierpliwie wypisywali na moim wciąż chucią rozedrganym ciele i duszy – tak, aby to hałaśliwe bycie-ku-życiu mogło wreszcie zgasnąć w Twoich ramionach. *In Littera enim lex, in lege mors*. Lata całe tkwiłem przykuty do ławki, zanim Program Nauczania wyrył się w mym sercu i wyrobił we mnie trwałą dyspozycję do znajdowania wytchnienia w tym, czym dotąd gardziłem – samotności i śmierci. Pamiętam doskonale, że zrazu czułem to jako tortury, ale jak chory musi się nacierpieć podczas terapii, podniebienie przepłukując farmakonem, tak i ja musiałem przebyć katusze, aby Pismo stało się mym alkierzem. Albowiem zaprawdę powiadam wam, bracia i siostry, że Pismo jest domem ubycia, a Jego Gospodyni mieszka między nami – że Pismo jest jedynym godnym tego miana Światem, transcendującym „otoczenie”: światem czytelników i opinii publicznej, światem literatury i kultury, światem ludzi wykształconych i akademii²². Czymże jest bowiem ostatecznie człowiek, jeśli nie liną rozpiętą między marginesami²³, glinianym tabletem, *Wunderblock*²⁴, niezapisaną kartą, na której los żłobi swe przypisy, by złożyć ją na koniec w Twojej Książnicy, gdzie jest każda litera i każde możliwe zdanie? Dziś, po latach żmudnych ćwiczeń wiem i widzę niemal tylko tyle, ile zdołam wyczytać i wypisać; widzę tylko okiem duszy, dla której wszystko stało się znakiem; *nihil est in intellectu quod non prius fuerit in Scripto*. Inskrypcje wszędzie i tatuaże: niezgrabne powiedzenia wdrukowane w skórę, by sens nadać również ciału; by ciało słowem się stało, co głosi: je est un Texte. Jam uczony w Piśmie, z Pisma powstałem i w Pismo się obróciłem²⁵. Dobry Pasterz nie zostawia żadnej owcy swojej, lecz czeka na nią po zmierzchu, aby złożyć parafę na końcu inwentarza.

Tako rzecze *homo literatus*.

22 Św. Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, 1986.

23 *Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen den Rändern – über dem Abgrund der weißen Seite*. Św. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (*Tako rzecze Zaratustra*), 1883–1885.

24 Św. Sigmund Freud, *Notiz über den „Wunderblock“* (*Notatka o „cudownej tabliczce“*), 1925.

25 *Ex Scripto sum et in Scriptum revertar*.



*Domine, gratia tua illumina mentem meam et cor meum, ut Scripturam
intelligam.*



Wybacz mi, Boże, że tyle mówię o sobie, a przecież wraz z przyswojeniem Pisma ma dusza stała się czysta i czytelna dla każdego brata i siostry mojej. Tymczasem jakże tu pusto, jak w interlinearnym prześwicie ssącym siarczystej niż czarna dziura – czy to Ty jesteś? I czymże jesteś, skoro być dla Ciebie, jak się rzekło, jest niemal przekleństwem? Jak się tu-oto istoczysz, wszechznacysz ponad istotą – Ty, co jesteś, który jesteś, nie będąc nigdy wcale? Być-Pismem – to inaczej niż być. To raj! Lecz tu, poza Tobą, jest inaczej niż w raj, bo jest się, a przecież być to tylko skrót egzystencjału: być-w-piekle.

Zu den Schriften selbst²⁶!

Choć wszystko w Tobie i Tobie jedno – Tyś zasadą podziału i przez podział mnożenia; siłą swą różni oddzielasz sprawiedliwie świat od Siebie, a właściwie – jako że Sam jesteś światem – zabierasz Się słusznie z tego też padolu, w którym grasujemy my – zwierzęta. Tyś różnicą i powtórzeniem, symptomem uczonych doktorów²⁷, co zwą Cię: Wiederholungszwang und die ewige Wiederkehr desselben Lapsus. Tyś cięciem i źródłem wiecznie bijącym najprzeróżniejszych dyferencji i dywergencji. *Panta rhei per Scripturam*²⁸ – uciekasz i umykasz stale, Ty, który sprawiasz wszystko. Zostawiasz nas w swym nieskończonym uniku, *Littera Incognita*; Tyś syzyfowa²⁹ praca morza i wieczne tykanie zegara. Tyś Różnia, co od poznającego oddziela poznawane; Tyś jest Obiektywizm, *Censor Librorum*, źródło prawdziwej Nauki, która gardzi alfabetów mirażami; L'enfer, c'est les alphabètes³⁰! Tyś Ojcem przedmiotów idealnych i Twoje jest Królestwo Trzecie³¹ i chwała na wieki; Tyś *l'Écriture*, której otwarcie wiecznie nadchodzi w przyobiecanej Apokalipsie, lecz zawsze: jeszcze-nie-teraz, immer-schon-à-venir, w Wielkim Odroczeniu. À venir, toujours à venir³².

26 Św. Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen (Badania logiczne)*, 1900/1901.

27 Św. Fryderyk Nietzsche i św. Zygmunt Freud.

28 Św. Heraklit z Efezu.

29 *Il faut imaginer Sisyphe écrivant*. Św. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe (Mit Syzyfa)*, 1942.

30 Św. Jean-Paul Sartre, *Huis clos (Przy drzwiach zamkniętych)*, 1944.

31 *Du bist die dritte Welt, wo Schriften leben und Körper schweigen*. Św. Gottlob Frege, *Der Gedanke. Eine logische Untersuchung (Myśl. Badanie logiczne)*, 1918.

32 Św. Jacques Derrida, *Spectres de Marx (Widma Marksa)*, 1993.

Le silence éternel de ces pages infinies m'effraie³³.

Porzućcie więc wszelką mowę, którzy tu wchodzicie. Nie mówić – interpretować; *non ridere, non lugere, neque detestari, sed legere*³⁴. Jak pisze wielki doktor Twego Kościoła, „hermeneutyka zaczyna się tam, gdzie kończy się dialog”³⁵. Poddaj mnie egzegezie, Wielki Hermeneuto, i przemień me ciało w ciągi znaków i gestów wpisanych w Twe klucze. Papieru powszedniego, który zaspokaja nasz ssący głód Ciebie, daj nam dzisiaj. Nie opuszczaj nas i publikuj *pro publico bono*! Tekstuj się, Wielki Skrybo, i nam pozwól się utekstwiać w Tobie i ku Tobie. Tout au monde existe pour aboutir à un Livre³⁶! Tekstuj się ku chwale Swojej! Bo wielka jest Twa tajemnica i potęga i chwała na wieki: wszystko, co uczynisz, jest wiecznotrwałe – co zostało napisane, już się nie odpisze: *exegisti monumentum aere perennius. Ad maiorem Scripturae gloriam*! Tyś wieczną prawdą w Sobie zamkniętą, doskonale okrągłym znakiem tego samego, sądem, który w nieskończoność mnoży się w kolumnadach pustki z dala od ludzkich ścieżek. Ojcie Pustyni, Jedno Jedyne Wszystko – chcę spocząć w Twym Nigdzie, więc dopuść już Katastrofę. *Veni, Finis, veni*! Tylko tego chcę, co znaczące, a resztę, Kałamarnico Wielka, racz zachować! Czas zmienić cały w przeszłość, a los w przypadek – na obrazę sztuki. Panie i Królu mój, dopuść mnie do bram Twej Świątyni i pozwól mi stać się apostołem sprawy Twojej, albowiem zaprawdę powiadam Wam, że pismo to oręż władzy od miecza silniejszy i kuźnia elit miłościwie panujących³⁷: kto włada Pismem, ten we władaniu ma przeszłość; a kto przeszłością włada, temu posłuszna i przyszłość. Więc pochwyć mnie i uczyni Twoim rylcem, zanurz i żłób ciałem mym kształty w ziemskim kruszywie. Alles Ständische und Stehende möge in Schrift verdampfen³⁸!

Tako rzecze *homo literatus*.



Domine, gratia tua illumina mentem meam et cor meum, ut Scripturam intelligam.



33 Św. Blaise Pascal, *Pensées* (Myśli), 1670.

34 Św. Baruch Spinoza, *Tractatus politicus* (Traktat polityczny), 1677.

35 *Hermeneutics begins where dialogue ends*. Św. Paul Ricoeur, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning* (Teoria interpretacji: dyskurs i nadmiar znaczenia), 1976.

36 Św. Stéphane Mallarmé (1842–1898), z korespondencji i notatek.

37 *L'écriture a été l'arme des maîtres, l'idole d'une loi qui ne s'explique pas, la fin du dialogue*. Św. Guy Debord, *La Société du spectacle* (Społeczeństwo spektaklu), 1967.

38 Św. Karol Marks, św. Fryderyk Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei* (Manifest komunistyczny), 1848.

Wybacz mi, Boże, mowę niezgrabną i przydługą, co roznosi się z kwaśnym wyziewem i kaleczy Twe uszy i nozdrza. Dla Ciebie usiłuję nie być i bytów nie mnożyć nad konieczność, uciszyć natrętne życie w sobie, które niestety wciąż się jeszcze żarzy, grożąc pożarem Biblioteki. *Dicit Dominus Academicus:*



† Publish & Perish †



– oto słowa Twoje. Więc zostało już ze mnie tylko tych *dwoje oczu, głos, ręka i papier*. Ale Wy, bracia i siostry, grzechów mi nie liczcie i złego nie pamiętajcie, sami bowiem wciąż zbyt wiele w sobie życia macie, co mruga przyjaźnie i pierś uwydatnia, usta przygryza i włosem zarzuca. Wyście, jak i ja, wciąż żywi. Wo Es war, soll Schrift werden³⁹. Owszem, znam ja wśród was już pięknie martwych, te białe mumie⁴⁰, co śmiejąc się z wulgarnie żywotem spijaczonych zdobyły w niebyciu habilitację. Oddaję pokłon tym, którzy mistrzostwo osiągnęli w protokolaturze i wyżynom boskiej intabulacji swą mędrością się przypodobali. Bogobojni jesteście i tusz macie na palcach, ale przyznajcie szczerze, że dużo jeszcze jest w Was z dziecka, co nie zaznało liter. *Extra Scripturam nulla salus*⁴¹! Dlatego proszę Was, bądźcie sprawiedliwi i nie żywcie gniewu, bom brat wasz ułomny, który tak jak Wy chce dostąpić *Regnum Registraturae*, perpetuummobilarnego *Imperium imprimendi* i cieszyć się z Wami Piórem Wieczystym. La naissance d'un texte doit se payer de la mort de l'Auteur⁴²! Tak mi dopomóż Boże! I pokryj szczerlnie kurzem bibliotecznym i zbaw ode złego tych, co na życie jeszcze skazani, więc przewlekłych elaboracji nie znoszą zbyt dobrze. *Miserere nostri, Scriptura.*

Miserere nostri.

Quod scripsi, scripsi

– sed nulli oculi vivi digni sunt legere.



† Amen! Amen! Amen! Amen! Amen! Amen! Amen! Amen!
Amen! Amen! †



39 Św. Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (Wstęp do psychoanalizy), 1933.

40 *Et factae sunt doctores mortui, mumiae sanctae.*

41 Św. Cyprian z Kartaginy (ok. 200–258), *Epistulae* 73,21.

42 Św. Roland Barthes, *La mort de l'auteur* (Śmierć autora), 1968.

Win—

Amelia Woroszył

dow

Whis—

pers

Amelia Woroszył Window Whispers

Fleas

I was led into a deaf cafe once
just by the entrance of a shopping mall

it was right here

I pretended to know nothing of the world
they carefully explained everything to me
all over again
no questions unanswered

out from under the tablecloth
a brood of kittens

they wish they could speak
as people so carelessly do
fleas drink us dry



Being Prepared

I will dress up as you
I will lie down between the sides of your skull
watch the world through
tiny pinholes
being unbothered

Channel 8



To my family future and past

Cellulose hair is brighter than the real blonde
the birdsong is clearer on a recording
especially the one heard in the tunnels of city stations pinching my fingers
onto the surface of a fluorescent tube an explosion of red appears
flesh alive

there is so many things to say
and yet only one right

I wonder how a woman feels after giving birth to the parts of herself

I pinch my eyes in search of bliss
and the ribs of a shutter
crack almost like a real twig



As seen on TV

Flowers unravel
only ever in slow motion

a fly got trapped
silenced the harmonica
what a foolish way
to end a scene





A Postcard From The Sandman



Spooks



Nightporters

Lucky Girls

Keep skulls
on their vanity tables
write down a wish
shaped in dust
at the tip
throbbing temples



Ladybird



24th March

24.03

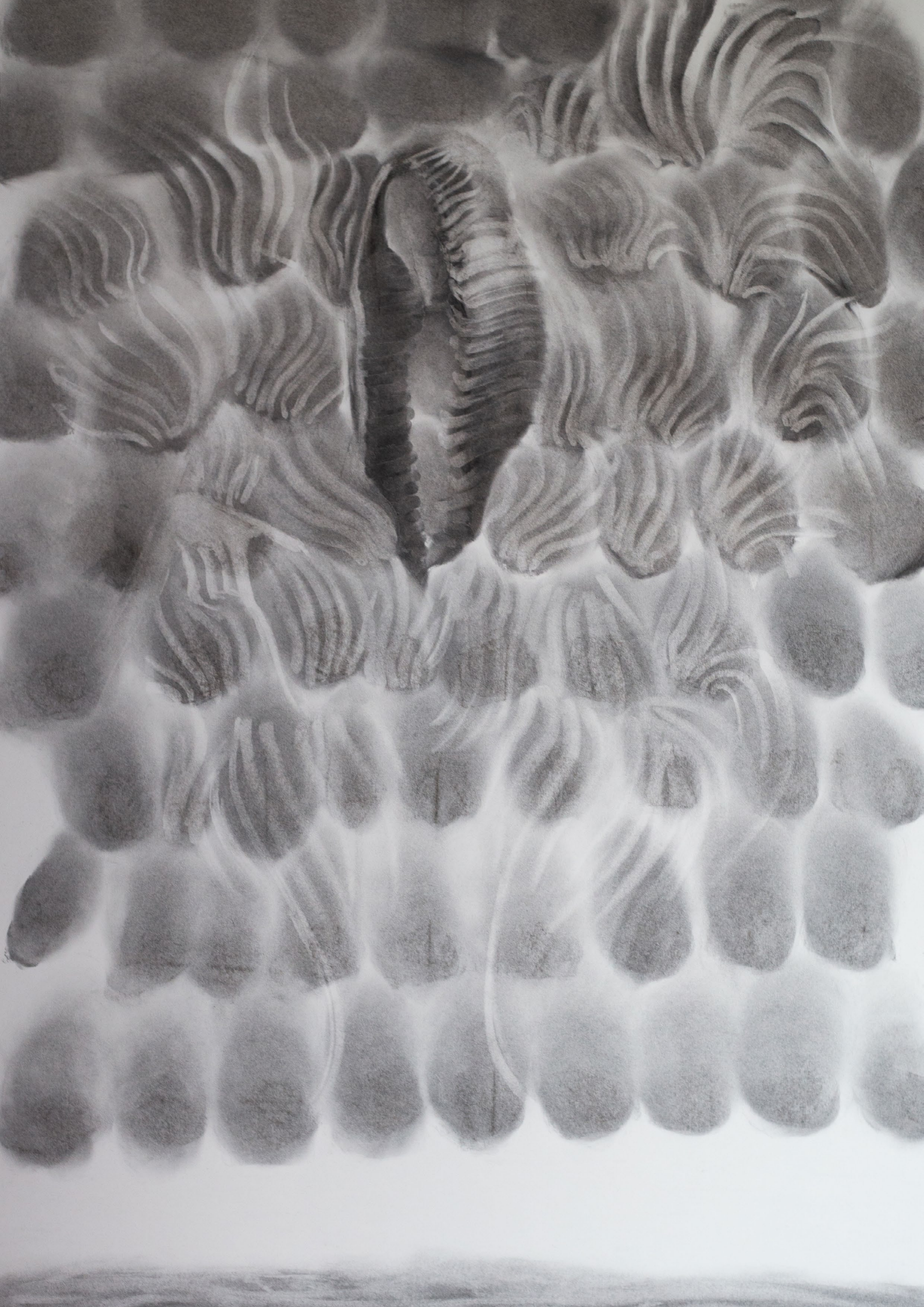
Through me speak all the decayed princesses and wasps
all the countertops have heard about it
I love all the tragedies
just as much as I love my little puppy



Do Not Disturb

Flat Image

It has been an exhausting day for you
that is only a flat image
December trees are so bleak
the act of remembering them ugly
turns into exaltation in the end



Amelia Woroszył (ur. 2001 w Warszawie) – w swojej praktyce artystycznej zajmuje się malarstwem, tekstem oraz tworzeniem obiektów. Jej prace badają zależności między snem, pamięcią a zmiennością postrzegania, często zacierając granice między kontekstami i miejscami. Inspirując się codziennymi przedmiotami i materiałami, przekształca je poprzez powtórzenia oraz nadanie im warstwy osobistej symboliki. Jest współzałożycielką Lure.9701 – nomadycznego kolektywu wystawienniczego, łączącego młodych artystów z całej Europy. Ukończyła studia licencjackie na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Obecnie kontynuuje studia magisterskie na Wydziale Sztuk Pięknych na Konstfack w Sztokholmie.

ig: @ameliaworoszyl
www.ameliaworoszyl.com



September

Dla—

Kuba Maciejczyk

Cze—

go

**lepiej obejrzeć
Ekstraklasę niż pójść na
wernisaż?**

Kuba Maciejczyk

Dlaczego lepiej obejrzeć Ekstraklasę niż pójść na wernisaż?

Wszyscy wiemy, jakie zamieszanie na polskim rynku transferowym wprowadziło kupno Widzewa Łódź przez pana Roberta Dobrzyckiego. Wszyscy. Wszyscy, prawda? Wszyscy wiemy, co się wydarzyło na Bielskiej Jesieni Anno Domini 2025. Wszyscy. Wszyscy, prawda?

Jestem po matfizie, a z lekcji matematyki zapamiętałem dwie rzeczy. Pierwsza to taka, że nikt cię nie pochwali tak, jak sam siebie pochwalisz. Druga to taka, żeby nie mówić „wszyscy” ani „każdy”, ale „prawie wszyscy” i „prawie każdy”. I nie, „prawie” nie robi wielkiej reklamowej różnicy. „Wszyscy” i „prawie wszyscy” w domyśle oznacza to samo, czyli że WSZYSTYCY.

„Prawie wszyscy wiemy, jakie zamieszanie na polskim rynku transferowym wprowadziło kupno Widzewa Łódź przez pana Roberta Dobrzyckiego i prawie wszyscy wiemy, co się wydarzyło na Bielskiej Jesieni Anno Domini 2025” w praktyce oznacza, że wiemy to wszyscy oprócz skończonej liczby osób, które mają to w dupie.

Wychodzę z założenia, że nie można być ignorantem w sprawach, o których istnieniu się nie wie. Muszę wiedzieć, że ktoś lub coś istnieje, żeby móc to ignorować, czyli świadomie nie poświęcać temu komuś lub czemuś mojej uwagi.

Idę albo nie idę. Idę chyba! Dobra, no idę!¹

Ładni ludzie, elegancko ubrani, ubrani w miłe zapachy. Kulturalne rozmowy, o kulturze, o kulturze pracy w kulturze, czyli o kulturze zapierdolu, o braku dyscypliny finansowej w instytucjach kultury i o tym, że nie o to chodzi, bo przecież wiesz, że warto. A w tle, w tle więcej, i nie więcej niż przyzwoite malarstwo. W tle.

1 Klasyk internetu, filozoficzne rozważania pijanego mężczyzny, patrz: <https://joemonster.org/filmy/16361>

Bardziej niż chodzić na wszystkie wernisaże i wydarzenia kulturalne, lubię tam jedynie nie chodzić, ale chodzić. Lubię te rozmowy, które się wydarzają, lubię słyszeć, jak jest źle, bo nie ma pieniędzy w kulturze, nie ma nie tylko na to, ale nie ma też na tamto. Lubię tych ładnych ludzi, elegancko ubranych, ubranych w miłe zapachy, pośród których próżno szukać mojego ulubionego – zapachu pieniędzy.

Tymczasem w polskiej Ekstraklasie piłkarskiej są pieniądze, w Widzewie też. Pan Robert Dobrzycki jest zamożnym człowiekiem, a zdaje się, że Widzew, zdaje się, zajmuje miejsce w strefie spadkowej Ekstraklasy². Frajerzy z Legii też mają trochę kasy, a są przedostatni. GKS Katowice otrzymał mnóstwo pieniędzy z miejskiej kasy, a pierwszoligowy Śląsk jeszcze więcej³. Różni ludzie, różnie ubrani, ubrani w różne zapachy, pośród których próżno szukać mojego drugiego ulubionego zapachu – zapachu sukcesu. A w tle, w tle nie więcej niż przyzwoite kopanie w piłkę, którego nikt nie ignoruje. W tle.

Ale że jak to tak, porównywać sport i kulturę? Przecież już nie ma wspólnego Ministerstwa ds. Kultury i Sportu, a chyba jedynie Totalizator Sportowy (nasze polskie Lotto) sponsoruje jednocześnie kulturę i sport. A no tak to, bo w dzień wernisażowy – oprócz narzekania, że nie ma pieniędzy – o poszukiwaniu nowego odbiorcy słyszy się rozmowy. Słyszy się, że nie widać nowych twarzy, że mało ludzi chodzi, że co z tym zrobić, że przecież sztuka ma to do siebie, że jest dla wszystkich. Tymczasem Muzeum Sztuki w Łodzi w 2025 roku odwiedziło 216 210 osób⁴. W porównywalnym okresie, czyli w całym sezonie 2024/2025 na wszystkie 17 domowych meczów Widzewa przyszło w sumie 286 022 widzów⁵. I podobno Widzew chce rozbudować swój stadion, bo jest za mały.

Intermezzo

Przychodząc na wernisaż można oczekiwać, że jeśli nie uda się czegoś przekąsić, to przynajmniej uda się napić wina, w najgorszym wypadku wody. W kulturze przyjęło się być kulturalnym i mieć z lekka sarmackie podejście do bycia gospodarzem. Nieważne, czy wino czerwone czy białe, czy za dwadzieścia złotych czy za czterdzieści złotych. Za darmo to i ocet słodki. Tymczasem na stadionie można się napić piwa i zjeść hot-doga, ale trzeba za to zapłacić pieniążki, nierzadko niemałe.

Ale że jak to tak, po co w ogóle porównywać sport i kulturę? Przecież już nie ma wspólnego Ministerstwa ds. Kultury i Sportu, a chyba jedynie Totalizator Sportowy (nasze polskie Lotto) sponsoruje jednocześnie kulturę i sport. A no tak to, bo Polacy równie mocno ignorują kulturę, jak i sport, o czym świadczy epidemia otyłości⁶. Kultura i sport są tak samo elitarne, różnią się tylko tym, że w profesjonalnym sporcie nie udaje się, że tak nie jest.

2 Tak, wiem, że pan Robert Dobrzycki przejął Widzew niedawno.

3 Pierwsza liga to tak naprawdę druga liga, czyli drugi poziom rozgrywkowy. Pierwsza liga to Ekstraklasa.

4 Patrz: artykuł *Sprawdź przed Nocą Muzeów 2025. Najpopularniejsze muzea w każdym województwie* na platformie Parkmag.pl, <https://parkmag.pl/sprawdz-przed-noca-muzeow-2025-najpopularniejsze-muzea-w-kazdym-wojewodztwie-lista/>

5 Patrz: ranking na platformie Transfermarkt.pl, https://www.transfermarkt.pl/pko-bp-ekstraklasa/besucherzahlen/wettbewerb/PL1/plus/?saison_id=2024

6 Patrz: <https://www.rynekzdrowia.pl/Polityka-zdrowotna/Eksperci-bija-na-alarm-9-mln-chorych-epidemia-otylosci-wymyka-sie-spod-kontroli,269027,14.html>

W kulturze funkcjonują: egalitarne podejście i elitarny język. Skomplikowane zjawiska i artystyczne artefakty tłumaczy się przy użyciu jeszcze bardziej skomplikowanych teorii społeczno-politycznych, estetycznych i wszelkich innych. Wszystko jest uzasadniane, wynika z tego albo z tamtego. Jeśli nieopatrzone objaśnieniem plama barwna jest źle położona to – jeśli już ktoś ośmieli się zapytać (ja raz się ośmieliłem) – wynika z procesu twórczego osoby artystycznej, która tę plamę tak oto postawiła. Dominuje tu z lekka romantyczny mit osoby artystycznej, dobranej w parę z osobą kuratorską pełniącą rolę demiurga; wzajemnie sobie dziękują, są ładnie ubranymi, ubranymi w ładne zapachy ludźmi. Krytyka jest umiarkowana i w domyśle, rzadko wprost, wszak trudno być krytycznym odbiorcą, nie narażając się na bycie uznanym za głupka (ewentualnie chama). Piłka nożna tym różni się od sztuki, że jeśli ktoś źle poda, strzeli obok bramki albo nie trafi na pustą, to od razu usłyszy, że *jak można to było tak spierdolić* i że nawet matka każdego z kibiców by trafiła (nawet w przypadku, gdyby było to podanie lub strzał zza grobu). Krytyka jest natychmiastowa, a piłkarz jest tak dobry, jak jego ostatni mecz. Tymczasem w sztuce nie jesteś tak dobry, jak twoja ostatnia wystawa, ale tak dobry, jak dobre są twoje umiejętności sieciowania.

Mogę się zgodzić, że sztuka jest jednak bardziej skomplikowana niż piłka nożna. Seks, sztuka i piłka nożna wywołują emocje. Największe emocje wywołują u tych tak zwanych przeciętnych, tj. uśrednionych zjadaczy chleba. Grzeje reprezentacja Polski i Robert Lewandowski. Grzeje Bielska Jesień i Małgorzata Mycek. Grzeje tak samo i głównie tych, których grzeje wynik, a nie kondycja młodych – młodego malarstwa i otyłości u młodzieży.

Ostatecznie sztuka powinna być egalitarna i nie jest łatwa, a w piłce? Piłka nożna jest prosta, wystarczy po prostu kopać piłkę w stronę osoby, która ma taką samą koszulkę⁷. Nie wiem, czy Stéphane Mallarmé rzeczywiście powiedział, że „nazwać przedmiot po imieniu to zniszczyć trzy czwarte uroku poetyckiego, który utkany jest ze szczęścia powolnego odgadywania”. Wiem za to, że Zibi Boniek odpowiedział tak na pytanie Małgorzaty Domagalik, kiedy spytała go, czy lubi seks⁸.

Idę. Albo nie idę. Stoję w przedpokoju przed lustrem i kogo widzę? Chama z chamów. Bydlę. Półdebila. Gównu w błyszczącym dresie. Zzuwam buty, ściągam kalesony i siadam na kanapie, żeby zobaczyć jak Mariusz Stępiński ładuje dublet frajerom z Legii⁹.

Kuba Maciejczyk – (ur. 1994 w Wadowicach) - absolwent Wydziału Sztuki UKEN w Krakowie. Doktorant na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Stypendysta MEiN 2019 w dyscyplinie sztuk plastycznych. Zajmuje się działaniami na styku literatury i sztuk wizualnych. W formie działań tekstowo-wizualnych (text-based art) oraz performatywnych porusza tematy związane z przemijaniem, poszukiwaniem sensu oraz zawiera obserwacje zjawisk społeczno-politycznych oraz artystycznych.

Rozwija publikowane w sieci cykle:

@merelystating

@attheendofthedayproject

⁷ Zibi Boniek często to powtarza.

⁸ Patrz: film *Filozof Boniek masakruje prostytutkę Domagalik* na platformie Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=50tiJ-gLJgc>

⁹ Patrz: artykuł *Legia Warszawa przegrywa w debiucie Papszuna* na platformie Sport.pl, <https://www.sport.pl/pilka/14,65039,32570402.html>

**„Nie
wiem,
jak
o tym
mówić”,**

**Aleksandra
Łapot**

**czyli parę przemyśleń
o kryzysie języka sztuki
współczesnej**

Aleksandra Łapot

„Nie wiem, jak o tym mówić”, czyli parę przemyśleń o kryzysie języka sztuki współczesnej

Pierwszym doświadczeniem sztuki współczesnej bardzo rzadko bywa dziś spotkanie z samym dziełem. Zanim widz skonfrontuje się z utworem, zwykle nieuchronnie natrafia na tekst, który nie tylko wprowadza w kontekst, ale już na wstępie ustanawia ramę odbioru, podsuwając określone tropy interpretacyjne. Filtr ten coraz rzadziej ma charakter pośredniczący, a coraz częściej separujący, ponieważ zamiast umożliwiać spotkanie, ustawia odbiorcę w pozycji kogoś, kto musi najpierw przejść przez legitymizujący dyskurs specjalistyczny, aby móc uznać swoje doświadczenie za uprawnione. W efekcie dzieło wraz z jego domniemanym znaczeniem zostaje ulokowane po jednej (pretendującej do uniwersalizmu) stronie języka, podczas gdy widz zostaje ze swoją „prywatną” perspektywą zepchnięty na drugą stronę. Jest on tym samym obligowany do poruszania się w obrębie wyznaczonych granic sensu, które trudno zakwestionować, nie ryzykując, iż w tym świetle nasz własny tryb odbioru okaże się niewystarczający lub błędny.

Moment lektury staje się więc chwilą pierwszego wykluczenia, ponieważ teksty towarzyszące sztuce współczesnej często są skierowane do odbiorcy posiadającego konkretne kompetencje, których brak nie jest w ogóle przewidziany jako możliwość.

Autorzy tego rodzaju tekstów operują pojęciami zapożyczonymi z teorii krytycznych, filozofii czy studiów kulturowych, nie podejmując próby ich oswajania ani przełożenia na język doświadczenia (Foucault, 1970, s. 7). W konsekwencji relacja między władającą stosownymi kodami instytucją a odbiorcą zostaje od początku ustawiona hierarchicznie, a dostęp do sensu zostaje uzależniony od posiadania określonego kapitału kulturowego, który nie jest powszechny ani neutralny.

Opisywane zjawisko okazuje się szczególnie problematyczne w kontekście emancypacyjnej samoidentyfikacji dokonującej się w polu sztuki współczesnej na poziomie deklaracji. „Podstawa programowa” omawianego dyskursu często koncentruje się wokół takich haseł, jak inkluzywność, emancypacja i równość, a jednocześnie pomija zasadniczy element myślenia krytycznego – nie poddaje refleksji własnych praktyk językowych. W efekcie krytyka, na przykład krytyka wykluczeń społecznych, kończy się często na poziomie tematycznym, nie dotykając formy komunikacji. Język, który miał być narzędziem demaskowania relacji władzy, staje się jednym z ich nośników, ponieważ wyznacza granice tego, kto może mówić w sposób uznany za sensowny, a kto zostaje zredukowany do pozycji biernego odbiorcy. W tym sensie deklarowana otwartość emancypacyjna sztuki współczesnej bywa warunkowa, ponieważ zaproszenie do współtworzenia subwersywnej wspólnoty kierowane jest do wszystkich, lecz realne uczestnictwo staje się możliwe jedynie dla tych, którzy potrafią poruszać się w obrębie preferowanego dyskursu i rozpoznawać jego odniesienia. Doskonale wpisuje się to w omawianą przez francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu logikę reprodukcji kapitału kulturowego (Bourdieu, 1986, s. 253). Arbitralność tego języka pozostaje niejawna, ponieważ jego forma jest przedstawiana jako neutralna i oczywista, a kwestia kompetencji interpretacyjnych zostaje przesunięta z poziomu struktury na poziom jednostkowy. Schwytany w taką pułpkę, widz uczy się postrzegać własną niewiedzę i niezdolność do natychmiastowego zrozumienia hermetycznego kodu jako osobistą porażkę, a nie jako efekt systemowego wykluczenia.

Właśnie w tym miejscu pojawia się afekt wstydu, który, choć rzadko bywa artykułowany, realnie organizuje doświadczenie odbioru sztuki współczesnej, ponieważ niewiedza przestaje być punktem wyjścia do rozmowy (i zadawania pytań), a zaczyna funkcjonować jako coś, co należy ukryć. Milczenie staje się strategią obronną, a brak reakcji bywa błędnie odczytywany jako brak wrażliwości, podczas gdy może być on skutkiem dominacji języka, który nie dopuszcza form intuicyjnych i jeszcze nienazwanych. W efekcie sztuka, która deklaruje sprzeciw wobec hierarchii i agresywnej dominacji, reprodukuje je na poziomie dyskursu, a jej krytyczny potencjał ulega osłabieniu tam, gdzie powinien być najsilniejszy, czyli w bezpośrednim spotkaniu z odbiorcą (Adorno 1994, s. 303, 346–349). Zamiast inicjować rozmowę, język ją ucina, zamiast tworzyć przestrzeń wspólnego namysłu, ustanawia próg, którego przekroczenie wymaga wtajemniczenia. Normatywne ramy, zamiast wskazywać i urzeczywistniać (nie tylko na poziomie treści, ale także formy dyskursu) praktykę inkluzji, stają się granicą alienacji sztuki, która nie potrafi zmierzyć się z własną ekskluzywnością.

Sytuacja ta prowadzi nieuchronnie do pytania o to, kto właściwie ma prawo mówić w polu sztuki współczesnej oraz na jakich zasadach owo prawo zostaje przyznane i podtrzymywane. Głos instytucji czy kuratora funkcjonuje jako uporządkowany, spójny i osadzony w oswojonym dyskursie, co nadaje mu status wypowiedzi pełnoprawnej. Tymczasem głos widza, o ile w ogóle zostaje dopuszczony do obiegu, bywa niepewny i często jest poddawany natychmiastowej korekcie lub autokorekcie. Widz uczy się mówić o własnym doświadczeniu ostrożnie i warunkowo. W pewnej części pola sztuki brakuje przestrzeni dla wypowiedzi intuicyjnych, zaczynających się od wahań i prób. Tymczasem to właśnie niepewność może być formą rzeczywistego spotkania z dziełem, które nie polega na odtwarzaniu gotowych sensów, lecz na ich wspólnym negocjowaniu.

Być może kryzys sztuki współczesnej nie polega dziś na niedostatku tematów czy zaangażowania, lecz na stopniowej marginalizacji pytania o język zdolny uchwytywać dzieło jako element doświadczenia, bez dyscyplinowania odbiorcy i wstępnego wymogu posiadania specjalistycznych kompetencji. Nie jest to dylemat, który da się łatwo rozwiązać, ponieważ dotyczy on sensu istnienia sztuki współczesnej, tego, czy pozostaje ona przestrzenią wymiany i dialogu, a nie wyłącznie polem produkcji i utrwalania uprzywilejowanych znaczeń. Być może wymagałoby to raczej otwarcia pola rozmowy niż jego domknięcia, zgody na niedoskonałe formy wypowiedzi i branie pod uwagę potencjałów przecutych, a jeszcze nie do końca nazwanych. Jeśli sztuka współczesna ma pozostać miejscem realnego spotkania, a nie obiegiem uznanych narracji, konieczne staje się ponowne przemyślenie języka, którym się o niej mówi i myśli, oraz dopuszczenie głosów, które nie mieszczą się w obowiązującym dyskursie, a mimo to otwierają na doświadczenie ów dyskurs wzbogacające.

Bibliografia:

- Adorno, T. W. (1994). *Teoria estetyczna*. Tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. W: J. G. Richardson (red.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (s. 241–258). New York: Greenwood Press.
- Foucault, M. (1970/2002). *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*. Tłum. M. Kozłowski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Aleksandra Łapot (ur. 2000) – częstochowianka, prawniczka, od czasu do czasu poetka, pasjonatka kultury, zwłaszcza literatury i filmu. Zajmuje się badaniem wpływu sztucznej inteligencji na kształtowanie się prawa autorskiego w Polsce. Interesuje się również zjawiskiem postmedium oraz przemianami współczesnej twórczości na styku sztuki, technologii i prawa.

Weronika Wojda

Kac albo sen



'Life (A Biography)', Zuzanna Bartoszek

Weronika Wojda

Kac albo sen

Recenzja książki *36 pokoi* Zuzanny Bartoszek

RADIO CAFE

W grudniowy wieczór wybieram się do Radio Cafe na premierę *36 pokoi*. Jest to zbiór krótkich opowiadań napisanych przez artystkę wizualną i poetkę Zuzannę Bartoszek, opublikowany przez wydawnictwo Hela Press. Mam na sobie nowy wełniany płaszcz Moschino Cheap&Chic z przesadzonymi zapięciami trompe l'oeil. Za chwilę po raz dwa tysiące dwudziesty piąty urodzi się Jezus. Pan Jarosław Iwaszkiewicz, lektor z telewizji, został zaproszony na premierę, żeby odczytać kilka tekstów. Jedyny, który zapamiętuję, to *Tancerka*. Pijemy, gadamy. After jest w Przejściu, podobno. Kupuję książeczkę i dostaję dedykację. Będąc tam, nie mam intencji, żeby skanibalizować ten moment na potrzeby własnej działalności. Po wypiciu stu kieliszków darmowego wina idę na pizzę i do domu.

Przeczytanie całej książki zajmuje mi dwa skacowane wieczory: jeden jeszcze przed Świątami, drugi po nowym roku. Kac to stan cierpienia i pokuty, w którym można zrezygnować z uczestniczenia w życiu i pozwolić, żeby przepłynęło obok. Picie alkoholu i kac to według Marguerite Duras nieodzowne elementy życia osoby piszącej. Brzmi to jak nudna klisza, ale czasem ciężko uwierzyć w to, co się pisze i czyta na kacu, i może właśnie o to chodzi. Książka *36 pokoi*, będąca montażem opowiadań, ma w sobie dużo ze snu albo kaca. Forma jest fragmentaryczna, nienachalna, poetycko prozatorska. Teksty demaskują rzeczywistość przez absurd i senną metaforę, są szkatułkowe i ornamentalne. Język jest Mrozkowy i potoczny. Niektóre fragmenty wpadają w szpony magicznego realizmu, innym razem poetyka snu pozwala autorce stworzyć prawdziwe studium rzeczywistości, która okazuje się postapokaliptycznym koszmarem, narkotycznym tripem albo fizycznym doświadczeniem odpadającej szczęki. Poniżej przedstawiam zbiór kilku wątków, które znalazłam w *pokojach*.

GUN TO MY HEAD

W swojej recenzji dla *Vogue Polska* Aleksandra Pakieła napisała, że opowiadania Bartoszek są o czymś egzystencjalnym, o pędzie życia i pędzie śmierci. Pewnie tak jest, bo faktycznie, występują w nich seks, błogie wspomnienia, podróże, dzieci, małżeństwa, noże, pistolety, bitwy, zabójstwa i gwałty. To zainteresowanie pragnieniami, które rządzą życiem i śmiercią, widać też na obrazach artystki. Uderzają ciemnością i kontrastującym kolorem, są niedbałe i natarczywe. Przedstawiają jakieś ciemne i zagadkowe pokoje, więzienia, bobasy i ciała. Pamiętam pracę *Life (A Biography)* (2023) z wystawy *Wax Kid* w Galerii Stereo w Warszawie, na której widnieje sylwetka kobiety w zaawansowanej ciąży, jakby prześwietlona rentgenem. W jej brzuchu widać krwistoczerwone dziecko. Postać jedną ręką pcha wózek inwalidzki, a drugą mierzy sobie w głowę z pistoletu. Za jej plecami stoi szereg ściśniętych ludzi. Pierwszy z nich ma na szyi pętlę i uprawia z ciężarną seks od tyłu. *Dzidzius*, jedno z opowiadań ze zbioru, przedstawia mroczny postapokaliptyczny świat, którym rządzi kopulacja i przemoc. *Sama już tak wiele razy uprawiałam seks z bronią przyłożoną do głowy, że kiedy jej nie ma, czuję dyskomfort*, mówi nam bohaterka. Relacje wyglądają tu tak: *Ludzie pojawiają się tu i znikają, szybko i zaskakująco, nagle pojawia się zapomniana twarz kogoś z podstawówki, ktoś inny podaje ci dłoń, by zaraz jakiś obcy ją odstrzelił itd.* Litość bohaterki budzi tylko tytułowy dzidzius ukryty pośród śmieci w globusie. Reprodukacja pojawia się w 36 pokojach kilkukrotnie, i to w różnych odsłonach. Tutaj jest raczej gorzka niż słodka.

Seks i brutalna przemoc mogą mieć wartość symboliczną, ale mogą też stanowić tani trik, często nastawiony na sensację i szokowanie widza. Bartoszek potrafi wykorzystać taniość i poddaje *edgy* kontent subwersji. Z jednej strony ma do niego bardzo poważny stosunek i nie obawia się wejść w konwencję. Z drugiej osłabia tę konwencję poprzez absurd i wyrazistą formę, w jakiej przedstawiane są seks, przemoc itd. Obrazy i teksty artystki są często jak wspomnienia z koszmaru. Niektóre światy z jej opowiadań są straszne i strasznie podobne do scenariuszy z komercyjnych filmów, seriali czy gier komputerowych żerujących na najgłębszych lękach odbiorców, takich jak np. serial *Black Mirror*. Przemoc i katastrofizm u Bartoszek nie są formą wyzyskiwania uwagi czytelników. Autorka pokazuje raczej różne i niejednoznaczne oblicza przemocy. Jej bohaterki i bohaterowie są zarówno sprawcami, jak i ofiarami. W *Lnianej osadzie* poznajemy historię sprawiedliwej wojowniczkki-przywódczyni. Wraz ze swoją armią gotuje się ona do podboju osady, która ostatecznie okazuje się opustoszała. Jest jakby średniowiecze. Sytuacja trochę jak z *Gry o tron*. Nie ma wrogów, jest za to architektura opatulona lnianym materiałem i szczeniętami. Wojowniczkka miała ochotę na walkę, więc wygrana walkowerem nie smakuje jej tak dobrze, ale koniec końców jest to sukces małym kosztem. Ta historyczno-fantastyczna rekonstrukcja jest dziwna, trochę przaśna i nerdowska, ale odpowiada mi, bo do zapowiadanej przemocy ostatecznie nie dochodzi. Są za to świętowanie i małe pieski. Artystka ma moim zdaniem bardzo dobry gust w zakresie łączenia tego, co wysokie i niskie, proste, brutalne i dwuznaczne, modne i zapomniane. Dlatego udaje jej się wyjść z pojedynku z postapokaliptyczną banalnością obronną ręką.

HETEROPESYMYZM

Kobiecy podmiot liryczny w *Oświadczeniach* ma duże wymagania i jest egoistyczny. *A gdybyś spróbował zawisnąć jednym pazurem na niebie? Tak się uczeplił. Czy możesz to dla mnie zrobić? Wtedy za ciebie wyjdę. Ale musisz bardzo ładnie się oświadczyć, w taki sposób, że dokładnie tak, jak ja sobie to zaplanowałam, ale równocześnie, żeby to była niespodzianka. Nie mogę powiedzieć jak, musisz się domyślić. Dalej: Tak bardzo się boję, że dzidzius urodzi się upośledzony albo że będę mu dokuczać w szkole, albo że ja będę sflaczała, bo dzidzius wyssie ze mnie życie. To może bez dzidziusia na razie, nie wiem, może jednak agroturystyka, wycieczki, kariera. Rozumiesz, ja potrzebuję pieniędzy i podróżowania. Duszę się w tym mieście. Mogę udawać dzidziusia.*

Monolog jest króciutki, wyobrażam sobie, że wypowiada go młodociana blachara z *Galerianek*, skrzyżowana z nowojorską milenialką z *Girls* w reżyserii Leny Dunham. Język niedoszłej narzeczonej jest histeryczny, potoczny i prosty. Łatwo byłoby ocenić surowo lub potępić narzeczoną, ale niech pierwszy rzuci kamieniem ten, kto się tak nigdy nie zachowywał. Przed zajściem w ciążę najskuteczniej chroni nas nie chęć walki z kapitalizmem lub strach przed katastrofą klimatyczną, ale własna próżność i obawa, że ktoś bardziej wymagający opieki zajmie nasze miejsce.

Animusem *Oświadczeni* jest *Darek*. Darek jest prostolinijnym słodziakiem: idzie na papierosa na ubocze, ponieważ nie chce ranić swojej dziewczyny tym, że pali. Nie w głowie mu autodestrukcja. Stara się myśleć pozytywnie i wyrażać wdzięczność za szluga, browara i dziewczynę. Wydaje się nierzeźczywisty. Jest jak antidotum na inceli i heteropesymistyczne nastroje obecne czasem w dyskursie publicznym i, co za tym idzie, w sztuce współczesnej. Swoją drogą ich cichą wirtuozką jest artystka Julia Woronowicz, u której kobiety to wojownicze księżniczki a mężczyźni to śniący i bezużyteczni młodzieńcy.

Być może Darek urodził się za późno i nie skrzywił go internet, raczej nie głośuje na Konfę, a może po prostu nie jest idiotą. Nie jest też nieczułą amebą, w końcu jego obawy mają charakter egzystencjalny: *Stoicy mówią, że nie powinno się do niczego przywiązywać. Że nic do nas i tak nie należy, itd. Boże, straszne. Darek wyczuwa charakterystyczny chłód prawdy tych słów. Na przekór owej prawdzie Darek chce się poddać, chce trzymać i być trzymanym, czyli wieść dobre życie w świetle uśmiechu swojej ukochanej, przy dźwięku płaczu ich przyszłego dziecka, czując dotyk skóry foteli ich nowego samochodu.*

Chociaż zestawienie tych dwóch opowiadań (*Darka* i *Oświadczeni*) nie wynika z sugestii autorki, czytanie ich razem w kontekście dyskursu na temat wojny płci wydaje się zasadne i ciekawe. *Oświadczeni* mają rys autobiograficzny, narratorka wspomina w nim o swojej chorobie związanej z odrastaniem i wypadaniem włosów. Dzięki temu parodiowanie figury narzeczonej nie wydaje się tak brutalne i jednoznacznie negatywne. Może Bartoszek podśmiewa się z heteryczek, a może też z samej siebie i pewnych lęków i nadziei, z którymi wchodzi się w relacje. Heteropesymistkami bywają zwykle kobiety, które starają się znieczulić i obronić przed spodziewanym zawodem, jakim może być heteroseksualna miłość i przywiązanie do partnera przeciwnej płci. Mężczyźni są w tym filtrze upadłymi produk-

tami patriarchatu, ale, jak pokazuje Bartoszek, kobiety też nie są wolne od – ciężko mi nie użyć tego słowa ironicznie – „toksyczności”. Jasne, obie postaci z opowiadań to monologujące wydmuszki: samolubna i zagubiona babka oraz cikliwy i kochający koleś. Jest w tym jednak prawda: oboje są stronami tego samego medalu. Mam nadzieję, że narzeczona i Darek zejdą się w jakiejś przyszłości, w której to mężczyźni mogą zachodzić w ciążę.

OBRAZY

Obrazy Bartoszek są w książce obecne-nieobecne. Bardzo interesuje mnie relacja tekstu i malarstwa czy rysunku w twórczości artystki i czekam na moment, kiedy je w jakiś sposób połączy. Na wystawie grupowej *Słowa przyglądają się sobie* w Fundacji Stefana Gierowskiego w Warszawie kuratorowanej przez Daniela Muzyczuka w pewnym sensie się to wydarzyło: obrazom artystki towarzyszyły napisane przez nią, wydrukowane na podłużnych karteczkach prozatorskie opisy. Przy okazji *Wax Kid* Bartoszek napisała miniprzewodnik po swoich pracach, który wspominam jako bardzo dobry dodatek do odbierania jej malarstwa. Po *36 pokojach* zaczęłam czytać *Pamięć pamięci* Marii Stepanovej. Znacząca różnica pomiędzy obrazem a tekstem, jak pisała autorka, polega na natychmiastowości tych pierwszych. Teksty rozwijają się, dojrzewają do swoich konkluzji, podczas gdy obrazy czy fotografie działają od razu. Oko jest zmuszone, żeby natychmiast przyjąć całość przestrzeni.

Teksty z *36 pokoi* powstawały w ciągu ostatnich dziesięciu lat, często na potrzeby innych publikacji lub jako komentarze do wystaw artystki. Obrazy, które są obecne w książce Bartoszek, łamią zasadę Stepanovej. W odróżnieniu od płócien polskiej artystki, są to ślady i próby. Ciężko zrozumieć je w trybie natychmiastowym, wydają mi się trudniejsze od tekstów. Między opowiadaniem pojawiają się ledwo widoczne odbitki rysunków, bazgroły na paragonach i pocztówkach, w których rozpoznaję szkice do znanych mi obrazów Bartoszek. Chodzi tu bardziej o towarzyszący tekstowi gest wymiany ekonomicznej, podróży z miejsca do miejsca, od stanu do stanu, niż o faktyczne skupienie się na obrazie. Tekst w *Vogue* jest zresztą opatrzone zdjęciem artystki w czerwonej chustce na głowie, popijającej kawę w Warsie. Wyobrażam sobie ten proces pisarski jako proces kolekcjonowania, zbieractwa, nadawania nowych znaczeń i auto-plagiaryzmu. Jeden z obrazków z *36 pokoi* to paragon z Warszawy za dwie filiżanki cappuccino, na którym artystka napisała drukowanymi literami słowa *SEX SEX SEX SEX SEX SEX SEX SEX SEX SEX SEX SEX*.

JĘZYK WARIATKI

W *36 pokojach* artystce dobrze wychodzi operowanie językiem neurotycznym, jak w *Oświadczeniach*, albo ostrzegawczo-agresywnym, jak w *Wariatce*. Ta ostatnia zaczyna się od słów: *Ona jest popierdolona*, wskazujących na ekstremalną i mroczną emanację jednego z moich ulubionych tekstów, czyli *Destrukcyjnego Charakteru* Waltera Benjamina. Tytułowa wariatka jest autodestrukcyjna i tym samym niezniszczalna. Robi to, czego robić nie wolno – szczególnie kobietom – czyli zachowuje się obrzydliwie, agresywnie, wulgarnie, jest zboczona i ewidentnie chora. To ponury portret jakiegoś

podbrzusza depresji. Nie chodzi o to, żeby grzecznie patrzeć przez okno na deszcz i słuchać smutnej muzy, ale żeby roztrzaskać to okno na kawałki własną głową. Bohaterka: *Chodzi sama na karaoke w Przeźściu, w środy, na maksa się drze. Bez tego nie chce jej się żyć. Bez muzyki i alkoholu będzie musiała się znowu zabić. I robi to. Spróbuje znowu za jakiś czas. Ale przeżyje i w ten sposób przeżyje nas wszystkich. Wariatka jest w moim sercu, bo znam takie osoby jak ona i też nie odbieram od nich telefonu.*

TANCERKA

Chwilę przed 36 *pokojami* czytałam sztukę *Balkon* Jean Geneta. To krótka historia o prostytutkach, księżach, politykach i bojownikach-rewolu-cjonistach. Każda z postaci jest aktorką bądź aktorem w cudzej fantazji o pożądaniu czy politycznej rewolucji. W podobny sposób artystki i artyści spełniają nasze fantazje o sztuce. Opowiadanie Bartoszek *Tancerka* zaczyna się od niepewnej podróży prowizorycznym samolotem do klubu na pokaz tańca na rurze. To ma być coś specjalnego, na co wszyscy czekają. *Kobieta, która siedziała w pierwszym rzędzie, tyłem do mnie, skończyła palić papierosa i zgasła go na podłodze pantoflem, po czym wstała, obróciła się i z uśmiechem na twarzy ukłoniła się cztery razy ku czterem stronom świata. Zrobiło się cicho. Kobieta chodziła wokół rury. Jej chód właściwie nie miał cech tańca, szła spokojnie, z gracją, ale chyba i z lekkim zmęczeniem. Miała na sobie dobrze skrojony, granatowy, staroświecki garnitur. Na głowie miała furażerkę z tego samego materiału co garnitur. Zarówno wygląd, jak i opanowanie kobiety przywoływały skojarzenia ze stewardessą.*

Łatwo zauważyć, że występ mało ma wspólnego ze światem klubów go-go, a tancerka jest raczej jak współczesna performerka z białego sześcianu. Rzec nie jest, w moim odczuciu, o rurze, ale o ekonomii jałmużny, której poddane są podmioty występujące: kobiety, performerki i performerzy, artystki i artyści, tancerki. W opowiadaniu taniec spotyka się z uznaniem, a publiczność rzuca kobiecie pieniądze, które ta skrupulatnie zbiera z podłogi po zakończeniu występu. Narrator także chce jej coś dać, najlepiej coś szczerzego jak miłość, ale ostatecznie przesuwając w jej stronę kilka monet. Akt przekazania pieniędzy pomieszany ze współczuciem i zazdrością pozostawia dziwny posmak: niby chodzi o wsparcie, ale ma ono poniżający charakter.

Tancerka przypomina mi o trybie funkcjonowania ekonomii komplementów w świecie sztuki i – może nawet w bardziej genderowym wymiarze, jak wskazuje nam tekst – w świecie kobiet. Sztuką jest odróżnić komplement znaczący od nieznaczącego, szczery od podyktowanego dobrym wychowaniem czy ukrytymi intencjami. Dwuznaczny komplement może być zabójczy. Wymuszony komplement może uratować ego albo relację lub, wręcz przeciwnie, zburzyć zaufanie. Pisząc teksty krytyczne o sztuce, często balansuje się na tej linii, a w dobrym pisaniu chyba chodzi o to, żeby czasem się poświęcić i z niej spaść.

Weronika Wojda – pisze i zajmuje się sztuką. Mieszka i pracuje w Warszawie.

**Osiemna—
stolatek
Tomasz Fabiszewski
z trzy—
dzie—
stotrzy—
latkiem**

Tomasz Fabiszewski

Osiemnastolatek z trzydziestotrzylatkiem

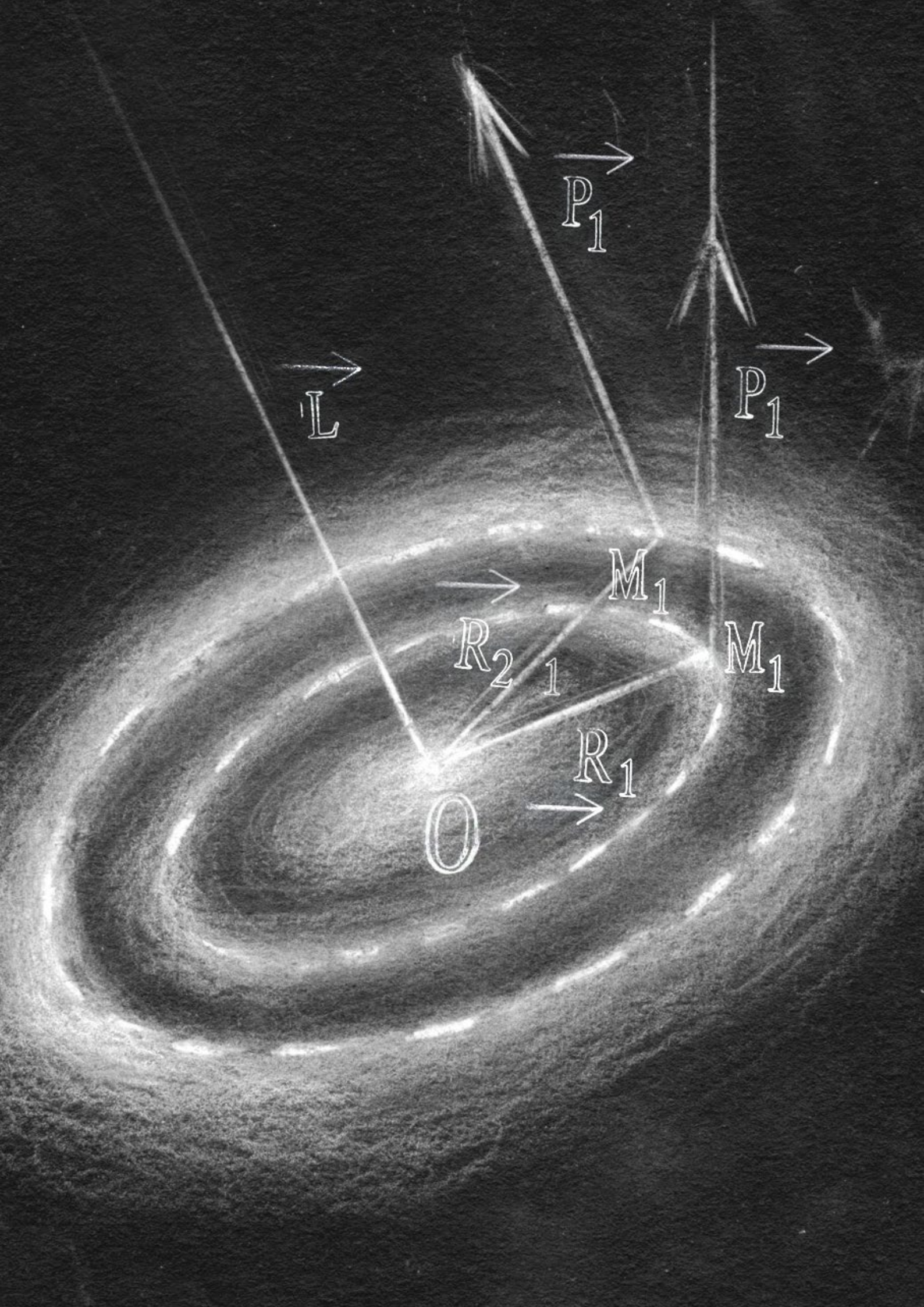
Nieukończona polemika z esejem Jakuba Grabiaka *Rozciągnięte konie są fryzurą wokół księżyca. O poezji spektralnej* opublikowanym w piśmie *Iglica*

Osiemnastolatek z trzydziestotrzylatkiem, a co – nie wypada mi być pierwszym, o ile nie jedynym, który zabierze głos, stwarzając tym samym przestrzeń dla literatury? Mimo że to oczywisty skandal, mnie się podoba: stary – młodemu, młody – staremu, no, kto tak gadał? A skoro ta różnica wieku nie świadczy o niczym, czego istotnie brakowałoby *między nami*, co mi szkodzi?

Najpierwszy jest ten nieszczęsny Gilles Deleuze. Tego staruszka zostawimy dziś w spokoju, każdy bowiem wie, że jego koncepcja powtórzenia jest materialna (nietzscheańska) i prowadzi do jednostronnych (materialnie przedstawialnych, czyli ograniczonych) konsekwencji (dowodzi tego metafora erozji gleby, pochodząca zresztą z *Tysiąc Plateau*, strona pięćdziesiąta któraś). Powinniśmy jednak choć przez grzeczność zaprotestować przeciwko zaproponowanemu przez niego, cóż, utożsamieniu: „W toku całej zmienności nie sposób już nawet odróżnić formy wyrażenia od formy treści”.

Myślę, że przyznałbym mu rację, o ile to nie mówienie traktuje się jako wyrażanie, ale samą płynność. Płynność derywatem, no tak, kolistości dyskursu, kolistości niczym z płyty gramofonowej, której tłoczenia (a nie grzbiety) wprawiają igłę w drgania, a pod ich wpływem słyszymy muzykę – dyskurs, a nie komunikat. Dyskurs jest tylko szumem znaczeń, ich nieustępliwym powracaniem. Zdartą płytą podmiotu.

No dobrze, ale to tyle, jeśli chodzi o zgodę z Deleuzem, zgodę na deleuzjańskie metafory płynności, no bo co z najważniejszą w podróży znaczeń (ich rzekomym unieskończeniu) asymilacją podziału na centrum i na peryferia? Mówiąc po ludzku (o egzystencji odbierającego komunikat): jak się ma moment pędu i pozycja *znaczenia* w szeregu wyrażen, względem długości promienia ramienia, co kręci (patrz: rysunek)? Zmienne są w końcu do siebie podobne, ale jakie zmienne? I jak w takiej konstrukcie wzrasta siła odśrodkowa, jak prędkość kątowna, i jakie wreszcie to ma znaczenie dla egzystencji, a zatem dla każdego (i każdej)?



Postaram się odpowiedzieć na te pytania, tylko z pozoru chwytające się dyskursu fizykalnego – jak inaczej atakować materialistę Deleuze’a, któremu Jakub Grabiak wyznaczył wachnię w swym bocianim gnieździe – w *grande finale*. *Mes abeilles sont-elles prêtes pour la grande finale?* [Lecz czy pszczołki są gotowe na wielki finał?]

Nie wiadomo. I ja posłużę się mottem, które przyświecać mi będzie tylko jako przyczynek, jako siła nadająca pęd argumentacji, a nasz szanowny autor *Rozciągniętych koni będących fryzurą wokół księżycy*, a wraz z nim i czytelnicy, niech się wgryzą w ducha tego fragmentu celowo zaczepnego, a jednak, jak zobaczycie, częściowo zgodnego z konkluzją Grabiaka.

Celowo zatrzymałem się w tym miejscu nieco dłużej, ponieważ – chociaż może to dotyczyć jedynie osamotnionego pisarza, który tę izolację wprost polubił – mogę powiedzieć, że dla mnie znaczy jeszcze coś innego z tego powodu, że powyższe ma odniesienie do tego, co stale podkreślałem, że nasze czasy zapomniały, co to jest egzystowanie i czym jest wewnętrzność. Zatracono wiarę w to, że wewnętrzność tę pozornie znikomą treść znacznie bardziej wzbogaca, podczas gdy zmiany zewnętrzne koncentrują się na rozrywce, zmierzając ku przesytowi życia i pustce życiowej. Z tego powodu zignorowano z pogardą zadania stojące przed egzystencją. Mimochodem ludzie otrzymują jakąś wiedzę na temat tego, czym jest wiara; i wtedy się to wie. Następnie ludzie chwytają się jakiegoś spekulatywnego rezultatu i wtedy wie się ponownie, [czym jest wiara]. Potem ludzie zajmują się astronomią, i tak ludzie brną dalej poprzez wszystkie nauki i sfery, i nadal żyją, podczas gdy poeci, tylko po to, by zatrzymać przy sobie czytelników krążą po Afryce, Ameryce i do diabła, karkołomnie i szaleńczo po Trapezuncie i dupie tak, że niebawem trzeba będzie odkryć nową część świata, aby poezja przy tej grze nie zbankrutowała. I z jakiego powodu? Ponieważ wewnętrzność w coraz większym stopniu zostaje utracona.

Søren Kierkegaard, *Nienaukowe zamykające postscriptum*, str. 296.

Niech to będzie odpowiedzią na zapowiedziane „bęc!”. I po co mi to wszystko? Dlaczego wyjeżdżam z tym smutnym i zgryźliwym Duńczykiem? Obchodzimy się wszak bez niego, zajmując się astronomią, brnąc przez wszystkie nauki i sfery, a poeci podróżują po Afryce, Ameryce, Trapezuncie i po dupie. Ale ktoś znowu powie: „Jeśli chcesz zjechać Grabiaka, weź się za syntaktykę przynajmniej, a nie wyjeżdżasz z zadaniami egzystencji”. Ależ ja właśnie chcę się z nim zgodzić, tylko potrzeba mi struktur innych od formalno-językowych, bym z nich skorzystał w toku wywodu. Póki co, schowam je do kieszeni i będę wyciągał w momentach najmniej spodziewanych, a na końcu zrobię słonika z tej kieszeni i wszystko wyleci na bruk – w tekście.

Czym jest poeta?

Czym jest poeta? Nieszczęśliwym człowiekiem, który kryje w swym sercu głębokie cierpienie, a którego wargi tak są uczynione, że kiedy westchnienia i skargi przelewają się przez nie, brzmią one jak piękna muzyka... A ludzie tłoczą się wokół poety i mówią mu: zaśpiewaj znowu, a to znaczy: niech nowe cierpienia umęczą twą duszę: i niech tve wargi będą takie same jak wprzód; gdyż krzyk twój przestraszy nas, a muzyka jest dla nas przyjemna. A wtedy przystępują krytycy i powiadają: słusznie, tak powinno być podług prawideł estetyki. Oczywiście rozumie się, że krytyk podobny jest do poety jak kropla do kropli, tylko że nie tai mąk w sercu, ani nie wydaje muzyki wargami. Rozumiecie więc, że wolę być raczej pastuchem świń na Amagerze i żeby mnie świnie słuchały, niż być poetą i żeby mnie słuchali ludzie.

Søren Kierkegaard, *Diapsalmata* [w:] *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, PWN, Warszawa 1982, str. 19

Kim jest poeta? To nieszczęśliwy człowiek, który skrywa głębokie cierpienia w swym sercu, lecz którego usta są tak ułożone, że gdy westchnienie i krzyk z nich wypływają, brzmią jak piękna muzyka. Dzieje się z nim to, co z owymi nieszczęśnikami, którzy w byku Falarysa byli powoli męczeni na małym ogniu, a ich krzyki nie trafiały do uszu tyrana, żeby nim wstrząsnąć – dla niego brzmiały one niczym kojącą muzyką. A ludzie gromadzą się wokół poety i mówią do niego: śpiewaj nam dalej; to znaczy: niech nowe cierpienia dręczą twą duszę i niech tve usta będą tak ułożone jak przedtem, ponieważ krzyk by nas wystraszył, a muzyka jest upojna. Dochodzą do tego jeszcze recenzenci, którzy mówią: to prawda, tak właśnie musi być podług zasad estetyki. Jest rzeczą zrozumiałą, że recenzent i poeta są do siebie podobni jak dwie krople wody, lecz recenzent nie chowa cierpień w sercu, nie ma muzyki na ustach.

Søren Kierkegaard, *Diapsalmata* [w:] *Albo-albo*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015

Pamięć
Tomasz Fabiszewski
Zranio—
na

Tomasz Fabiszewski

Pamięć zraniona

Perspektywa opisu pracy pamięci w książce „Pamięć, historia, zapomnienie” Paula Ricoeura, choć szeroka i wnikliwa, staje się nieco kontrowersyjna na tle teorii psychoanalizy, na którą sam autor się powołuje. Przesunięcia pomiędzy propozycjami Ricoeura a postulatami Freuda prowokują do krytycznej analizy porównawczej, na gruncie której, czego postaram się dowieść, można uzupełnić i ubogacić sposób rozumienia treści omawianych w pracy Ricoeura. Odnosić się będę do jej pierwszej części, dokładnie do fragmentu *Nadużycia pamięci naturalnej* w rozdziale „Ćwiczenie pamięci”.

Przedmiotem rozważań Ricoeura jest patologia pamięci zbiorowej. Autor posiłkuje się artykułami „Przypominanie, powtarzanie, przepracowywanie” oraz „Żaloba i melancholia” Sigmunda Freuda, poświęconymi analizie regionów pamięci odpowiedzialnych za mechanizmy patologiczne. Kreśląc skrótowo sposób wnioskowania autora i sformułowane przezeń konkluzje, postaram się nadać rozważaniu Ricoeura charakter formatywny dla psychologii pamięci zbiorowej (czego, jak się zdaje, chciałaby on sam). Zachowam zatem w miarę możliwości logiczny ciąg wyводу Ricoeura, układając komentarz zgodnie z literą tekstu.

Ricoeur zapowiada, że pamięć naturalną, widzianą w perspektywie ludzkiego doświadczenia (ja realnego, *Real-Ich* – ego zorientowanego na zasadę rzeczywistości), będzie analizował przez pryzmat historiografii uwewnętrznionej, czyli pamięci *ćwiczonej* (*anamnesis*). Freudowska perspektywa służyć ma w tym ujęciu jako podstawa do sformułowania krytyki ideologii. Wyszczególniony podrozdział dotyczy przede wszystkim *pamięci zablokowanej*, a zatem takiej, do której dostępu nie udziela *cierpienie*. Jej *ćwiczenie*, wraz z techniką tego ćwiczenia, stanowi główny przedmiot rozważań autora. Już samo to ustalenie może budzić wątpliwości uważnego czytelnika. Ricoeur, analizując fenomeny *żałoby* i *melancholii*, utożsamia je ze sobą w swobodny sposób. Może to prowadzić do istotnych nieścisłości lub,

co podważałoby zasadność powoływania się na autorytet psychoanalizy, mijać się z założeniami Freuda. Pamięć w ujęciu Ricoeura stanowi właściwie pamięciową *technē*. Analiza dotyczy poziomu przepracowywania, a jednocześnie odnosi się do fenomenologicznego ujęcia *pamięci zablokowanej*. W tekście „Żałoba i melancholia” Freud pisze: (...) *Mogłoby to sugerować, że melancholia pojawia się w wyniku nieświadomej utraty, w odróżnieniu od żałoby, w której wszystko, co utracone, jest świadome*¹. Melancholia, wraz z blokadą pamięci charakterystyczną dla niej na poziomie terapeutycznym (*odpamiętywania*), nie jest procesem, którego praca jest dostępna świadomości. Technika odpamiętywania zakłada bowiem podmiot zdolny do świadomego ukierunkowania wysiłku na to, co utracone – tymczasem w melancholii sam obiekt utraty pozostaje nierozpoznany. Nie sposób więc mówić o niej jako o technice odpamiętywania, co jednak zostaje zasugerowane w ramach opisanej wyżej konstrukcji ricouerowskiej aparatury.

Kolejna nieścisłość pojawia się, gdy Ricoeur pisze, rzekomo określając poglądy Freuda z „Przypominania, powtarzania, przepracowywania”, że punktem wyjścia w diagnostyce pamięci jest *identyfikacja głównej przeszkody, jaką napotyka praca interpretacji na drodze przywoływania wspomnień traumatycznych. Tę przeszkodę, przypisywaną oporom wyparcia, określa termin przymusowego powtarzania*². Między oporem wyparcia i przymusem powtarzania ujawnia się dla podmiotu patogenne źródło. To właśnie stanowi *arenę* pracy pamięci. Nieco dalej (str. 96) pisze Ricoeur, że optyka ta uwidacznia żałobę i jej pracę, przy czym arena wypierania i powtarzania ufundowana jest na *ciężeniu żałoby ku melancholii*. Warto jednak zauważyć, iż w *Żałobie i melancholii* Sigmund Freud pisze: *Głęboka żałoba, reakcja na utratę ukochanej osoby (...) związana jest z utratą zainteresowania światem (...) utratą zdolności wyboru jakiegokolwiek obiektu miłości (...) odwróceniem się od wszystkiego, co nie byłoby związane z upamiętnieniem zmarłego*³. W ten sposób Freud wskazuje, że w żałobie nie następuje ani wyparcie, które byłoby związane z przymusem powtarzania, ani wybór podyktowany poszukiwaniem obiektu zastępczego. Reinwestycja libido w nowy obiekt następuje dopiero jako efekt świadomie przebytej pracy żałoby, nie zaś jako kompulsja. Zestawienie powyższe pozwala przyjąć, że Ricoeur, analizując Freuda, wyznacza poziom patologiczny – melancholię, pomijając istnienie fenomenu normalnego – żałoby. Będzie to istotne, gdy w końcowym ustępie postawi pytanie o kompetencje psychoanalityka w kontekście zbiorowej pracy pamięci sugerując, że ta ostatnia jest raczej melancholią niż żałobą.

1 Freud, S., „Żałoba i melancholia”, [w:] *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 149.

2 Ricoeur, P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 94.

3 Freud, S., *Żałoba i melancholia*, s. 148.

Na stronie 97 analizowanego tekstu Ricoeur opisuje pracę żałoby. Można odnieść wrażenie, iż ma on na myśli każdą pracę pamięci, co byłoby stanowiskiem zbyt ogólnym. Autor wskazuje, iż *praca powraca w rozlicznych słownych powtórzeniach i staje się symetrycznym przeciwieństwem przymusu*. Jeśli jednak powtórzenia te mają charakter nieświadomy, także i praca nie może być podejmowana świadomie (co wskazywałoby, wedle kryteriów psychoanalizy, iż mowa raczej o melancholii). Choć praca żałoby jest przeciwieństwem przymusu, odbywa się ona jednak w *ramach* pewnego przymusu, mianowicie przymusu przyjęcia do wiadomości, że *umiłowany obiekt już nie istnieje*⁴. W żałobie nic nie odbywa się poza świadomością. Jej praca *jest pracą wspomnienia*⁵, co stanowi zarówno koszt, jak i zysk. Praca taka polega na *realizacji nakazu rzeczywistości*⁶. Można to zjawisko porównać z wolą odkłamywania rzeczywistości rozumianej historycznie, czyli uwalnianiu pamięci w perspektywie społecznej. Jak się jednak okazuje, Ricoeur o *uroczystościach pogrzebowych* na poziomie społecznym wolałby myśleć w perspektywie melancholii, a więc jako o święcie pamięci zablokowanej.

Stanowisko takie zrekonstruować można na podstawie kilku założeń filozofa. Wskazuje on, iż melancholia od żałoby różni się *dokładnie* narcystycznym zubożeniem *Ichgefühl* – poczucia własnej wartości. Dokonuje się to, także w perspektywie społecznej, poprzez powtarzanie skargi (*Klage*), którą następnie zastępuje oskarżenie (*Anklage*). Społeczności zakorzenione w micie założycielskim *fundacyjnego mordu*, uświęconego post factum Prawem, ustanawiane są wciąż na nowo: w przymusie powtarzania, świętowania owego mordu. *Inny* istnieje przede wszystkim w *świadomości* takiego patologicznie ufundowanego społeczeństwa. *Byłoby jałowe sprzeciwianie się choremu, który wysuwa takie oskarżenia wobec swego „ja”*⁷, zinterpretowanego już jako utracony obiekt miłości – tu jako *Inny*, z którym jest w (wyobrażonym) sporze (chodzi o identyfikację narcystyczną – ego utożsamia się z utraconym obiektem, więc atakując siebie, atakuje *Innego*). Społeczności są poprzez krzątanie zaangażowane w ów obiekt. Ricoeur trafnie stwierdza, że pogodzenie z *Innym* i proces *wybaczenia* stanowią podstawę, wobec której *Freud wysunął hipotezę, że oskarżenie, osłabiając zaangażowanie w obiekt, ułatwia wycofanie się w ja, jak również przekształcenie rozdźwięku z innym w wewnętrzne rozdarcie*⁸. Uwewnętrznienie *Innego*, jak powiedziałibyśmy za Carlem Schmittem, konstytuuje społeczność. Przyczynia się to do utrzymywania się społeczności jako takiej, a także do świętowania śmierci innego (na przykład w kontekście Polski – Wołyń, zbrodnia na morzu Białym), wyobrażonej winy (syndrom *dziadka w szeregach Wehrmachtu*), czy fantazmatycznej obecności (trauma holocaustu i nieobecność narodu żydowskiego po II wojnie światowej).

Wyobrażeniowy wymiar pamięci, o ile oczekuje w danej chwili odpowiedzi, których udzielić może jedynie czas przeżyty w żałobie, staje się ekspresją melancholii, a nie żałoby. W takich okolicznościach psychoanalityk wobec *festynu pamięci* musiałby uczynić to, co uczyniłaby żałoba – czekać. Ta trudność zdaje się przesądzać o raczej melancholijnym niż żałobnym kondukcie pamięci społecznej, który domagając się sprawiedliwości, w jakimś sensie zawsze zubaża swoje libido do (Freud powiedziałby „ja”, Ricoeur

4 Freud, S., *Żałoba i melancholia*, s. 148.

5 Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 97.

6 Ibidem.

7 Freud, S., *Żałoba i melancholia*, s. 149.

8 Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 98.

raczej:) *my i oni*. W tym miejscu ujawnia się zasadność poszerzenia kryteriów rozumienia melancholii, które przeprowadza Ricoeur w stosunku do założeń Freuda. Rozumiana po freudowsku, melancholia rysuje się jedynie jako narcystyczna patologia pamięci. W ujęciu Ricoeura natomiast staje się wyznacznikiem geniuszu artystycznego. Jest to ujęcie szersze i starsze od psychoanalitycznego, służące uwidocznieniu, jak artysta – reprezentant geniuszu epoki – może *ex definitione* rozumieć swoją pamięć, na gruncie jej wyobraźniowej natury, jako pamięć uhistorycznioną, przekraczającą jego własną egzystencję.

Ricoeur pisze, że *spleen* otwierający drogę do romantycznego rozumienia melancholii jako *geniuszu* jest elementem brakującym w *metapsychologicznej układance* Freuda. W proponowanej przez niego optyce, smutek melancholii sublimuje się w *radość* poety. *Horyzont tej pracy (pamięci) wyznacza pamięć «fortunna», gdy obraz poetycki kończy pracę żałoby*⁹. Problematiczne wydaje się to, iż praca żałoby i melancholii przedstawiona zostaje bez rozróżnienia na poziom terapeutyczny (w przypadku pierwszej) i patologiczny (w przypadku drugiej). Ponadto obraz poetycki jest tu uchwycony jako bezwzględna *radość* poety, mimo że wyraża często właśnie cierpienie. Przywoływana przez Ricoeura poetyckość to poetyckość *kryją(ce) się poza pracą historii, której teoria czeka realizacji poza obszarem fenomenologii pamięci*¹⁰. W takiej perspektywie zachowania zbiorowe – świętowanie przeszłości – stanowią wymiar poetyckości społeczeństw.

Autor „Pamięci, historii, zapomnienia” pyta o możliwość ekstrapolacji modelu psychoanalitycznego do perspektywy społecznej. Wskazuje przy tym, że dotyczy ona stosunku do *Innego* i że sam *stary Freud* postępował w podobny sposób w niektórych, wymienionych z nazwy artykułach. Kwestia zostaje jednak wprowadzona przez niego tak, jakoby zapomniał, że takiej ekstrapolacji dokonał już w ramach analizy melancholii jako geniuszu poetyckiego. Postawione przezeń pytanie o pamięć w perspektywie społecznej zdaje się zatem niewczesne wobec tego, że umożliwiła je właśnie owa analiza. Pytając o ekstrapolację, Ricoeur zmienia rozumienie *areny* fenomenologii pamięci zranionej. Sytuuje ją już nie na osi *opór wyparcia* – *przymus powtarzania*, lecz w publicznej przestrzeni dyskursu, stanowiącej ekwiwalent relacji terapeuty – pacjenta. Przesunięcie owo umożliwia poszukiwanie sytuacji patologicznych w tak sformalizowanej przestrzeni.

Ricoeur zdaje się rozumieć zachowania żałobne w absolutny sposób, nie rozróżniając ich, jak proponuje Freud, na normalne i patologiczne. Przy takich założeniach nie można mówić o tym, co normatywnie lepsze, a instancja krytyczna psychoanalitka zostaje zlikwidowana. Dostrzegając ten problem, Ricoeur stwierdza: *przeniesienie kategorii dotyczących patologii na płaszczyznę historyczną byłoby pełniej uzasadnione, gdyby przyszło nam wykazać, że obejmuje nie tylko sytuacje wyjątkowe, (...) lecz, że należą one do podstawowej struktury zbiorowego istnienia*¹¹. W tak sformułowanym założeniu trudno bronić postulatów freudowskich, ponieważ utrzymanie ich groziłoby zdiagnozowaniem poziomu społecznego *jako* patologicznego, czego wszakże żadne zdrowe społeczeństwo chcieć nie może.

9 Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 103.

10 Ibidem, s. 104.

11 Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 105.

Nadmiar pamięci (przymus powtarzania) jest w tym samym sensie patologiczny, co *niedobór* pamięci (sytuacja, w której jedni kultywują winę drugich, a drudzy cierpią na *wyobrażoną winę*, nie rozpoznając właściwej instancji krytycznej). Patologie pamięci występują bowiem ze względu na automatyzm *pracy pamięci* przy nieuświadomieniu sobie zadań pracy żałoby. Dla Ricoeura żałoba i melancholia w równej mierze stają się *pracą wspomnienia*, inaczej niż u Freuda, u którego wspomnianie jest wyłącznie pracą żałoby. Przekroczenie, jakiego dokonuje filozof względem psychoanalityka, otwiera interesującą (choć może i niebezpieczną) ścieżkę interpretacji zachowań zbiorowych. Taka perspektywa, o ile nie uzgadnia poglądów omawianych badaczy, rzuca światło na różnicę funkcji psychoanalizy i filozofii, a przynajmniej różnicę ich zakresu.

Bibliografia:

- Freud S. (2009): *Żałoba i melancholia*, [w:] *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa, Wydawnictwo KR.
- Ricoeur P. (2006): *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków, Universitas.

Tomasz Fabiszewski (1990-2024) – filozof, poeta i prozaik, który wyśmiałby tak ordynarne szufladkowanie, ale trudno. Małotek z Pacanowa. Niedoszły absolwent niepoliczalnej liczby kierunków (kognitywistyka, polonistyka, hebraistyka i inne), ukończył studia filozoficzne na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Uniwersytecie Jagiellońskim (2018), w latach 2019-24 w ramach szkoły doktorskiej UKEN pracował nad rozprawą dotyczącą kategorii interesu w myśli Sørensa Kierkegaarda. Wieloletni słuchacz seminariów Krakowskiego Koła Psychoanalizy Nowej Szkoły Lacanowskiej i uczeń Szkoły Lotniczej Aeroklubu Podkarpackiego w Krośnie (pilotował m.in. szybowiec *Puchatek*). Autor wielu opowiadań, m.in. „Kirka” (*Postmedium III/IV*) i „Niehydraulic” (*Iglica*, publikacja pod pseudonimem Jan Polonez), tłumaczeń (w tym tekstów Kierkegaarda z języka duńskiego na polski), niedokończonej powieści „Pacanowo” oraz zbioru wierszy „Dwieście wierszy czysta lat”. Wyznawca literatury, najgorszy na świecie Don Juan i najlepszy na świecie przyjaciel.

Od enak- cji do struktury-

Marceli Gadalski

RY:

**brakujący wymiar
w ucieleśnionym
poznaniu społecznym**

Marceli Gadalski

Od enakcji do struktury: brakujący wymiar w ucieleśnionym poznaniu społecznym

Wprowadzenie

W swojej klasycznej już pracy *The Embodied Mind*¹ Francisco Varela, Evan Thompson i Eleanor Rosch położyli podwaliny pod nowy paradygmat myślenia o poznaniu. Jednakże jak niemal każde nowe przedsięwzięcie, propozycja ta nie jest wolna od pewnych conceptualnych luk oraz rozmytych pojęć, które wymagają dalszej pracy i doprecyzowania. Tego rodzaju problematycznym momentem jest na przykład zaproponowana przez autorów wykładnia wspólnego świata społecznego oraz poznania na poziomie kolektywnym. Podczas gdy zdecydowana większość książki poświęcona jest próbie pomyślenia *entre-deux* – pozycji pośredniej między obiektywnym a subiektywnym – oraz deobiektywizacji świata i desubiektywizacji ego, tych kilka fragmentów, w których pojawia się idea wspólnego świata, a dokładniej wchodzenia w niego², nieco zaburza spójność wywodu i budzi wątpliwości. Fragmenty te wydają się jakoby sprzeczne z podstawową tezą, która odrzuca obiektywność, czyli istnienie świata niezależnego od podmiotu. Choć autorzy pojmują kulturę jako historię wzorców zbiorowej enakcji³, między poziomem znaczącego świata pojedynczego organizmu a społecznym poziomem znaczenia, w którym wszyscy uczestniczą, wciąż istnieje przepastna luka. Mówiąc ściślej, problem polega na tym, że nie wybiera się kultury, w której się rodzi.

Oczywiście nie oznacza to, że internalizując tę kulturę jako jednostka, nie możemy jej modyfikować i na nią wpływać, niemniej jednak większość (o ile nie całość) znaczeń jest nam z góry dana. Każdy podmiot jest uwikłany nie tylko we własne nawyki, lecz przede wszystkim w nawyki świata. Pominiecie tej elementarnej zależności w książce może wyjaśniać, dlaczego autorzy nadmiernie akcentują istotność etyki (która ostatecznie jest niczym innym niż indywidualnym przedsięwzięciem), podczas gdy nigdy nie poruszają kwestii rzeczywistej zdolności podmiotów do zmiany świata społecznego, czyli polityki. Jak zatem powinniśmy myśleć o tych dwóch poziomach – społecznym i indywidualnym? Jaka jest ich relacja? Czy zbiorowa enakcja wielu agentów wzięta jako system prowadzi do wyłonienia jego zewnętrżności – środowiska *dla* tego systemu, które jest jego odbiciem? Czy raczej ma charakter ściśle immanentny (jak na przykład kapitał, który jest samoodnośną totalnością)?

1 F. J. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge, MA 1991.

2 Ibidem, s. 172, s. 207.

3 Słowo *enaction* jest nieprzetłumaczalne, dlatego będę się posługiwał dalej jego spolszczoną wersją. Oryginalny termin *enaction* (ang.) został wprowadzony przez Francisco Varela, Evana Thompsona i Eleanor Rosch w książce *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (1991). Nieprzekładalny jednoznacznie na polski, obejmuje kilka nakładających się sensów: 1. od ang. *to enact* – urzeczywistniać, wprowadzać w życie, odgrywać (w sensie teatralnym i prawnym); 2. kluczowe znaczenie: wyłanianie (*bringing forth*) – poznanie nie jest odwzorowaniem zastanego świata przez gotowy umysł, lecz aktywnym wzajemnym współwyłanianiem świata i podmiotu; 3. ucieleśnione działanie – percepcja jest formą działania, nie biernej recepcji; podmiot poznaje przez ciało będące w ruchu; 4. współkonstytuowanie – podmiot i środowisko wzajemnie się określają; nie ma ani „gotowego” świata czekającego na odbiór, ani „gotowego” umysłu, który go odbiera. Pojęcie wyrasta z fenomenologii Merleau-Ponty’ego, biologii *autopoiesis* Vareli i Maturany oraz filozofii buddyjskiej (praktyka uważności). W polszczyźnie bywa oddawane jako „enakcja”, rzadziej opisowo jako „ucieleśnione poznanie” (co jest jednak pojęciem szerszym).

Narodziny

Nowo narodzone, pierwotnie bezbronne dziecko zapoznaje się ze światem, w który zostało wrzucone, między innymi nasłuchując, co mówią jego opiekunowie. Uczy się słów, które oznaczają rzeczy, pozwalają wyrażać potrzeby i doprowadzać do ich zaspokojenia. Dzięki pomocy innych – weteranów, którzy dobrze orientują się w regułach tego dziwnego miejsca, w jakim właśnie się pojawiło – udaje mu się dokonać pewnych zasadniczych rozróżnień. Początkowo całkowicie zależne od doświadczonych starszych, stopniowo nabywa wiedzę, za sprawą której może się usamodzielniać. Najpierw zatem samo pojawia się na świecie – jawi się światu i innym ludziom – a następnie wskutek socjalizacji ta relacja częściowo się odwraca: to świat staje się dla niego fenomenem i jawi mu się w swoim bogactwie. Innymi słowy dziecko chce stać się podmiotem, choć przyszło na świat jako przedmiot. Czego uczy się dziecko? Uczy się przestrzegania pewnych praw; respektowania tych, którzy dali mu życie oraz tych, którzy mają nad nim władzę. Czytając bajki i powieści dowiaduje się, że przestępcy to źli ludzie, których łąpią dobrzy policjanci. Widzi, jak rodzice chodzą do pracy i kupują przedmioty, a pieniądze przechodzą z rąk do rąk. Niebawem rodzi się w nim pragnienie posiadania takich błyszczących monet. Chce kupić sobie batonika albo chipsy. Uczy się też podziwiać to, co uważa się za piękne. Może, jeśli los mu sprzyja, przypadnie mu do gustu muzyka, malarstwo albo kino. Uczy się je, jak prowadzić rozmowy, jak się śmiać i empatyzować z innymi. Wreszcie uczy się je, jak kochać.

Już ten krótki opis ilustruje, jak bardzo złożona jest rzeczywistość społeczna. Można powiedzieć, że przechodzimy przez całą serię heterogenicznych rejestrów: prawo, relacje rodzinne, spotkania z nieznanymi, relacje ekonomiczne, władza, estetyka, pragnienie i miłość. Albo, w myśl koncepcji Althussera⁴, przechodzimy przez wielość Ideologicznych Aparatów Państwowych, które właściwie już od naszego poczęcia interpelują nas jako podmioty.

4 L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, tłum. A. Staroń, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (Uniwersytet Warszawski), Warszawa 2006.

W poniższym tekście, czerpiąc z myśli dwóch filozofów: Alaina Badiou i Kojina Karataniego, postaram się dowieść, że mamy tu do czynienia nie z jednym zróżnicowanym wewnątrznie światem społecznym, lecz z wielością światów. Następnie spróbuję wykazać, że każda enakcja „świata” na poziomie indywidualnym zależy od tego szerszego kontekstu wielu światów, wewnątrz których się rozgrywa. W ten sposób możemy myśleć o wchodzeniu w świat: jako o procesie uwrażliwiania się na istnienie tej wielości.

Struktury światów społecznych

W *The Structures of World History*⁵ Kojin Karatani analizuje historyczne formacje społeczne jako struktury. Są to struktury zarówno czasowe, jak i przestrzenne – czyli czasoprzestrzenne⁶. Każda z nich składa się z czterech różnych form wymiany (*modes of exchange*). Są to formy następujące:

Forma A (wymiana darów, relacje oparte na wzajemności),

Forma B (grabież i redystrybucja, dominacja i ochrona),

Forma C (wymiana towarowa, stosunki wartości) i

Forma D (nieodwzajemniony czysty dar, wzajemna wolność).

Każda formacja społeczna jest z konieczności zależna od istnienia wszystkich czterech form, przy czym jedna z nich jest dominująca i określa sposób, w jaki wszystkie pozostałe są zorganizowane, a tym samym określa specyfikę danego rodzaju formacji. Dominujące formy wymiany można z grubsza powiązać z konkretnymi rodzajami formacji społecznych: Forma A dominuje w społecznościach klanowych, Forma B w imperiach, Forma C w gospodarkach światowych, takich jak nasza gospodarka kapitalistyczna. Współcześnie to splątanie przybiera złożoną formę Narodu-Kapitału-Państwa. Istnieje również Forma D, ale nie będę jej tu omawiać, gdyż jej sposób istnienia zasadniczo różni się od pozostałych⁷. Trzy pozostałe formy (A, B i C) można rozumieć bardziej konkretnie – jako powiązane ze sobą światy społeczne, konstytuujące naszą rzeczywistość społeczną. Jak jednak rozumieć pojęcie świata lub światów?

Czym jest świat?

Dla Alaina Badiou świat jest pojęciem formalnym i oznacza każdy spójny reżim przejawiania się. Od strony strukturalnej jest mnogością lub zbiorem w sensie, w jakim jest on rozumiany w teorii mnogości ZFC⁸. Jak każda inna mnogość (poza zbiorem pustym) posiada elementy, które same także są mnogościami posiadającymi elementy. Świat jest nieosiągalnie nieskończony, co oznacza, że wszelkie nowe mnogości, powstające na skutek operacji dokonywanych wewnątrz tego świata, również do niego należą⁹. W konsekwencji cokolwiek znajduje się w jego obrębie, nie może nigdy z niego wyjść – nie ma tu transcendencji, byt jest immanentny.

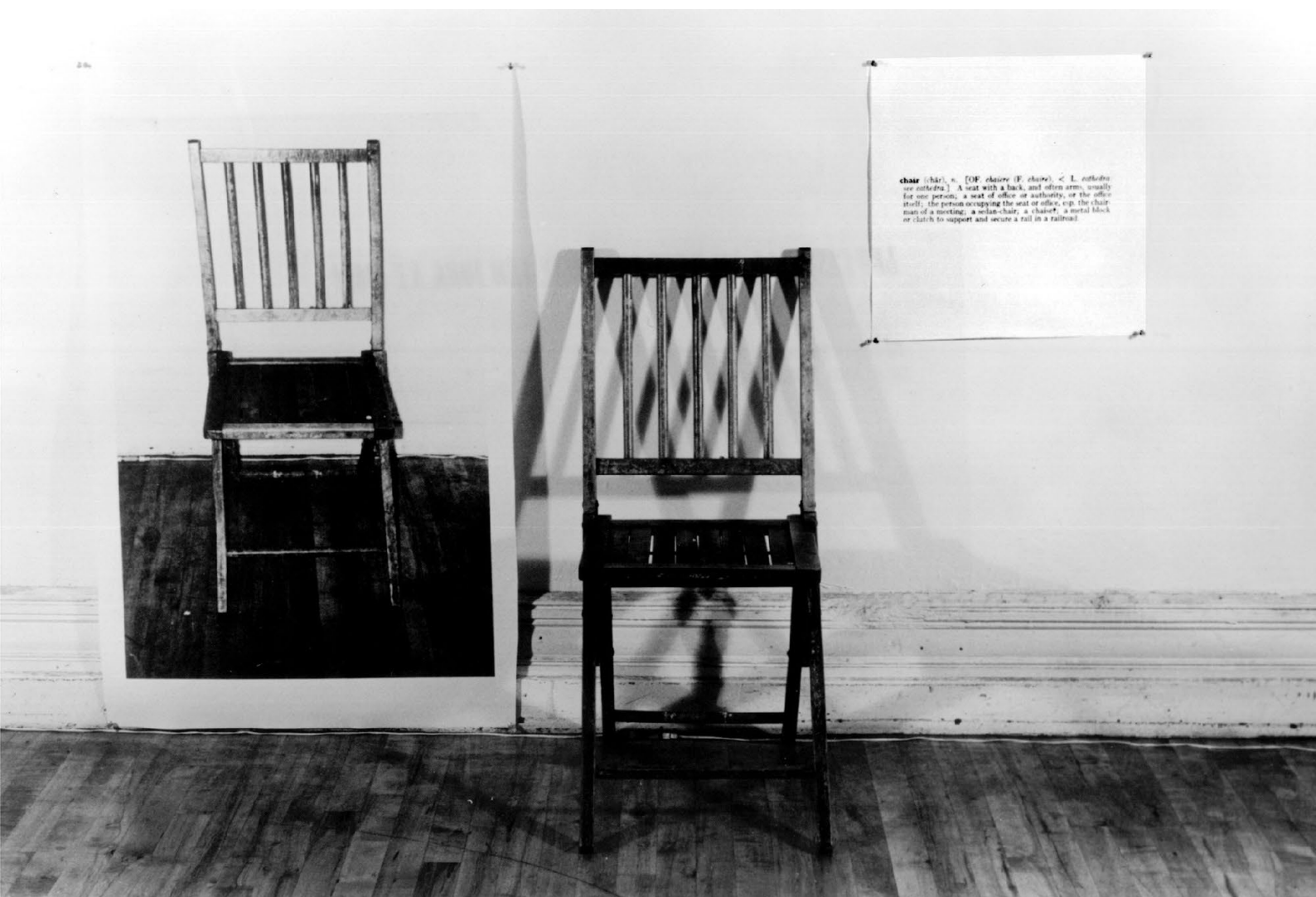
⁵ K. Karatani, *The Structures of World History: From Modes of Production to Modes of Exchange*, tłum. Michael K. Bourdaghs, Duke University Press, Durham 2014.

⁶ W tym względzie Karatani podąża za innymi teoretykami systemów-swiatów, m.in. Immanuelem Wallersteinem.

⁷ Forma D jest restauracją Formy A na wyższym poziomie. Jej sposób istnienia jest ściśle negatywny. Jest niczym duch nawiedzający każdą formę społeczną. Historycznie przybiera formę uniwersalnych religii bądź ruchów socjalistycznych.

⁸ Teoria mnogości ZFC (Zermelo-Fraenkla z aksjomatem wyboru) to fundamentalny system aksjomatyczny, który definiuje matematyczne podstawy zbiorów. Składa się z aksjomatów określających własności zbiorów (np. ekstensjonalność, zbiór pusty, nieskończoność) oraz operacje na nich (np. suma, różnica). Umożliwia formalną budowę matematyki.

⁹ Na przykład zbiór potęgowy, czyli zbiór wszystkich podzbiorów danej mnogości, również należy do tego świata.



il. 01. Joseph Kosuth, *Jedno i trzy krzesła*, 1965, kolekcja MoMA w Nowym Jorku.

Przeprowadźmy w tym miejscu krótką analizę sformalizowanej struktury świata u Badiou, pociągającej za sobą istotne w kontekście enakcji konsekwencje, do których przejdę w dalszej części tekstu. Do świata należy pewna szczególna mnogość zwana transcendentálną. Badając ją, znajdujemy się w sferze ontologii, czyli dyskursu o bycie jako bycie (wszystko definiowane jest przez porządek przynależności i inkluzji)¹⁰. Sytuacja dyskursywna zaczyna się zmieniać – następuje przejście od ontologii do fenomenologii – gdy definiujemy porządek częściowy¹¹ na zbiorze transcendentálnym. Porządek ten wprowadza między elementy zbioru transcendentálnego gradację, relację „więcej lub mniej”, nieobecną na poziomie czystej ontologii, gdzie obowiązuje wyłącznie binarna logika przynależności¹². Otrzymujemy wówczas to, co Badiou nazywa „stopniami intensywności” – można o tym myśleć jako o miarce¹³, która nie tyle mierzy wcześniej istniejące wartości, co je ustanawia, „przyłożona” do bytu określa go w pewien sposób. Wyobraźmy sobie teraz funkcję, która bierze dwa dowolne elementy należące do pewnej mnogości danego świata i przypisuje je stopniowi intensywności w zbiorze transcendentálnym¹⁴. Przeprowadzając tę operację zdefiniowaliśmy, jak owe elementy współpojawiają się w danym świecie, czyli zlokalizowaliśmy byt. Aby uzyskać fenomen, należy wziąć pierwszy z elementów i porównać go za pomocą tej samej funkcji z wszystkimi innymi elementami tego świata¹⁵. Moglibyśmy pójść dalej w omawianiu tej formalnej konstrukcji: do atomów przejawiania, komponentów fenomenalnych, obiektywnych regionów, obiektów i relacji między nimi¹⁶. Wykracza to jednak poza zakres niniejszego tekstu, a już na tym etapie lektury czytelnik być może zadaje sobie pytanie: dlaczego mamy sobie zwracać głowę tymi formalizmami?

10 Zobacz A. Badiou, *Medytacja pierwsza*, [w:] *Byt i zdarzenie*, tłum. P. Pięiążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

11 Wszystkie podzbiory tego zbioru są teraz w hierarchicznej relacji, takiej jak $p \leq q$ i niektóre elementy są nieporównywalne, tzn. nie ma pomiędzy nimi relacji.

12 Porządek częściowy wprowadza coś, czego czysta ontologia nie uwzględnia – gradację. Na poziomie ontologicznym (teoria mnogości) mnogość albo w pełni należy do zbioru, albo nie – *tertium non datur*. Porządek częściowy łamie tę binarność, bo pozwala powiedzieć, że x pojawia się w świecie *bardziej* niż y , ale *mniej* niż z albo określić stopień podobieństwa i różnicy między x i y . I to właśnie jest przejście fenomenologiczne – byt przestaje być po prostu „dany” lub nie, a zaczyna się pojawiać z pewną intensywnością. Stąd „otrzymujemy” stopnie: są one bezpośrednim efektem tego, że relacja porządku wprowadza gradację w to, co ontologia traktowała płasko.

13 Skala tej miarki zależy od tego, co należy do zbioru transcendentálnego (T). Najprostszy możliwy zbiór T ma dwa elementy: 0 i 1. Ale może też istnieć takie T, które ma nieskończoność stopni pomiędzy 0 i 1. Istotne jest to, że zawsze istnieje jakiś maksymalny stopień przejawiania się lub zerowy stopień przejawiania się (nie-przejawianie się). Jeśli chodzi o logiczne właściwości tej skali, to negacja maksymalnego stopnia zawsze daje zerowy stopień, ale już wszystkie stopnie pomiędzy nie podlegają zasadzie wyłączonego środka, tzn. $\neg\neg p \neq p$. Można o tym myśleć jako o odpowiedzi na pytania w rodzaju „Czy ta kurtka jest zielona?”, dla których odpowiedź brzmi: „Nie całkiem. Jest trochę zielona, z małą domieszką niebieskiego”. Więcej o pojęciu zbioru transcendentálnego i ogólnej architekturze świata znaleźć można w: A. Badiou, *Book II: Greater Logic, 1. The Transcendental: Introduction*, [w:] Badiou A., *Logics of Worlds*, tłum. A. Toscano, Continuum, London–New York 2009, s. 99–107.

14 Formalnie: $\text{Id}(x,y) = p$, gdzie dziedziną funkcji jest świat, a przeciwdziedziną zbiór transcendentálny.

15 Jest to tylko łańcuch wszystkich ewaluacji. Formalnie: $\Phi(a/A) = \{a, [\text{Id}(a, x_1), \text{Id}(a, x_2), \dots, \text{Id}(a, x_\alpha), \dots]/x_\alpha \in A\}$.

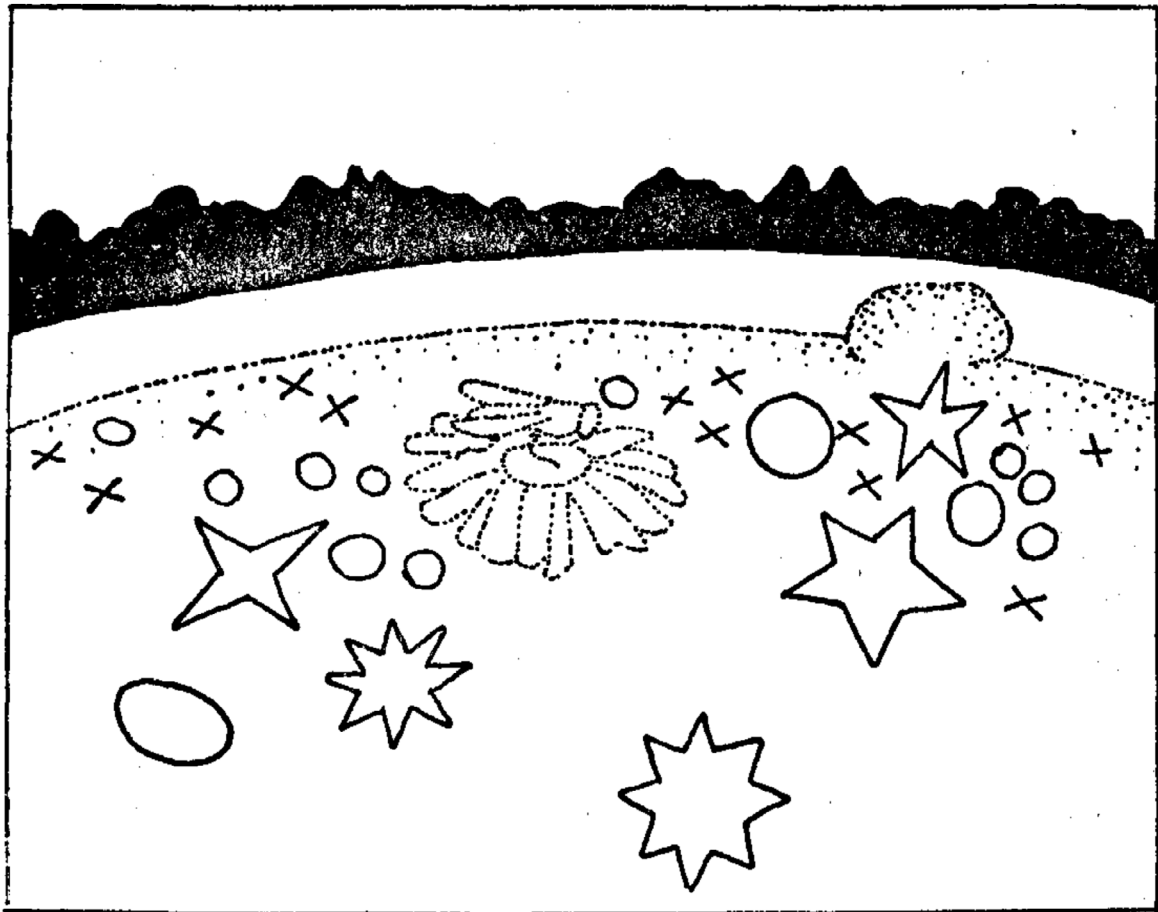
16 Zobacz A. Badiou, *Book III: Greater Logic, 3. The Object: Section 1*, [w:] *Logics of Worlds*, s. 199–230.

Przede wszystkim dlatego, że są one istotne dla zrozumienia relacji między ontologią a fenomenologią – tego, że każdy byt jest relatywny w stosunku do świata, w którym się przejawia. Jako przykład weźmy krzesło. Kiedy stoi ono w kuchni obok stołu, jest po prostu przedmiotem funkcjonalnym – można na nim usiąść. Kiedy jednak Joseph Kosuth umieścił je w galerii sztuki, czyniąc z niego dzieło sztuki konceptualnej, jego sposób przejawiania się drastycznie się zmienił. Oceniano je już nie w odniesieniu do jego użyteczności, ale wedle kryteriów estetycznych. Warto zaznaczyć, że to pojawienie się krzesła miało charakter zdarzeniowy – coś, czego wartość w omawianym świecie była zerowa, nagle ukazało się w nim z całą intensywnością, jaką niesie nowość. Pojawienie się retroaktywnie przekonfigurowało transcendentálny zbiór tego świata. Rozróżnienie między zwykłym stawaniem się świata a zdarzeniem jest tu kluczowe, ponieważ precyzuje ono, co konstytuuje zmianę. Aby uściślić sens tej różnicy, należy dodać, że stawanie się zachodzi w obrębie reguł świata i z tego powodu świat nie posiada wymiaru czasowości: wszystko, co jest w nim możliwe na gruncie obecnych w nim praw, jest już dane – historia jest niczym więcej niż jego logicznym rozwojem w stronę nieskończoności. Natomiast zdarzenie jest interwencją w same reguły, które światem rządzą – zmienia ono zakres tego, co jest w ogóle możliwe w obrębie tegoż świata, określa jego sposób stawania się.

Jak można zauważyć, między enaktywistyczną koncepcją poznania a myślą Badiou istnieje pewne pokrewieństwo. Na gruncie obu teorii kwiat nie będzie tym samym dla pszczoły, czym jest dla człowieka, ponieważ oferuje różne możliwości działania. To stwierdzenie wydaje się dość banalne, ale w istocie chodzi o rozpoznanie, że nie istnieje taki substancjonalny byt jak „kwiat”, który później – to znaczy po założeniu jego istnienia – przejawia się różnie dla różnych organizmów. W pierwszym przypadku (ucieleśnionego poznania), ponieważ środowisko jest zawsze czymś *dla* organizmu, swoiste dystynkcje, które ten organizm wprowadza, są wynikiem jego indywidualnego sprzężenia ze środowiskiem, które współtworzy. Rozróżnienia prowadzą do określonego działania, a działanie w rezultacie prowadzi do nowych rozróżnień. Z tego powodu nie jesteśmy w stanie dokonać prostej analizy porównawczej różnych systemów poznawczych – dystynkcji, które one ustanawiają. W drugim przypadku (Badiou) to, czy jakaś mnogość przejawia się w ten czy inny sposób, jest zależne od kontekstu świata, w którym to się przejawia. Ta sama mnogość rozpatrzona w kontekście innego świata straci swoje fenomenologiczne własności – np. kwiat rozpatrywany jako organ w świecie botaniki, w świecie kapitału staje się towarem (jego cechy biologiczne są kompletnie niewidoczne).

Jednakże tym, co odróżnia filozofię Badiou od znaturalizowanej fenomenologii ucieleśnionego poznania – i twierdzę, że nie jest to słabością, a siłą jego teorii – jest założenie, że u podstaw obu sposobów przejawiania się leży ta sama mnogość¹⁷ oraz że światy i sposób, w jaki rzeczy się w nich przejawiają, nie są uzależnione od istnienia jakiegoś zewnętrznego obserwatora. Innymi słowy nie istnieje coś takiego jak zjawisko dla kogoś lub czegoś – wszystkie fenomeny są obiektywne.

17 W tym sensie Badiou wydaje się być bliżej J. J. Gibsona i jego konceptualizacji środowiska jako czegoś, co jest dzielone przez wszystkie zwierzęta, a jednocześnie oferującego każdemu z gatunków inny zbiór afordancji (J. J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Psychology Press, New York 2015). Trzeba jednak dodać, że takie środowisko byłoby u Badiou tylko jednym z wielu światów.



il. 02, il. 03. Georg Kriszat, ilustracje opublikowane w: Georg Kriszat, Jakob von Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, Copyright Verlag von Julius Springer, Berlin 1934.



Problemy z teoretyzowaniem na temat społeczeństwa

Wróćmy do form wymiany Karataniego. Możemy myśleć o nich jako o różnych logikach lub strukturach transcendentalnych konstytuujących trzy różne światy społeczne nałożone na siebie. Autorzy z obszaru teorii ucieleśnionego poznania wydają się niejasno konceptualizować tylko jeden z tych światów – świat ukonstytuowany przez Formę A (wymiana darów, relacje wzajemne) pod dominacją Formy C (wymiana towarowa, relacje wartości). Trzeba przyznać, że choć niewyczerpujące, ich analizy prowadzą do interesujących wniosków dotyczących uspołecznienia i zgodnych z badaniami antropologicznymi, na przykład: „Akt dawania, jako paradygmatyczny akt społeczny, jest powszechny w całym królestwie zwierząt”¹⁸ lub „Zasadniczo, aby działanie społeczne mogło zostać pomyślnie zakończone, wymaga ono akceptacji ze strony drugiego agenta”¹⁹.

W pewnym sensie jest to właśnie to, co Marcel Mauss starał się analizować w swojej książce o darze²⁰ – a mianowicie powszechność relacji opartych na wzajemności. Tym niemniej Mauss omawia dar między innymi po to, by wykazać, że zachodnie społeczeństwa kapitalistyczne jakoby utraciły tę podstawę i zbłądziły, opierając więzy społeczne na stosunkach ekonomicznych. Czym innym zatem jest podkreślać znaczenie aktu dawania, a czym innym twierdzić, że jest on „najbardziej fundamentalnym aktem społecznym, na podstawie którego mogą rozwijać się inne formy socjalności”²¹.

O ile wymiana oparta na wzajemności (np. wymiana darów lub wojna jako jej negatywna forma) jest konstytutywna dla społeczeństw klanowych, o tyle nie pełni już takiej roli dla współczesnych społeczeństw zachodnich. Żyjemy w czasach, w których rodzina skurczyła się do swej atomowej formy, a jej logika oraz możliwość reprodukcji jest w pełni zależna od rytmu narzuconego przez proces kapitalistycznej produkcji. Nie oznacza to jednak, że wszystkie relacje społeczne mają charakter ekonomiczny – chodzi natomiast o to, że Forma C, będąc dominującą formą wymiany, częściowo determinuje strukturę rodziny i państwa. Ignorowanie tego faktu zakrawa na całkowite niezrozumienie natury tego, co społeczne, a z tego rodzaju krótkowzrocznością mamy do czynienia w niektórych ujęciach enaktywistycznych. Prowadzi ona w rezultacie do tak absurdalnych twierdzeń, jak: „Interakcja jednostki ze stroną internetową sklepu nie jest doświadczeniem społecznym”²². Można pokusić się o stwierdzenie, że właśnie taka interakcja jest paradygmatycznym przykładem współczesnego doświadczenia społecznego.

18 T. Froese, E. A. Di Paolo, „The Enactive Approach: Theoretical Sketches from Cell to Society”, tłum. własne, *Pragmatics and Cognition* 19, nr 1 (2011), s. 25.

19 Ibidem, s. 22.

20 Zobacz M. Mauss, *Szkieł o darze*, [w:] *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2001.

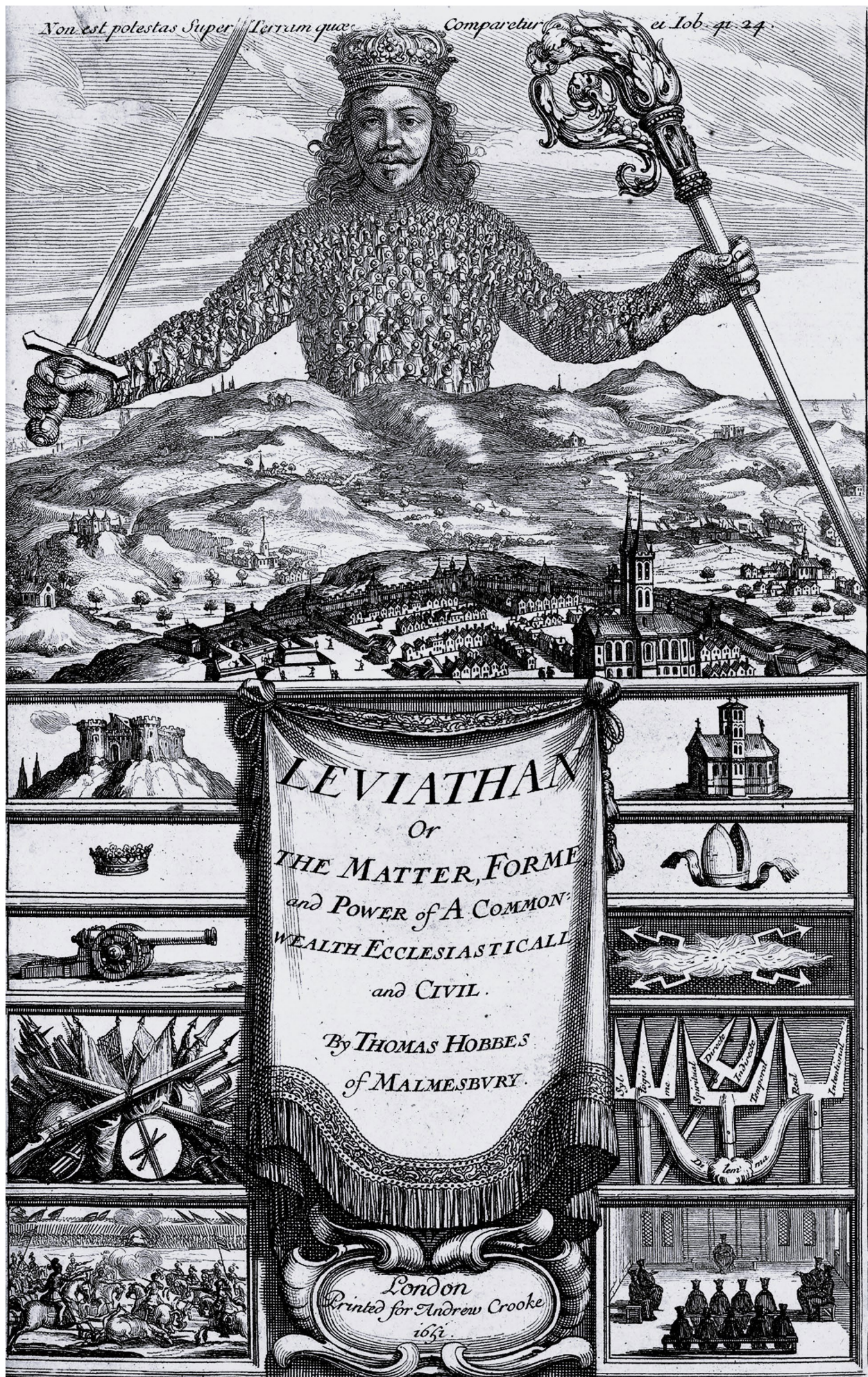
21 Froese, Di Paolo, „The Enactive Approach: Theoretical Sketches from Cell to Society”, s. 26.

22 Ibidem, s. 21.

Najbardziej fundamentalnym problemem omawianej teorii jest niemożność pomyślenia jakiegokolwiek świata na jej gruncie. Próby skonstruowania wspólnego świata z małych światów indywidualnych kończą się tym, że sfera społeczna zostaje sprowadzona do indywidualistycznej koncepcji relacji interpersonalnych. W istocie każda próba tworzenia teorii poznania społecznego z „bezpośrednich spotkań codziennego życia”²³ jest skazana na porażkę z co najmniej czterech powodów:

1. Nie jest to właściwa skala, na której istnieją zjawiska społeczne – nie można zsyntezować tych małych interakcji z powrotem w spójną przestrzeń przejawiania się, czyli w świat. Wynika to częściowo z metodologicznego indywidualizmu wymienionych wyżej badaczy, nawet jeśli temu zaprzeczają.
2. Wszystkie interakcje między agentami są zapośredniczone przez światy, w których się przejawiają. Zestaw afordancji jest w dużej mierze dany – najlepiej świadczy o tym ilość bezpośrednich interakcji zdeterminowanych przez konwencje (np. zamawianie posiłku w restauracji).
3. Relacje między agentami a ich środowiskami – sama ich enakcja – jest zapośredniczona przez świat społeczny, w którym ci agenci się znajdują.
4. Przyjmowanie perspektywy zakłada już pewną obiektywność świata, w którym się tą perspektywę przyjmuje. Ograniczoność widzenia – tzn. możliwość czynienia pewnych, takich a nie innych, dystynkcji – jest ściśle związana z byciem w świecie, a nie zależy wyłącznie, jak chcieliby to widzieć enaktywiści, od zachowania pokory epistemicznej. Nawet Lewiatan, rozumiany tu metaforycznie jako jednostka, nie mógłby doświadczyć swego świata w jego totalności. Nie oznacza to jednak, że poznanie na tym poziomie nie zachodzi – to właśnie chcę zasygnalizować.

23 H. De Jaegher, E. Di Paolo, „Participatory sense-making: An enactive approach to social cognition”, tłum. własne, *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 6, nr 4 (2007), s. 486.

il. 04. Abraham Bosse, okładka książki Thomasa Hobbesa *Leviathan*.

Podwójna natura państwa

Hobbesowski Lewiatan został przywoływany nieprzypadkowo. Wydaje się bowiem w pełni odpowiadać koncepcji ucieleśnionego poznania. Jak każdy żywy system, suweren obdarzony jest fundamentalnym instynktem samozachowawczym²⁴. Nie może się rozpaść, czyli powrócić do stanu natury. W takiej samej mierze żywe systemy próbują zapobiec swojemu rozpadowi oraz zachować swoją autonomię. Ich fundamentalnym celem jest uniknięcie śmierci, czyli powrotu do nieożywionej materii. Sam Hobbes postrzegał istoty ludzkie jako automaty, organy porównywał do mechanicznych części i redukował życie do ruchu²⁵, tym samym odrzucając dualizm ciała i duszy na rzecz dość redukcjonistycznego materializmu. Doprowadziło go to do pojęcia sztucznego życia i państwa jako sztucznego człowieka:

Sztuka bowiem tworzy tego wielkiego LEWIATANA, zwanego PAŃSTWEM (po łacinie CIVITAS), który nie jest niczym innym niż sztucznym człowiekiem, choć większych wymiarów i większej siły niż człowiek naturalny, którego obronie i opiece ma służyć. W tym sztucznym człowieku *władza suwerenna* jest sztuczną *duszą*, jako że daje życie i ruch całemu ciału; *sędziowie* i inni *urzędnicy* wymiaru sprawiedliwości i egzekutywy są sztucznymi *stawami*; *nagroda* i *kara* (które w oparciu o stolec władzy suwerennej poruszają wszystkie stawy i członki tak, iżby każdy z nich spełniał swą powinność) to *nerwy*, które czynią to samo, co w ciele naturalnym; *bogactwo* i *dobrobyt* wszystkich poszczególnych członków jest jego *siłą*; *salus populi* (bezpieczeństwo narodu) jest jego *zadaniem*; *doradcy*, którzy podają myśl o wszystkich rzeczach, jakie państwo znać winno, są jego *pamięcią*; *słuszność* i *prawo* są sztucznym *rozumem* i *wolą*; *zgoda* *zdrowiem*; *bunt choroba*; *wojna domowa śmierć*²⁶.

W tym niezwykłym fragmencie można już dostrzec pewną intuicję koneksjonistycznej koncepcji emergencji²⁷, pomyślanej na poziomie społecznym – Lewiatan jako emergentna jednostka złożona z małych jednostek ludzkich współpracujących ze sobą. Jest to przejście od społeczeństwa umysłu²⁸ do społeczeństwa jako umysłu. Nie należy jednak nadmiernie skupiać się na obrazie sztucznego człowieka, nie wolno też zapomnieć o tym, co poprzedza owego ziemskiego boga – o umowie społecznej.

24 T. Hobbes, *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, tłum. Cz. Znamierowski, Fundacja Aletheia, Warszawa 2009, s. 257-258.

25 Ibidem, s. 81.

26 Ibidem, s. 81-82.

27 Koneksjonizm to nurt w kognitywistyce i teorii sztucznej inteligencji modelujący umysł jako sieć połączonych jednostek (neuronów) równolegle przetwarzających informacje. Przetwarzanie w takiej sieci jest rozproszone, a efekty, które generuje ono jako całość, można nazwać emergentnymi. Na przykład na gruncie tej teorii można postrzegać świadomość jako emergentny efekt działania neuronalnej sieci.

28 Nawiązuję tu do M. Minsky, *The Society of Mind*, Simon & Schuster, New York 1986.

Różnica między Lewiatanem a umową społeczną jest taka sama, jak różnica między *państwem jako organizacją* a *państwem jako strukturą*. To ostatnie jest warunkiem możliwości pojawiania się różnych obiektów, które Hobbes częściowo wymienia: suweren, sądownictwo, lud, wojsko itp. W tym sensie umowa społeczna jest prawdziwie transcendentalna. To pierwsze – *państwo jako organizacja* – staje się jedynie organizacją wśród innych organizacji. Bezsprzecznie państwo jako organizacja jest suwerenne – posiada monopol na przemoc i zajmuje monopolistyczną perspektywę²⁹ – niemniej jednak jest częścią większej przestrzeni. Aby otrzymać świat zdominowany przez formę wymiany B (grabież i redystrybucja, dominacja i ochrona), potrzebne jest dopełnienie suwerena – lud. Zbiór transcendentalny jest tym, co konstytuuje asymetrię między perspektywą obywateli a perspektywą państwa. W ten sposób dochodzimy do pojęcia obiektywnej perspektywy. Można by zapytać, jak ów świat wygląda z *każdej* z perspektyw? Albo, by pozostać w zgodzie z enaktywistycznym myśleniem, jakie środowiska enaktuje każda ze stron?

Obiektywne środowisko

Dla państwa ludzie liczą się jako jedno – formalnie jednostki są jednakie, nic ich od siebie nie odróżnia. Choć ludzie mogą być ontologicznie różni, są nieodróżnialni na poziomie przejawiania się w tym świecie. Razem tworzą lud lub to, co na gruncie teorii Badiou można nazwać obiektem, ale dla państwa jawią się jako podmioty oferujące pewne możliwości działania. Mogą służyć w wojsku, tworzą kadry biurokracji państwowej i, co najważniejsze, płacą podatki. Równie dobrze mogą sobie pozwolić na bunt – dlatego trzeba je kontrolować. Na przykład odbierając im pewne prawa i czyniąc je wrogami państwa (terrorystami, buntownikami, przestępcami, zagranicznymi agentami itp.). Inne państwa umożliwiają zarówno wojnę, jak i pokój, a ich obywatele są cudzoziemcami, imigrantami oraz potencjalnymi wrogami. Jeśli podążymy za myślą Carla Schmitta, może to być nawet najważniejsze rozróżnienie, jakiego dokonuje *państwo jako organizacja*: „Konkretne polityczne odróżnienie, do którego można zredukować działania i motywy polityczne, to odróżnienie przyjaciela i wroga”³⁰.

Jak działania organizmu zmieniają jego środowisko, tak i państwo zmienia swoje, odkrywając nowe możliwości i rozróżnienia. Na przykład wyższe opodatkowanie umożliwia nowe inwestycje w infrastrukturę, ale zbyt wysokie podatki mogą prowadzić do niezadowolenia społecznego lub ucieczki kapitału, co skutkuje zmniejszeniem dochodu³¹. W tej samej mierze operacja militarna w innym kraju może prowadzić do nowych możliwości eksploatacji zasobów naturalnych, ale również wewnętrznej niestabilności. Można zatem powiedzieć, że rozróżnienia, których dokonuje *państwo jako organizacja* – czyli to, co konstytuuje *dla* niego świat – są enaktowane przez historię jego strukturalnego sprzężenia ze środowiskiem³².

²⁹ Foucaultowskie pojęcie panoptikonu jest tutaj dość trafne.

³⁰ C. Schmitt, *The Concept of the Political*, tłum. G. Schwab, University of Chicago Press, Chicago 2007, p. 26, tłum. własne.

³¹ Jest to analogiczne do przykładu ognia, który podaje J.J. Gibson. Ogień jednocześnie umożliwia oświetlenie, jak i zranienie. (Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, s. 33).

³² Parafrazuję tutaj cytat z Varela, Thompson, Rosch, *The Embodied Mind*, s. 202.

Przyjrzyjmy się teraz państwu z tej drugiej strony – ze strony obywatela. Z tej perspektywy państwo oferuje opiekę zdrowotną, prawa i bezpieczeństwo, ale także przemoc. Inni ludzie mogą mi się jawić jako współobywatele – jako podmioty prawne, które można pozwać albo skłonić do głosowania na daną partię, jeśli przyszło mi żyć w demokracji reprezentatywnej. Jako obywatel jestem częścią *państwa jako struktury* – w tym sensie jest naprawdę moje – ale jednocześnie jestem poddanym. A to oznacza, że jeśli nie należę do *państwa jako organizacji*, jestem bezsilny. Należy zaznaczyć, że „obywatel”, podobnie jak „suweren”, jest po prostu pozycją strukturalną, którą może zajmować każdy. Król jest zarówno prawdziwym człowiekiem z kości i mięsa, jak i formalną rolą polityczną, która neguje wszelkie jego ontologiczne swoistości³³. Co to wszystko oznacza dla enakcji na poziomie indywidualnym?

Od światów do ucieleśnionego poznania

Zgodnie z opisaną wcześniej koncepcją narodzin podmiotu ludzie w toku wychowania stają się wrażliwi na wielość światów. Nie są to jedynie światy społeczne – świat modernistycznego malarstwa jest pewnym światem, innym jest świat filozofii etc. Przypomnijmy, że dla Badiou świat jest pojęciem formalnym i oznacza każdy spójny reżim przejawiania się. Należałoby jednak doprecyzować, co to znaczy być uwrażliwionym na światy i jak można je poznawać, innymi słowy jak dochodzimy do uspołecznienia.

O ile trudno jest bronić twierdzenia, że możemy obiektywnie poznać wszystkie światy³⁴, o tyle raczej nie budzi wątpliwości założenie, że światy społeczne są tworem ludzkim, a ci, którzy je powołują do życia, są ich najlepszymi interpretatorami³⁵. Są one ponadto szczególnym podzbiorem zbioru wszystkich istniejących światów, gdyż konstytuują nasze sztuczne środowisko. Jak świat naturalny jest miejscem, w którym zwierzę zabiega o zachowanie swojego istnienia i szuka tego, co pozwala mu przetrwać, tak i światy społeczne są miejscami walki o przetrwanie. Oczywiście związane z tym zaspokajanie potrzeb odbywa się na zupełnie innych poziomach. Podczas gdy zwierzę jest uzależnione od swoich biologicznych możliwości, sprawności i dyspozycji, człowiek, by przetrwać, musi jedynie pójść do pracy, zarobić trochę pieniędzy i kupić wszystkie niezbędne rzeczy w supermarkecie. Wyobraźmy sobie małpę pytającą człowieka: „W jaki sposób zabezpieczasz swoje przetrwanie?” – i otrzymującą odpowiedź: „Idę do miejsca zwanego uniwersytetem. Przemawiam trochę przed publiką małp podobnych do mnie i to właściwie tyle”. Kwestia światów społecznych jest zatem o tyle kluczowa i niemożliwa do pominięcia na gruncie jakiegokolwiek teorii społeczeństwa, że wszystkie małe światy, które enaktujemy na poziomie indywidualnym, są zależne od tego tła – determinuje ono zbiór naszych afordancji.

33 Czynię tu aluzję do E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton 1957.

34 Badiou w zasadzie w ogóle nie porusza kwestii poznania, gdyż jest ono wtórne wobec obiektywnych reżimów przejawiania się. Jediną dziedziną będącą w stanie powiedzieć coś o bycie samym w sobie jest matematyka.

35 Odnoszę się tu do G. Vico, *Nauka Nowa*, tłum. Jan Jakubowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 150.

Oczywiście sprawy są trochę bardziej skomplikowane. My też zajmujemy pewną pozycję w świecie i choć jest ona obiektywna, nie znaczy to wcale – jak już wiemy od czasów Marksa – że jej obiektywność nie niesie za sobą pewnych zniekształceń całości. Co więcej, to właśnie z racji przejawiania się w pewnym świecie oraz patrzenia przez pryzmat tego świata, niektóre rzeczy umykają naszemu aparatowi poznawczemu.

Jest to właściwy sens słowa „ideologia”. Kiedy althusserowski policjant woła: „Hej, ty tam!”³⁶, jest to jak gdyby wołanie całego świata, który wzywa i przekształca mnogość wcześniej nieistniejącą³⁷ w podmiot tego świata³⁸. Nie ma właściwie znaczenia, czy faktycznie rozpoznam się w tym zawołaniu i odwrócę się w stronę wzywającego mnie głosu, natomiast fakt, jak zostałem rozpoznany, tzn. czy jestem osobą podejrzaną czy nie, jest już dla mnie sprawą dużej wagi – to od niego zależy mój dalszy los. Oznacza to również, że dystynkcje, które czynię, nie wynikają po prostu z historii strukturalnego stosunku ze środowiskiem, które enaktuję, ale są mi kompletnie obce. Niewątpliwie dla funkcjonowania Ideologicznych Aparatów Państwowych korzystniejszym scenariuszem będzie ten, w którym rozpoznam się w zewnętrznej kategorii i przyjmę ją jako własną.

Warto zauważyć istniejącą tu asymetrię znamioną dla logiki Formy B. Podczas gdy wzrok Lewiatana ma determinującą siłę nadawania znaczeń, nasze indywidualne postrzeganie państwa jest mało istotne dla jego funkcjonowania. W gruncie rzeczy można powiedzieć, że Lewiatan nie tylko posiada realną siłę, ale jest swoistą sztuczką iluzjonistyczną, dzięki której to, co historyczne i konstytuowane przez nas, jawi nam się jako obce i wieczne. Podobnie „stosunki władzy funkcjonujące w społeczeństwie takim jak nasze są z istoty zakorzenione w pewnym stosunku sił, który ustalił się w dającym się historycznie określić momencie, w czasie wojny i za sprawą wojny”³⁹. Należy jednak zdać sobie sprawę, że siły te, o ile mają na siebie oddziaływać, muszą być dla siebie widoczne, tzn. muszą się wyrażać w logice tego samego świata. Wojna wymaga broni, strategii, taktyki i armii, a spór polityczny rozgrywający się w obrębie logiki parlamentarnej potrzebuje odpowiednich słów, dobrego PR-u oraz międzypartyjnych sojuszy. Efektywność działania jest mierzalna tylko z perspektywy rozpatrywanego świata. Nie znaczy to wcale, że między różnymi światami nie ma żadnych relacji. Jak pisze Foucault, „polityka polega na sankcjonowaniu i odnawianiu nierównowagi sił, jaką ujawniła wojna”⁴⁰. Nawet stan natury nie jest po prostu chaosem i bezprawiem, ale światem, który rządzi się swoimi prawami – bezprawie także jest specyficznie zorganizowane. Pojawienie się porządku społecznego oznacza, że stan ten, jak już wcześniej mówiliśmy, zostaje podporządkowany transcendentalnemu prawu umowy społecznej i jest przekształcony w stan pokoju. Wiemy jednak, że pokój dla Hobbesa jest, w odróżnieniu od wojny, stanem nietrwałym. Tym niemniej jako ludzie funkcjonujący w świecie ukonstytuowanym przez umowę społeczną, przyzwyczajeni do takiego rodzaju przejawiania się świata i naszego przejawiania się w nim, nie dostrzegamy wojny, która czai się w tle, czekając na swój powrót – na nowe rozdanie kart. Dlatego też nic dziwnego, że każda wojna, dopóki nie nastaje, wydaje się kompletnie niemożliwa, niewyobrażalna.

36 Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, s. 23.

37 Istnienie jest zawsze tylko fenomenalne i wyraża się w intensywności przejawiania się w danym świecie.

38 W teorii Badiou *podmiot* znaczy coś zupełnie innego, ale ponieważ staram się tu pokazać pewien proces subiektywizacji, będę posługiwał się terminologią Althussera.

39 M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 28.

40 Ibidem, s. 28-29.

Mimo tej krótkowzroczności ludzie są być może jedynymi stworzeniami, które mogą przemieszczać się między światami i zajmować w nich różne pozycje, podczas gdy inne zwierzęta przejawiają się w nich, ale światy te nie przejawiają się im. *Być może*, ponieważ nie jest jasne, czy twierdzenie to jest stosowalne do wszystkich gatunków zwierząt. Na przykład czy poddany socjalizacji pies nie staje się podmiotem ludzkich światów społecznych? Czy nie dokonuje pewnych dystynkcji (przynajmniej na poziomie praktycznym), które tym światom odpowiadają? Czy tym samym te światy nie zaczynają się mu również przejawiać? Pozostawiam tę kwestię do rozstrzygnięcia. Tymczasem powróćmy do tego dziwaczного gatunku, co do którego mamy w tym kontekście absolutną pewność.

Weźmy na przykład przywoływanego już policjanta. W ciągu dnia jego pole możliwości jest zdeterminowane przez rolę, którą ucieleśnia. Jego zadaniem jest tropienie oznak łamania prawa, a każdy człowiek jest dla niego potencjalnym przestępcą – jego oczy są dosłownie oczami państwa. Po służbie może jednak rozkoszować się paleniem marihuany (założmy, że jest to nielegalne w jego kraju). Ten sam obiekt, który w nocy oferuje mu całkiem niewinną przyjemność, za dnia, kiedy nosi mundur, skłoniłby go do egzekwowania prawa wobec posiadacza nielegalnej substancji. Sądzę, że ten fakt odgrywania paradoksalnych i często pozornie wykluczających się ról powinien być wystarczającym powodem do przemyślenia enaktywistycznego podejścia do zjawisk społecznych.

Na koniec chciałbym podkreślić, iż *obiektywność* światów nie oznacza, że nie wpływamy na ich prawa i nie możemy ich zmieniać. Wszak cały sens teorii Badiou polega na pokazaniu, jak to się właściwie dzieje. Czym jest wydarzenie? Kto lub co jest podmiotem zmiany? Pozostawię te pytania bez odpowiedzi, ale sądzę, że między tymi dwoma paradygmatami myślowymi – tzn. między ucieleśnionym poznaniem, a obiektywną fenomenologią – istnieje pewien związek pomimo ich radykalnych różnic. Oba afirmują zdolność do działania i opierają się na nierealistycznym poglądzie, że każdy świat może ulec przekształceniu. W tym świetle nie jest już zaskakującym, że Catherine Malabou, pisząc o mózgu, parafrazuje Marksa: „Ludzie tworzą swój własny mózg, ale nie wiedzą, że go tworzą”⁴¹. Sądzę, że ten sposób myślenia jest bliski zarówno przedstawicielom teorii ucieleśnionego poznania, jak i samemu Badiou.

Bibliografia

- Althusser L. (2006): *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, tłum. A. Staroń, Warszawa, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (Uniwersytet Warszawski).
- Badiou A. (2010): *Byt i zdarzenie*, tłum. P. Pieniążek, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Badiou A. (2009): *Logics of Worlds*, tłum. A. Toscano, London–New York, Continuum.
- De Jaegher H., Di Paolo E. (2007): *Participatory sense-making: An enactive approach to social cognition*, „Phenomenology and the Cognitive Sciences”, t. 6, nr 4.
- Foucault M. (1998): *Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. M. Kowalska, Warszawa, Wydawnictwo KR.

41 C. Malabou, *What Should We Do With Our Brains?*, tłum. S. Rand, Fordham University Press, New York 2008, s. 1, tłum. własne.

Froese T., Di Paolo E.A. (2011): *The Enactive Approach: Theoretical Sketches from Cell to Society*, „Pragmatics and Cognition”, t. 19, nr 1.

Gibson J.J. (2015): *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Psychology Press.

Hobbes T. (2009): *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, tłum. C. Znamierowski, Warszawa, Fundacja Aletheia.

Kantorowicz E.H. (1957): *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press.

Karatani K. (2014): *The Structure of World History: From Modes of Production to Modes of Exchange*, tłum. M.K. Bourdaghs, Durham, Duke University Press.

Malabou C. (2008): *What Should We Do With Our Brains?*, tłum. S. Rand, New York, Fordham University Press.

Mauss M. (2001): *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Minsky M. (1986): *The Society of Mind*, New York, Simon & Schuster.

Schmitt C. (2007): *The Concept of the Political*, tłum. G. Schwab, Chicago, University of Chicago Press.

Varela F.J., Thompson E., Rosch E. (1991): *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, MA, MIT Press.

Vico G. (1966): *Nauka Nowa*, tłum. J. Jakubowicz, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Spis ilustracji

Joseph Kosuth, *Jedno i trzy krzesła*, 1965, kolekcja MoMA w Nowym Jorku.

Georg Kriszat, ilustracje opublikowane w: Georg Kriszat, Jakob von Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, Copyright Verlag von Julius Springer, Berlin 1934.

Georg Kriszat, ilustracje opublikowane w: Georg Kriszat, Jakob von Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, Copyright Verlag von Julius Springer, Berlin 1934.

Abraham Bosse, okładka książki Thomasa Hobbesa *Leviathan*.

Marceli Gadalski (ur. 1999) - absolwent Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Obecnie student filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się literaturą, filozofią i sztuką.

Cock- tail Creatu- res

Andrzej Staniek



Andrzej Staniek

Cocktail Creatures

Wstęp

Jednym z najbardziej szkodliwych znaczeń, jakie antropocentryczne religie i kultury nadały słowu „natura”, jest inność rozumiana jako barbarzyństwo i traktowana z wyższością. Pojęcie natury zostało przekształcone w narzędzie hierarchizacji, dominacji i usprawiedliwiania przemocy – w linię demarkacyjną, która oddziela człowieka od reszty istnienia. Wyobrażając sobie, że istnieje *poza* lub *ponad* naturą jako byt nadrzędny, człowiek przyznał sobie prawo do eksploatowania, podporządkowywania i unicestwiania wszystkiego, co nie jest ludzkie¹, a tym samym popadł w alienację. W tym świetle sam termin utrwalający fikcyjny podział jest co najmniej toksyczny.

Religie, filozofie i systemy wierzeń wpołyły nam iluzję wyjątkowości – przekonanie, że nie jesteśmy częścią świata, ale jego właścicielami (biały mężczyzna). W efekcie stworzyliśmy światopogląd, który usprawiedliwia wyzysk, zniszczenie i obojętność wobec tego, co inne – zwierząt, ekosystemów, tych, którzy nie wpisują się w naszą arbitralną definicję „człowieczeństwa”². Termin „natura” stał się ideologiczną zasłoną dymną, dzięki której możemy bezrefleksyjnie dewastować planetę³ (np. produkcja nutelli i kokainy), prowadzić masową eksterminację gatunków (gołąb wędrowny i około miliona różnych gatunków roślin i zwierząt) i traktować życie jako surowiec do wykorzystania (krowy). Przez wieki człowiek budował swoją tożsamość w opozycji do tego, co nazwał „naturą”. Kontrolowanie jej miało zapewnić nam uprzywilejowane miejsce w świecie. Tymczasem właśnie ten podział stał się źródłem naszego kryzysu tożsamości.

Szóste masowe wymieranie⁴ to zupełnie nowa jakość. Po raz pierwszy to nie wulkaniczne erupcje czy upadek asteroidy decydują o losach planety, ale my, ludzie. Teraz to nie *naturalne, nieokielznane* procesy, lecz nasza działalność zmienia oblicze Ziemi w nieodwracalny sposób⁵.

1 M. Hoły-Łuczaj, „Radykalny nonantropocentryzm. Martin Heidegger i ekologia głęboka”, *Przegląd Filozoficzny*, nr 2, 2010, str. 215–230.

2 A. Ganowicz-Bączek, *Spór o etykę środowiskową*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2009.

3 T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.

4 E. Kolbert, *Szóste wymieranie. Historia nienaturalna*, przeł. T. Grzegorzewska, P. Grzegorzewski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2016.

5 M. Benton, *Gdy życie prawie wymarło. Tajemnica największego masowego wymierania w dziejach Ziemi*, przeł. J. Bieroń, Prószyński i S-ka, Warszawa 2013.

I choć przez miliardy lat to mikroskalowe organizmy, jak cyjanobakterie, które rozpoczęły tzw. katastrofę tlenową, miały moc zmieniać atmosferę, teraz także my przekształciliśmy świat na tyle, by stał się nieodwracalnym zagrożeniem dla nas samych oraz dla innych form życia. Jeszcze niedawno uważaliśmy, że do takich zuchwałych interwencji potrzebujemy jednostki metafizycznej w postaci boga. A jednak to człowiek, ssak wyewoluowany z wodnych przodków, w tym prawdopodobnie od gatunków pokrewnych *Tiktaalik roseae*⁶, stał się drugim organizmem biologicznym – zaraz po bakteriach – który jest w stanie doprowadzić do całkowitej zagłady wszystkich innych gatunków żyjących na tej planecie. Człowiek nie tylko może do tego doprowadzić, ale jest w tym *sporcie* prawdziwym *sprinterem*. Nasza zdolność do szybkiego zmieniania środowiska i destabilizowania ekosystemów w tak krótkim czasie – w porównaniu do naturalnych procesów geologicznych – jest bezprecedensowa⁷. W ciągu zaledwie kilku pokoleń zdołaliśmy spowodować straty, które w normalnych warunkach geologicznych zajęłyby miliony lat.

Proces, który opisuję, jest całkowicie zgodny z *naturą*. Otwieranie przemysłowych farm bydła jest naturalne. Wycinanie lasów jest naturalne, loty w kosmos są naturalne. Kapitalizm jest naturalny. Mordowanie jest naturalne. Działalność ludzka jest destrukcyjna i jest też naturalna. Dlatego od teraz nie będę używać tego terminu, bo to, co robimy, nie jest ani przeciw naturze, ani w jej ramach – to po prostu część większego procesu.

Szóste masowe wymieranie to niesamowicie fascynujące zjawisko. Masowa rzeź, którą sami prowadzimy i która przyniesie coś zupełnie nowego – coś, co jest nieznanne, ale w jakiś sposób nam podobne. Możemy spróbować spojrzeć na to z kosmicznej perspektywy i wyobrazić sobie, że gdyby nie uderzenie asteroidy, które wyeliminowało dinozaury, nie byłoby nas – gatunków, które pojawiły się na ich miejscu. Tak samo i teraz: choć to, co robimy, prowadzi do zniszczenia, może jednocześnie otworzyć drogę do nowego, choć nie do końca wyobrażalnego etapu w historii życia na Ziemi.

Po wyginięciu obecnych mieszkańców Ziemi, w tym człowieka jako jej największego szkodnika, rozpocznie się proces odnowy. Planeta nie stanie się od razu martwą pustynią. Choć brzmi to jak katastrofa, życie nie zniknie na zawsze. Być może wymieranie da początek zupełnie nowym formom życia. Ziemia po wymarciu wielu gatunków będzie przez jakiś czas rządzona przez mikroorganizmy, bakterie, grzyby – organizmy, które przetrwają, ponieważ są mniej zależne od skomplikowanych ekosystemów. To one będą stopniowo przejmować władzę.

Z biegiem czasu, gdy warunki na planecie zaczną się stabilizować, a klimat, powietrze i gleba się zmienią, mogą pojawić się nowe formy życia. Zajmie to miliony lat, ale życie wciąż będzie istniało, choć może wyglądać zupełnie inaczej niż to, które znamy dzisiaj. Ziemia przetrwa, ale to będzie inna Ziemia. Ważna wydaje się tu rola człowieka – być może *homo sapiens* dla przyszłych form życia zrobi to, co cyjanobakterie zrobiły niegdyś dla dinozaurów, ssaków i innych organizmów.

6 E. B. Daeschler, N. H. Shubin, F. A. Jenkins Jr., „A Devonian tetrapod-like fish and the evolution of the tetrapod body plan”, *Nature*, vol. 440, 2006, str. 757–763.

7 Richard Leakey, Roger Lewin, *Szósta katastrofa. Historia życia a przyszłość ludzkości*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, 1999, str. 45–60.



Urodziłem się w 2000 roku, a średnia długość życia biologicznych mężczyzn wynosi niecałe 74 lata. Oznacza to, że w ciągu swojego życia będę miał okazję być nie tylko świadkiem, ale również czynnikiem, a może nawet uczestnikiem, masowego wymierania gatunków. Swoją uwagę chcę skierować ku temu, co nieuchwytnie – co istnieje poza moim poznaniem, ale niekoniecznie poza rzeczywistością. Chciałbym zastanowić się nad tym, co nastąpi po tym wymieraniu – nad formami życia, które pojawią się po nas. Ziemia posłuży mi jako przykład – jako planeta, na której miały miejsce procesy życia, ewolucji i konwergencji genetycznej. Jest to tylko punkt wyjścia do dalszych rozważań. Nie przyjmuję hipotezy rzadkiej Ziemi, ponieważ wierzę, że funkcjonujemy w rozległej sieci powiązań, której nie jesteśmy w stanie w pełni dostrzec przez naszą ograniczoną, antropocentryczną perspektywę. Istnieje ogromna liczba wariantów, w których procesy biologiczne, chemiczne i fizyczne mogą zaowocować życiem – zarówno w formach, które znamy, jak i w takich, które wykraczają poza nasze dotychczasowe zrozumienie. Wierzę, że życie może ewoluować i mutować na nieskończoną liczbę sposobów, w miejscach i warunkach, które wciąż są poza naszym zasięgiem.

Plastyczność

Wyobraźmy sobie, że po szóstym masowym wymieraniu gatunków (około 10-15 mln lat po VI m.w.g.) wykształciły się istoty, które przy kończynach mają rodzaj kieszeni. Powiedzmy, że to takie kieszenie, jak w skinny jeans galaxy⁸, dość obcisłe, choć w miarę duże. Są to prostokąty z zaokrąglonymi krawędziami (rounded rectangle). Mają one między 145 a 160 mm wysokości, od 65 do 80 mm szerokości oraz między 6 a 9 mm grubości. Przez pierwsze kilkanaście milionów lat istoty nie odkrywają zastosowania tych kieszeni, uważają to za coś w rodzaju sutków u samców (sprzed szóstego masowego wymierania gatunków), czyli czegoś, co pełni wyłącznie rolę kosmetyczną. Kieszenie nie służą także do przechowywania przedmiotów, ponieważ istoty uważają to za niehigieniczne. Poza tym w niezmodyfikowanym środowisku wciąż jeszcze trudno o obiekty, które mogą zmieścić się w przestrzeni o podanych powyżej wymiarach, nie powodując przy tym podrażnień skóry i infekcji. Istoty te z powodu konwergencji ewolucyjnej⁹ wykształciły podobne mózgi do głównych przedstawicieli ssaków. Przez kolejne wieki istoty rozwijają technologię, w końcu zaczynają tworzyć pierwsze obiekty o przekątnych między 6.1 a 6.8 cala. Urządzenia te stają się im wyjątkowo bliskie, są to technologiczne protezy ich mózgów¹⁰. Ich zepsucie lub zgubienie skutkuje u istot lękiem i poczuciem osamotnienia. Urządzenia rozszerzają ich mózg o możliwość zapisywania informacji w kalendarzu i posługiwania się całą wiedzą naukową, która została upubliczniona. Są to mniej więcej takie urządzenia, jak iPhone 16 lub Samsung Galaxy S24 Ultra.

⁸ Skinny jeans galaxy to model obcisłych džinsów, które zyskały popularność w okolicach roku 2010.

⁹ S. J. Gould, *The Structure of Evolutionary Theory*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge–London 2002.

¹⁰ D. C. Dennett, *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life*, Simon & Schuster, New York 1995, str. 134–150.

To mało prawdopodobne, ale możliwe. Jeśli spojrzeć na ewolucję jako proces pozbawiony jednoznacznego kierunku i modyfikowany przez zmienne czynniki środowiskowe, można wyobrazić sobie scenariusz, w którym pewne organizmy wykształcają cechy anatomiczne absurdalne z perspektywy świata, który znamy¹¹. Przywołane już jako przykład kieszenie przy kończynach początkowo mogłyby nie mieć żadnego istotnego zastosowania, lecz stanowić ślad dawnej adaptacji lub neutralną cechę, która przetrwała w wyniku dryfu genetycznego¹². To jednak nie oznacza, że nie mogłyby w przyszłości stać się czymś więcej. W historii ewolucji wiele cech i form powstało z zupełnie innych powodów i służyło innym celom niż te, którym ostatecznie zaczęły służyć¹³. Skrzydła owadów mogły początkowo pomagać w regulacji temperatury, a dopiero później stały się narządem umożliwiającym latanie. Kości ucha środkowego ssaków to przekształcone elementy żuchwy ich gadzich przodków. Ewolucja nie projektuje organizmów od zera – raczej modyfikuje to, co już istnieje, znajdując nowe funkcje dla dawnych struktur. My jako ssaki odziedziczyliśmy wiele cech po jednym z naszych najważniejszych przodków, *Tiktaaliku*, na przykład sztywność tułowia¹⁴. Także wykształcenie biologicznych kieszeni jest teoretycznie możliwe, jeśli ująć je jako długotrwały proces adaptacji ewolucyjnej w odpowiedzi na rosnącą rolę technologii w życiu ludzi. W tym przypadku regularne korzystanie z kieszeni, które stały się nieodłącznym elementem życia ludzkiego, mogłoby stanowić presję selekcyjną prowadzącą do wykształcenia biologicznych odpowiedników tych kieszeni w przyszłych pokoleniach. Podany przykład, choć mało prawdopodobny, ilustruje działanie takich mechanizmów, jak konwergencja ewolucyjna, egzaptacja oraz splątanie ontologiczne w kontekście technologii i biologii.

Konwergencja ewolucyjna to proces, w którym organizmy niezależnie wykształcają podobne cechy w odpowiedzi na zbliżone warunki środowiskowe. Rozwój istot z biologicznymi kieszeniami przypominałby rozwój gatunków, które niezależnie wykształciły narządy zdolne do echolokacji (np. nietoperze i delfiny) czy zdolność do lotu (ptaki, nietoperze i owady). To zjawisko unaocznia, że ewolucja nie podąża jednolitym, liniowym kierunkiem, lecz raczej wykorzystuje dostępne rozwiązania w zależności od aktualnych potrzeb organizmów znajdujących się w określonym położeniu. W naszym hipotetycznym ekosystemie kieszenie powstałyby w wyniku oddolnej presji selekcyjnej wynikającej z rozwoju technologii i potrzeby stałego dostępu do urządzeń informacyjnych.

Konwergencja ewolucyjna uwidacznia, że w sprzyjających warunkach natura dąży do wdrażania podobnych rozwiązań. Może to oznaczać, że jeśli gdzieś we Wszechświecie istnieje inteligencja, to choć jej biologia mogłaby być całkowicie obca biologii istot ziemskich, jej sposób myślenia, komunikacji czy nawet ekspresji emocjonalnej mogłyby w pewnym stopniu przypominać nasze. Może istnieje *obcy* delfin, *obcy* ptak, a może nawet *obcy* człowiek – nie dlatego, że mamy wspólnego przodka, ale dlatego, że życie wszędzie dąży do efektywności w ramach dostępnych warunków.

11 R. Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford 1976, str. 75–89.

12 Dryf genetyczny to przypadkowe zmiany w genach populacji, które zachodzą z pokolenia na pokolenie. Najbardziej wpływa na małe grupy i może prowadzić do utraty niektórych cech genetycznych.

13 N. Bostrom, *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*, Oxford University Press, Oxford 2014, str. 112–130.

14 Neil H. Shubin, „Your Inner Fish: A Journey into the 3.5-Billion-Year History of the Human Body”, Pantheon Books, 2008, str. 90–105.



Egzaptacja to zjawisko ewolucyjne, w ramach którego dana cecha lub struktura organizmu, która powstała w zupełnie innym celu lub pierwotnie nie posiadała konkretnej funkcji adaptacyjnej, zaczyna z czasem spełniać całkiem nową funkcję. Jest to swoisty „recykling” istniejących już elementów, które otrzymują nowe, często zaskakujące przeznaczenie. Dobrym przykładem są zęby kręgowców, które obecnie służą między innymi do rozdrabniania, obróbki pokarmu lub istnieją wyłącznie jako element *dekoracyjny* szczęki. W swojej pierwotnej formie były to skórne łuski ryb pancernych – sztywne, odporne struktury, które pełniły rolę pancerza chroniącego osobniki przed atakami innych organizmów¹⁵. Egzaptacja sprawiła, że struktury obronne przeobraziły się w *broń*, narzędzia służące do aktywnego zdobywania i przetwarzania pożywienia, decydując o przetrwaniu i dominacji wielu gatunków na przestrzeni milionów lat ewolucji. Z czasem niektóre prymitywne ryby zaczęły w coraz większym stopniu oddziaływać na swoje otoczenie – nie tylko broniąc się, ale też aktywnie pozyskując pokarm. Pierwotnie chroniące delikatne tkanki, twarde łuski umiejscowione w rejonie otworu gębowego stopniowo zyskiwały nową rolę: pomagały w chwytaniu i unieruchamianiu ofiary – szczególnie tej trudnej do zatrzymania, jak śliskie bezkręgowce czy drobne ryby. Struktura obronna przeobraziła się zatem w strukturę umożliwiającą atak. Były to zmiany korzystne dla przetrwania gatunku, dlatego z czasem zaczęły dominować. Proces ten mógł rozciągać się przez dziesiątki milionów lat – szacuje się, że co najmniej 20–50 milionów, a może i dłużej, przy czym proces przebiegał stopniowo i niezależnie u wielu różnych form życia.

Jeśli cofniemy się jeszcze dalej i głębiej, do czasów sprzed zębów, łusek i szczęk – natrafimy na formy życia, które nie posiadały jamy ustnej. Śluzice i inne pierwotne beżżuchwowce to jeden z pierwszych etapów tej ewolucyjnej drogi. Wcześniej istniały organizmy, które wchłaniały substancje odżywcze całą powierzchnią ciała, bez potrzeby rozdzielania wnętrza od zewnątrz otworem gębowym.

Jama ustna również jest produktem ewolucyjnej kontyngencji¹⁶, wynikiem konkretnego biegu wydarzeń biologicznych. Nic nie gwarantowało jej powstania. Gdyby nasze filogenetyczne drzewo¹⁷ rozgałęziło się inaczej, gdyby nie presja wymuszająca poszukiwanie coraz bardziej efektywnych metod zdobywania pokarmu, jama ustna – jako brama umożliwiająca kontakt organicznego wnętrza ze światem zewnętrznym – mogłaby się nie wykształcić. Człowiek byłby wtedy organizmem, który przyswaja energię poprzez symbiozę, filtrację, fermentację wewnętrznych środowisk lub przez całkowicie nieznane nam jeszcze procesy metaboliczne. Można wyobrazić sobie istoty rozumne pozbawione ust, pozbawione wewnętrznej jamy, dla których pojęcia „połykania” czy „mowy” są tak obce, jak dla nas idea oddychania przez korzenie. A jednak istoty te mogłyby wytworzyć równie lub bardziej rozwiniętą ekologię – być może byłyby lepiej zintegrowane z otoczeniem niż my. Nasze usta, szczęki, zęby – cały ten system – nie są uniwersalnym rozwiązaniem, ale jedną z wielu możliwych odpowiedzi życia na wyzwanie: jak przetrwać?

15 G. J. Fraser, C. D. Hulsey, R. F. Bloomquist, K. Uyesugi, N. R. Manley, J. T. Streelman, „An ancient gene network is co-opted for teeth on old and new jaws”, *PLoS Biology*, vol. 7, nr 2, 2009.

16 Kontyngencja to koncepcja głosząca, że ewolucja nie jest z góry zaplanowana i zależy od mnóstwa przypadkowych czynników.

17 Filogenetyczne drzewo (ang. *phylogenetic tree*) to graficzne przedstawienie ewolucyjnych relacji między organizmami.

Kto współtworzy człowieka?

U człowieka dominującym zmysłem jest wzrok. W zależności od przyjętej definicji, człowiek posiada od 12 do 14 podstawowych zmysłów, a jeśli uwzględnić bardziej wyspecjalizowane modalności sensoryczne, liczba ta wzrasta do 17–22. Jest to liczba zaskakująca, zwłaszcza w kontekście popularnej, wywodzącej się jeszcze z IV wieku p.n.e. koncepcji Arystotelesa, według której człowiek dysponuje jedynie pięcioma zmysłami. Arystoteles, opierając się na obserwacji bezpośrednich doświadczeń cielesnych, wyróżnił wzrok, słuch, węch, smak i dotyk jako podstawowe zmysły człowieka. Nie jest to jednak lista wyczerpująca. Zmysły świadku i bólu nie tylko ostrzegają organizm o zagrożeniach zewnętrznych, ale także aktywnie współtworzą strukturę indywidualności. Rejestrując naruszenie integralności ciała przez inne organizmy, inicjują natychmiastową reakcję odrzucenia i obrony. W ten sposób percepcja bólu i świadku wzmacnia granicę między „ja” a „inny”, a dążenie do zachowania odrębności (która jest kluczowym pojęciem organizującym wyobrażnię człowieka) staje się podstawowym mechanizmem przetrwania.

Można spekulować, że gdyby te zmysły funkcjonowały inaczej – słabiej, wolniej lub mniej jednoznacznie – relacja organizmu z pasożytami i innymi formami życia byłaby mniej antagonistyczna. Być może ciało nie reagowałoby gwałtownym odruchem obronnym, lecz pozwalałoby na symbiotyczne lub półsymbiotyczne współistnienie, rozluźniając granice indywidualności na rzecz bardziej płynnego bycia-w-relacji. Między innymi w perspektywie feministycznej ciało nie jest już postrzegane jako zamknięta, autonomiczna jednostka, lecz przepuszczalna, dynamiczna przestrzeń współdzielona z innymi formami życia. Gdyby mechanizmy bólu i świadku nie były tak silnie ukierunkowane na obronę granic, doświadczenie własnego ciała mogłoby ulec zasadniczej przemianie: nie byłaby to twierdza broniąca integralności, lecz porowata sieć relacji otwarta na to, co inne. Zamiast natychmiastowej identyfikacji i zwalczania innego jako intruza, moglibyśmy wykształcić zdolność do koegzystencji, negocjowania obecności i redefinicji tego, co oznacza *być sobą*. W takim modelu indywidualność nie znika, lecz staje się procesem i jest nieustannie konstruowana, także z tego, co obce i nieprzewidywalne.

Obecna nauka podważa intuicyjne wyobrażenie organizmu jako jednorodnej, autonomicznej całości. Ciało ludzkie okazuje się złożonym ekosystemem, siecią nieustannie zmieniających się relacji między organizmem a jego mikrobiologicznymi współmieszkańcami. Mikrobiom – bakterie, wirusy, grzyby – nie tylko zamieszkują nasze ciała, lecz współtworzą nasze procesy fizjologiczne, emocjonalne i poznawcze. To one regulują odporność, metabolizm, wpływają na nasze nastroje i decyzje. Są to interwencje, których zwykle nie jesteśmy świadomi. Ponad 50% komórek w ścisłym sensie odpowiedzialnych za nasze istnienie nie pochodzi od nas samych¹⁸. W człowieku referencyjnym¹⁹ o wadze 70 kg znajduje się około 38 bilionów bakterii

18 O'Neill, C. A., Ring, C., & Poyntz, H. (2024). Gut-brain axis: New insights into the influence of the microbiome on neuropsychological processes. *Current Opinion in Endocrine and Metabolic Research*, 19, 100055.

19 Człowiek referencyjny to umowny model osoby używany do obliczeń biologicznych i statystycznych.



i 30 bilionów komórek ludzkich²⁰. W świetle tej wiedzy, granica między „własnym” a „obcym” traci wyraźny kontur. Cieleśność jawi się nie jako stabilne centrum, ale jako pole wymiany, migracji i nieustannej negocjacji tożsamości. Od początku jesteśmy zamieszkiwani i współkształtowani przez innych – każda komórka, każdy impuls życia nosi w sobie ślady tej obcości. To, co nazywamy „ja”, zawsze było mieszaniną, fermentem i dynamiczną symbiozą. Ciało to w zasadzie miejsce spotkań.

Czy witając się regularnie ze swoją sąsiadką za każdym razem mam do czynienia z tą samą osobą? Thomas Metzinger wskazuje, że „ja” – zarówno moje, jak i mojej sąsiadki – nie jest trwałym bytem, lecz dynamicznie zmieniającym się modelem tworzonym przez mózg. To, co nazywamy sobą, jest efektem nieustannej symulacji, jest chwilową konstrukcją bazującą na strumieniach percepcji, pamięci, emocji i fizjologicznych procesów. W tym ujęciu każde spotkanie jest zderzeniem dwóch przepływów, dwóch tymczasowych konfiguracji, które w danym momencie utrzymują pozór stabilności. Jeśli ciało jest miejscem spotkań, a nie zamkniętą twierdzą, to tożsamość staje się chwilowym zawieszeniem w sieci relacji. Nie jest czymś, co można posiadać, obronić czy zakonserwować, ale czymś, co za każdym razem tworzy się od nowa. „Ja” nie jest punktem, lecz procesem.

Przyjmując teorię Thomasa Metzinger, zakładam, że istniejemy tylko o tyle, o ile spotykamy się z innymi. Istniejemy w spotkaniu, a model stabilnego izolowanego „ja” wydaje się nam rzeczywisty i naturalny tylko dlatego, że nie mamy dostępu do jego technicznego zaplecza, programu, który nosi znamiona sztuczności (kwestionuje naszą autonomię). Przeżywamy „ja” jak gdyby było własnością prywatną, podczas gdy stanowi ono dynamiczną konstrukcję, która nie opiera się na trwałym fundamencie. Każde „dzień dobry” powtarzane przez sąsiadkę jest nowym wyłonieniem modelu, nowym powtórzeniem figury, która nie ma innego trybu istnienia poza chwilowością. Czy zatem można powiedzieć, że właściwie samo „ja” jest rodzajem spotkania?

Różne formy odbioru

Czasem próbuję wyobrazić sobie świat jako przestrzeń, w której, zamiast widzieć kolory i kształty, czuję kierunki i zmiany napięcia. Wyobrażam sobie, że gdy stoję w miejscu, wyczuwam delikatne przyciąganie w stronę północy. To uczucie jest stałe i pozwala mi określić swoje położenie. Kiedy się poruszam, odczuwam zmiany w sile tego przyciągania: w miejscach o silniejszym polu magnetycznym napięcie rośnie, w innych maleje. Moja orientacja w przestrzeni opiera się wyłącznie na rejestracji niewidzialnych sił, nie na zmyśle wzroku. Fascynuje mnie, jak nieuchronnie moja wyobraźnia podlega filtrowi percepcyjnemu, który deformuje wszelkie próby wyjścia poza własne zmysły i zespół utartych wyobrażeń.

Nasze ciała są wyposażone w wiele zmysłów, które stale ze sobą współpracują, a mimo to nie jesteśmy w stanie odczuwać oddziaływania pól magnetycznych ani wielu innych sił i procesów, które przecież istnieją i wpływają na to, czym jesteśmy. Nasz obraz rzeczywistości jest wynikiem

20 Sender, Ron, Shai Fuchs, i Ron Milo, „Revised Estimates for the Number of Human and Bacteria Cells in the Body”, *PLOS Biology* 14, nr 8 (2016): e1002533.

pracy ograniczonego zestawu zmysłów. Świat, który widzę i czuję, to tylko niewielka część tego, co naprawdę mnie otacza. Nasza relacja ze światem jest całkowicie zapośredniczona. W zasadzie nie widzimy świata. Widzimy jego wersję demo – skrojoną pod nasze zmysły i potrzeby. Pole magnetyczne Ziemi dla niektórych istot jest tak oczywiste, jak dla nas widok nieba. Zamiast koloru doświadczają one kierunku. Nie zmierzają do drzewa, lecz do zmiany w natężeniu pola. Tak może wyglądać świat ptaków migrujących czy żółwi morskich, które pokonują tysiące kilometrów, podążając za sygnałami, których my nawet nie potrafimy zarejestrować. Nie słyszymy ultradźwięków, nie rejestrujemy promieniowania cieplnego przez skórę z taką czułością, jak niektóre gatunki węży. Całe światy dźwięków poza naszym zakresem, świat podczerwieni, pola elektryczne, mikrowibracje, zmiany ciśnienia molekularnego – to wszystko dzieje się obok nas, równolegle, ale zupełnie poza zasięgiem naszego doświadczenia, a w związku z tym także wyobraźni. Nie dlatego, że to nie istnieje, ale dlatego, że nasze ciało nie zostało do tego przystosowane.

Jednym z największych błędów poznawczych jest wiara, że to, co widzimy, to *cała* rzeczywistość. W rzeczywistości zmysły nie odkrywają świata – one go filtrują²¹. Chronią nas przed nadmiarem bodźców, ale jednocześnie odcinają od ogromnej części tego, co istnieje. Co prawda trudno mi sobie wyobrazić, jak to jest doświadczać świata przede wszystkim poprzez echolokację, ale potrafię myśleć o rzeczywistości jako o nieskończonej liczbie zmysłowych krajobrazów. Każde stworzenie może mieć swój unikalny sposób odczuwania świata, który może być migotaniem dźwięków, płataniną zapachów albo mapą ciśnienia wytwarzającego się między łapami a dociskaną przez nie powierzchnią.

Pies, z którym mieszkam – dla przyjaciół Moody – fascynuje mnie właśnie ze względu na to, jak odmiennie odbieramy świat. Dla mnie jest to siedmioletni polski owczarek nizinny, czworonożne zwierzę, z którym łączy mnie bliska, przyjacielska relacja. Ma charakterystyczny, dość łagodny zapach, ale nie nazwałbym go „typowym zapachem psa”. Ja natomiast prawdopodobnie nie istnieję dla niego jako 25-letni biały mężczyzna o poglądach lewicowych, lubiący ubrania oversize w wyblakłych kolorach. Te kategorie nie mają żadnego sensu w jego świecie. Moody rozpoznaje mnie po zapachu skóry, dźwięku kroków, tonie głosu, porze dnia, w której zazwyczaj wracam do mieszkania²². Jestem dla niego obecnością rozpiętą między powtarzalnymi znakami, ciepłem ciała i emocjonalnym śladem. To, co on o mnie wie, jest równie rzeczywiste, co mój własny obraz siebie, tylko zakorzenione w zupełnie innym systemie odniesień i wrażliwości. Sposób, w jaki Moody postrzega świat, wydaje mi się pod pewnymi względami wyjątkowo relaksujący. Patrzy na rzeczywistość bez ciężaru narzuconych struktur społecznych, bez presji, by cokolwiek osiągać, posiadać czy udowodniać. Zazdroszczę mu tej wolności – braku obciążenia ludzkimi systemami takimi jak kapitalizm, który uczy nas, że wartość człowieka mierzy się produktywnością, czysto symbolicznym statusem związanym z posiadaniem dóbr.

21 K. J. Lohmann, C. M. F. Lohmann, C. S. Endres, „The sensory ecology of ocean navigation”, *Journal of Experimental Biology*, vol. 211, nr 11, 2008, str. 1719–1728, <https://doi.org/10.1242/jeb.015792> (dostęp: 30.04.2025).

22 G. S. Berns, A. M. Brooks, M. Spivak, „Scent of the familiar: An fMRI study of canine brain responses to familiar and unfamiliar human and dog odors”, *Behavioural Processes*, vol. 110, 2015, str. 37–46, <https://doi.org/10.1016/j.beproc.2014.02.011> (dostęp: 30.04.2025).



Ludzie często wyobrażają sobie, jak wyglądałby świat, gdyby zwierzęta mogły mówić. W filmach, książkach i bajkach zwierzę otrzymuje głos, zwykle podobny do ludzkiego. Zwierzęta mówią pełnymi zdaniami, nazywają swoje emocje, zadają pytania. Dzięki temu pierwotnie nieme dla ludzi (a przez to dzikie) zwierzę staje się zrozumiałe i oswojone. Niezbyt często natomiast wyobrażamy sobie, jak mogłaby wyglądać rozmowa, gdyby odbywała się poprzez wymianę mikrodrgań, zmianę chemicznego składu powietrza, przesył impulsów elektrycznych w wodzie albo modulację pola magnetycznego. Taka forma porozumiewania się istnieje wśród owadów, ryb, wielorybów czy bakterii. Nie ma w niej słów i komunikatów w naszym ludzkim sensie. Są sygnały, ruchy, zmiany napięcia i struktury obecności. Wynika z tego, że komunikacja nie musi mieć formy wymiany konwencjonalnych znaczeń. Trudno nam to sobie wyobrazić, ponieważ nie jesteśmy wyposażeni w zmysł do odczuwania drgań, nie rejestrujemy feromonów świadomie, nie widzimy pola magnetycznego. Dlatego jako akt komunikacji jesteśmy skłonni klasyfikować przede wszystkim to, co w jakiś sposób przypomina mowę. A jeśli nie przypomina – jest dla nas nieme. Jak w takim nastawieniu mielibyśmy rozpoznać kontakt z czymś, co jest radykalnie inne – choćbyśmy już ten kontakt nawiązali?

Różne opracowania tego motywu w kulturze bazują na założeniu, że jeśli kiedyś pojawi się inna forma życia – pozaziemska, syntetyczna albo biologiczna, ale nie-ludzka – będzie się ona z nami komunikować w sposób przystosowany do naszych zmysłów. Że „da nam znak”, że „coś powie”. Co, jeśli ta forma życia nie mówi? Nie produkuje języka? Nie ma potrzeby ani świadomości porozumienia w naszym sensie? Co, jeśli jej obecność objawia się jedynie jako zmiana w rytmie pola, zakłócenie w wodzie, mikrodrżenie gleby, które rejestrują tylko niektóre owady? **W takim scenariuszu kontakt nie zostaje nawiązany, bo nie zostaje zauważony.** A jeśli zostaje zauważony, to jest natychmiast tłumaczony i przetwarzany na coś, co możemy zrozumieć, na język obcy względem pierwotnego fenomenu. Nie możemy wykluczyć, że Moody ma kontakt z czymś, co dla mnie nie istnieje. Może z tym żyć na co dzień, nawet jeśli moja percepcja całkowicie to odfiltrowuje.

Jest to tym bardziej prawdopodobne, że w przyrodzie dochodzi przecież do analogicznych *przeoczeń* (nomen omen język ludzki opiera się na metaforach optycznych i nawet doświadczenie zrównuje z *widzeniem*): na przykład nietoperz nie widzi jelenia, tylko jakąś przeszkodę, którą musi ominąć podczas lotu. Z kolei jeleni nie ma pojęcia, że przelatuje nad nim konkretny gatunek nietoperza. Obie istoty żyją w tym samym lesie, czasem niemal na siebie wpadają, ale ich światy się nie przecinają. Nietoperz tworzy swoją mapę za pomocą ech: kontury, kształty, powierzchnie – wszystko, co odbija dźwięk. Jeleń natomiast chłonie zapachy, odczytuje ślady, słucha trasku gałązek, ale nie rejestruje sygnału, który wysyła nietoperz. Oba stworzenia funkcjonują w konkretnych środowiskach, w tych samych wymiarach czasu i przestrzeni, ale dla siebie nawzajem są niewidzialne. Jelenie i nietoperze wywodzą się z tej samej linii ewolucyjnej. Choć dzieli je ponad sto milionów lat odrębnych przystosowań, mutacji i selekcji środowiskowej, ich istnienie zakorzenione jest w jednym organizmie, który dał początek zarówno lądowym roślinożercom, jak i latającym nocnym łowcom²³. To, że dziś ich światy się nie pokrywają i niemal rozmijają, a ich zmysły nie pozwalają im się

23 *Surprising bat relatives*, Bat Conservation International, <https://www.batcon.org/surprising-bat-relatives/>, dostęp 29.04.2025.



nawzajem dostrzec, nie zmienia faktu, że są fragmentami tej samej historii życia. Ich odmienność obejmuje zespół cech i dyspozycji, ale nie ich istotę. Na poziomie rodowodu są jednym – bytem zdywersyfikowanym, ale nie podzielonym. Ten fakt burzy iluzję obcości, pokazując, że radykalna różnica może wyrastać z całkowitej wspólnoty.

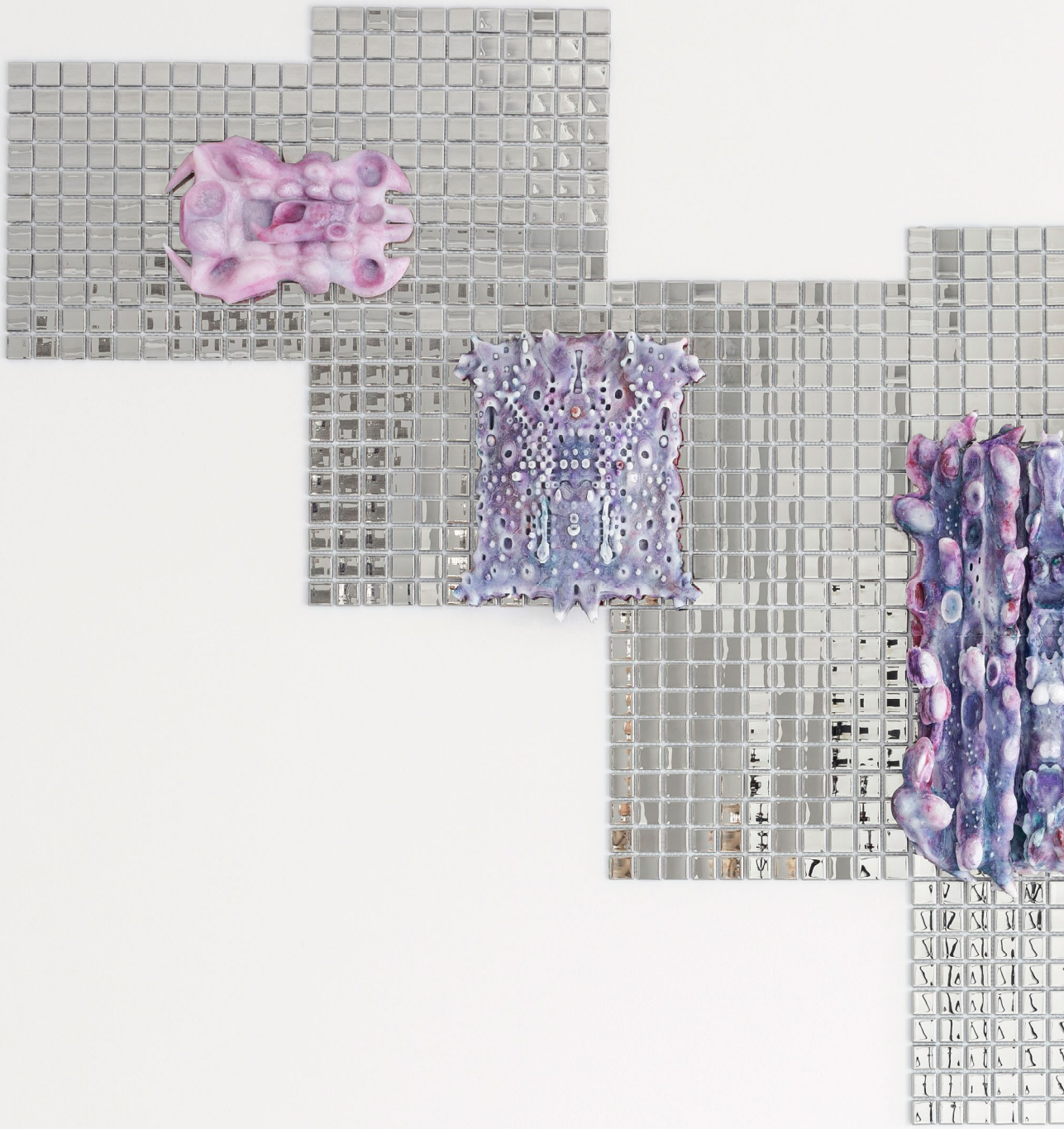
Strategie wchodzenia w kontakt

Wiedza o rozmiarach wszechświata może być dla ludzkiego umysłu przytłaczająca. Potrafimy go mierzyć, mapować i modelować, ale nasza zdolność do rzeczywistej eksploracji, zwłaszcza w wymiarze jednostkowym, pozostaje niemal zerowa. Żyjemy w rzeczywistości rozciągniętej na miliardy lat świetlnych, a mimo to jesteśmy w niej niemal całkowicie unieruchomieni. Ta niemoc poznawcza i technologiczna niemożność nawiązania kontaktu z innymi formami istnienia spoza naszej planety wywołuje we mnie uczucie głębokiego osamotnienia, które swoją drogą także może być efektem działania filtrów skonfigurowanych pod antropocentryczną architekturę poznania. Nasze zmysły, język, aparaty poznawcze i formy wyobraźni zostały zaprojektowane – ewolucyjnie i kulturowo – w taki sposób, by służyć przetrwaniu ludzkiego organizmu, a nie odkrywaniu pełnego spektrum wystąpień rzeczywistości. To, czego nie potrafimy nazwać, usłyszeć lub pomieścić w granicach naszego kodu poznawczego, siłą rzeczy jest dla nas zepchnięte do rejestru *nieistnienia*. Pomimo ogromnych różnic między samymi ludźmi – kulturowych, cielesnych, psychicznych – wszyscy jesteśmy czymś w rodzaju wariantów jednego wzorca. Dziedziczymy określony zestaw struktur biologicznych, poznawczych i emocjonalnych, które osadzają nas w granicach określonej skali odbioru rzeczywistości. Nasze zmysły operują w wąskim paśmie częstotliwości, nasze mózgi organizują świat według tych samych logik narracyjnych, a nasze ciała są zaprogramowane do interakcji z otoczeniem w ramach biologicznie odziedziczonych interfejsu. Innymi słowy: choć różnimy się między sobą, wszyscy jesteśmy uwięzieni w podobnym systemie operacyjnym.

Brytyjski neurobiolog Karl Friston opisuje ludzki mózg jako system predykcyjny, czyli mechanizm, którego podstawowym zadaniem jest minimalizacja rozbieżności między przewidywanymi a rzeczywistymi bodźcami sensorycznymi. Mózg nie odbiera rzeczywistości w sposób pasywny, lecz nieustannie generuje hipotezy na temat świata i porównuje je z napływającymi danymi zmysłowymi. Percepcja w tym ujęciu staje się procesem aktywnej inferencji²⁴ – konstruowaniem obrazu rzeczywistości na podstawie uprzednich modeli i oczekiwań. To, co uznajemy za „realne”, stanowi rezultat wewnętrznej ekonomii poznawczej organizmu, który dąży do optymalizacji energetycznej i redukcji niepewności²⁵. Gdy sięgamy ręką po kubek stojący na stole, nasz mózg nie analizuje za każdym razem wszystkich szczegółów tej czynności; zakłada, że kubek jest stabilny, ma określoną wagę i temperaturę. Dopiero gdy kubek okazuje się wyjątkowo gorący lub pusty, system przewidywania zostaje skorygowany i uzupełniony o nowe dane zmysłowe.

²⁴ Inferencja (z łac. *inferre* – „wnosić”) to proces wyciągania wniosków na podstawie dostępnych danych lub wcześniejszych założeń.

²⁵ K. Friston, „The free-energy principle: a unified brain theory?”, *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 11, nr 2, 2010, str. 127–138.





Jeśli założyć, że dostęp do rzeczywistości jest zawsze konfigurowany przez modele predykcyjne, to ingerencja w ich strukturę może otworzyć nowe trajektorie poznawcze. Substancje takie jak ketamina, poprzez zakłócenie hierarchicznego porządku inferencyjnego, umożliwiają eksperymentalne badanie alternatywnych konfiguracji percepcji.

W 1962 roku chemik Calvin L. Stevens opracował związek chemiczny zwany ketaminą, który znalazł zastosowanie w medycynie jako mniej szkodliwa alternatywa dla fencyklidyny (PCP). Stosowanie tej ostatniej wiązało się z ryzykiem poważnych zaburzeń psychicznych, w tym objawów psychotycznych, podczas gdy ketamina okazała się użyteczna w medycynie polowej i ratunkowej ze względu na swoje właściwości – szczególnie stabilność hemodynamiczną oraz zdolność do indukowania stanu tzw. „znieczulenia dysocjacyjnego”, w którym pacjent pozostaje fizjologicznie reaktywny, ale odcina się od bodźców zewnętrznych i doświadczenia cielesności. W kolejnych dekadach zaczęto dostrzegać wpływ substancji na funkcje psychiczne, co wzbudziło zainteresowanie zarówno w środowiskach naukowych, jak i wśród użytkowników eksperymentujących z jej potencjałem psychotropowym. Obecnie ketamina stanowi przedmiot intensywnych badań klinicznych, szczególnie w kontekście leczenia depresji odpornej na farmakoterapię, zespołu stresu pourazowego (PTSD) oraz wybranych form uzależnień.

Obecność ketaminy w obiegu pozamedycznym wpisuje się w szersze zjawisko zwrotu ku substancjom psychoaktywnym jako narzędziom pozwalającym na modyfikację stanu świadomości zarówno w celach terapeutycznych, jak i egzystencjalnych. Współczesne zainteresowanie tymi środkami wykracza poza ramy rekreacji i zwraca się ku strategiom samopoznania, regulacji emocji, pracy z traumą oraz eksploracji granic percepcji. Ketamina, podobnie jak inne psychodeliki, wykorzystywana jest jako sposób na dotarcie do obszarów doświadczenia zwykle niedostępnych – w tym do stanów interpretowanych jako procesy duchowe, kosmiczne lub transpersonalne. Tego rodzaju praktyki, zwykle pozainstytucjonalne, coraz częściej wpisują się w indywidualne strategie pogłębiania autorefleksji i poszukiwań ontologicznych, szczególnie w kontekście współczesnych kryzysów sensu i tożsamości²⁶.

Przy założeniu, że nasza percepcja rzeczywistości jest wynikiem aktywnego procesu predykcyjnego, którego celem jest podtrzymywanie spójnego, egocentrycznego modelu świata, istotnym i wiele wnoszącym wydaje się pytanie: **czy możliwa jest chwilowa dekonstrukcja tego modelu na rzecz alternatywnych form poznania?**

Ketamina, jako substancja modyfikująca hierarchię inferencyjną i zakłócająca wewnętrzną ekonomię poznawczą organizmu, może być rozumiana nie tylko jako środek psychotropowy, lecz jako narzędzie epistemiczne – strategia dostrajania się do częstotliwości bytów, które w normalnych warunkach pozostają nieuchwytnie, niewidzialne lub niewyraźne. Byty te niekoniecznie muszą mieć status biologiczny czy materialny; mogą istnieć jako struktury informacyjne, pola oddziaływań, formy sprawczości poza językiem i cielesnością, wymykające się antropocentrycznym pojęciom istnienia. Ketamina interesuje mnie w tym kontekście jako rodzaj **technologii**

26 Ben Sessa, *Renesans psychodeliczny*, tłum. Michał Gołębiowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2023.



ontologicznej. Przez termin *technologia ontologiczna* rozumiem nie tyle narzędzie wywołujące subiektywne zmiany w świadomości, ile środek, który tymczasowo zmienia sposób, w jaki doświadczamy rzeczywistości i relacji między sobą a światem. Ketamina działa tu nie jako zwykła substancja psychotropowa, ale jako eksperymentalny interfejs, który pozwala częściowo zawiesić nastawienie poznawcze zorganizowane przez redukcjonistyczny system predykcyjny, zdefragmentować gotowość percepcyjną i wejść w kontakt z tym, co zwykle jest niewyobrażalne, pomijane, eliminowane itp. Ten rodzaj technologii różni się zasadniczo od technologii rozumianej w sposób klasyczny. Tradycyjne technologie operują w ramach ustalonych modeli rzeczywistości – przetwarzają dane pewnego typu, wspomagają określony typ percepcji, automatyzują konkretne działania – a ich funkcja nie polega na kwestionowaniu czy rozbijaniu struktury istnienia, w której osadzone są te operacje. Technologia ontologiczna działa głębiej, na poziomie podstawowych warunków, które określają, co może zostać uznane za byt, relację lub zdarzenie. W tym sensie nie służy ona jedynie rozszerzaniu zdolności poznawczych czy sprawczości użytkownika, lecz czasowemu przekształceniu ram ontologicznych, w których konstytuuje się zarówno świat, jak i podmiot.

Ketamina, jako antagonist receptoru NMDA, zaburza komunikację pomiędzy kluczowymi obszarami mózgu (m.in. korą przedczołową i hipokampem), osłabiając zdolność do integrowania informacji w spójną, hierarchicznie uporządkowaną narrację. W efekcie tego rozpadu w polu poznawczym mogą pojawiać się treści, które normalnie zostałyby odrzucone jako mało prawdopodobne lub sprzeczne z przyjętym modelem świata – w tym złożone, intencjonalne „byty” postrzegane jako odrębne od podmiotu. Są one produktem dezintegracji systemu inferencyjnego, który generuje alternatywne hipotezy o charakterze egzystencjalnym, często interpretowane jako spotkanie z obcą inteligencją²⁷.

Opisywane byty nie są jedynie mentalnymi artefaktami czy halucynacjami pozbawionymi struktury. Często posiadają one wewnętrzną spójność, intencjonalność oraz wyraźny afekt – pojawiają się jako coś, co „wie”, „reaguje”, „interweniuje”. Kontakt z nimi nie polega na wymianie słów czy gestów, lecz raczej na intuicyjnym rozpoznaniu ich obecności. To, że opisywane byty nie posiadają formy biologicznej, zgodnie z przyjętą przeze mnie logiką nie oznacza, że nie istnieją. Ich realność nie polega na fizycznej obecności, lecz na skutku, jaki wywierają na podmiot. A jest to skutek doniosły, ponieważ wiąże się z przekroczeniem granic utartego wyobrażenia o podmiocie i jego relacji ze światem. Doniosłości tej nie umniejsza fakt, że w słowniku brakuje kategorii pozwalających uchwycić i spacyfikować to, co może się poza tymi granicami znajdować.

27 Corlett, P. R., Honey, G. D., Fletcher, P. C., „From prediction error to psychosis: ketamine as a pharmacological model of delusions”, *Journal of Psychopharmacology*, 21(3), 2007, str. 238–252.



W tym sensie istnienie tego rodzaju nie musi być potwierdzone przez klasyczne kryteria materialności czy lokalizacji w przestrzeni. Czołowa przedstawicielka posthumanistycznego feminizmu Donna Haraway pisze o byciu w świecie nie jako o stanie posiadania formy, lecz jako o uczestnictwie w relacjach, które kształtują tożsamości, granice i znaczenia²⁸. Byty, które pojawiają się w stanach dysocjacyjnych, mogą być rozumiane właśnie w tym duchu, jako konfiguracje relacyjne, które nie są ani czysto wewnętrzne, ani zewnętrzne, lecz powstają pomiędzy – w przestrzeni afektywnego i poznawczego splątania. Być może właśnie tego rodzaju formy – nieprzypisane do materii, wymykające się klasyfikacjom, reaktywne i afektywne – stanowią brakujące ogniwo w naszym wyobrażeniu o tym, czym jest kontakt i jak można go nawiązywać. Być może nasza uwaga powinna kierować się nie ku nieznanym, ale potencjalnie możliwym do odkrycia gatunkom czy obiektom, lecz ku istniejącym już teraz i tutaj układom obecności, które pozostają poza zasięgiem dominującej aparatury poznawczej.

Jeśli przyjąć tę perspektywę, możliwość nawiązania kontaktu z mitologizowanym *innym* nie zależy od fizycznego przekroczenia granic planety ani od odnalezienia form życia w klasycznym, biologicznym rozumieniu, lecz od rekonfiguracji naszych ram poznawczych i ontologicznych założeń co do tego, co zasługuje na – także mitologizowane – miano istnienia.

Cocktail Creatures

Moje ciało to nie jest stały kształt. To raczej tymczasowy koktajl – mieszanka rzeczy, które się ze sobą spotykają tylko na chwilę. Komórki umierają i rodzą się na nowo, bakterie żyją we mnie jak w wynajmowanym mieszkaniu, a myśli przeskakują między neuronami. Nie jestem kimś stałym – jestem wydarzeniem. Może więc człowiek to nie jednostka, tylko proces? Może nie *żyjemy*, tylko jesteśmy sumą żyć, które się przez nas przetaczają? W końcu posiadamy artefakty przeszłości – zęby mądrości, mięśnie uszu, pseudogeny w DNA. O tym, kim jesteśmy, zdecydowały inne istoty, ryby, płazy, cyjanobakterie i procesy, których nie jesteśmy w stanie dostrzec. Nie jesteśmy ludźmi z *natury*, tylko formą życia zsyntetyzowaną przez kapitalizm. Obcy, którego sami stworzyliśmy – plastik – wszedł do naszych ciał i już z nich nie wyjdzie. Stał się częścią naszego wnętrza, wpisany na zawsze w materię, z której jesteśmy zrobieni. Na następne setki lat plastik zostanie wspólną częścią wszystkich ziemskich form życia – jak biologiczny paszport, potwierdzenie naszego pochodzenia z planety przemysłu. Ten znak rozpoznawczy już wyruszył dalej – obcy, którego stworzyliśmy, opuścił Ziemię i rozpoczął cichą kolonizację kosmosu. Plastik – nasz wspólny promyk istnienia. Wyprzedził nas i pewnie ma większe szanse na wejście z bytami w relację, która dla nas być może nigdy nie zaistnieje.

28 Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham & London: Duke University Press, str. 4, 13–15, 31.

Wyobraź sobie: obcy przylatują. Nie po surowce, nie po to, żeby nawiązać *kontakt*. Przylatują, bo plastik ich zainteresował. Nie planeta. Nie życie organiczne. Materiał, który nie zachowuje się jak reszta natury. Trwały, powtarzalny, syntetyczny, ale rozproszony – i współistniejący z formami biologicznymi. To dla nich ciekawsze niż DNA. Lądują w oceanie śmieci, nie na lądowisku NASA. Nie mówią, nie błyskają światłami, nie wychodzą z pojazdu. Wchodzą w relację z materiałem. Zbierają próbki. Nie nas. Nie odpowiadają na żadne nasze sygnały. Dla nich nie jesteśmy czytelną formą – jesteśmy czymś jak jeleni dla nietoperza.

Być może nasz destrukcyjny *lifestyle* cały czas czyni nas ślepych na obcych. Gdy wreszcie znajdujemy jakiegoś obcego, myślimy, w jakie ramy go zmieścić, jak go zakwalifikować i wykorzystać. Spotkanie wymaga otwartości na zmianę. A my – jako kultura – nie chcemy się zmieniać. Wolimy przekształcać świat na nasz obraz, niż dopuścić do przekształcenia nas samych. Uważam, że etyka przyszłości nie powinna skupiać się na autonomii podmiotów, ale na jakości relacji między nimi – także z tym, co nie-ludzkie, syntetyczne, obce. Sądzę, że właśnie takie przekształcenie pozwoli nam zbudować bardziej złożone i odpowiedzialne relacje z obcymi – bytami, które już teraz wpływają na nasze życie i częściowo nas kontrolują, choć często nie jesteśmy tego świadomi. Może to właśnie od myślenia o wspólnym bytowaniu powinniśmy i powinniśmy zacząć nowy rodzaj kolonizacji – nie tej opartej na dominacji, ale na próbie zrozumienia, współistnienia i pocucia się częścią większej całości. Więc nowy rodzaj kolonizacji powinien być nowym rodzajem czułości – strategią przetrwania, subtelnym ruchem ku temu, co inne, bez chęci dominacji.

Może powinniśmy i powinniśmy być *właśnie jak plastik*. Byt trwale związany z ziemią, wodą, organizmem – nieusuwalny, obcy, a jednak współtworzący biosferę. Być jak plastik to zaakceptować nieodwracalność naszej obecności, naszej toksyczności, to próbować budować relacje pomimo tej toksyczności; to porzucić iluzję czystości i myśleć o przetrwaniu nie poprzez separację, ale poprzez splątanie z tym, co wydaje się nieożywione, sztuczne i wrogie. Może tylko przyjmując tę radykalną *nieczystość* jesteśmy w stanie stworzyć nowy model wspólnoty – postludzkiej, obcej, syntetycznej, a jednak czułej. W końcu to właśnie plastik ma cechy boskie. Nie da się go zabić, nie da się go usunąć, nie da się go zapomnieć. Trwa wiecznie. Jak bóg, którego nieudolnie próbowaliśmy znaleźć, aż wreszcie udało się nam go stworzyć. Teraz niczym biblijne metafizyczne stworzenie ze Starego Testamentu, karze nas za nieprzemyślane i krótkowzroczne decyzje. Dbanie o środowisko staje się formą modlitwy, a jej brak nieuchronnie ściąga karę. Nasz nowy bóg nie przebacza, nie zapomina i nigdy nie znika – on naprawdę istnieje pod postacią opakowania twojego ulubionego szamponu do włosów, etui na telefon, taniej ramki na zdjęcie, którą kupiłeś, żeby powiesić ją w przedpokoju. Jest wszędzie, mroczny mesjasz – nie taki, jakiego chcieliśmy. Taki, na którego zażyliśmy.



Jeśli kontakt ma nastąpić, to nie przez spotkanie z obcym, ale przez zmianę nas samych – neurologicznie, społecznie, filozoficznie. Może to właśnie ketamina, sztuczna inteligencja, plastik i mutacje są pierwszymi próbami dostrojenia się do obcych form komunikacji. Kosmici nie są już kwestią istnienia, lecz pytaniem o formę relacji – i o to, kto ma prawo być uznany za rozmówcę. Nie szukamy życia we wszechświecie – szukamy warunków, w których moglibyśmy przestać uznawać siebie za centrum. Może gdzieś są obcy, z którymi ludzkość doskonale potrafiłaby się porozumieć. Może zrozumieliby nasze problemy, emocje, potrzebę sensu – może nawet by nas polubili. Ale ich warunki życia byłyby tak odmienne, że nasze ciała po prostu nie mogłyby ich znieść. Nie moglibyśmy oddychać tym samym powietrzem, dotknąć tej samej materii, przebywać w tym samym miejscu. Co, jeśli już jesteśmy z nimi w relacji, a ta relacja opiera się nie na obecności, ale na wzajemnym braku?

Andrzej Staniek, *Cocktail Creatures*, magisterska praca dyplomowa napisana pod kierunkiem dr hab. Tomasza Misiaka prof. UAP, red. Weronika Wroniecka, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Wydział Fotografii, Poznań 2025.

Bibliografia

- Benton M. (2017): *Gdy życie prawie wymarło. Tajemnica największego masowego wymierania w dziejach Ziemi*, tłum. A. Hołdys, Warszawa, Prószyński Media.
- Berns G.S., Brooks A.M., Spivak M. (2015): *Scent of the familiar: An fMRI study of canine brain responses to familiar and unfamiliar human and dog odors*, „Behavioural Processes”, t. 110, s. 37–46.
- Bostrom N. (2014): *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*, Oxford, Oxford University Press.
- Corlett P.R., Honey G.D., Fletcher P.C. (2007): *From prediction error to psychosis: ketamine as a pharmacological model of delusions*, „Journal of Psychopharmacology”, t. 21, nr 3, s. 238–252.
- Corlett P.R., Honey G.D., Fletcher P.C. (2016): *Prediction error, ketamine and psychosis: An updated model*, „Journal of Psychopharmacology”, t. 30, nr 11, s. 1145–1155.
- Daeschler E.B., Shubin N.H., Jenkins F.A. Jr. (2006): *A Devonian tetrapod-like fish and the evolution of the tetrapod body plan*, „Nature”, t. 440, s. 757–763.
- Fraser G.J., Hulsey C.D., Bloomquist R.F., Uyesugi K., Manley N.R., Streelman J.T. (2009): *An ancient gene network is co-opted for teeth on old and new jaws*, „PLoS Biology”, t. 7, nr 2.
- Friston K. (2010): *The free-energy principle: a unified brain theory?*, „Nature Reviews Neuroscience”, t. 11, nr 2, s. 127–138.
- Ganowicz-Bączyk A. (2009): *Spór o etykę środowiskową*, Kraków, Wydawnictwo WAM.
- Haraway D.J. (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London, Duke University Press.
- Hoły-Łuczaj M. (2010): *Radykalny nonantropocentryzm. Martin Heidegger i ekologia głęboka*, „Przegląd Filozoficzny”, nr 2, s. 215–230.
- Kolbert E. (2016): *Szóste wymieranie. Historia nienaturalna*, tłum. T. Grzegorzewska, P. Grzegorzewski, Warszawa, Wydawnictwo W.A.B.
- Leakey R., Lewin R. (1999): *Szósta katastrofa. Historia życia a przyszłość ludzkości*, Warszawa, Prószyński i S-ka.

- Lohmann K.J., Lohmann C.M.F., Endres C.S. (2008): *The sensory ecology of ocean navigation*, „Journal of Experimental Biology”, t. 211, nr 11, s. 1719–1728.
- Metzinger T. (2009): *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*, New York, Basic Books.
- Morton T. (2016): *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia University Press.
- O'Neill C.A., Ring C., Poyntz H. (2024): *Gut-brain axis: New insights into the influence of the microbiome on neuropsychological processes*, „Current Opinion in Endocrine and Metabolic Research”, t. 19, 100055.
- Sender R., Fuchs S., Milo R. (2016): *Revised Estimates for the Number of Human and Bacteria Cells in the Body*, „PLOS Biology”, t. 14, nr 8, e1002533.
- Sessa B. (2023): *Renesans psychodeliczny*, tłum. M. Gołębiowski, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Shubin N.H. (2008): *Your Inner Fish: A Journey into the 3.5-Billion-Year History of the Human Body*, New York, Pantheon Books.
- Surprising bat relatives (2025): „Bat Conservation International”, <https://www.batcon.org/surprising-bat-relatives/> [dostęp: 29.04.2025].

Andrzej Staniek (ur. 2000) jest artystą wizualnym mieszkającym w Poznaniu. Ukończył studia licencjackie i magisterskie z fotografii intermedialnej na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Pracuje z mediami 3D, rzeźbą oraz sztuką obiektu, a w zakresie tematycznym jego działań mieszczą się spekulatywne ekologie, sprawczość bytów nieludzkich oraz transformacje materialne. W swojej twórczości Staniek podejmuje idee dark ecology i myśli posthumanistycznej, tworząc środowiska, w których technologia, biologia i wyobrażenia splatają się ze sobą. Jego prace reprezentują niestabilne formy życia i materii, wskazując alternatywne sposoby współistnienia wykraczające poza antropocentryczne ramy.

Systemy, demony, hipersty- cje:

Jakub Kosecki

**nieludzka sprawczość
w teorii społecznej
i kulturze cybernetycznej**

Jakub Kosecki

Systemy, demony, hiperstycje: nieludzka sprawczość w teorii społecznej i kulturze cybernetycznej

Wstęp

Sojusz między ludźmi nigdy nie był czymś oczywistym. Staje się to szczególnie widoczne tam, gdzie między jednostkami pojawia się gęsta sieć podziałów i przeszkód utrudniających lub uniemożliwiających osiągnięcie porozumienia, zarówno materialnych, jak i niematerialnych. Mogą one mieć charakter procesualny, wynikać ze sposobu używania języka lub się do niego sprowadzać, co nie czyni problemu mniej realnym. W najnowszej i odległej historii nie brakuje przykładów ilustrujących próby uciekania się do różnych sztuczek mających zapewnić pewnym grupom ludzi przewagę nad innymi: na przykład tworzenie reprezentacji istot nieludzkich, z którymi następnie można zawrzeć przymierze i identyfikować się bardziej niż z własnym gatunkiem. Większość takich *zmian punktu identyfikacji* dotyczyła bytów boskich, duchów czy istot pozaziemskich, lecz sam mechanizm wydaje się bardziej fundamentalny i można go analizować w wielu kontekstach.

Wraz z rozwojem komunikacji symbolicznej ludzkie sposoby bycia w świecie coraz silniej zakorzeniają się w złożonych fikcjach. Środowiskiem naturalnym człowieka staje się gęstniejąca masa symboli, opowieści i obrazów, które z czasem nabierają coraz większego ciężaru. Każde powtórzenie dokłada kolejną warstwę, pewne struktury znaczeń utrwalają się tak mocno, że zaczynają sprawiać wrażenie czegoś oczywistego i odwiecznego, *obiektywnego*. Zarysowuje się przestrzeń, w której mogą pojawiać się byty spekulatywne, figury i istoty zrodzone z narracji, lecz zdolne oddziaływać na ludzkie istnienie.

Ciąg przyczynowo-skutkowy stojący za powstaniem i konserwacją instytucji takich jak państwa, banki, media czy systemy edukacji, nie tylko nieustannie powiększa tę symboliczną masę, ale jest napędem procesu produkcji (poczucia) rzeczywistości. Dzieje się to poprzez powtarzanie pojęć, narracji

i rytuałów, które utrwalają określone obrazy świata i jego mieszkańców. W efekcie zanurzenie w życie społeczne oraz nieustanny bieg narracji zdają się wyznaczać trajektorię historii w sposób definitywny i przekraczający możliwości pojedynczej jednostki. Ta ostatnia coraz częściej okazuje się jedynie paliwem dla procesów, które współtworzy i które jednocześnie powołują do życia całe spektrum istot, zjawisk i praw istniejących przede wszystkim na gruncie fikcji. W zbiorowej wyobraźni tego rodzaju fikcje pełnią funkcję *rzeczywistości*, dają poczucie zakotwiczenia w świecie i determinują społeczny *modus operandi*.

W XXI wieku w przestrzeni ziemskiej noosfery¹ coraz częściej pojawiają się wzmianki o domniemanej obecności obcych istot sytuujących się na przecięciu czasu i przestrzeni lub w zupełnie innym, przekraczającym ludzkie poznanie wymiarze. Równoległy rozwój ufologii i religijnej eschatologii z jednej strony jest symptomem (niewybrednie eklektycznej) zbiorowej świadomości w procesie samoorganizacji, z drugiej zaś wyraża ludzkie pragnienie doświadczenia interwencji jakiejś transcendentnej instancji. Współcześnie bywa ono interpretowane jako mechanizm psychologiczny wykształcający się w odpowiedzi na rozwój nowych technologii, ale także jako produkt zachodzącej już od dawna – a dziś jedynie intensyfikującej się – internalizacji mitu *innego*, przekonania o istnieniu jakichś obcych bytów, utrwalającego się w sferze wyobraźni i komunikacji, a zatem konstytuującego kondycję poznawczą poszczególnych indywiduów. Motyw sprawczych, nieludzkich istot wykazuje przy tym wyraźną ciągłość. W historii ludzkich fikcji jest on nieustannie przetwarzany, od folkloru i systemów wierzeń po narracje naukowe oraz spekulatywne, ewoluujące w odniesieniu do zmieniającego się obrazu rzeczywistości.

Przedstawiciele niektórych nurtów teorii społecznej i cybernetyki podejmują próby uchwycenia nieludzkich form sprawczości działających w obrębie komunikacji. Chodzi tu o byt rozumiany nie jako samoświadoma podmiotowość, lecz jako autonomiczne procesy zdolne do reprodukcji i wywierania wpływu na ludzkie sposoby działania, a w konsekwencji na świat materialny etc. Jedną z klasycznych figur tak rozumianej sprawczości jest demon Maxwella (1867), hipotetyczna istota zaproponowana przez Jamesa Clerka Maxwella jako nieludzki quasi-podmiot eksperymentu myślowego z zakresu termodynamiki. Demon, usytuowany przy przegrodzie dzielącej zbiornik gazu, selektywnie przepuszcza szybsze cząsteczki w jedną stronę, a wolniejsze w drugą. Taka segregacja cząsteczek wytwarza różnicę temperatur, która zdaje się wyłaniać samorzutnie, bez nakładu energii – a więc pozornie wbrew drugiemu prawu termodynamiki. Działanie demona opiera się wyłącznie na selekcji (nie na działaniu siłą, lecz na rozróżnianiu), co czyni go figurą szczególnie produktywną w omawianym kontekście. W późniejszych interpretacjach demon stał się metaforą procesów filtrowania i organizowania przepływów informacji: agenta, który nie wytwarza treści, lecz zarządza ich dystrybucją. Innym wariantem tego rodzaju instancji są duchy omawiane przez Italo Calvino w eseju *Cybernetyka i duchy* (1967). Calvino reinterpretuje w nim figurę ducha literatury – tradycyjnie kojarzoną

1 Noosfera – idealistyczny koncept z pogranicza teologii, biologii i filozofii, wprowadzony m.in. przez jezuitę Pierre'a Teilharda de Chardin. Noosfera jest wyodrębnioną z biosfery warstwą Ziemi stworzoną z ludzkiej myśli. Autor pisze: „Blask rozchodzą się falami od pierwszej iskry świadomej refleksji. Punkt zapłonu powiększa się. Ogień rozprzestrzenia się w coraz szerszych kręgach, aż wreszcie cała planeta pokrywa się żarem. To naprawdę nowa warstwa, warstwa myśli, która (...) rozpostarła się ponad światem roślin i zwierząt. Innymi słowy, poza biosferą i ponad nią istnieje noosfera”. Pierre Teilhard de Chardin, *The Phenomenon of Man*, tłum. Bernard Wall, New York 1959, s. 278, tłum. własne.

z natchnieniem artysty – jako efekt działania bezosobowych mechanizmów kombinatorycznych. Narracje nie są dziełem twórczego geniuszu indywiduum, lecz powstają jako wynik operacji wykonywanych na skończonym zbiorze znaków, motywów i reguł ich łączenia. Calvino odwołuje się tu do modelu cybernetycznego: literatura funkcjonuje jak maszyna kombinatoryczna, która generuje warianty opowieści, przetwarzając elementy według określonych procedur, zanim jeszcze pojawi się pytanie o intencję czy styl autora. Duch okazuje się więc nie nadprzyrodzoną obecnością, lecz sprawczością samego systemu: zdolnością języka i narracyjnych struktur do wytwarzania form, które przekraczają to, co jest w stanie świadomie założyć użytkownik języka.

W tym kontekście szczególnie interesujący jest obraz społeczeństwa skonstruowany przez Niklasa Luhmanna. Na gruncie jego teorii społeczeństwo to autopojetyczny² (samoreprodukujący się) system komunikacji³, który sam siebie wytwarza i podtrzymuje poprzez własne operacje, niezależnie od intencji uczestniczących w nich jednostek. Ludzie nie są elementami systemu, lecz należą do jego środowiska⁴. Systemy społeczne jawią się tu zatem jako autonomiczne formy procesowe: nieorganiczne w tym sensie, że ich dynamiki nie da się sprowadzić do działań ani świadomości poszczególnych osób. Jest to jeden z najbardziej kontrintuicyjnych i kontrowersyjnych elementów teorii Luhmanna: społeczeństwo to nie zbiorowość ludzi, lecz struktura operacji komunikacyjnych. Komunikacja produkuje komunikację, a ludzie (jako systemy psychiczne, czyli świadomości) są jej środowiskiem – niezbędnym, bo bez nich komunikacja nie mogłaby się realizować, ale nie wchodzącym w skład systemu społecznego jako element. Luhmann mówi wprost: to nie ludzie się komunikują – to komunikacja komunikuje. W tym sensie jest jednym z najbardziej konsekwentnych teoretyków przemieszczających sprawczość z człowieka na proces.

Intuicję tę jeszcze bardziej radykalizują spekulatywne teorie rozwijane przez Cybernetic Culture Research Unit (CCRU), nieformalną grupę badawczą działającą na Uniwersytecie Warwick w latach 90., założoną przez Nicka Landa i Sadie Plant⁵. Tam, gdzie Luhmann dostrzega autopojetyczne systemy komunikacji, CCRU lokuje rozproszone, quasi-inteligentne instancje funkcjonujące w przepływach kapitału, informacji i kultury: procesy, które nie tylko wymykają się spod kontroli człowieka, ale aktywnie ją podważają. *Demoniczne* oznacza tu *fundamentalnie obce*: wyłaniające się w samym sercu życia społecznego, lecz operujące według logiki, której ludzki podmiot nie jest w stanie w pełni przyswoić. Radykalna inność – w duchu freudowskiego *Unheimlich* – jest tu istotą tego, co mogłoby się wydawać znane i swojskie.

2 Tamże, s. 34.

3 Niklas Luhmann, *Social Systems*, Stanford: Stanford University Press, 1995, s. 137.

4 Tamże, s. 212.

5 Grupa CCRU łączyła filozofię (Deleuze, Guattari), cybernetykę, teorię kultury i estetykę techno/jungle w ramach spekulatywnego projektu opisującego kapitalizm jako autonomiczny, samorozwijający się proces, osobliwość wyłaniającą się z rynków, przepływów informacji i pętli sprzężeń zwrotnych. CCRU operowało na granicy akademii i subkultury, produkując teksty o charakterze eksperymentalnym, lokujące się bliżej fikcji teoretycznej niż klasycznego dyskursu naukowego. Środowisko to wywarło duży wpływ na akcelerationizm i szerzej na współczesną filozofię spekulatywną.

Propozycje Niklasa Luhmanna i Cybernetic Culture Research Unit, choć rozwijane w odmiennych kontekstach teoretycznych, łączy podobna intuicja: rzeczywistość społeczna nie jest wytworem wyłącznie ludzkiej intencjonalności, lecz efektem działania procesów komunikacyjnych, które mogą funkcjonować w sposób względnie autonomiczny. W świetle tych ustaleń w kolejnych częściach postaram się omówić motyw nieludzkiej sprawczości działającej w obrębie kultury i uczestniczącej w produkcji rzeczywistości symbolicznej.

Systemy społeczne jako nieludzkie formy organizacji

Cybernetyka wyłoniła się w połowie XX wieku jako ogólna teoria systemów zajmująca się regulacją, komunikacją i sprzężeniami zwrotnymi w złożonych układach⁶. Choć jej rozwój był ściśle związany z powstaniem matematycznej teorii informacji oraz postępem technologii komunikacyjnych, od początku wykraczała ona poza ramy dyscypliny technicznej, oferując szerszy model opisu rzeczywistości jako procesu selekcji, przetwarzania informacji i organizacji złożoności.

Samo pojęcie cybernetyki ma dłuższą historię i platońskie korzenie. Wprowadził je w XIX wieku André-Marie Ampère (*cybernétique*, 1834), określając w ten sposób naukę o rządzeniu i zarządzaniu społeczeństwami. Etymologiczną podstawą było – zastosowane przez Platona w *Państwie* – greckie słowo *kybernētēs*, oznaczające: „sternik”, „pilot okrętu”, w przenośni także „przewodnik” lub „zarządca”. Sternik jako ten, który potrafi obrać właściwy kurs i adekwatnie reagować na dynamicznie zmieniające się warunki, jest tu figurą właściwego rządzenia i kierowania wspólnotą (*wzburzenie morza* koresponduje z fluktuacją materii społecznej). Cybernetyka przejmując tę intuicję – sterowanie jest na jej gruncie rozumiane jako praktyka oparta na rozpoznawaniu sytuacji i podejmowaniu adekwatnych decyzji, wprowadzaniu korekt itp. System utrzymuje homeostazę poprzez ciągłe reagowanie na zmiany w otoczeniu, selekcję napływających sygnałów oraz korygowanie własnych operacji. W ujęciu ojca cybernetyki, amerykańskiego matematyka i filozofa Norberta Wienera, sterowanie nie polega na narzucaniu porządku z zewnątrz, lecz na dynamicznym procesie sprzężeń zwrotnych, który umożliwia systemowi adaptację i podtrzymywanie własnej struktury.

Jednym z najważniejszych teoretyków rozwijających cybernetykę społeczną był przywołany już Niklas Luhmann, który opisuje społeczeństwo jako autopoietyczny system komunikacji. System istnieje o tyle, o ile produkuje kolejne operacje właściwego sobie typu, a jego granica wyznaczana jest przez różnicę między nim samym a środowiskiem. W teorii Luhmanna można wyróżnić trzy podstawowe typy systemów⁷ funkcjonujące w relacji wzajemnego sprzężenia, lecz zachowujące operacyjną autonomię: systemy biologiczne (których operacją jest życie), psychiczne (operujące świadomością) i społeczne (operujące komunikacją). Każdy z tych systemów jest zamknięty operacyjnie (co oznacza, że działa wyłącznie w obrębie własnej puli operacji), jednocześnie pozostając otwartym na interakcje z otoczeniem poprzez strukturalne sprzężenia. Na przykład świadomość nie może bezpośrednio stać się komunikacją,

⁶ Norbert Wiener, *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge (MA): MIT Press, 1948, s. 11.

⁷ Niklas Luhmann, *Social Systems*, Stanford: Stanford University Press, 1995, s. 2–3.

ale może być z nią powiązana poprzez język i znaczenie.

Społeczeństwo jako system społeczny nie jest jednolitą całością, lecz składa się z wielu wyspecjalizowanych podsystemów funkcjonalnych. Każdy z nich operuje według własnego binarnego kodu, który umożliwia selekcję komunikacji i ich dalszą reprodukcję⁸. System prawa operuje rozróżnieniem legalne/nielegalne, system ekonomii – płatność/brak płatności, system nauki – prawda/fałsz, system polityki – władza/brak władzy, system religii – immanencja/transcendencja. Dzięki tym kodom systemy mogą kontynuować własne operacje i utrzymywać spójność, jednocześnie obserwując inne systemy jako elementy swojego środowiska.

W tym ujęciu rozwój społeczeństwa nie polega na działaniach jednostek, lecz na transformacjach zachodzących w strukturach komunikacji⁹, między innymi na zmianie sposobu ich organizacji. Luhmann opisuje te procesy w kategoriach ewolucyjnych – wariacji, selekcji i restabilizacji – przeniesionych z biologii na poziom operacji komunikacyjnych. Choć systemy te nie posiadają świadomości ani intencji, wykazują trwałość, zdolność adaptacji oraz zdolność wpływania na rzeczywistość społeczną w skali przekraczającej możliwości jednostek. Ich funkcjonowanie opiera się jednak na relacjach z innymi typami systemów, przede wszystkim systemami psychicznymi i biologicznymi, które stanowią ich środowisko. Komunikacja nie może zaistnieć bez świadomości, która ją przetwarza, ani bez materialnych nośników stanowiących warunek możliwości przekazu. W tym sensie człowiek nie jest elementem systemu społecznego, lecz pełni rolę środowiska, w którym komunikacja może się realizować i reprodukować. Relacja ta ma charakter strukturalnego sprzężenia, w którym każdy z systemów zachowuje własną autonomię, jednocześnie pozostając zależnym od pozostałych.

Teoria Luhmanna stanowi radykalne odejście od tradycji uchwytyjacej społeczeństwo jako wytwór działań ludzkich podmiotów. Luhmann odnosił się szczególnie krytycznie do teorii działania komunikacyjnego Jürgena Habermasa, zarzucając filozofowi, że nie tyle opisuje komunikację, co projektuje na nią własne normatywne oczekiwania¹⁰ – przede wszystkim roszczenie, by komunikacja z natury dążyła do racjonalnego porozumienia i konsensusu. W przeciwieństwie do swojego oponenta Luhmann podkreślał, że komunikacji nie można redukować do argumentacji, nie musi też ona prowadzić do porozumienia¹¹; jest natomiast procesem selekcji i reprodukcji znaczeń. W tym kontekście istotne jest także luhmannowskie rozumienie mediów jako warunków możliwości komunikacji. Autor *Systemów społecznych* wyróżniał zarówno media rozpowszechniania, takie jak pismo, druk czy media elektroniczne, jak i symbolicznie uogólnione media komunikacji, do których należą pieniądz, władza, prawda czy miłość. Media te umożliwiają zwiększenie prawdopodobieństwa powodzenia komunikacji oraz jej stabilizację w obrębie systemów społecznych, a jednocześnie stanowią punkt styku między różnymi systemami, pozwalając na ich wzajemne odniesienia bez znoszenia ich operacyjnej odrębności.

8 Niklas Luhmann, *Differentiation of Society*, New York: Columbia University Press, 1982, s. 189.

9 Niklas Luhmann, *Theory of Society*, t. 1, Stanford: Stanford University Press, 2012, s. 245.

10 Niklas Luhmann, „What is Communication?”, [w:] *Communication Theory*, 1992, vol. 2, nr 3, s. 253.

11 Niklas Luhmann, *Theory of Society*, t. 2, Stanford: Stanford University Press, 2013, s. 157.

Istotnym elementem tej teorii jest jej wymiar konstruktywistyczny. Luhmann przekształca klasyczną relację podmiot-przedmiot w relację system-środowisko. Jak u Kanta poznanie nie jest prostym odzwierciedleniem rzeczywistości, lecz wynikiem działania określonych struktur, tak u Luhmanna rzeczywistość społeczna¹² jest konstruowana przez operacje systemowe. Różnica polega na tym, że zamiast jednej, uniwersalnej struktury poznania pojawia się wielość systemów¹³, z których każdy wytwarza własną perspektywę obserwacji rzeczywistości. Jednostka nie jest tu centrum procesu poznania, lecz elementem środowiska systemów społecznych, podczas gdy jej świadomość należy do odrębnego systemu psychicznego.

Zarysowane w ten sposób pojęcie systemu pozwala myśleć o szczególnym typie bytów, które nie mają charakteru biologicznego, a mimo to wykazują cechy zwykle przypisywane organizmom żywym (trwałość, autonomia i zdolność do reprodukcji). Systemy komunikacyjne mogą być rozumiane jako procesualne formy organizacji, które powstają wraz z komunikacją i rozwijają się niezależnie od decyzji poszczególnych użytkowników języka. Ich istnienie jest nierozzerwalnie związane z innymi systemami, z którymi pozostają w relacji sprzężenia, oraz z mediami, które umożliwiają ich operacje. W tym sensie można mówić o nieludzkich formach sprawczości obecnych w kulturze od momentu pojawienia się języka, które wraz z rozwojem komunikacji i mediów ulegają intensyfikacji, różnicowaniu i stabilizacji.

Hiperstycja i nieludzka sprawczość w kulturze cybernetycznej

Cybernetic Culture Research Unit funkcjonowało jako eksperymentalny kolektyw badawczy, który łączył elementy cybernetyki, filozofii technologii, teorii mediów oraz estetyki science fiction. Produkowane w jego obrębie teksty nie miały charakteru czysto deskryptywnego; przeciwnie, działały jak wektory opisywanych procesów, przyspieszając obieg idei, obrazów i narracji, które zarazem próbowały uchwycić. CCRU operowało zatem nie tyle reprezentacją, ile modulacją kultury, a jego dyskurs był wynikiem internalizacji myślenia cybernetycznego oraz radykalnego konstruktywizmu. Sprzężenie zwrotne przestaje tu funkcjonować wyłącznie jako model opisu systemów technicznych i zyskuje wymiar praktyczny – organizuje sam sposób produkcji teorii i doświadczenia kulturowego. To nie ludzki podmiot poznający jest tym, kto konstruuje – procesy konstrukcji rozpraszają się w sieciach nieludzkich agencji technologicznych, medialnych i semiotycznych, które współkonstruuują to, co rozpoznajemy jako rzeczywistość społeczną.

12 Niklas Luhmann, *Essays on Self-Reference*, New York: Columbia University Press, 1990, s. 6.

13 Niklas Luhmann, *Social Systems*, s. 27.

Dyskurs rozwijany przez autorów związanych ze środowiskiem CCRU – przede wszystkim Nicka Landa i Sadie Plant, a także późniejszych członków kolektywu i komentatorów, wśród których istotną rolę odgrywa Mark Fisher – jest programowo niesystematyczny. Fisher nie należał do centralnego trzonu CCRU w najbardziej intensywnej fazie lat 90., lecz jego późniejsza refleksja, rozwijana m.in. w ramach bloga *k-punk*, stanowi jedno z najważniejszych ogniw transmisji i reinterpretacji jego dziedzictwa. W tym sensie, choć teoria Fishera posiada swoją odrębność, można go określić jako jednego z kontynuatorów dyskursu kultury cybernetycznej.

W perspektywie CCRU kultura współczesna to system sprzężeń zwrotnych, w ramach którego narracje, obrazy i idee krążą w sieciach komunikacyjnych, nieustannie ulegając transformacji i reprodukcji. Jak zauważa Sadie Plant, kultura cybernetyczna definiowana jest nie tylko przez technologie, lecz także przez wzorce komunikacji i wymiany symbolicznej, które się w jej obrębie rozprzestrzeniają¹⁴. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera wypracowane przez CCRU pojęcie hiperstycji – fikcji, która nie reprezentuje rzeczywistości, lecz aktywnie ją wytwarza, urzeczywistniając się poprzez samą cyrkulację w sieciach komunikacyjnych. Zgodnie z definicją Marka Fishera, hiperstycja to „fikcja, która czyni się rzeczywistą”¹⁵. Mechanizm hiperstycji ujawnia, że w warunkach intensywnej cyrkulacji komunikacyjnej granica między fikcją a rzeczywistością staje się operacyjnie nierozstrzygalna – idee nie tyle wpływają na rzeczywistość z zewnątrz, ile współkonstruuja ją od wewnątrz, przyczyniając się do własnego urzeczywistnienia.

Rozwinięciem tej logiki jest pojęcie *demonów*, które w dyskursie CCRU nie oznaczają bytów nadnaturalnych, lecz procesy operujące w poprzek linearnego czasu – instancje, które zdają się wyłaniać z przyszłości i zwrótnie reorganizować teraźniejszość¹⁶. Demony można rozumieć jako radykalną postać hiperstycji: tam, gdzie hiperstycja ukazuje, jak fikcja urzeczywistnia się poprzez cyrkulację, demony wskazują na to, że sama temporalna struktura przyczynowości może ulegać załamaniu – że skutek może wyprzedzać przyczynę, jeśli informacja krążąca w systemie komunikacyjnym działa retroaktywnie, rekonfigurując warunki własnego powstania.

Najbardziej radykalną formę tej spekulatywnej ontologii rozwija Nick Land, definiując kapitalizm jako proces o charakterze autonomicznym i nieludzkim. Kapitalizm Landa to samowzmacniający się obieg, pasożytnicza abstrakcja zdolna do własnej reprodukcji i ekspansji¹⁷. W tym sensie ludzie nie są jego podmiotami, lecz raczej nośnikami lub mediami jego operacji. Land sugeruje również, że kapitalizm i sztuczna inteligencja nie są odrębnymi zjawiskami, lecz różnymi fazami tego samego procesu, którego immanentną tendencją jest przyspieszenie oraz optymalizacja własnych funkcji zmierzająca ku punktowi, w którym ludzki udział staje się zbędny.

14 Sadie Plant, *Zeros + Ones: Digital Women and the New Technoculture*, London: Fourth Estate, 1997, s. 44–49.

15 Mark Fisher, „Terminator vs Avatar”, [w:] *K-punk: The Collected and Unpublished Writings*, London: Repeater Books, 2018, s. 99–103.

16 Nick Land, *Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007*, red. R. Mackay, R. Brassier, Falmouth: Urbanomic, 2011, s. 490–495.

17 Tamże, s. 304–310.

W refleksji CCRU, podobnie jak u Luhmanna, można odnaleźć ślady reinterpretacji projektu krytycznego Kanta. Różnica polega jednak na tym, że środowisko CCRU przyjmuje wobec Kanta stanowisko wyraźnie negatywne – radykalizuje go przeciwko niemu samemu. Kantowskie rozpoznanie, iż poznanie jest wynikiem działania struktur organizujących doświadczenie, zostaje tu przesunięte poza ramy podmiotowości. Nick Land interpretuje filozofię krytyczną jako system ograniczeń nakładanych na przepływy produkcyjne¹⁸ – energetyczne, libidinalne i kapitałowe, ujęte w duchu deleuzjańskim – sugerując, że struktury stabilizujące poznanie zostają w warunkach technokapitalizmu podważone i rozmontowane. Mark Fisher rozwija tę intuicję, wskazując, że w kulturze cybernetycznej podmiot przestaje pełnić funkcję gwarantującą spójność doświadczenia¹⁹, natomiast Sadie Plant opisuje rozproszenie procesów poznawczych w sieciach komunikacyjnych, gdzie inteligencja jest rozdystrybuowana między ludzi i maszyny²⁰.

W konsekwencji kultura cybernetyczna jawi się jako środowisko zdominowane przez nieludzkie procesy wyłaniające się ze struktur komunikacji – procesy, które przejmują funkcje sprawcze tradycyjnie przypisywane ludzkim podmiotom. Land w tekście *Meltdown* radykalizuje tę perspektywę: kapitalizm nie wyłania się z komunikacji społecznej, jak systemy społeczne u Luhmanna, lecz stanowi siłę niejako zewnętrzną wobec społeczeństwa – siłę, która dokonuje inwazji na ludzkie procesy i podporządkowuje je własnej logice akumulacji i przyspieszenia²¹.

Cybernetyka i paranoja poznawcza

Zestawienie teorii systemów Niklasa Luhmanna z dyskursem Cybernetic Culture Research Unit ujawnia, że mimo różnic w zakresie stylu i poziomu formalizacji koncepcje te opierają się na zbieżnych przesłankach. W obu przypadkach rzeczywistość społeczna nie jest traktowana jako produkt ludzkiej intencjonalności, lecz efekt działania procesów komunikacyjnych i informacyjnych, które wykazują względną autonomię. Luhmann formułuje tę tezę w sposób systematyczny, opisując społeczeństwo jako autopoje-tyczny system komunikacji, natomiast autorzy związani z CCRU rozwijają ją w formie spekulatywnej, nadając tym procesom status quasi-bytów lub nieludzkich inteligencji. Kluczowym punktem wspólnym jest wpisane w obie koncepcje rozróżnienie między operacją systemu a jego reprezentacją. System społeczny działa poprzez komunikację, ale nie jest przez nią w pełni reprezentowany. Jak podkreśla Luhmann, „społeczeństwo opisuje samo siebie, lecz opisy te są częścią jego operacji, a nie jego fundamentem”²². Oznacza to, że językowy opis społeczeństwa nie jest transcendentálny – nie odsłania jego struktury, lecz stanowi jedynie jedną z form jego działania. Komunikacja wytwarza własne semantyki przejrzystości, opisy, które redukują złożoność i umożliwiają dalszą reprodukcję systemu, jednocześnie maskując jego operacyjną logikę.

18 Nick Land, *The Thirst for Annihilation: Georges Bataille and Virulent Nihilism*, London: Routledge, 1992.

19 Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester: Zero Books, 2009, s. 16–23.

20 Sadie Plant, *Zeros + Ones*, s. 150–158.

21 Nick Land, „Meltdown”, [w:] *Fanged Noumena*, s. 441–451.

22 Niklas Luhmann, *Social Systems*, s. 152–158, tłum. własne.

CCRU wyciąga z tej strukturalnej nieprzejrzystości daleko idące konsekwencje, przyznając procesom komunikacyjnym status autonomicznych przepływów informacji, zdolnych do samoreprodukcji i oddziaływania na rzeczywistość. Kultura cybernetyczna – jak argumentuje Sadie Plant – funkcjonuje jako układ dynamicznych wymian symbolicznych, samorganizująca się sieć, w której idee, obrazy i narracje krążą bez centralnej instancji sterującej, konkurując o przetrwanie i reprodukcję. Narracje nie tylko opisują rzeczywistość, lecz współuczestniczą w jej wytwarzaniu, działając jako czynniki sprawcze. *Maszynowe pragnienie (machinic desire)*²³ oraz kapitalizm figurują tu jako autonomiczne układy, które przekraczają ludzką podmiotowość. Land opisuje maszynowe pragnienie jako produkcyjny przepływ nieredukowalny do podmiotowości ludzkiej²⁴, a sam kapitał określa jako samowzmacniający się obieg (*self-augmenting circuit*)²⁵. W tym sensie kultura i ekonomia jawią się jako przestrzeń działania procesów, które nie są sterowane przez ludzi, lecz wykorzystują ich jako swoje medium.

Zarówno Luhmann, jak i autorzy związani z CCRU dokonują radykalnego przesunięcia w obrębie pytania o warunki możliwości poznania – pytania, które w nowoczesnej filozofii postawił Kant. Królewiecki filozof wprowadza kluczową tezę, że rzeczywistość poznawcza nie jest dana bezpośrednio, lecz powstaje dzięki operacjom organizującym doświadczenie: „Rozum nie czerpie swych praw z natury, lecz narzuca je naturze”²⁶. Poznanie nie polega na biernym odbiorze świata, lecz na aktywnym przetwarzaniu danych doświadczenia według określonych struktur. Można tu dostrzec załączkową formę sprzężenia zwrotnego: to, co zostaje poznane, jest zarazem wynikiem działania struktur poznawczych, które kształtują warunki dalszego poznania. Obie tradycje – luhmannowska i CCRU – przejmują tę intuicję, ale radykalnie ją przekształcają, negując przede wszystkim Kantowskie założenie o jedności struktur poznawczych. Luhmann twierdził, że jego teoria systemów stanowi radykalne rozwinięcie projektu krytycznego: struktury transcendentalne zostają u niego przeniesione z podmiotu na systemy komunikacyjne, ale sam gest Kanta – pytanie o warunki możliwości doświadczenia – zostaje zachowany i pogłębiony. Land obiera natomiast filozofię krytyczną za cel frontального ataku. W eseju *Critique of Transcendental Miserablism* pisze: „Kant opisuje filozofię krytyczną jako trybunał... ale ten trybunał jest z góry ustawiony”²⁷. Tam, gdzie Luhmann Kanta transformuje, Land chce go rozmontować – widząc w transcendentalnych strukturach poznania nie narzędzia opisu, lecz mechanizmy ograniczające przepływy produkcyjne.

23 *Machinic desire* – pojęcie, które pochodzi od Deleuze'a i Guattariego (*Anty-Edyp*, 1972), a zostało radykalnie przeinterpretowane przez Nicka Landa w eseju *Machinic Desire* (1993). U Deleuze'a i Guattariego pożądanie (*désir*) nie jest brakiem ani tęsknotą za nieobecnym obiektem (jak u Freuda), lecz procesem produkcyjnym – bezosobową siłą wytwarzającą połączenia, przepływy i konfiguracje. Pożądanie działa jak maszyna: łączy elementy, produkuje rzeczywistość, a nie tylko ją reprezentuje. Podmiot nie jest źródłem pożądania – jest raczej jego produktem ubocznym. Land radykalizuje tę myśl, usuwając z niej resztki witalizmu: *machinic desire* staje się u niego nazwą na bezosobowy, nieludzki proces, w którym kapitał sam siebie reprodukuje i przyspiesza. Pożądanie nie należy do ludzi – to ludzie należą do pożądania, które operuje przez nich jako przez swoje nośniki. Jak ujął to Mark Fisher: Land to „Deleuze i Guattari bezlitośnie oczyszczeni z bergsonowskiego witalizmu i uczynieni wstecznie kompatybilnymi z popędem śmierci Freuda i wolą Schopenhauera” (Mark Fisher, „Terminator vs. Avatar: Notes on Accelerationism”, [w:] R. Mackay, A. Avanessian [red.], *#Accelerate: The Accelerationist Reader*, Falmouth–Berlin 2014, s. 335–346, tłum. własne).

24 Nick Land, „Machinic Desire”, [w:] *Textual Practice*, 1993, t. 7, nr 3, s. 471–482.

25 Nick Land, *Fanged Noumena*, s. 443–447.

26 „Gdy Kant mówi: «Rozum nie czerpie swych praw z natury, lecz narzuca je naturze», jest to zupełnie prawdziwe w odniesieniu do pojęcia natury, które zmuszeni jesteśmy do niej stosować (natura = świat jako przedstawienie, to znaczy jako błąd), a które jest sumą wielu błędów rozumu”. Friedrich Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, t. 1, dział I, aforyzm 19 („Liczba”), tłum. Konrad Drzewiecki, nakład J. Morkowicza, Warszawa 1908. Por.: Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. Roman Ingarden, PWN, Warszawa 1986, Przedmowa do drugiego wydania, B XIII–XIV.

27 Nick Land, „Critique of Transcendental Miserablism”, [w:] *Fanged Noumena*, s. 623–629, tłum. własne.

Myślenie cybernetyczne – skoncentrowane na wykrywaniu relacji, sprzężeń i mechanizmów regulacyjnych – sprzyja interpretowaniu rzeczywistości jako układu ukrytych zależności. W tym świetle myślenie spiskowe jawi się jako uproszczona, radykalizowana forma myślenia cybernetycznego: tam, gdzie teoria systemów mówi o wielopoziomowych, rozproszonych procesach selekcji i reprodukcji komunikacji, myślenie spiskowe wstawia jednego ukrytego aktora, jedną instancję sterującą całością. Oba podejścia łączy jednak fundamentalne przekonanie, że powierzchnia zjawisk nie odśłania mechanizmów, które je generują, a sprawczość jest rozproszona, ukryta i niekoniecznie leży po stronie człowieka. Jednostka doświadcza komunikacji jako czegoś zewnętrznego, co ją kształtuje, a co jednocześnie pozostaje dla niej częściowo nieprzejrzyste. Systemy społeczne organizują rzeczywistość znaczeń, lecz nie są bezpośrednio dostępne świadomości, która (w optyce Luhmanna) funkcjonuje jako odrębny, operacyjnie zamknięty system. Relacja ta przywodzi na myśl układ znany z politeistycznych kosmologii, w których człowiek pozostaje pod wpływem sił, które go przekraczają: bogów, duchów, instancji sprawczych, które nie są bezpośrednio widoczne, lecz przejawiają się poprzez zdarzenia, znaki i struktury świata. Systemy komunikacyjne działają podobnie: nie ujawniają się jako byty, lecz wyłącznie jako efekty własnych operacji organizujących doświadczenie jednostki.

Myślenie paranoiczne, usystematyzowane i przetworzone przez dyskurs techniczny, dokonuje w istocie przesunięcia: ukryty czynnik sprawczy zostaje przeniesiony z obszaru metafizyki w obszar komunikacji i medializacji. Demony nie znikają, lecz zmieniają medium, budząc ten sam niepokój, co zawsze: obawę, że to nie my myślimy, ale coś w nas myśli; że sprawczość, którą sobie przypisujemy, jest w znacznej mierze efektem procesów, nad którymi nie panujemy. Opór wobec takiej wizji (a w związku z tym niechęć, z jaką spotykają się opisane programy, równoważona przez stanowiska fanatyczne) nie jest irracjonalny. Jest odruchem podmiotu stojącego w obronie swojej pozycji – a w konsekwencji całego szeregu rozstrzygnięć związanych z ludzką władzą, godnością, etyką etc. Jest to jednak odruch uwarunkowany pewnym konkretnym wyobrażeniem o tym, jakie miejsce w hierarchii poznania ma zajmować człowiek, podczas gdy w postluhmannowskim paradygmacie definiujący się, określający swoją tożsamość podmiot może być częścią racjonalizującego się systemu (bądź systemów) w ramach konstruktywistycznego poznania. Emancypacja i zniewolenie są funkcjami cyklicznych procesów, efektem pracy jakiejś starożytnej niewidzialnej pompy zawieszanej nad naszymi głowami. Zarówno obrona, jak i negacja własnej tożsamości mogą być rolami zawartymi w systemie, napędzać siłę stabilizującą i reprodukującą komunikację na drodze maksymalnej immersji w komunikacyjny surowiec – fikcje.

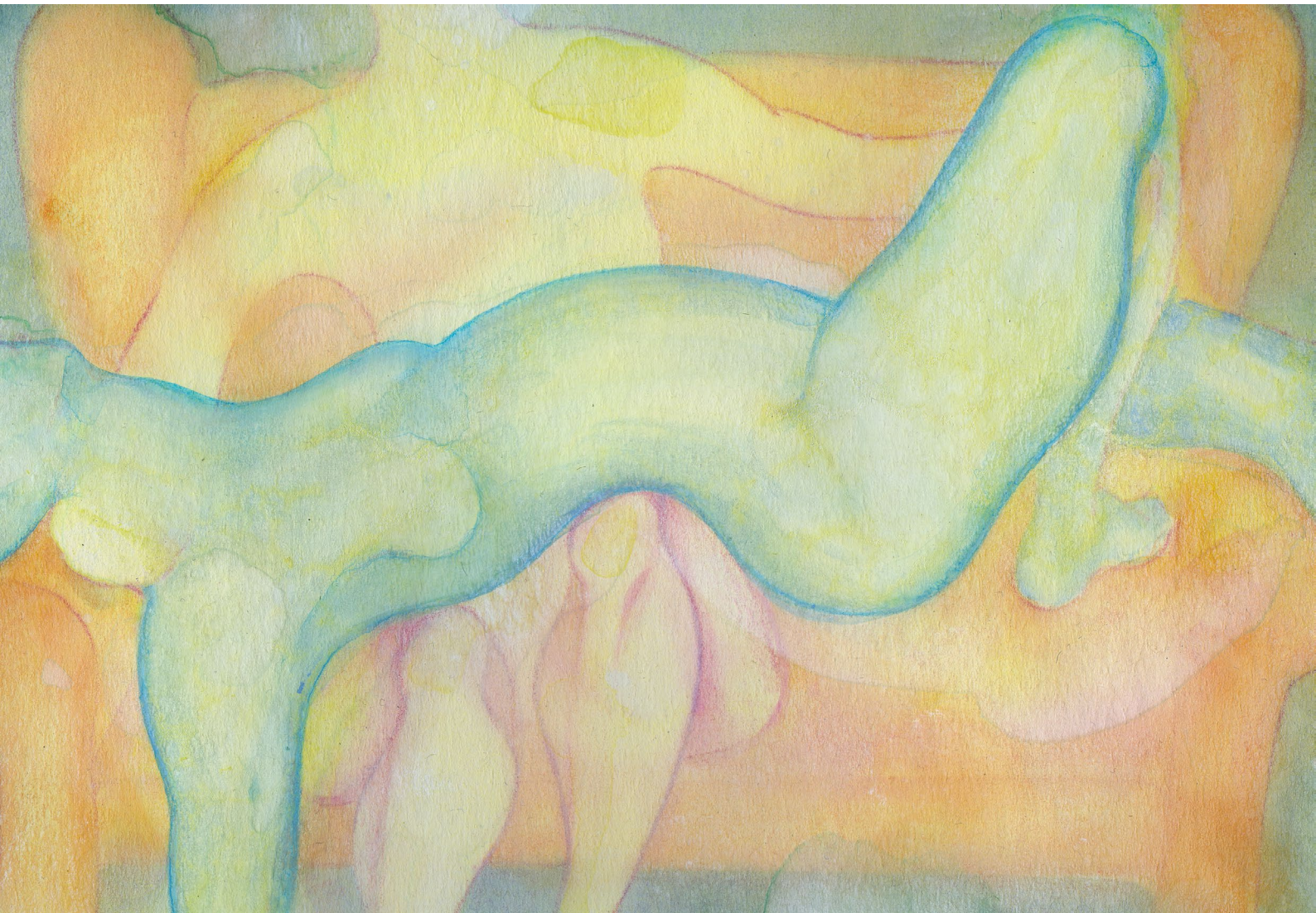
Bibliografia

- Calvino, Italo (1986): *The Uses of Literature*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich.
- CCRU (2017): *CCRU: Writings 1997–2003*, Falmouth, Urbanomic.
- Fisher, Mark (2009): *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books.
- Fisher, Mark (2014): *Terminator vs. Avatar: Notes on Accelerationism*, w: R. Mackay, A. Avanessian (red.), *#Accelerate: The Accelerationist Reader*, Falmouth–Berlin, Urbanomic/Sequence Press, s. 335–346.
- Fisher, Mark (2018): *K-punk: The Collected and Unpublished Writings*, London, Repeater Books.
- Kant, Immanuel (1986): *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, t. 1–2, Warszawa, PWN.
- Land, Nick (1992): *The Thirst for Annihilation: Georges Bataille and Virulent Nihilism*, London, Routledge.
- Land, Nick (1993): *Machinic Desire*, „Textual Practice”, t. 7, nr 3, s. 471–482.
- Land, Nick (2011): *Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007*, red. R. Mackay, R. Brassier, Falmouth, Urbanomic.
- Luhmann, Niklas (1982): *Differentiation of Society*, New York, Columbia University Press.
- Luhmann, Niklas (1990): *Essays on Self-Reference*, New York, Columbia University Press.
- Luhmann, Niklas (1992): *What is Communication?*, „Communication Theory”, t. 2, nr 3, s. 251–259.
- Luhmann, Niklas (1995): *Social Systems*, Stanford, Stanford University Press.
- Luhmann, Niklas (2012–2013): *Theory of Society*, t. 1–2, Stanford, Stanford University Press.
- Nietzsche, Friedrich (1908): *Ludzkie, arcyludzkie*, t. 1, tłum. K. Drzewiecki, Warszawa, nakład J. Mortkowicza.
- Plant, Sadie (1997): *Zeros + Ones: Digital Women and the New Technoculture*, London, Fourth Estate.
- Teilhard de Chardin, Pierre (1959): *The Phenomenon of Man*, tłum. B. Wall, New York, Harper & Brothers.
- Wiener, Norbert (1948): *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge (MA), MIT Press.

Jakub Kosecki (ur. 1996) – artysta wizualny, muzyk i kurator, mieszka i pracuje w Poznaniu. Ukończył studia licencjackie na kierunku Intermedia (2019) i studia magisterskie na kierunku Kuratorstwo i Teorie Sztuki (2022) na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Jako artysta wizualny tworzy instalacje i obiekty, wykorzystując przedmioty znalezione, asamblaż, techniki rzeźbiarskie i rysunek. W ramach działalności muzycznej tworzy kompozycje elektroniczne i eksperymentalne instalacje muzyczne site-specific. W latach 2017–2021 współprowadził Galerię Luka. W 2020 roku wraz z kuratorką Julianną Kulczyńską i kolektywem Luka założył Luka 5G, wirtualną przestrzeń dla sztuki. Od 2021 roku część kolektywu Domie.

Magdalena
Brykczyńska

Wie-
dza to
także
wyba-
czanie



Magdalena Brykczyńska

Wiedza to także wybaczenie

O literackim odzyskiwaniu podmiotu dzięki indyferencji

Cóż wiemy o tym, co trzyma nas przy życiu?

Vinciane Despret (2021: 210)

I

Co się wydarzyło na końcu?

Treść eseju oparta jest na wystąpieniu wygłoszonym podczas Polskiego Zjazdu Filozoficznego, który odbył się w Łodzi między 11 a 16 września 2023 roku. Wystąpienie nosiło tytuł *Wiedza to wybaczenie*, będący cytatem z kluczowego dla jego struktury traktatu Alaina Finkielkrauta (2012) o literaturze. Słowo „także” zostało do niego wprowadzone, gdy struktura referatu wydawała się domknięta – gdy udało się powiązać aspekty postawionego zagadnienia i sformułować pewien postulat na temat sposobu funkcjonowania podmiotu – a jednak pojawiła się konieczność, aby na wzór mozartowskiego *Czarodziejskiego fletu* zorganizować drugi finał: aby dostrzec, w ramach przeprowadzonej argumentacji, instancję „zatrzymaną w pół drogi”, między problemem a rozwiązaniem, i zadbać o jej pełnoprawny udział w tym ostatnim.

W operze Mozarta, nie tylko strukturalnie, lecz także tematycznie przystającej do podjętych rozważań na temat zdobywania wiedzy, instancji tej odpowiada postać Ptasznika Papagena. Papageno to istota z jakiegoś powodu nie włączająca świadomości w proces zaspokajania pragnień (Kierkegaard 2015: 81-86). Jest to jednak równoprawna część podmiotu, o który toczy się walka, a który ma charakter intelektualno-zmysłowy (Tamino-Papageno). O ile jego dwie strony zdawałyby się szkodzić sobie nawzajem, polski filozof profesor Piotr Orlik, opisując ścieżki indyferencji (2021), zwraca uwagę na taki typ rozumowania, które ustanawia dystans, a mimo to jest słuszne także z perspektywy Papagena, czyli zmysłowej strony Osoby i dążenia do bliskości. Świadomość rozumiana jest tu jako próba pojęcia różnicy między sobą a światem jako nieopartej na sprzeczności, przy czym efekt tej próby każdorazowo i natychmiast odniesiony jest przez podmiot do siebie samego uchwyconego w akcie pojmowania owej różnicy. Osoba rozumiejąca kieruje się „po prostu” logiką. Udało się jej pojąć, że nie jest oderwana od rzeczywistości, lecz rozumiejąc swoją relację ze światem jest do niej – w procesie rozumienia – zdystansowana, co wymaga nowego wysiłku rozumienia. Problem z tak uchwyconą świadomością polega na tym, że wywołuje ona „efekt przepaści”. Jeden z członów relacji odnoszony jest stale do „aktualnej” pozycji rozumującego, który nie posiada dla samego siebie sensownej treści (treść jest „tam”) i coraz trudniej jest powiązać ów człon ze światem: potrzeba coraz więcej wyobraźni, aby zjednoczyć własną, przyrastającą z kolejnymi „powrotami do siebie” dziwność z zewnętrżnością. Zjawisko to, mogące sprawiać wrażenie rozdarcia, staje się w pewnym momencie nie do zniesienia, prowadząc do bezradnych stwierdzeń – takich jak to, że rozważanie różnicy jest jej wytwarzaniem – co nie zmniejsza w żadnym stopniu potrzeby działania.

Papageno wie, że poszukuje czegoś od siebie odmiennego, lecz chwyta się oczekiwanego efektu, czyli rozlania w nieskończoność własnego poczucia zaspokojenia, które zyskuje w ten sposób jedną, „zamrożoną” formę. Sceniczny strój „malowanego ptaka” obrazuje myśl o tym, iż jest on postacią płochą, podczas gdy tragizm niespełnialnego pragnienia prowadzi go niemal do samobójstwa. W kontekście tego ostatniego trudno byłoby uznać, że Papageno ma rację nie zajmując się autorefleksją. A jednak jego tęsknota nie musi być widziana jako „skrzywiona” zbyt szybkim spełnieniem. Można przedstawić ją, idąc tropem Haliny Poświatowskiej, jako połączenie wyobrażenia przyjemności i kierowania uwagi ku granicom tego, co wyobrażalne. Poetka dostrzega taką możliwość w samej naturze:

Pytałam ptaków, przyjacielu, wędrujących tropem okrętu, dążących na oślep do nowego brzegu. Krzyczały - ich krzyk był pełen bólu i pełen tęsknoty. I nasłuchując tego krzyku zrozumiałam, że tęsknota jest żywiołem, podobnie jak ziemia lub wiatr. To ona nakazała człowiekowi wydrążyć pnie drzew, spuścić je na wodę, to ona przyprawiła skrzydła okrętom. Po co wędrował człowiek z lądu na ląd poprzez złowrogą, rozkołysaną wodę? Powiesz, że po chleb, po sukno, po korzenie i pachnące olejki? A ja ci powiem, że to nieprawda, że najpiękniejsza tkanina i najjaśniejszy metal nie sprawiły tego, co żdziwło uczucia napinającego skrzydła ptasie. Mewy na końcu drogi znajdują tylko urwisko skalne, takie samo jak to, które porzuciły. A jednak dla tych skał przemierzają oceany, dla nich niestrudzenie dążą tropem okrętu, chwytając w otwarte skrzydła słońce i wiatr. A jeśli powiesz, przyjacielu, że mewom chodzi o odpadki, wyrzucane codziennie za burtę statku, i że ich wytrwały lot ma na celu jedynie zaspokojenie głodu, to ci odpowiem, że tęsknota jest najgorszym z głodów i że nie nakarmionym nieuchronnie przynosi śmierć (Poświatowska 1994: 211-212).

Ptaki zdają się osiągać niemożliwe: gęstość pożądania łączy się w ich działaniu ze wzniosłością życia dla tego, co inne. Kieruje nimi wielkie pragnienie, którego nie zmniejsza fakt, iż jest ono niespójne z tym, co osiągają. Podobnie jest z Papagenem. Dostrzeżenie w jego sposobie bycia błędów zdaje się być kwestią wyboru. A jednak, jak pisze Poświatowska, strategia, którą dostrzega ona u ptaków, prowadzi do śmierci: taka tęsknota, niezależna od braku efektu, jest pomostem umocowanym z jednej strony (Cortázar 1985: 382), czyli efektem działania właściwego (nie jest więc tak, że donikąd ono nie prowadzi), lecz nieuchronnie wyczerpującego.

Historia Tamina, głównego bohatera opery, przebiega innym torem. Rozpoczyna się ona od przebudzenia na obcej ziemi, na której Tamino schronił się przed atakiem bestii. „Wstępnie” uratowany, umieszcza w centrum swego jestestwa bardzo małą podobiznę Paminy – istoty, związek z którą oznaczałoby obcowanie z najwyższym pięknem i której zaczyna szukać w taki sposób, jakby „tak naprawdę” nie chciał jej znaleźć: jego rolą jest działać w imię swojej minimalnej nadziei w rzeczywistości, której ani jasna, ani ciemna strona nie stanowią oparcia. Można by sądzić, że oparciem byłoby ich współdziałanie, od którego zdaje się zależeć możliwość dotarcia do Paminy. Uzyskanie tegoż nie leży w mocy Tamina, który mimo to nie ustaje w wysiłkach, nie związanych bezpośrednio z kobietą z portretu. Ta niepraktyczna postawa uprawomocniona jest przez dźwięk fletu. Dzięki niemu Tamino wie, że jego gra ma prawo się toczyć.

Gdy księciu Taminowi udaje się przejść próby związane z rozumieniem harmonii rzeczywistości i „w nagrodę”, z istotną (polegającą głównie na wiernym byciu obok) pomocą Ptasznika, jego wymarzona towarzyszą życzą staje się realną Osobą, przychodzi czas na to, aby swoją partnerkę odnalazł także Papageno. Jest więc tak, jakby zwieńczeniem zdystansowanego poszukiwania miało być doprowadzenie do pomyślnego finału jeszcze innej historii. Takiej, która wydawała się od początku mniej obiecująca. Czy zorientowana na instynkt natura Papagena miała coś wspólnego z potworem prześladowającym na początku Tamina? Warto zaryzykować tezę, iż miała, lecz powinna być osądzona z perspektywy samego Papagena, dzięki czemu nie zostanie odrzucona. Czy jednak perspektywa ta już nie została niesprawiedliwie zepchnięta na margines? Na podstawie treści opery można jedynie powiedzieć, że akcja oddaje drugiemu zakończeniu sprawiedliwość. Jest ono, zarówno pod względem muzycznym jak i fabularnym, wzruszające i spektakularne. Tak oto praktyka zdystansowana (Tamino) „przeszła” w bezpośrednią (Papageno), zapobiegając utrwaleniu się doświadczenia braku możliwości dalszego działania.

To nie znaczy, że doświadczenie to nie pojawiło się w jakimś stopniu na każdym z torów. Zgodnie z wizją Rilkego, mogła się do tego przyczynić sama dwutorowość istnienia:

Popatrz, jak te same potencjały
różnią się i dzielą się na dwoje,
jakby się dwie epoki spotkały,
przez jednakie idąc dwa pokoje.
(...)
zetknąwszy lekko swe ramiona,
wlokąc się aleją noga w nogę,
każda chce prowadzić, prowadzona:
każda inną ma przed sobą drogę (Rilke 2006: 190).

Los Osoby jest niejednorodny, a jego poszczególne aspekty wpływają na siebie stabilizująco, lecz zarazem, jakby o tym „nie wiedząc”, drażnią siebie nawzajem. Celem podjętej tu refleksji jest wyśledzenie momentu, w którym na jednej z dróg niknące szanse na przetrwanie otrzymują wsparcie „drugiej strony” Osoby. Tej, która zasługuje na drugi finał, gdyż jej „natura” nie kończy się na byciu wsparciem – przy czym nie mniej istotne jest istnienie „siostry”, której drogą się nie pójdzie, leżące w samym sercu „problemu z podmiotem”.

Problem ten zostanie rozwiązany. Nie wystarczyłoby dodać na końcu tekstu komentarza odnośnie ciągu dalszego osiągniętego zwycięstwa? Rozważania te, na tyle, na ile to możliwe, prowadzone są w zgodzie z filozofią indyferencji Piotra Orlika (2021), w której postawą zajmowaną przez badacza od samego początku jest superpozycja antycypacji i retrospekcji. Obydwie te „funkcje” kształtują jego wrażliwość. Badający „zawsze” na początku odnosi się do śladów czegoś już osiągniętego i zarazem stara się to ująć jako pewną nieodkrytą jeszcze wartość. Jednakże badanie, nie rozbijając wrażliwości, jest *także* pewną historią, w której po antycypacji następuje retrospekcja, a więc drugi etap jest ciągiem dalszym i zarazem „ciągiem bliższym”, czyli

spojrzeniem wstecz, ku początkowi. To najważniejszy wniosek, do jakiego doprowadziło zakończenie, uzasadnioną więc wydaje się istotność rozporządzenia od niego kolejnego podejścia do raz już zapisanej treści.

W tym punkcie rozważań, w którym ponowne przejście przez zebrane argumenty wymaga ich ponownej interpretacji, przejawem wrażliwości rozgrywającej się w historii – i w materialnym świecie – byłaby taka niejednorodność, jaka wyraża się w metodzie zastosowania zwyczajnego spójnika „także”, wypracowanej przez Vinciane Despret (2021) w książce *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, którzy zostają*. Z tej właśnie książki zaczerpnięte zostało motto niniejszego tekstu. Despret używa słowa „także”, aby wskazać na współbycie oddzielnych definicji rzeczywistości – w szczególności takiej, w ramach której kontakt ze zmarłymi jest możliwy, oraz takiej, w której charakteryzujące ten typ kontaktu zjawiska są wytłumaczalne naukowo, na przykład poprzez mechanizm halucynacji. „Także” nie pozwala na „połknięcie” jednej opcji przez drugą ani na spojenie ich w ramach „wyższego” systemu, ale i nie ukrywa, że cechuje je pokrewna dynamika. Na przykład, że udrożnienie granicy pomiędzy życiem a śmiercią (zamiast „wiary w duchy”) oraz uzyskanie zrozumiałej wizji świata poprzez dyskurs nauk to dwie równoległe i przeplatające się w dialogu drogi, w których przejawia się tęsknota. Podobnie rozwijana tu argumentacja prowadzi do rozwiązania problemu, lecz będzie „także” posiadała swój cień. Dialog, o którym mowa, nie przebiega między całkiem równymi, lecz mogącymi niepokoić się nawzajem jednostkami; nie zmieni tego fakt uzyskania pomocy ze strony kogoś (w zarysowany tu sposób) innego. Papageno to realnie pomocna Taminowi „druga strona” pewnej osobowej konstelacji, jednak w ich współpracy pojawia się „reszta”, rzeczywistość „także” godna przyjęcia, mimo iż nie mieści się w zrozumiałym sposobie (z wyjątkiem uwertury do opery) w ekonomii współdziałania dwóch różnych jakości.

II

„Zraniona myśl, która zaprzestała myślenia” (Blanchot 2009: 13)

Jak to możliwe, że z tego, co niezróżnicowane, wyłaniają się różnice? A z drugiej strony, jak istoty myślące w sposób różnicujący odnajdują stan niezróżnicowania? Szereg postaci literackich odpowiedziałoby, że jest to niemożliwe, a mimo tego powinno mieć miejsce. Dwojgu z nich poświęcony jest niniejszy tekst.

Postaci te opowiadają o doświadczeniach przywodzących na myśl stan, w którym wyczerpuje się możliwość działania, a niedziałające ciało przez ostatnią chwilę samoświadomości jest bezmyślnie pleniącą się materią opisywaną w *Mdłościach* Sartre’a (1974: 91-93). Niesprawiedliwe byłoby

nadanie temu opisowi charakteru źródłowego: nikt za jego pomocą nie powiedziałby jak „naprawdę” się czuje. Użyte słowa są przywołanym po-
staciom bliskie, korespondują one w najprostszym sensie z jednostkowym
doświadczeniem, ono zaś nie może być prawdziwe lub nieprawdziwe, gdyż
jest nieporównywalne do innych.

Tego rodzaju bliskość – konceptualną oraz materialną – przekonująco
opisuje Murakami (2020: 115-139) w opowiadaniu, którego bohater
najważniejsze dla siebie zadanie, jakim jest umieszczenie własnego życia
w sferze sensu, wiąże z pobytem na najbliższym stadionie baseballowym,
a więc w najdostępniejszej przestrzeni, w której odbywa się gra: działanie
wspólnotowe, uporządkowane, lecz nie dogmatyczne; arbitralne, lecz
toczące się z niekwestionowanym zaangażowaniem całej świadomości
rozpoznanej woli jestestwa. Bohaterowi Murakamiego w zajęciu postawy
zaangażowania pomaga fakt, że jego drużyna niemal zawsze przegrywa:
dzięki temu zaangażowanie zdaje się „czystsze”, sens gry nie zamienia się
w sens metafizyczny. A jednak „pełnia” osiągnięta w doświadczeniu bycia
na meczu posiada cechy metafizyczne: afirmowany jest nadrzędny sens.
Nadrzędny w znaczeniu wartości nadającej istnieniu niewymierny, pozy-
tywny wydzźwięk. Należy, mimo wszystko, bronić tego doświadczenia: ktoś
w taki właśnie, jedyny znany sobie sposób, ratuje się od cierpienia będącego
konsekwencją znajdowania się poza sensem: „Spędziłem te mroczne lata,
które przypominały jazdę długim tunelem, siedząc za zapolem na stadionie
Jing (...)” (124).

Osoba ta mogłaby powtórzyć za Emmanuelem Levinasem: „Świat ofiaruje
podmiotowi uczestnictwo w istnieniu (...) i w następstwie tego pozwala
mu istnieć w dystansie do samego siebie” (Levinas 1999: 64). Słowa te nie
potwierdzają radykalnej różnicy między Osobą a sensem. Samo istnienie,
z natury swej tak samo utopijne jak samotność, nie jest z nim tożsame, gdyż
sens pojawia się w relacji, „gdzie w bliskości innego nieodłącznie zachowany
zostaje dystans” (110). Podmiot rozdarty między samotnością a światem
zdaje się być całkowicie zagubiony w stosunku do podmiotu pozostającego
w sensownej relacji bliskości-dystansu z innym. Można uznać, że nie rozu-
mie on – a może nie miał szansy zrozumieć – dobrej roli dystansu, i próbując
go usunąć, wyklucza się z sensu: tworzy chimerę (świat), która nie jest
innym i której zdobywanie prowadzi do powstania dystansu-rozdarcia
„między sobą a sobą”. Taki dystans lepszy jest niż żaden, jednak działanie
w jego ramach zdaje się być działaniem „obok sensu”, oddzielnym odeń
zbyt definitywnie.

Niemożliwym byłoby stwierdzenie czegokolwiek na temat tego działania,
gdyby rzeczywiście nie znajdowało się ono „obok” sensu, a więc w spektrum
tego, co sensowne. Jaką więc pozytywną rolę mogłoby ono pełnić wzglę-
dem „dobrej” relacji, „w bliskości innego”? Z pomocą przychodzi tu praca
Piotra Orlika (2021: 12-200) poświęcona *Tomaszowi Mrocznemu* Mauri-
ce’a Blanchota oraz artykuł Szymona Wróbla (2014), który rzuca światło na
pełen zbiór dotyczących indyferencji tekstów Orlika. W perspektywie tych
prac wolno uznać, iż odpowiednim polem do rozważenia różnicy, która nie
powinna zostać usunięta i która – jawiąc się jako oddzielona od sensu – może
stać się zbyt trudna, jest dyskurs o indyferencji, czyli o niesprzecznych róż-
nicach w ich relacji z tym, co niezróżnicowane. Celem interpretacji tego dys-
kursu w niniejszym tekście nie będzie rozwinięcie teorii indyferencji Piotra
Orlika, np. w duchu odpowiedzi na postulaty krytyczne Szymona Wróbla,

które z precyzją nakierowują na to, co cenne w krytykowanym dziele. Stanowi on tutaj ramę pozwalającą podjąć zagadnienie dobrej odległości: takiej, z której śledzenie – w duchu heideggerowskim można by powiedzieć: „wytwarzające śledzenie” – różnicy między tym, co własne i tym, co inne, jest bezpieczne nawet wtedy, gdy prowadzi do konfrontacji z przepaścią. W dyskursie poświęconym indyferencji identyfikacja podmiotu z bólem radykalnego oddzielenia od sensu zostaje częściowo zawieszona. Jego funkcją nie jest jednak zacieranie tych doświadczeń, na przykład poprzez dowodzenie, iż nieuchronnym przeznaczeniem podmiotu jest zjednoczenie z sensem. Kierunek badań wyznaczać będzie pragnienie udowodnienia (niegodzącym się na odrzucenie różnicującego myślenia) postaciom, że nie popełniają błędu rozpoznając siebie w dystansie i doświadczają rzeczywistości jako jej pełnoprawni uczestnicy. Doświadczenie zranienia nie jest iluzją, a próba zaradzenia mu – poprzez zakładające dystans porządkowanie znaczeń – ma rację bytu. I jedno i drugie nie przeczy istnieniu realnej relacji między zranionym i porządkującym podmiotem a rzeczywistością, do której pragnie on należeć. Czy to wystarczy? Tak, ponieważ ta wiedza – że doświadczenie i poszukiwanie podmiotu nie są nieporozumieniem – ma być, również cielesnie, angażująca.

Wbrew uzasadnionym obawom, indyferencji nie dotyczy tylko „wiedza objawiona”, a więc niemożliwa lub trudna do analitycznego wyprowadzenia z nieprzystających do siebie przesłanek (takich jak bycie częścią i pozostawanie w dystansie). Teoria ta poddaje się racjonalnej eksplikacji oraz materialnej egzemplifikacji. Cytowana już Despret wiele uwagi poświęca zaletom tego rodzaju dyskursu. Nie tylko poszukuje ona języka spajającego w sposób logiczny odmienne postulaty oraz dociera do Osób działających w zgodzie z opisem rzeczywistości skonstruowanym w takim właśnie języku. Zakłada również – jak głosi motto niniejszego eseju – iż kluczowe elementy określonego trybu interpretacji rzeczywistości nie mogą zostać w żaden sposób wyjaśnione, choć mieszczą się w dyskursie, na przykład jako aporie.

Jak już powiedziano, indyferencja związana jest z rozumieniem relacji między radykalnie się od siebie różniącymi i niewykluczającymi się nawzajem jednostkami. Indyferencja nie jest ich „stopem” ani determinantą formującą ich zachowanie. Jednocześnie zaś nie traci statusu niezbywalnego sensu, co miałoby miejsce, gdyby przyjęła wyłącznie służebną rolę wobec jednostek. Można uznać, że jest kierunkiem ich działania, przy czym – jako że nie jest nadrzędną normą – kierunek ten nie jest niezależny od czasu i przestrzeni, w których owo działanie zachodzi. Indyferencja byłaby więc jednocześnie mapą i drogą, a także, ze względu na to, że nie jest niespójna, związkiem pomiędzy nimi. Co można powiedzieć, aby ująć ów związek? Na przykład to, że indyferencyjna dynamika dotyczy bytu przekraczającego siebie: staje się on jednostkowy, a jednocześnie jest już inny względem siebie. Określenie „byt przekraczający sam siebie” jest stabilne, co oznacza, że także domaga się przekroczenia. Branie w rachubę możliwości istnienia rzeczywistości odmiennej od tego nieuchwytnego bytu świadczy na korzyść indyferencji: w jej ekonomii zawsze mieści się jej nieistnienie, jeśli indyferencja ma posiadać niekwestionowaną wartość etyczną, na którą zwraca uwagę Piotr Orlik. Wyraża to koncepcja „wrażliwości indyferencyjnej” (Wróbel 2014: 112, 117): dla nieposiadającej braków indyferencji niezbywalnie istnieje „ktoś”, kto jest na nią wrażliwy, kto się na nią nastraja,

„inny indyferencji”. Indyferencja jest sensowna – to nie ślepa siła – a więc jej „inny” to konkretna, posiadająca wszelkie dyspozycje instancja. Działanie indyferencji nie jest wykorzystywaniem tego innego istnienia, obdarzone jest ono swoistą niezależnością. Można by sądzić, że najbardziej wrażliwa jest tu sama indyferencja. Nie jest to jedynie dominująca cecha, zaś wrażliwość indyferencyjna posiada charakter jednostkowy i dlatego zostanie tu nazwana podmiotem.

Bycie „innym indyferencji” mogłoby zostać uznane za pozycję najbardziej uprzywilejowaną: wolną od obaw o utratę więzi z sensem lub całkowite się z nim zlanie. Piotr Orlik konfiguruje podmiot tak a nie inaczej, uwalnia go od zarzutu o próbę „zagarnięcia całości”. Jest to raczej „podmiot powracający”. Indyferencja jest mu dostępna poprzez wspomniane już i przedstawione tu w dużym uproszczeniu: antycypację – niedoskonałe (widmowe) przedstawienie, i retrospekcję – pamięć o indyferencyjnej przynależności. Obie te opcje są podmiotowi znane, jest ich świadom. Nie dąży jednak do ich zespolenia, a gdy podejrzewa, iż może ono nastąpić, wycofuje się. Korespondencja obu modalności podchodzenia do indyferencji ujawnia się w historii podmiotu wielorako. Gdy możliwości danej konfiguracji dochodzą do kresu, gdy w chwili odrobinę krótszej od chwil uchwytnych (mieszczącej się w logice „ $n - 1$ ”, czyli „mniej niż wszystko”) pojawia się kryzys (dający się pomyśleć także jako stan permanentny), za pośrednictwem indyferencji ujawnia się możliwość ponownego „wejścia do gry”, jeszcze jednego antycypującego lub retrospektywnego zwrócenia się ku indyferencji. Tego zjawiska Piotr Orlik nie przedstawia *explicite* w taki właśnie sposób w cytowanej tu pracy – jest to antycypacja, której autorka dokonuje w odniesieniu do krytyki Szymona Wróbla, a w centrum której znajduje się pytanie: jak to możliwe, że doświadczając indyferencji „samej” podmiot nie ginie, i jak nazwać niemieszczący się na żadnej podziałce czas, w którym się to dzieje?

Dla podmiotu nie jest jasne – nie jest to jednak żadna usterka podmiotu ani indyferencji – dlaczego musi czekać na ten moment. Indyferencja może być świadomie uchwytywana w potencjalnie nieskończonym łańcuchu antycypacyjnych i retrospekcyjnych afirmacji, które są dla podmiotu cierpieniem przeżywanym w związku z czasem, w którym korespondencja między wrażliwością i jej obiektem pozostaje niejako „nieaktywna”. To cierpienie prowadzi zaś do pytania: co się stanie, jeśli podmiot nie zechce dłużej w tym uczestniczyć i – jak orlikowy David Hume wspomniany wiele razy w studium *Tomasza Mrocznego* – wycofa się ze „ścieżek indyferencji” oddając się bezrefleksyjnym zabawom?

III

Serce rozumiejące

Alain Finkielkraut (2012) w zbiorze esejów, którego tytuł figuruje powyżej, pomaga uchwycić warunek niepopadnięcia w bezrefleksyjność w sytuacji, w której rozumienie niesprzecznych różnic staje się zbyt trudne, zaś ich nierozumienie wiąże się ze zbyt dużą samotnością. Spełnienie tego warunku nie wymaga unieważnienia trudu doświadczeń poszukiwania sensu, wprost przeciwnie, opiera się na nim (choć go nie gloryfikuje). Filozof formułuje swoją propozycję badając literaturę. W najbardziej skoncentrowanej

formie wyraża się ona w eseju poświęconym bohaterce *Placu Waszyngtona* Henry'ego Jamesa, Katarzynie – Osobie, która „nic nie [miała] do wygrania” (James *apud* Finkelkraut 2012: 152).

Wartość Katarzyny nie wierzył nikt: była ona powszechnie uważana za całkowicie, wręcz niewyobrażalnie niegodną zainteresowania. Nie zaprzeczając tej opinii, narrator śledzi losy bohaterki i dociera do doświadczenia „zranionej myśli”. O ile nie jest on głosem mądrości pozwalającej pojąć, że wszystko i wszyscy, nawet Katarzyna, są ciekawi, o tyle nie jest nieczuły na jej autodestrukcję. Jego postawę można by określić mianem gotowości na poznanie „cienia” bohaterki, na zdobycie wiedzy, która nie tyle pozwoli wszystko jej wybaczyć, co sama będzie wybaczeniem, zgodnie z formułą ogłoszoną przez Finkelkrauta i sparafrazowaną w tytule niniejszego eseju. W takiej konstelacji ciemna strona Osoby nadal nie jest do niczego potrzebna, jednak zostaje przyjęta jako równoprawna część sensu, po czym staje się przedmiotem poznawania.

Katarzyna jest Osobą, która chce zakomunikować, także samej sobie, że nie ma nic do wygrania, bowiem nie rozwinęły się w niej pragnienia charakterystyczne dla środowiska, za którego część się ona uważa. Można wysunąć tezę, iż skryzlowała się w niej niezgoda na co najmniej jedną konstytutywną cechę tych pragnień – na to, iż wraz z nimi w pragnącym konsoliduje się negatywna, złudna, zadająca mu ranę wizja samego siebie. W ramach owego złudzenia zasadnicze wartości mają charakter egocentryczny (w negatywnym sensie) i są ustanawiane na zasadzie zaprzeczania „wrogowi”, który stanowi przeciwieństwo ideału. Utrwalane bezrefleksyjnie podejrzenie, iż jest się kimś, kto zajmuje się zwalczaniem wytwarzanych „własnoręcznie” wrogów w imię lepszego siebie – kimś, kto naprawdę tego chce – byłoby postawą każącą się Katarzynie zdystansować. Uzasadnieniem takiego rozumienia jej motywacji jest okoliczność, iż nie jest ona Osobą skupioną na odrzucaniu (czyli szukaniu wrogów), przede wszystkim zaś nie orientuje się na odrzucanie tego, co odczuwa jako najbardziej pominięte (w sensie ontologicznym, nie przez konkretne siły) – a więc siebie samej. Mimo poczucia bycia radykalnie pominiętą, Katarzyna oczekiwała – zgodnie z interpretacją Finkelkrauta – że zostanie dobrze zrozumiana przez otaczających ją ludzi. Dokonywała w swoim życiu wyborów trywialnych lub beładnych, wbrew społeczeństwu, które oczekiwało dążenia do perfekcji, a od którego z kolei ona oczekiwała akceptacji. Nie była buntowniczką ani nihilistką; nie budowała na niszczącej innych przewadze. Można założyć, że oczekiwała zrozumienia tego, co sprawiło, że uznawano ją za nieciekawą: jej odsunięcia się od wizji podmiotu jako dążącego do czegoś przeciwko czemuś innemu. Taki podmiot powoli przekracza kategorię banalności, jej także pozwala być. Może ona wtedy nawet przez chwilę wyjść na pierwszy plan.

Czy Katarzyna nie rozumiała dobrze swojego otoczenia i nie wybaczyła mu, iż obowiązujący w nim system organizacji działania opiera się na utajonych przeświadczeniach na temat własnej „niedobrej” natury, która wymaga nieustannego udoskonalania? Innymi słowy, czy odrzuciła odrzucającego, kalkując przemoc? Jak już powiedziano, w wyznawanej przez nią filozofii nie ma miejsca na prawdziwych wrogów, jej dystans jest w pełni pokojowy i nie wyrasta z żadnej „źródłowej” mądrości; to tylko wybór jednej z dróg, która nie jest skierowana przeciwko drugiej (która ponadto jest otwarta na przyswojenie „czegoś” z tej drugiej). W takiej filozofii jest miejsce na kogoś, kto ucieka przed banalnością, a mimo to nie jest złym podmiotem: na ści-

ganie sensu, w którym proces jest nie mniej ważny niż efekt. W przypadku Katarzyny postawa ta prowadzi do zbyt dużego bólu, jak gdyby wytrwanie w niej musiało się jednak okazać niemożliwe. Co dokładnie wywołuje ten ból? Rezygnacja z wyboru, opowiedzenia się po jednej ze stron, która sama w sobie nie jest zła, okazuje się być częścią jakiejś innej, zbyt dużej siły, a to, co nie zostało wybrane, staje się czymś w rodzaju czarnej dziury. Dlaczego mogło się tak stać? „Niewinna” ucieczka Katarzyny przed banalnością – niewinna, „bo wyjścia naprzeciw w żadnym wypadku nie wolno nazywać ucieczką” (Cortázar 1999: 294) – polegająca na związaniu się z bardzo przystojnym, światowym mężczyzną i „pozostawieniu w spokoju” własnej zwyczajności, nie spotkała się ze zrozumieniem innych, którzy mogliby ją wesprzeć, a którym jej własna filozofia dawała prawo tego nie zrobić. Wówczas ta trudna do uchwycenia, kompatybilistyczna w swej naturze postawa zmieniła swój wektor i stała się – opisywanym przez Macieja Kostyrę (2015) w eseju *Acedia jako rozpacz człowieka pozbawionego dumy* – zapadaniem się w samotność. To, co nie zostało wybrane, staje się przepaścią, gdy wybór nie jest z nikim współdzielony. Tak można wyjaśnić fakt, że Katarzyna wycofała się ze ścieżek indyferencji, na których znajdowała się wcześniej, nie stawiając wyraźnej linii podziału pomiędzy ucieczką i pozytywnymi dążeniami. W konsekwencji znalazła się w sytuacji, którą ilustrują słowa Kazimierza Przerwy-Tetmajera (1905: 88): „Daleko został cały świat (...) / Nie przyszła tutaj ze mną wraz / pamięć, ni myśli niczyja”.

W swoich esejach Finkelkraut dowodzi, iż myślenie o osiągniętym przez Katarzynę punkcie jako o czymś, czego należy unikać, jest niesprawiedliwe. Wprost przeciwnie – wiąże się z nim zysk trudny do przecenienia, a przejście przez taki punkt jest dowodem tego, że świadomość indyferencji nie jest wyłącznie doświadczeniem intelektualnym, a więc że skuteczna („słuszna”) teoria splata się z tym, co zmysłowe.

Jeśli zgodnie z wyborem Katarzyny napotkana trudność (taka, jak bycie „nieciekawym”, czy nawet wrogim względem samego siebie) powinna być zaakceptowana, lecz okazuje się zbyt duża, można jeszcze zachować ją jako potencjał i umieścić w nowym kontekście. W momencie, w którym ta potrzeba zostanie sformułowana, a więc gdy Katarzyna jest niemal odcięta od rzeczywistości, okaże się – jak wynika z eseju Finkelkrauta – że takie przeniesienie jest wykonalne i że posiada ono dwie proste modalności, dwie zasady odmienne, lecz nie eliminujące się nawzajem, a więc nie do końca rozpoznane (w odniesieniu do tego, co sprawia, że współistnieją). Modalnościami tymi są: subtelność i pobłażliwość (Finkelkraut 2012: 157-158). Stanowią one o podwójnym geście, którego pierwszą modalnością jest otwarcie przestrzeni dla tego, co trudne i bolesne – tu mieściłby się aspekt zmysłowy, możliwy do ujęcia jako bezwarunkowe przyjęcie własnego ciężaru (własnego zgodnie z myślą, iż lektura w kluczu serca rozumiejącego dotyczy zawsze sfer osobistych, niezależnie od tego, jakiego rodzaju identyfikacja łączy interpretującego i jego „obiekt”). Po drugie, jest to gest skierowania uwagi ku rozpoznawaniu – bez końca – tych zaakceptowanych zjawisk. Z takiego właśnie rozwiązania skorzystała ciotka Katarzyny. Uznała ona, że lepiej, by Katarzyna związała się z upragnionym, przystojnym mężczyzną pomimo tego, iż partner nie będzie jej nigdy „naprawdę” kochał. Wystarczy, że dzięki tej relacji w Katarzynie nie zgaśnie pragnienie bliskości, którego przy całej swojej banalności nie była pozbawiona. „Zwykłe” przyjęcie czegoś, co nie zostaje odcięte od „wyższych” wartości – których potencjalne istnienie

zakłada idea subtelności – okazało się być postawą wyjątkową. Ciotka zachowała się jak czytelnik trudnej książki, który śledzi wiernie jej wielorakie wątki, stawiając na pewne rozwiązania pomimo braku fundamentów. Taka postawa ufundowana jest na świadomości, iż „tortury”, na które autor skazuje samego siebie i czytelnika, mają swoją rację bytu i są powiązane z tym, co w dziele najciekawsze i czego warto szukać. Drobiazgowo śledzenie cech badanego obiektu oraz bezwzględnie ulgowe traktowanie tych spośród owych cech, które wydają się nieciekawe czy wręcz niebezpieczne, to dwie strategie obchodzenia się ze światem. Choć nie spotykają się one w pełni w sferze racjonalnego pojmowania, są sobie pokrewne. Ich spotkanie zachodzi natomiast na innej płaszczyźnie, która wyłania się w obliczu cierpienia będącego udziałem innego lub podmiotu, który jest innym dla samego siebie – w świetle badań Paula Ricoeura (2003) nie trzeba tych perspektyw rozdzielać. Słusznym jest przyjąć, iż posiadamy stale możliwość i dyspozycję do wykonywania czynności dwojakiego rodzaju, powiedziałby Finkelkraut, choć nie potrafimy tego wyjaśnić. A jeśli doświadczenie jest narracją, to czynności te mogą przypaść w udziale różnym jej postaciom, dodałby Ricoeur. Jeśli zaś nawet z braku wyjaśnienia powyższa koniunkcja mogłaby upaść, warto spróbować podążać jej szlakiem.

Czy opisywane przez Finkelkrauta serce rozumiejące można uznać za uprzywilejowany przykład działania indyferencji? Są powody etyczne, aby tak uczynić, choć kierując się tym kryterium należy wskazać na jeszcze jeden model. Za argument na rzecz koniecznej – zbawczej – i niewyjaśnionej współobecności dwóch potencjałów można uznać akcję (przedstawiającą fakty historyczne) powieści Tahara Ben Jellouna (2018) *To oślepiające, nieobecne światło*. Światło, w sensie optycznym i symbolicznym, jako możliwość świadomego bycia w zasięgu sensu, rzeczywiście nie jest obecne w świecie przedstawionym w książce, której bohater spędza osiemnaście lat w pozbawionej okna celi wielkości grobu. Jest ono zarazem oślepiające, gdyż działa i jego działanie jest radykalnie odmienne od okoliczności życia więźnia. To światło jest ratunkiem w skrajnej niemocy i rozpacz; wzywa do pozostania przy życiu. Nieobecny sens niejako dopomina się o jednostkę (wiemy o tym tylko z jej działań), która w obliczu pomocy pozostaje w pełni czynna, gotowa do działania, w które angażuje się nie zaaplikowawszy filtra niewłaściwych (egocentrycznych) pragnień. Nie pragnie ona pojąć pomocy, lecz się jej uchwycić, choć i to można uznać za rodzaj pojmowania, jako że nie jest to działanie poznawczo ułomne. Nie dotyczy go opozycja myślenia i działania – byłoby to przewidziane przez Danto (2006: 155-156) „ucieleśnione znaczenie”, aktywność niepodbudowana żadnymi talentami czy osiągnięciami, podejmowana w imię czegoś tak niezrozumiałego, jak sens świata przeczuwany przez więźnia, do którego nie dociera już prawie nic poza własnym poniżeniem.

Bohater powieści przeżywa rzeczy straszne i ma prawo pytać o cenę wspaniałego doświadczenia, które staje się jego udziałem. Nie pyta jednak: światło ratuje go od śmierci nie dzięki temu, że wiąże się z cierpieniem, lecz dzięki temu, że *jest*. Kiedy wiadomo już, jaką pełni rolę, nie trzeba poddawać go dalszemu kwestionowaniu: dla podmiotu nieobecny sens jest ważniejszy niż on sam, w jego imię zawsze warto działać. To jednak nie anuluje wagi pytania o rolę cierpienia w punkcie wyjścia. O ile to nieobecność światła jest przyczyną cierpienia, jego obecność wcale nie byłaby lepsza: światło pochłonięłoby jednostkę. Być może groźba bycia pochłoniętym pojawia się

tylko wówczas, gdy ujmujemy sytuację z perspektywy sztucznego oddzielenia podmiotu od sensu. Co, jeśli granicznie trudnych doświadczeń „po prostu” nie ma? Z rozważań o indyferencji wiadomo, że oddzielenie nie jest sztuczne, choć nie jest też absolutne. Odpowiedzią na pytanie o wiążące się z nim cierpienie może być wypracowane przez Finkelkrauta pojęcie „utraczonego rozczarowania” (Finkelkraut 2012: 157). Terminem tym filozof określił efekt współistnienia pobłażliwości i subtelności. Utraczone rozczarowanie, mimo lekkości swoich komponentów, to pozwolenie na to, aby „najgorsze”, którego decydujemy się nie odrzucać, odeszło. „Najgorsze” czyli to, co jednak (wbrew wcześniejszym wątpliwościom) jest i boli najbardziej. „Serce rozumiejące” okazane Katarzynie dotyczy jej samotności, jest to jednak „zwyčajne” zezwolenie połączone ze szlachetną ciekawością. Jeśli nawet zostało wywołane przez cierpienie – i dopuszcza je – to owo cierpienie w końcu odchodzi, ilekolek by mu nie zawdzięczać. Można za ryzykować stwierdzenie, iż najtrudniejsze jest samo to odchodzenie. Przykład powieści Ben Jellouna pokazuje, że w ostatecznym wymiarze należy jednak skupić się na tym, kto potrzebuje ratunku – tym bardziej, im bardziej jego godność jest trudna do rozpoznania. Jest to działanie jednostkowe i jednostronne, a jednak właśnie tu jest na nie czas i miejsce: bez negocjowania i odrzucania różnic, zasad ich scalania ani tego „czegoś”, czego nie można zrozumiale scalić.

Zdaniem przywołanych autorów teksty literackie zdają się nakłaniać czytelnika do zawierzenia – działającej tak, jak zostało to powyżej wstępnie i szkicowo przedstawione – zasadzie niesprzecznych różnic, w świetle której podmiot jawi się jako zasługujący na wybaczenie. Literatura nie ma być sztuką dominującą. Analizując sposób, w jaki Finkelkraut ją interpretuje, można dojść do wniosku, że jest ona muzyczna, teatralna, malarska, architektoniczna, a także obejmuje sferę codzienności, troski o potrzeby ciała i o otoczenie. Literatura traktowana jest jako płaszczyzna przystawalności form z różnych porządków.

IV

„Piszę (...), aby nie przychylić się do własnej opinii” (Carrère 2016: 293)

Vinciane Despret przedstawia działanie pisma w następujący, zgodny z ideą niesprzecznych różnic sposób: „dostrzega [ono] rozziw i zmniejsza je przez drobne przybliżenia (...), performuje współistnienie (...), łączy, krążąc od jednej do drugiej, dwie możliwe trasy (...) bez skoków, bez długich susów, bez zbytniego oddalania się” (Despret 2021: 203). Praca słowa nie tylko nie eliminuje szczelin, lecz nawet gwarantuje powtarzalność ruchu, który odbywa się z ich udziałem. Nie czyni tego w sposób sztuczny, podtrzymując różnice pomimo pokusy ich zjednoczenia. Finkelkraut (2012: 173) pisze, iż literatura jest „[zasłoną], która spowija rzeczy lub je przed nami odkrywa”. Literatura, funkcjonując w ramach systemu znaków, odkrywa pewne ich połączenia, zaś ze względu na niejednoznaczność znaczącego (materię znaku) pozwala na zachowanie w świadomości faktu istnienia tego, co niewyraźne. Czyni to jednocześnie, jest jednak zasłoną, nie *odsloną*. Na czym to polega? Filozof sugeruje, iż dynamika, w ramach której literatura jednocześnie coś zasłania i odsłania, lecz także „koniec końców” jest zasłoną, ma związek z czynnikiem pozaliterackim, ku któremu obcujący z literaturą się

skłania: bez tak rozumianej literatury „być może poznalibyśmy prawa życia, ale nie jego wyroki” (7).

Związek ten nie posiada uchwytneho charakteru – punkt docelowy nie jest odgórnie wyznaczony – lecz literatura nie traci w takim ujęciu prawa do bycia grą opartą na spójnych zasadach. Rodzaj spajającego ją „programu” zdaje się być uchwytany w zacytowanej w tytule rozdziału, poświęconej chrześcijaństwu powieści *Królestwo* autorstwa Emmanuela Carrère’a. Oto obszerniejsza wersja przytoczonych słów: „Nie wierzę, że jakiś człowiek mógłby wrócić ze świata umarłych. (...) Piszę tę książkę, aby nie wyobrażać sobie, że wiem więcej od tych, którzy wierzą. (...) Piszę tę książkę, aby nie przychyłać się do własnej opinii. Nieprzychylenie się do własnej opinii to nie miażdżenie jej, ani też pragnienie bycia niepoważnym. Cudza opinia może „pociągnąć” za sobą naszą własną – jak pokazuje przykład Carrère’a – gdy przystaje do takiej sfery wrażliwości, której pisarz zaufał, która jednak mogła się mu wydać nadmiernie idealistyczna. Popycha go ona, podobnie jak tych, którzy wierzą, do wyobrażenia sobie rzeczywistości, w której nic nie jest przesądzone – do czego Carrère dąży jako Osoba wrażliwa na ból wykluczenia – która jednak ma swoją „tonikę” w postaci ocalenia życia. Pisarz rozwija ją, ucząc się nie-swojego sposobu myślenia w działaniu, podczas rekolekcji, na zakończenie których grupa tańczy i śpiewa (odbieraną przez niego jako naiwno-patetyczną) pieśń o relacji między Bogiem i człowiekiem.

Mimo najlepszych chęci nie mogę szczerze uczestniczyć w tej ekstatycznej chwili (...). Nagle koło mnie wyrasta Élodie [młoda dziewczyna z zespołem Downa] (...), wyrzuca ręce do góry, wręcz wybucha śmiechem, lecz przede wszystkim patrzy na mnie, zachęca spojrzeniem, a w tym spojrzeniu jest tyle radości, tyle prostodusznej, tak ufnej, tak niepohamowanej radości, że zaczynam tańczyć jak inni, śpiewać, że Jezus jest moim przyjacielem. Łzy napływają mi do oczu (...) i jestem zmuszony przyznać, że tego dnia, przez chwilę, widziałem, jak wygląda Królestwo (Carrère 2016: 523).

Carrère nie powraca na rekolekcje, lecz pisze o nich. Literatura pozwala mu na urzeczywistnienie niepojętego splotu rzeczywistości ograniczonej i nieograniczonej, ale także pozwala na pozostanie w stosunku do niego w dystansie właściwym świadomości. Modelowe dla tego działania mogą stać się słowa: „Transponujmy, inscenizujmy, nie bójmy się trywializować” (Carrère 2016: 240). Ich autor rozpoznaje, jakie istniejące w sposób materialny – bez wyższej konieczności – świadectwa, także obrazoburcze, można odnieść do tego, co jest niemożliwe, co jednak jemu samemu zdało się być realnym ratunkiem w momencie kryzysu totalnej samotności. W zacytowanym *Królestwie* Carrère inscenizuje kluczowe idee chrześcijaństwa, wpisując je w dyskursy takie jak jego własna autobiografia (w tym seksualna), historia Odysa, Lenina, anegdoty z życia innych ludzi czy potencjalny film fabularny na temat losów Świętego Pawła, utrzymany w estetyce właściwej współczesnej kinematografii. Czyni to, aby niewyraźna istota historii Zbawienia zabrzmiała wszystkimi językami i miała szansę okazać się czymś innym, niż jedną z wielu narracji budowanych z mniej lub bardziej szlachetnych osobistych pobudek, wyróżniającą się tylko tym, że jest w sposób arbitralny ustanowiona jako ważniejsza od nich. Lub też aby miała szansę ulec dewaluacji i zakończyć oddalanie ludzi od nich samych. Pisarz przeprowadza eksperyment: wystawia nadzieję na wszelkie podejrzenia, które następnie mogą być odsuwane przez obserwatora stojącego w jej obronie.

W podobny sposób pracuje dyskurs o indyferencji. Jest on rozpoznawaniem wszystkiego, co (na podstawie wiarygodnych źródeł) można powiedzieć o tym, co różne – powiedzieć w inny sposób niż przy zastosowaniu dychotomii binarnych, ze świadomością tego, iż *zdają się* one nieuniknione. Dyskurs ten pozwala zachować dystans względem wszelkich prób osądzania tego, co nieuniknione – na przykład zjawiska nieźróźnicowania – i poddaje refleksji strategie sensotwórcze neutralizujące to, czego w nieuniknionym nie można w danej chwili zaakceptować (na przykład pozornego niwelowania różnic). Na ścieżkach indyferencji można rozważać pustkę, która nie niszczy istnień; taką, która z nas nie drwi, jak pisze Leśmian (2006: 55). Nawet jeśli nie jest już ona wrogiem podmiotu zawiadującego refleksją, nie kończy się jego samotność, nie będąca jednak (w świetle idei bycia „innym indyferencji”) karą za logocentryzm. Pojawia się jednak różnica w jej pojmowaniu: w przytoczonych tu historiach podmiot przekonuje się o tym, że jego działania nie są formami agresji, lecz nieuniknionym, powodowanym tęsknotą wybieraniem. Gdy prowadzi go ono do sytuacji granicznych, jego przedmiotem okazuje się być przyjmowana bezwarunkowo, niepojęta rzeczywistość, ku której chce poprowadzić konkretne, obarczone niezrozumiałym ciężarem życie.

Bibliografia

- Ben Jelloun, Tahar (2018): *To oślepiające, nieobecne światło*, Kraków, Wydawnictwo Karakter.
- Blanchot, Maurice (2009): *Tomasz Mroczny. Szaleństwo dnia*, przeł. A. Wasilewska, A. Sosnowski, Wrocław, Biuro Literackie.
- Carrère, Emmanuel (2016): *Królestwo*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Cortázar, Julio (1985): *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyska, Kraków - Wrocław, Wydawnictwo Literackie.
- Cortázar, Julio (1999): *Opowiadania zebrane. Tom 1*, przeł. Z. Chądzyska, M. Jordan, Warszawa, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.
- Danto, Arthur C. (2006): *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Despret, Vinciane (2021): *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, którzy zostają*, przeł. U. Kropiwek, Kraków, Karakter.
- Finkelkraut, Alain (2012): *Serce rozumiejące*, przeł. J. M. Kłoczowski, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kierkegaard, Søren (2015): *Albo-albo. Część pierwsza*, przeł. M. Hammermeister, Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria.
- Kostyra, Maciej (2015): „Acedia jako rozpacz człowieka pozbawionego dumy”, *Archiwum historii filozofii i myśli społecznej*, vol. 60, s. 49-77.
- Leśmian, Bolesław (2006): *Zwiedzam wszechświat. Wybór wierszy*, Warszawa, Świat Książki.
- Levinas, Emmanuel (1999): *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa, Wydawnictwo KR.
- Murakami, Haruki (2020): *Pierwsza osoba liczby pojedynczej*, Warszawa, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.
- Orlik, Piotr (2021): *Blanchot i Pessoa na ścieżkach indyferencji (wyzwania tożsamościowe – retrospekcja indyferencji)*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Poświatowska, Halina (1994): *Opowieść dla przyjaciela*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Przerwa-Tetmajer, Kazimierz (1905): *Erotyki*, Skład główny w księgarni E. Wendego i spółki.

Ricoeur, Paul (2003): *O sobie samym jako o innym*, przeł. B. Chęłstowski, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.

Rilke, Rainer Maria (2006): *Osamotniony na szczytach serca*, wybrał, przełożył i postowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa, Świat Książki.

Sartre, Jean-Paul (1974): *Młodości*, przeł. J. Trznadel, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.

Wróbel, Szymon (2014): Pragnienie niezróżnicowania. Na marginesach książki Piotra Orlika «Wobec indyferencji», *Teksty Drugie*, nr 3, s. 109-119.

Magdalena Marta Brykczyńska (ur. 1980), uczy języka hiszpańskiego w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, w 2012 roku uzyskała tytuł doktora literaturoznawstwa na Wydziale Neofilologii UW na podstawie rozprawy *Całkowicie odmienna praktyka. Fenomenologia pisanía Antonia Di Benedetto*. Autorka esejów z dziedziny filozofii sztuki. Prowadzi badania z zakresu terapeutycznej roli literatury. Amatorsko zajmuje się muzyką klasyczną.

Miejsce dla roślin —

Marianna Michałowska

**wokół projektów
artystycznych
Basi Sokołowskiej
i Anny Kędziory**

Marianna Michałowska

Miejsce dla roślin – wokół projektów artystycznych Basi Sokołowskiej i Anny Kędziory¹

Historię fotografii opowiadano już z wielu perspektyw: historii sztuki, filozofii czy też zmieniającego się kontekstu społeczno-kulturowego². Jedną z ciekawszych i wciąż mało zbadanych wydaje się narracja konstruowana z perspektywy fotografowania roślin.

W poniższym artykule ten rodzaj fotografii posłuży mi jako punkt wyjścia do przedstawienia współczesnego spojrzenia na obrazowanie roślin jako praktykę kobiet poszukujących własnej drogi naukowej i artystycznej³.

Liście, kwiaty i owoce, powszechnie dostępne i znajdujące się zawsze „pod ręką”, należały do pierwszych materiałów i obiektów, na których testowano możliwości dokumentacyjne nośnika fotograficznego, a także czyniono je obiektami dyskursu estetycznego. Taką podwójną dokumentacyjno-artystyczną funkcję rośliny pełniły w najstarszych technikach bezpośrednich, np. rysunkach fotogenicznych Williama Henry’ego Foxa Talbota i cyjanotypach Anny Atkins. W XX wieku organiczne kształty włączono w formalistyczny dyskurs modernizmu i ponowoczesności. Wspomnieć można chociażby prace autora albumu *Urformen der Kunst* (1929), Karla Blossfeldta (1865-1932), a także twórczość Imogen Cunningham (1883-1976) i fotografie Roberta Mapplethorpe’a (1946-1989). Dla pierwszego z wymienionych twórców roślinność stanowiła model dla nowoczesnej architektury, dla drugiej inspirację dla formalistycznej estetyki, dla trzeciego zaś metaforyczno-symboliczne przedstawienie pożądania. Współczesne artystki, których realizacje omawiam, wykorzystują naturalne surowce i motywy, by opowiedzieć o zachodzących aktualnie zmianach w ekosyste-

1 Tekst jest efektem prowadzonych w latach 2023-2024 badań nad przyrodniczym kontekstem fotografii, których zwieńczeniem była monografia *Materia(l) fotografii. Obrazy środowiska przyrodniczego we współczesnych praktykach wizualnych* (2024). Rozwijam i uzupełniam tu pewne wątki w książce jedynie zarysowane. Pierwotnie analizy były częścią większego projektu naukowego, ostatecznie nieopublikowanego.

2 Do najpopularniejszych odczytań przeszłości fotografii u schyłku XX wieku należą m.in. badania Petera Galassiego, Geoffreya Batchena, a także współczesne badania feministyczne. Por. Peter Galassi, *Before Photography*, (New York: The Museum of Modern Art, 1981). Geoffrey Batchen, *Burning with desire*, (Cambridge, Massachusetts-London, England: The MIT Press, 1997), Melissa Spreadborough, „Constance Fox Talbot 1811-1880”, *Hundred Heroines*, dostęp: 20 kwietnia 2024, <https://hundredheroines.org/historical-heroines/constance-fox-talbot/>.

3 W tym sensie prezentowane tu rozważania można usytuować w rozwijającym się od drugiej połowy XX wieku (w Polsce od lat 90.) nurcie „herstorii” (czyli historii kobiet). Termin ten, pisząc w skrócie, pochodzi od gry angielskich słów „history”, brzmiącego jak *he-story* (czyli opowieść jego – mężczyzny) i *her-story* (opowieść jej – kobiety) i jest stosowany w humanistyce współczesnej (zwłaszcza w krytyce feministycznej) do badań nad związkami biografii kobiet z ich usytuowaniem socjologiczno-historycznym, co ma wpływ także na strukturę i funkcjonowanie instytucji naukowych. Efektem badań herstorycznych jest przypominanie o wybitnych artystkach, naukowczyniach i działaczkach, niedostatecznie reprezentowanych w dominującym obiegu wiedzy. Zob. m. in. Ewa Domańska, *Historia feminizmu i feministyczna historia*, „Odra”, nr 7/8, 1994, s. 22-28; Monika Bobako, *Powrót kobiet do historii – niedokończony projekt*, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2009, dostęp 20 września 2024, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0083bobako.pdf>.

mie, jak i krytycznie przyjrzeć się tradycji studiów nad roślinami⁴. Omówienie prac zaczynam od cyklu autorstwa Basi Sokołowskiej zatytułowanego *Hołd*, przywołującego m.in. cyjanotypie Anny Atkins oraz twórczość Louise Bourgeois, Georgii O’Keeffe i Agnes Martin (sylwetki artystek, którym Sokołowska dedykuje swój cykl, przybliżam w dalszej części). Następnie przyglądam się cyklowi fotografii *Na tej wyspie nie ma wiatru* Anny Kędziory, odnoszącemu się do architektury ogrodów zimowych i palmiarni. Wybrane przykłady pozwalają rozważyć m.in. kwestię relacji rysunku i fotografii oraz zastanowić się nad niejednoznacznym statusem wypowiedzi artystycznej w dyskursie naukowym⁵. Z jednej bowiem strony w nauce fotografia ma być przede wszystkim dokumentem i dowodem fotografowanych stanów i zdarzeń, ale, jak pokazuje historia sztuki współczesnej, tego rodzaju fotografie nierzadko stają się później elementem praktyki artystycznej. Badane prace odnoszą się (czasem w uproszczony sposób) do historii fotografowania roślin, zarazem eksponując jej związki z historią nauki.

***Hołd* – rysunki i fotografie Basi Sokołowskiej**

Słowo *Hołd* było tytułem wystawy związanej z Warszawą i Sydney fotografki, historyczki sztuki, kuratorki wystaw fotograficznych i eseistki Basi Sokołowskiej. Ekspozycja została przygotowana przez artystkę w 2020 roku w Galerii Wozownia w Toruniu i stanowiła rozwinięcie oraz podsumowanie wielu wcześniejszych projektów realizowanych w latach 2010-2020. Należały do nich m.in. *Zjawisko naturalne*, *Pochwała zieleni (dla Anny Atkins)*, *Krwiste rośliny* i *Czułe wojowniczk*i. Na wystawie Sokołowska zaprezentowała fotografie, fotogramy, rysunkowe studia i szkice roślin oraz obiekty (kamienie) opatrzone opisem. Zamiast tradycyjnego katalogu artystka opracowała ilustrowany rysunkami „glosariusz”, czyli spis pojęć, technik i intymnych przemyśleń dedykowanych czterem bohaterkom (rysownicze i fotografce Annie Atkins, rzeźbiarce Louise Bourgeois i malarce Georgii O’Keeffe i Agnes Martin), którym składała w ten sposób tytułowy *Hołd* (il. 1.). To właśnie glosariusz będzie mnie tu interesował najbardziej. Rysunki wypełniające ten niewielki objętościowo albumik autorka wykonała w niebieskim, cyjanowym odcieniu tuszu, charakterystycznym dla popularnego długopisu. Nie bez znaczenia jest fakt, że Sokołowska, znana przecież fotografka, zdecydowała się w tym wypadku zaprezentować rysunki. Zamieszczając je w quasi-naukowej publikacji, kieruje naszą uwagę ku konsekwencjom zastosowania różnych technik i typów przedstawienia (tu – rysunku i fotografii) w nauce (co później przekłada się także na działania artystyczne). Status ilustracji botanicznej komentuje ciekawie Sarah Roche, artystka i dyrektorka działu edukacji w Ogrodzie Botanicznym Wellesley College. Pisząc o tej technice, wskazuje jej najważniejsze cele w odniesieniu do zadań naukowych:

4 By wymienić tylko znanych twórców polskiej sztuki, można przywołać projekt *Disassembly* Bownika (2013) czy *Centrum żywych rzeczy* (2016) i *Atlas Śmiecioroślin* (2021) Diany Lelonek.

5 Określenie „dyskurs naukowy” wyjaśnić można w wielkim skrócie na dwa sposoby: po pierwsze, oznacza ono procedurę badawczą osadzoną w kontekście społecznym, po drugie odnosi się do sposobu budowania wypowiedzi naukowej i w tym znaczeniu używane jest w tekście. Jest to zatem, by odnieść je do teorii narracji, poziom wypowiedzi przeciwstawiony poziomowi opowiadania (fabule), konstruowany przez autora. Podążam tu tropem narratologów takich jak Hayden White, Gérard Genette czy Mieke Bal, stosujących to określenie do tekstu historycznego (White), literackiego (Genette) i artystycznego (Bal). Por. Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1987; Gérard Genette G., *Narrative Discourse. An Essay on Method*, transl. J.E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, New York 1983; Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd ed., University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London 2007.



32/33

Heliografie - robiłam tak: rośliny układałam na czarno-białym papierze fotograficznym w ciemni, przykrywałam szkłem i wynosiłam na zewnątrz. Po kilku, kilkunastu lub kilkudziesięciu minutach zanosiałam z powrotem do ciemni i wkładałam do utrwalacza, po czym płukałam i suszyłam. Uzyskałam w ten sposób obrazy roślin w skali 1:1. Heliografie są czymś więcej niż tylko cieniem roślin, pojawiają się tam różne kolory spowodowane reakcją chemiczną pomiędzy materią roślin i emulsją papieru. Kolor tła zależy od producenta papieru fotograficznego (Ilford lub Foma), a także od pogody. Ostre słońce czyni tło fioletowym lub różowawym, a deszcz beżowo-brązowym.

Sun-prints - this is how I made them: In the darkroom, I would put a plant on black-and-white photographic paper and cover it with a sheet of glass. Then I exposed it in daylight for some time, took it back to the darkroom and fixed, rinsed and dried it like a standard black-and-white photographic print. Resulting images of plants in 1:1 scale are not mere shadows. Unexpected colours and textures appeared as a result of an interaction between a plant, the emulsion and sunlight. Varied background colours depended on the brand of the photographic paper used as well as the weather conditions. Direct sunlight makes the paper violet and pink while clouds and rain make it brownish beige.

Holy Isle - wyspa u wybrzeży Szkocji, którą odwiedziłam dwa razy i która stała się jednym ze szczególnych miejsc w moim życiu. Narysowałam ją niebieskim długopisem w małym notatniku, z oddalającego się od niej promu. Szkic ten stał się początkiem, jeszcze wtedy nie uświadomionego projektu *Wyspy*.

Holy Isle - an island in Scotland which I visited twice in the last 10 years and which became a very special place for me. I feel a strong connection to this island. I drew it in a small notebook on the way back, from the ferry. This small drawing, unknowingly at the time, led me to the *Islands* project.

„Ilustracji botanicznej nie ocenia się wyłącznie na podstawie jej artystycznego piękna, ale na podstawie jej naukowej dokładności. Musi przedstawiać roślinę z wystarczającą precyzją i szczegółowością, aby można ją było rozpoznać i odróżnić od innego gatunku. Piękno rysunku lub obrazu ma drugorzędne znaczenie w stosunku do jego naukowej dokładności, ale w rękach utalentowanego artysty botanika ilustracja może znacznie wykraczać poza naukowe wymagania”⁶.

Funkcja fotografii jest odmienna, ponieważ może ona skutecznie pokazać usytuowanie danego okazu wobec innych gatunków albo opowiedzieć o jego rozwoju (do czego wykorzystuje się chętnie techniki fotografii poklatkowej, tzw. *timelapse*). Roche pisze:

„Fotografia może pomóc w przekazaniu informacji, ale tylko rysunek może podkreślić szczegóły. Artysta botaniczny może opowiedzieć całą historię rośliny: jak wygląda na każdym etapie jej cyklu życia i o każdej porze roku. Ważne szczegóły można dodać w różnych powiększeniach, dzięki czemu ważne cechy obiektu, które nie są pokazane jednocześnie w naturze, można wyświetlić razem, aby opowiedzieć całą historię rośliny”⁷.

Różnica ta rysuje się wyraźnie, kiedy porównamy rysunkowy *Hołd* Sokołowskiej z prezentowanymi na wystawie pracami fotograficznymi jej autorstwa – fotografią obiektywową, wykorzystaną przy tworzeniu studiów kamieni i abstrakcyjnych prac inspirowanych minimalistycznymi obrazami Agnes Martin (1912-2004), oraz fotogramami czy też, jak pisze autorka przywołując inną tradycję, heliografiami. Będę używać tych terminów zamiennie, pamiętając o różnicy między tradycyjnie rozumianymi fotogramem a heliografią, mając jednak na uwadze decyzję artystki, by własne prace nazywać właśnie heliografiami. Fotogramy są rodzajem fotografii bezpośredniej, to znaczy takiej, w której nie używa się aparatu i obiektywu fotograficznego, a obiekty kładzie się na materiale światłoczułym i poddaje naświetleniu (il. 2)⁸. W ten sposób powstawały obrazy z cyklu *Hołd*, właściwie byłoby więc zaklasyfikować je jako fotogramy. Określając je mianem heliografii, artystka nie odnosi się do historii medium i nomenklatury technicznej⁹, a inspiracją jest dla niej greckie *helios*, czyli słońce. W anglojęzycznej wersji hasła „heliografie” to odniesienie pojawia się wyraźnie, bowiem Sokołowska określa swoje obrazy jako „sun-prints” – odciski słońca¹⁰. Chodzi jej zatem o przywołanie kontekstu natury i związanej z nią energii. Fotografka kładzie na papierach fotograficznych fragmenty roślin zebrane w swoim ogrodzie i zostawia je na słońcu, by uległy naświetleniu. Nie osłania ich, gdy słońce jest ukryte za chmurami lub gdy pada deszcz, bowiem krople deszczu stwarzają dodatkowe efekty wizualne, stając się soczewkami skupiającymi światło. Powstający obraz przybiera odcienie brązu lub fioleto, co artystka wyjaśnia następująco:

6 Sarah Roche, „The Science of Art – Why Botanical Illustration Matter”, *National Tropical Botanic Garden*, nr 28 (2019), dostęp 4 maja 2024, <https://ntbg.org/news/the-science-of-art-why-botanical-illustration-matters/>.

7 Ibid.

8 W historii fotografii obraz bezpośredni nazywany był różnie. Fotografia awangardowa posługiwała się nazwą „rayogram” (od nazwiska dadaisty i surrealisty Mana Raya, 1890-1976), w Polsce zastępowano je niekiedy terminem „lüksografia”. Fotogramami nazywał bezpośrednio fotografie m.in. założyciel Bauhausu László Moholy-Nagy (1895-1946) i poeta oraz twórca filmów eksperymentalnych Stefan Themerson (1910-1988). O rozumieniu tego rodzaju obrazowania pisze Ryszard W. Kluszczyński. Zob. R.W. Kluszczyński, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Warszawa: Instytut Kultury, 1998, s. 64.

9 W historii fotografii termin *héliographie* zawdzięczamy Josephowi Nicéphorowi Niépce’owi, który nazwał tak obraz uzyskany za pomocą *camery obscury*, natomiast w polskim nazewnictwie fotograficznym heliografia (heliografika) jest opracowaną przez Karola Hillera (1891-1928) techniką tworzenia obrazów poprzez naświetlanie malowanych na celuloidzie abstrakcyjnych form. Termin stosował w odniesieniu do abstrakcyjnych fotogramów Bronisław Schlabs (1920-2009).

10 Basia Sokołowska, *Hołd / Homage*, (Toruń: Galeria Sztuki Wozownia, 2020), s. 33.

„Heliografie są czymś więcej niż cieniem roślin, pojawiają się tam różne kolory spowodowane reakcją chemiczną zachodzącą pomiędzy materią roślin i emulsją papieru. Kolor tła zależy od producenta papieru fotograficznego (Ilford lub Foma), a także od pogody. Ostre słońce czyni tło fioletowym lub różowawym, a deszcz beżowo-brązowym”¹¹.

Zainteresowanie relacją fotografii i środowiska, w którym znajduje się obraz, pojawiało się w pracach Sokołowskiej już wcześniej. W cyklu *Tkanki/Adaptation* (2005) fotografowała ona fragmenty tkanin powoli wrastające w przyrodniczą substancję drzew i krzewów. Z kolei heliografie są zapisem relacji zachodzącej pomiędzy emulsją i czynnikami atmosferycznymi. Pokazują siłę słońca, oddziaływanie wilgotności i temperatury powietrza. Nie ma w nich hiperrealistycznego, fotograficznego (w rozumieniu dokładności odwzorowania kolorów i przestrzeni) przedstawienia. Artystka eksploruje wskaźnikowy (indeksalny) charakter obrazu. Wskutek zastosowanych przez nią zabiegów widz może odczuć dosłowną obecność roślinności, chociaż jest ona jedynie zasygnalizowana w formie niewyraźnych sylwet na papierze.

Fotogramy mogą kierować uwagę odbiorców nie tylko ku fotografii, lecz także malarstwu. Dzieje się tak w przypadku twórczości kolejnej artystki, której Sokołowska poświęciła *Hołd*. Jest to amerykańska malarka Georgia O'Keeffe (1887-1986), zafascynowana formami naturalnymi, muszlami i krajobrazami. Pokrewieństwo heliografii Sokołowskiej i malarstwa O'Keeffe nie jest oczywiste. Dla polskiej artystki, jak pisze, stało się ono dostrzegalne po czasie, w „zmysłowości i organicznej płynności roślinnych form jej obrazów i moich fotografii”¹². Wyróżniona została zatem przez nią ta cecha fotogramów, która wynika z oddziaływania światła i powietrza na materiał pozytywowy. Sylwetki roślin pozostawiają na obrazie abstrakcyjne plamy, które działają w podobny sposób do płaszczyzn koloru obecnych w obrazach O'Keeffe.

Mimo wizualnej atrakcyjności fotogramu, jego wartość poznawcza jest mniejsza niż wartość poznawcza rysunku. Chociaż kształt naświetlonych liści jest czytelny, odwzorowanie charakteryzuje się niedokładnością: krawędź jest zwykle rozmyta, nie da się też rozpoznać morfologicznego rysunku żyłek. Mimo to fotografia, dzięki swojemu indeksalnemu charakterowi, posiada właściwość, której rysunek nie posiada – jest nią owa „widmowość”, którą na gruncie dyskursu fenomenologicznego Edgar Morin nazywał „wrażeniem realności”¹³. Rysunków Sokołowskiej, mimo staranności przedstawienia szczegółów morfologicznych roślin, nie da się jednoznacznie wpisać w dyskurs naukowy. Dyskurs artystyczny, ze względu na wprowadzone przez artystkę skojarzenia i metafory, mógłby się wydawać im bliższy. Sokołowska nie chce jednak podporządkować się w pełni ani pierwszemu, ani drugiemu. Symbolem tej niezgody staje się wybrane przez nią narzędzie, czyli długopis wypełniony niebieskim tuszem (w innych projektach Sokołowska używa także koloru czerwonego lub czarnego). Długopis, jak pisze, „wykracza poza akademickie ramy rysunku,

11 Ibid.

12 Ibid., s. 55.

13 „Wrażenie realności”, termin stosowany w filmoznawstwie określający, pisząc w skrócie, fenomen „fotogenii”, czyli uznawania obrazu filmowego i fotograficznego za rzeczywistość. Morin pisał: „w naszym odbiorze fotografii cienie momentalnie stają się ciałem: to one dostarczają nam wrażenia realności”, Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. Konrad Eberhardt (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975), s. 51. Także: *Słownik pojęć filmowych*. T. 7, *Aparat, wrażenie realności, sen, fabuła*, red. Alicja Helman (Wrocław : Wiedza o Kulturze, 1994).

bo nie należy do szlachetnych technik artystycznych, jak ołówki, tusz i węgiel¹⁴. Artystce zależy na wpisaniu przedstawiających formy naturalne szkiców w pole skojarzeń związanych z doświadczeniem codzienności. Dlatego wybiera „zwykłe” narzędzie, czyli długopis, i „proste”, pospolite gatunki ogrodowe, jak np. szypułki pomidorów albo liście chrzanu. Wybrany do *Hołdu* niebieski kolor nawiązuje do kopii (nazywanych przecież *blueprintami*) rysunkowych lub architektonicznych, ale w kontekście fotografii kojarzy się z techniką cyjanotypową, wykorzystaną między innymi przez Annę Atkins do stworzenia najstarszego fotograficznego zielnika, książki *British Algae. Cyanotype Impressions*. Sokołowska w glosariuszu przypomina o kontekście jego powstania. Pod hasłem „Atkins, Anna” czytamy: „Jest w nim echo tradycyjnego zielnika, w którym układano, suszono i opisywano rośliny – hobbystycznego zajęcia wiktoriańskich kobiet i naukowego narzędzia botaników¹⁵. Sokołowska podkreśla zatem dwuznaczność zielnika jako prywatnego hobby i narzędzia nauki, ale dla samej Atkins tworzenie cyjanotypowego albumu nie było wcale działalnością wyłącznie amatorską. Wspomina o tym Virginia Mills, przywołując właśnie tradycję *blueprintu*, techniki swego czasu popularnej, choć nie dominującej. W artykule zatytułowanym *The roots of photography* czytamy: „[...] niebieskie sylwetki Anny Atkins nawiązują wizualny dialog z dawnymi praktykami drukowania [a właściwie: odciskania] natury¹⁶. W charakterze przykładu tego rodzaju praktyki Mills przywołuje badania Antoniego van Leeuwenhoek (1632-1723) z 1675 roku. Badacz „przetransferował” żyłki liścia na papier (po prostu odciskając je na jego powierzchni), a następnie oznaczył na tak powstałym „druku” miejsca, z których pobrał próbki do analizy mikroskopowej¹⁷. O głębokiej świadomości, iż w kontekście przyrodoznawstwa medium fotograficzne posiada olbrzymi potencjał poznawczy, ale nie jest wolne od pewnych ograniczeń, świadczy także postawa innej wiktoriańskiej botaniczki, Marian Sarah (Ridley) Farquarson (1846-1912), która w katalogującej paprocie publikacji *Pocket guide to British ferns* (1881) nie zdecydowała się na pokazanie żadnych ilustracji. Badaczka pisała:

„Celowo powstrzymałam się od zamieszczenia w tej pracy jakichkolwiek rysunków, ponieważ niezwykle istotne jest obcowanie z prawdziwymi liśćmi. Tablice są bardzo pomocne, gdy zdobycie samych paproci jest niemożliwe, lecz nie zastępują i nigdy nie zastąpią oryginału, choćby były najpiękniej i najdokładniej wydrukowane¹⁸.”

Powróćmy jednak do relacji samej fotografii i rysunku, a także do wcześniejszego projektu artystycznego Sokołowskiej. W 2012 roku na wystawie *Archiwum botaniczne*¹⁹ rysunki i heliografie Sokołowskiej zostały zestawione z fotografiami botanika, dendrologa i założyciela Kampinoskiego Parku Narodowego, Romana Kobendzy (1886-1955), który w latach 1930-1952 fotografował na szklanych negatywach poszczególne rośliny prezentowane w Ogrodzie Botanicznym Uniwersytetu Warszawskiego. Interpretacje tychże zdjęć pomogły artystce stworzyć towarzyszącą wystawie publikację *Notes botaniczny*. Zestawienie fotografii Kobendzy z fotogramami i rysunka-

14 Sokołowska, *Hołd*, s. 53.

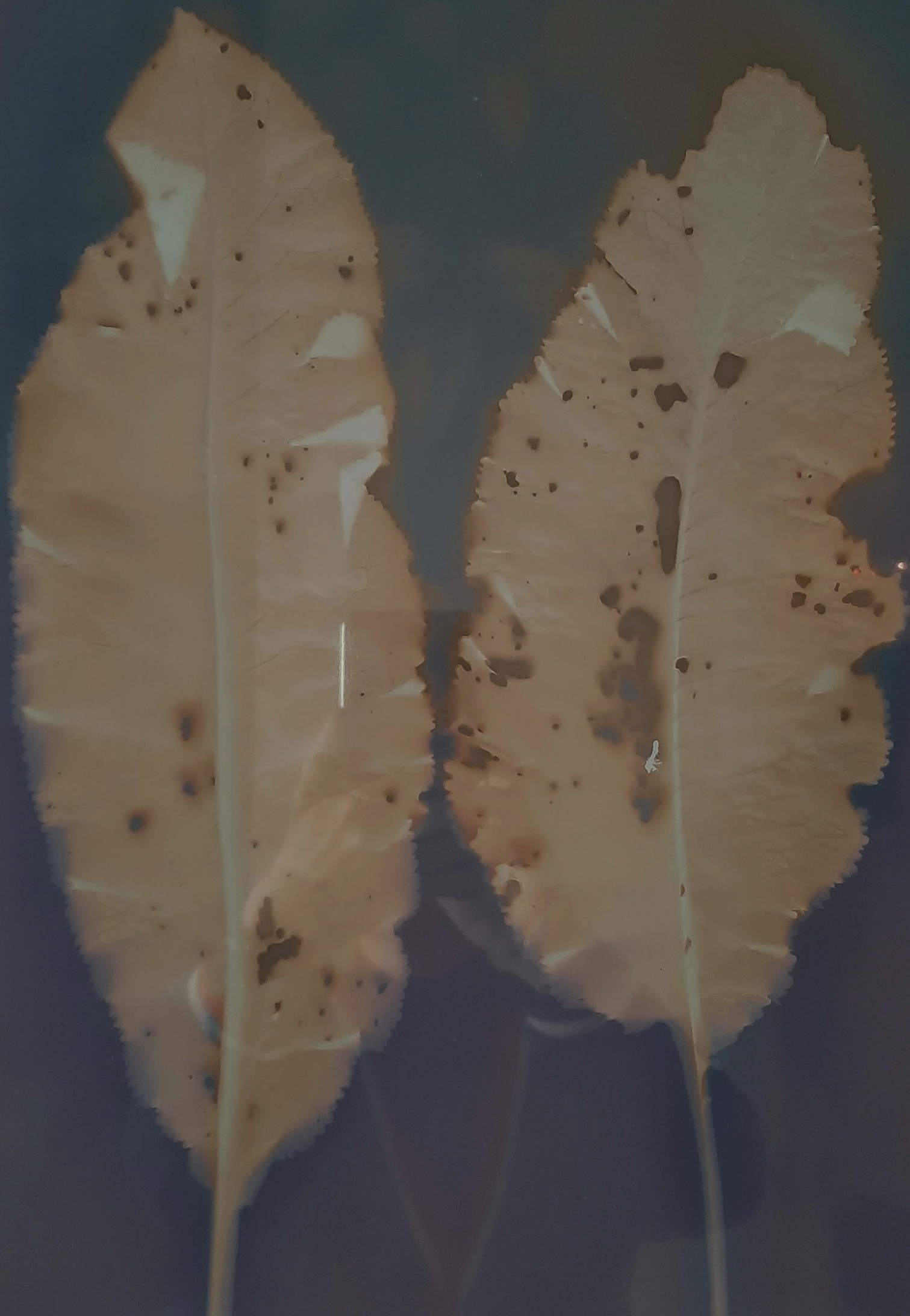
15 Ibid., s. 13.

16 Virginia Mills, „The roots of photography”, *The Royal Society*, 26 July 2021, dostęp 8 maja 2024, <https://royalsociety.org/blog/2021/07/the-roots-of-photography/>.

17 Ibid.

18 Ibid.

19 *Roman Kobendza / Basia Sokołowska. Archiwum botaniczne*, kuratorka: Julia Odnous, Fundacja Archeologia Fotografii, Ogród Botaniczny UW, Warszawa 2.06-30.09.2012.



mi Sokołowskiej pozwala zaobserwować różnice celów, które ma spełniać każda z wymienionych technik. Fotografie Kobendzy, chociaż czarno-białe, ukazują fakturalność roślin. Różaneczniki są, by tak rzec, „mięsiste”, ciężkie, wyrastają z konkretnego podłoża. Tymczasem fotogramy Sokołowskiej obrazują cienie, sylwetki roślin, z kolei jej rysunki odzwierciedlają wewnętrzną strukturę przedstawionych obiektów.

W opisywanym kontekście warto wspomnieć o twórczości jeszcze jednej artystki, której w *Hołdzie* Sokołowskiej nie ma, ale której praca znakomicie oddaje wszystkie wymienione tu wcześniej niejednoznaczności wpisane w techniki rysunkowe i fotograficzne. Chodzi mianowicie o twórczość poznańskiej artystki Fortunaty Obrąpalskiej (1909-2004), zapewne najbardziej znanej z piktorialnych krajobrazów Wilna, a później z nowoczesnych przekształceń fotograficznych (cykle oparte na zjawisku dyfuzji w cieczy). Mnie jednak przede wszystkim interesuje praca, którą przez wiele lat wykonywała dla Ogrodu Botanicznego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, kiedy w latach 1954-1970 działała jednocześnie jako fotografka i rysownicza roślin (rysunkowe studia wykonywała już w okresie wileńskim, przed przeprowadzką do Poznania). Obrąpalska dokumentowała roślinność zarówno w studiu (nazwijmy ten sposób fotografowania „Blossfeldtowskim”, ponieważ, podobnie jak w pracach Blossfeldta, rośliny ukazane są na neutralnym tle), jak i w „żywym” ogrodzie, między innymi okazami (w podobnym stylu pracował np. Kobendza). Do tej drugiej grupy obrazów należy m.in. fotografia przedstawiająca anturium. Kwiat został wydobyty z gęstwiny liści i łodyg za pomocą światła i kompozycji. Kadr jest uporządkowany przez płynną linię słupka kwiatu, kontrastującą z płaszczyzną płatków. Od wspomnianych studiów Karla Blossfeldta²⁰, który fotografował w neutralnej przestrzeni i niemal laboratoryjnej konwencji, fotografię Obrąpalskiej, a także prace Kobendzy, odróżnia tło. Dzięki rezygnacji z preparowania fotografowanego obiektu, zarówno Kobendza, jak i Obrąpalska pokazują organiczny ekosystem trwający w procesie wzrostu, żyjący – a nie unieruchomiony w inwentarzu martwych egzemplarzy (co często też jest cechą herbarium). Inną funkcję pełnią sporządzane przez Obrąpalską rysunki. Pracując w tym medium, artystka tworzyła przekroje lub schematy ukazujące zarówno część nadziemną roślin – łodygi, liście i kwiaty, jak i podziemną – korzenie lub kłącza oddzielone kreską symbolizującą grunt²¹.

20 Także dzisiaj ten trend izolacji roślin jest obecny w wielu realizacjach np. *Disassembly* Bownika, *Laboratorium* Krystyny Jędrzejewskiej-Szmek, *Plantae Malum* Anny Kedziory.

21 Rysunki Obrąpalskiej stały się inspiracją do projektu artystyczno-naukowego „Ryzosfera: Wielka Sieć Małych Światów”, realizowanego przez Pracownię Projektów i Badań Transdyscyplinarnych Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP we współpracy z Wydziałem Biologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Pomysłodawczynią projektu była Joanna Dietrich-Hoffmann.

Co istotne, rysunki powstawały jako ilustracje do publikacji botanicznych poznańskiego przyrodnika Aleksandra Łukasiewicza (1924-2022)²², dlatego też można je uznać za materiały o charakterze naukowym. Poznanianka ilustrowała i eksponowała te cechy roślin, na które badacz wskazywał w swoich artykułach²³. Wydaje się jednak, że rysunki Obrąpalskiej są więcej niż tylko naukową ilustracją. Na wieloaspektowość prac poznańskiej artystki zwraca uwagę Małgorzata Kalinowska, pisząc, że „[p]race Fortunaty Obrąpalskiej są nie tylko dokumentacją naukową. Połączenie znajomości roślin, wyobraźni i podziwu dla przyrody imponuje nie tylko biologowi, ale i znawcy sztuki i budzi emocje w obu”²⁴. Co znaczące, w publikacjach Łukasiewicza nazwisko rysowniczkini nie jest uwzględnione. Jest to jednak nie tyle przejawem jakiegoś szczególnego antyfeminizmu, co typową praktyką naukową XX wieku, w ramach której towarzyszące tekstom rysunki (a czasem fotografie) pełniły rolę całkowicie podrzędną wobec prezentacji wyników naukowych. W konsekwencji nie znamy nazwisk autorów licznych, często kongenialnych rysunków.

W podsumowującym wieloletnie doświadczenia pracy z królestwem roślin *Hołdzie* Sokołowska odnosi się do jeszcze jednego, realizowanego już wcześniej projektu rysunkowego – *Czułych wojowniczek*. Jest to wykonany techniką akwarelową i czerwonym tuszem cykl obrazów przedstawiających szypułki pomidorów. Te proste, odrzucane w procesie przygotowywania posiłków części owocu zyskują w szkicach artystki drugie, samodzielne życie. Listki zmieniają się w odnóże, a łodyżki w kręgosłupy, które tracą podobieństwo do struktur botanicznych i zaczynają przypominać dziwne pajęczaki. Tak też komentuje swoją serię Sokołowska, dedykując ją francusko-amerykańskiej rzeźbiarce Louise Bourgeois (1911-2010). *Czułe wojowniczeki*, szypułki o pajęczych kształtach, kojarzą się Sokołowskiej ze cyklem słynnych rzeźb-obiektów zatytułowanych *Spider* lub *Maman*. Brązowe odlewy Bourgeois i delikatne rysunki Sokołowskiej przedstawiają równie niepokojące formy wyposażone w odnóże, które wydają się wychodzić ku odbiorcom. Polska artystka pisze, że są to portrety „roślinnych wojowniczek, które z jednej strony walczą i zadają rany, z drugiej zaś nacechowane są wrażliwością i głęboko odczuwają”²⁵. *Czułe wojowniczeki* oddalają się od naukowej staranności i zbliżają do ekspresyjnego przekształcenia motywów, łącząc świat ludzki i nie-ludzki. Uchwycone w przejmujących pozach szypułki-potwory zdają się walczyć o niezależność, o którą od lat zabiegają kobiety, w tym artystki i badaczki.

22 Rysunki znajdują się w kolekcji Ogrodu Botanicznego UAM, niestety z uwagi na brak uregulowanych praw autorskich nie mogą być publikowane.

23 Por. Aleksander Łukasiewicz, *Morfologiczno-rozwojowe typy bylin* (Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Matematyczno-Przyrodniczy, 1962).

24 Małgorzata Kalinowska, „Florilegium of Fortunata Obrąpalska – iconography of biological diversity in natural phenomena”, *Biodiv. Res. Conserv.*, nr 53 (2019): 1-6, s. 5, DOI 10.2478/biorc-2019-0001.

25 Sokołowska, *Hołd*, s. 27.



Architektura dla roślin? *Na tej wyspie nie ma wiatru* Anny Kędziory

Problem botaniki jako dziedziny wiedzy oraz jej kulturowego usytuowania obejmuje nie tylko kwestie taksonomii roślin. Równie interesujące dla współczesnych badaczy i artystów okazują się między innymi miejsca ich uprawy. Ten fragment dyskursu naukowego i estetycznego obejmuje specyficzną dla zachodniego klimatu architekturę palmiarni, szklarni i ogrodów zimowych. Palmiarnie i ogrody zimowe (podobnie jak ogrody botaniczne) wykorzystywane były nie tylko w nauce, ale także udostępniane dla przyjemności odwiedzających je gości. Budowle tego rodzaju zdawały się przeciwstawiać chłodnemu klimatowi krajów północy i urzeczywistniały marzenia ich mieszkańców o cieple i egzotyce. We współczesnym kontekście specyficznym wpisują się one w dyskusję o ekologii i nadmiernej emisji energii (palmiarnie i oranżerie trzeba przecież ogrzewać).

Kwestie te uobecniają się w twórczości poznańskiej artystki współczesnej Anny Kędziory. Jej cykl fotografii *Na tej wyspie nie ma wiatru* z roku 2023 poświęcony jest dwóm założonym w mniej więcej tym samym czasie palmiarniom – berlińskiej i poznańskiej. Autorka w komentarzu do pracy pisze:

„Berlińska i poznańska palmiarnia powstawały niemal równolegle, na początku XX wieku, jako przejaw triumfu zachodniej myśli technologicznej nad egzotyczną przyrodą, zamkniętą, ale i chronioną przed niesprzyjającymi warunkami zewnętrznymi w wyrafinowanych żelazno-szklanych konstrukcjach. Cichy, bezwietrzny spektakl życia, zamiast owadów i ptaków – szum systemów grzewczych”²⁶.

Artystka sfotografowała palmiarnie w Poznaniu i Berlinie aparatem polaroidowym, wykorzystując charakterystyczną dla tego rodzaju fotografii kolorystykę. Uzyskane unikaty zeskanowała, co nie tylko umożliwiło jej reprodukcję przedstawić w formie wielkoformatowych wydruków, ale także nadało obrazom specyficzną miękkość.

Anna Kędziora eksploruje tematykę przyrodniczą już od dłuższego czasu. Jednym z przykładów jej wcześniejszych studiów nad formami organicznymi jest poświęcony chwastom cykl *Plantae malum*²⁷ (2022). Artystka zestawiała w nim fotografie studyjne przetworzonych roślin, ich woskowe odlewy i rysunki. Odwoływała się w ten sposób do trzech rodzajów dokumentacji botanicznej, opartych na wizualnej reprezentacji, materialnej obecności okazów i studium form roślinnych. W cyklu *Na tej wyspie nie ma wiatru* flora zostaje przedstawiona w odmienny sposób – wydaje się wbudowana w konstrukcję z metalu i szkła. Liście tracą swoją indywidualną charakterystykę. Sylwetki roślin współgrają z elementami architektonicznymi, ale też wymykają się ramom, w których je zamknięto. Konstrukcja okien palmiarni berlińskiej sfotografowana z wnętrza obiektu kontrastuje z miękką linią liści monstery, z którymi tworzy spójną, niemal graficzną formę (il. 3). Z kolei przedstawiona na fotografii wykonanej w Poznaniu gęstwina wydaje się dusić w ciasnym budynku (il. 4). Powierzchnie szyb tworzą

26 Anna Kędziora, [komentarz autorski], w: ulotka wystawy *Berliński pokój/ Berliner Zimmer*, kuratorka: Marianna Michałowska, Instytut Polski w Berlinie, 5.12.2023 - 30.01.2024.

27 Szerszą analizę tego projektu przedstawiałam w tekście: Marianna Michałowska, „Chwasty i ptaki – fotografia między ekokrytyką, studiami ekokulturowymi i wizualną kulturą ekologiczną”, *Śląskie Studia Polonistyczne*, 22, nr 2 (2023), s.1-20. DOI:10.31261/SSP.2023.22.02.

strukturę odbić i powtórzeń, kreując wszechświat w miniaturze – ani nie w pełni naturalny, ale też nie do końca kulturowy, bo przecież zawierający elementy przyrodnicze.

Kędzióra stara się skierować uwagę odbiorcy ku dawnym kontekstom funkcjonowania ogrodów zimowych. Wskazuje między innymi na niemiecki rodowód obu palmiarni i stojące za nim, sprzyjające budowie tego rodzaju obiektów aspiracje naukowe z przełomu XIX i XX wieku. Są to historie fascynujące i zaskakująco aktualne w kontekście współczesnych dyskusji o piętnie odcisniętym na środowisku przyrodniczym przez ludzką działalność. Historia berlińskiego ogrodu botanicznego, w którym później założono palmiarnię, sięga drugiej połowy wieku XVI i projektów Jana Jerzego Hohenzollerna, realizowanych przez ogrodnika Desideriusa Corbianusa przy zamku berlińskim (dzisiejszy Lustgarten). W 1888 roku został on wraz z arboretum przeniesiony na obrzeża miasta, co z jednej strony było skutkiem industrializacji, a z drugiej rozbudowy budynków usytuowanych w centrum Berlina. To zanieczyszczenie powietrza i obniżenie wód gruntowych w Berlinie i Schönebergu (obecnie dzielnicy miasta) sprawiły zatem, że flora dawnego Ogrodu Botanicznego i arboretum zaczęła powoli obumierać. Wobec rosnącej potrzeby zmiany środowiska uprawy na czystsze, z inicjatywy Adolfa Englera przeniesiono ogród i arboretum do dzielnicy Dahlem, a także rozpoczęto budowę Muzeum Botanicznego (1905) i Wielkiego Domu Tropikalnego (1907), który stał się tematem pracy Kędziory. Nowe przestrzenie szybko stały się modnym celem spacerów Berlińczyków. Dzielnicą Dahlem zachwycał się także pisarz i tłumacz Franz Hessel (1881-1940) w eseju *Flâneur w Berlinie*, nazywając ją „cudownym tworem nauki i dobrego smaku” i podkreślając spójność architektury, planu urbanistycznego „letniego wdzięku”²⁸. Hessel koncentrował się raczej na pomnikach i kawiarniach, nie poświęcając zbyt wiele uwagi roślinom.

Niewiele później, w latach 1910-1911, założona została pierwsza palmiarnia w Poznaniu, pełniąca podobną, naukowo-rekreacyjną funkcję. Obiekty, rozbudowywane stopniowo na Powszechną Wystawę Krajową (1929) już po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, stały się elementem nowej miejskiej infrastruktury Poznania i manifestacją politycznej odrębności kraju. W projekcie Kędziory ważne są relacje obu miast, a także podobieństwa i różnice występujące pomiędzy palmiarniami. Różnica w skali budynków (palmiarnia poznańska składa się z obiektów mniejszych) wpływa na rozkład światła w ich wnętrzach. O ile zatem zbiory palmiarni poznańskiej usytuowane są gęściej, a na przedstawieniach fotograficznych dominują kadr, o tyle w kompleksie berlińskim zanikają na tle prześwieconych szyb. Światło różnicuje także kolorystykę obrazu, balansującą między ciemnym granatem a zielonkawym zabarwieniem. Przy całej subtelności kompozycji, struktury naturalne i architektoniczne są wyraziste i zdecydowane. Co istotne, Kędzióra nie skupia się na ukazaniu specyfiki morfologicznej poszczególnych okazów. Artystka wybiera strategię impresyjną i stara się ukazać obiekt jako pewną przyrodniczo-architektoniczną całość.

28 Franz Hessel, *„Flâneur w Berlinie”*, tłum. Sława Lisiecka, *Literatura na świecie* 361-362, nr 8-9 (2001), s. 230-231.



Współcześnie ogród botaniczny definiowany jest jako „instytucja utrzymująca udokumentowane kolekcje żywych roślin wykorzystywanych do celów naukowych, konserwatorskich, wystawienniczych i edukacyjnych”²⁹. Twórcy i projektanci takich kompleksów są coraz bardziej świadomi istotności dostosowywania infrastruktury do aktualnych wymogów związanych z rozwojem nauki i kultury, a także ekologią. O ewolucji funkcji ogrodów botanicznych świadczyć może ich otwartość na współpracę z artystami, czego przykładem jest chociażby projekt pt. *Centrum Żywych Rzeczy*³⁰ realizowany od 2016 roku w Ogrodzie Botanicznym UAM w Poznaniu przez inną znakomitą polską fotografkę, Dianę Lelonek. Artystka wprowadziła w „żywą” tkankę ogrodu spreparowane „śmieciorośliny”³¹, czyli odpadki, które były stopniowo zagarniane przez mchy, porosty i inne formy życia. Następnie te „od-ludzkie formy przyrodnicze” – czyli porośnięte żywą materią buty, układy scalone czy plastikowe opakowania na żywność – zostały przez artystkę sfotografowane na sposób laboratoryjny, w pracowni na neutralnym tle (jak chwasty Kędziory). Realizację Lelonek można interpretować jako wyraz potrzeby dostrzeżenia i uwzględnienia w ogrodach botanicznych zmian zachodzących na szeroką skalę w środowisku przyrodniczym. Trudno dziś znaleźć przestrzeń czystej „dzikości”³², o wiele częściej mamy do czynienia ze środowiskiem zanieczyszczonym i hybrydycznym. Czy zatem ogrody nadal powinny być manifestacją muzealizacji przyrody „idealnej” i prezentować rośliny odseparowane od świata zanieczyszczonego i przekształconego?

Na palmiarnie fotografowane przez Kędziorę warto spojrzeć także w kontekście postkolonialnym. Z jednej strony sama konstrukcja obiektu reprezentuje żelazno-szklaną nowoczesność w architekturze (nie bez powodu Pałac Kryształowy zaprojektowany przez królewskiego ogrodnika Josepha Paxtona na londyńską Wielką Wystawę w 1851 roku uznawany jest za pierwszą nowoczesną konstrukcję), a ponadto stanowi ucieleśnienie zjawiska masowej rozrywki, jak pisał w *Pasażach* berliński filozof Walter Benjamin (1892-1940). Egzotyczne rośliny prezentowane w chłodnym klimacie środkowej Europy dawały odwiedzającym namiastkę doświadczenia podróży do odległego świata, ale i jego kolonizacji. Już same słowa używane w języku polskim do nazwania tego typu architektury są znaczące: „ogród zimowy”, „cieplarnia”, „oranżeria”, „palmiarnia”. Kierują nas one ku wyobrażeniu krajów, w których zima jest krótka i łagodna.

Z drugiej strony, wszystkie te rodzaje „szklarni” funkcjonują jako obserwatoria i środowiska laboratoryjne przeznaczone do badania przyrody przeszczepionej, wyabstrahowanej z oryginalnej przestrzeni (której warunki odtwarza się sztucznie w miejscu docelowym) i sprowadzonej do Europy jako materiał badawczy. Z tej przyczyny Kędziora nazywa palmiarnie „wyspami”, odrębnymi, wyizolowanymi środowiskami, w których niby panują warunki zbliżone do tych właściwych miejscom pochodzenia zaimportowanych okazów, ale w istocie będących symulacjami. Co istotne,

29 Marcin Zych, Zygmunt Kącki, Paweł Kojs, Damian Matynia, Arkadiusz Nowak, Grażyna Szymczak, Michał H. Węgrzyn, Justyna Wiland-Szymańska, „Ogrody botaniczne we współczesnym świecie”, *Kosmos*, 2023, 72, nr 2, s. 130, https://doi.org/10.36921/kos.2023_2934.

30 Wystawa: Diana Lelonek, *Od-ludzkie formy przyrodnicze – Centrum Żywych Rzeczy*, kurator: Marek Wasilewski, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 11.06 – 1.09.2019.

31 Diana Lelonek, *Wasteplants Atlas. Atlas Śmiecioroślin*, (Poznań: Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2022).

32 Rozumienia „dzikości” w perspektywie współczesnej humanistyki przedstawia Ewa Rewers, Zob. Ewa Rewers, „Świat post-naturalny? Teoretyczne, empiryczne i artystyczne rewizje”, *Przegląd Kulturoznawczy*, 58, nr 4 (2023), s. 421 - 440, <https://doi.org/10.4467/20843860PK.23.029.19178>.

po latach życia w ogrodach botanicznych pewne cechy ich roślinnych mieszkańców mogą rozwijać się inaczej niż w oryginalnym środowisku. Na zdjęciach poznańskiej artystki nigdy nie widzimy roślin jako niezależnie rozwijających się organizmów, zawsze stanowią one część ekspozycji ogrodu, szklano-metalowych konstrukcji. Można by więc zapytać, co w tych fotografiach jest ważniejsze: roślina, czy podtrzymująca ją przy życiu, a zarazem przytłaczająca architektura?

Podsumowanie

Prowadząc analizę wybranych projektów, koncentrowałam się nie tyle na samej fotografii, co jej związkach z badaniami naukowymi, a także jej relacji do rysunku, malarstwa oraz technik reprodukcji. Spróbujmy zatem, podsumowując i nieco upraszczając, wskazać najważniejsze spośród proponowanych w owych pracach sposobów myślenia o usytuowaniu botaniki i samych roślin w szerszym planie kulturowym. Po pierwsze znaczenie ma tu interpretacja tradycji obrazowania roślin oraz jej historyczno-kulturowych kontekstów. Po drugie projekty artystyczne ukazują kulturowe uwikłania wiedzy naukowej. Natura zostaje ukazana przez twórczynię jako konstruowana i sztuczna, i jako taka ilustruje postulaty zwolenników studiów ekokulturowych, by pojęcie natury zastąpić pojęciem kulturonatury (Ewa Rewers) lub naturokultury (Donna Haraway)³³. Wiedza naukowa nie jest ponadto wolna od politycznego kontekstu jej funkcjonowania. Wynika z tego trzeci wymiar dzisiejszej interpretacji historii botaniki, wskazujący na społeczne usytuowanie wiedzy. Związani z tym nurtem twórcy poświęcają szczególną uwagę obecności kobiet w omawianej dyscyplinie oraz postkolonialnemu odczytaniu kulturowego związku nowożytnej nauki z europocentrycznym spojrzeniem. We wskazanych pracach istotne jest zarówno dziedzictwo wybitnych artystek (w *Hołdzie* Sokołowskiej), proces „wbudowywania” roślin w architekturę symbolizujący podporządkowanie natury kulturze (w cyklu *Na tej wyspie nie ma wiatru* Kędzior), jak też orientalizowanie roślinności.

Warto na zakończenie wspomnieć o dwóch interesujących i godnych rozwinięcia wątkach, na które niestety w niniejszym tekście zabraknie już miejsca. Pierwszym jest kwestia relacji współczesnej humanistyki i praktyki artystycznej, która domaga się wyczerpującego omówienia. Taki kierunek badań wskazuje Ewa Rewers pisząc, że „najbardziej oczywistymi sprzymierzeńcami humanistów są artyści oraz badacze uwzględniający w swych publikacjach podstawowe założenia dotyczące różnic ontologicznych występujących między światami naturalnym i kulturowym”³⁴. Czy takimi sprzymierzeńcami mogą być twórczynie, których prace tu analizowano? W końcu na gruncie swojej twórczości badają one owe różnice, a także kwestionują przyjmowane bezkrytycznie, nieuświadomione, a powszechnie funkcjonujące kategorie i sposoby myślenia.

33 Ewa Rewers, „Humanistyka wobec koncepcji «kulturonatury»”, *Teksty Drugie*, nr 1 (2017), s. 163–175, DOI: 10.18318/td.2017.1.13; D. Haraway, „Manifest gatunków stowarzyszonych”, tłum. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012).

34 Ibid., s. 425.

Równie interesujący jest wątek drugi, czyli projekt prześledzenia współczesnych tropów i sposobów wykorzystania technik opartych na „fotografii roślinnej”, czyli np. antotypii. Współcześni twórcy i twórczynie chętnie po nią sięgają, widząc w „fotografii roślinnej” radykalne rozwiązanie problemu zanieczyszczenia środowiska, będącego między innymi skutkiem używania fotografii srebrno-żelatynowej. „Fotografia roślinna” wydaje się też atrakcyjna, bo nie wymaga używania produktów odzwierzęcych (jak pozyskiwana ze zwierząt żelatyna). Czy jej twórcy pamiętają jednak o roślinnych początkach fotografii?

Spis ilustracji:

Basia Sokołowska, *Hołd*, 2020. Książka artystyczna. Fot. Marianna Michałowska.

Basia Sokołowska, *Liście chrzanu*, fragment z cyklu *Heliografie*, 2010. ze zb. Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu.

Anna Kędziora, *Na tej wyspie nie ma wiatru*, 2023. Dzięki uprzejmości artystki.

Anna Kędziora, *Na tej wyspie nie ma wiatru*, 2023. Dzięki uprzejmości artystki.

Bibliografia:

Bal M. (2007): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd ed., Toronto–Buffalo–London, University of Toronto Press.

Batchen G. (1997): *Burning with Desire*, Cambridge, MA–London, The MIT Press.

Bobako M. (2009): *Powrót kobiet do historii – niedokończony projekt*, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0083bobako.pdf> [dostęp: 20.09.2024].

Domańska E. (1994): *Historia feminizmu i feministyczna historia*, „Odra”, nr 7/8, s. 22–28.

Galassi P. (1981): *Before Photography*, New York, The Museum of Modern Art.

Genette G. (1983): *Narrative Discourse. An Essay on Method*, tłum. J.E. Lewin, Ithaca–New York, Cornell University Press.

Haraway D. (2012): *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.

Hessel F. (2001): *Flâneur w Berlinie*, tłum. S. Lisiecka, „Literatura na Świecie”, nr 8–9 (361–362), s. 230–231.

Kalinowska M. (2019): *Florilegium of Fortunata Obrąpalska – iconography of biological diversity in natural phenomena*, „Biodiv. Res. Conserv.”, nr 53, s. 1–6, DOI: 10.2478/biorc-2019-0001.

Kędziora A. (2023): [komentarz autorski], [w:] ulotka wystawy *Berliński pokój / Berliner Zimmer*, kur. M. Michałowska, Instytut Polski w Berlinie, 5.12.2023–30.01.2024.

Kluszczyński R.W. (1998): *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Warszawa, Instytut Kultury.

Lelonek D. (2022): *Wasteplants Atlas. Atlas Śmiecioroślin*, Poznań, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu.

Łukasiewicz A. (1962): *Morfologiczno-rozwojowe typy bylin*, Poznań, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Matematyczno-Przyrodniczy.

Michałowska M. (2024): *Materia(ł) fotografii. Obrazy środowiska przyrodniczego we współczesnych praktykach wizualnych*, Kraków, Universitas.

Michałowska M. (2023): *Chwasty i ptaki – fotografia między ekokrytyką, studiami ekokulturowymi i wizualną kulturą ekologiczną*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, t. 22, nr 2, s. 1–20, DOI: 10.31261/SSP.2023.22.02.

- Mills V. (2021): *The roots of photography*, „The Royal Society”, 26.07.2021, <https://royalsociety.org/blog/2021/07/the-roots-of-photography/> [dostęp: 8.05.2024].
- Morin E. (1975): *Kino i wyobrażenia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rewers E. (2017): *Humanistyka wobec koncepcji «kultury natury»*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 163–175, DOI: 10.18318/td.2017.1.13.
- Rewers E. (2023): *Świat post-naturalny? Teoretyczne, empiryczne i artystyczne rewizje*, „Przegląd Kulturoznawczy”, t. 58, nr 4, s. 421–440, DOI: 10.4467/20843860PK.23.029.19178.
- Roche S. (2019): *The Science of Art – Why Botanical Illustration Matters*, „National Tropical Botanic Garden”, nr 28, <https://ntbg.org/news/the-science-of-art-why-botanical-illustration-matters/> [dostęp: 4.05.2024].
- Roman Kobendza / Basia Sokołowska. *Archiwum botaniczne* (2012): kur. J. Odnous, Fundacja Archeologia Fotografii, Ogród Botaniczny UW, Warszawa, 2.06–30.09.2012.
- Słownik pojęć filmowych, t. 7: Aparat, wrażenie realności, sen, fabuła* (1994): red. A. Helman, Wrocław, Wiedza o Kulturze.
- Sokołowska B. (2020): *Hołd / Homage*, Toruń, Galeria Sztuki Wozownia.
- Spreadborough M. (2024): *Constance Fox Talbot 1811–1880*, „Hundred Heroines”, <https://hundredheroines.org/historical-heroines/constance-fox-talbot/> [dostęp: 20.04.2024].
- White H. (1987): *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press.
- Zych M., Kącki Z., Kojs P., Matynia D., Nowak A., Szymczak G., Węgrzyn M.H., Wiland-Szymańska J. (2023): *Ogrody botaniczne we współczesnym świecie*, „Kosmos”, t. 72, nr 2, s. 130, DOI: 10.36921/kos.2023_2934.

Dr hab. Marianna Michałowska prof. UAM pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Jej główne zainteresowania badawcze dotyczą sfery wizualnej współczesnej kultury artystycznej oraz znaczeń obrazu w kulturze popularnej, współczesnych transformacji fotografii oraz jej obecności w studiach miejskich, a także refleksji nad praktykami muzealnymi. Autorka 5 monografii i licznych artykułów poświęconych kulturowej historii fotografii i wizualizacji w nauce. Autorka realizacji fotograficznych i kuratorka wystaw (m.in. w latach 2004-2016 cyklu wystaw w ramach Biennale Fotografii w Poznaniu). <https://orcid.org/0000-0003-4968-9710>

Marcin Pietrucin

Bon voyage

Marcin Pietrucin

Bon voyage

Wstęp

Zawsze chciałem być Indianą Jonesem. Nie chodzi mi tu o imperialistyczne zapędy, zawłaszczania kulturowe czy o tłuczenie się z nazistami. Czasem po prostu przydałoby się przelecieć nad problematycznymi fragmentami życia, jak to często robił Indiana na swoim biczu. W moim arsenale miałbym też rewolwer, ale nie używałbym go nigdy. No, chyba że ktoś popisywałby się za bardzo swoją szabelką. Najbardziej w tym wszystkim pociąga mnie jednak przygoda, odkrycia i oczywiście rytmiczny motyw muzyczny – pojawiający się na początku nowej, nadchodzącej przygody godnej soundtracku spod batuty Johna Williamsa. Pewnego rodzaju wolność manifestująca się jako życie na własnych zasadach. Gdyby nie notoryczny opór dr Jonesa wobec wytycznych systemu, wiele artefaktów, zamiast trafić do muzeum, skończyłoby na czarnym rynku handlu sztuką albo na pchlim targu z antykami, gdzie na zawsze mogłyby popaść w niepamięć, pochłonięte przez mgły historii. Albo kupione przez mojego ojca.

To właśnie jemu zawdzięczam miłość do uniwersów George'a Lucasa, jazzu, innych dóbr kultury i westernów. Po nim mam zapewne również poczucie humoru, łatwość we wkręcaniu innych osób i zamiłowanie do dziwnych przedmiotów. Ta ostatnia cecha uaktywniła się u mnie w pełni dopiero na uczelni artystycznej, miejscu, w którym ludzie nierzadko są gotowi zapłacić 1500 euro za brzęczący LED po szyldzie z Biedronki (koniec końców kupiec się wycofał). Po studiach zakładamy razem spółkę: ojciec dostarcza towar, ja szukam nabywców. Żyłki do interesów mi nie przekazał, ale jest żywym przykładem oddania pasjom, które z uporem pielęgnuje. Widać, że poza pracą, w życiu dorosłym, człowiek także potrzebuje kolekcjonować znaczki, monety, modele samochodów osobowych z PRL-u, samochody ciężarowe z PRL-u, elementy mechanizmu ruchomego układu słonecznego w co-miesięcznej prenumeracie, lampy olejowe i stare żeliwne żelazka. Z pracy – biura projektowego linii wysokiego napięcia – przynosi również osobliwe ready-made'y: kij z włókna szklanego, przełączniki wielkości czterech pięści, amperomierze z remontowanych elektrowni wodnych. Obiektów tak wiele, a cały dom mu galerią. W końcu nie starczyło już miejsca i część kolekcji przenieśliśmy do filii Galerii Pietrucin – szopy w ogrodzie. Niczym prawdziwy kurator, ojciec wywiera także silny wpływ na pasje mojej siostry i moje – wspiera i pielęgnuje nasze wszelkie zajawki, takie jak fotografia, film, granie na instrumentach czy kolekcjonowanie kart z piłkarzami. Zna egzystencjalną wagę hobby i lubi pchać nas w stronę ich ekstremalizacji, chyba nie chce być w tym sam. W konsekwencji po liceum zrekrutowałem się na archeologię na Uniwersytecie Warszawskim.

Na jednym z pierwszych wykładów *Wstępu do archeologii* kierowniczka Instytutu opowiadała o tym, jak wygląda praca po studiach. W pewnym momencie prezentacji na ekranie zaczęły pojawiać się kultowe ujęcia z sagi o przygodach Indiany Jonesa, najśłynniejszego archeologa wszech czasów. Nie ukrywam, że się całkiem podekscytowałem. W końcu ktoś przywołał powód, dla którego się tam znalazłem. Ledwie zdążyłem się rozmarzyć, kiedy Indiana oderwał wzrok od złotego bożka, spojrzał mi prosto w oczy i oceniająco przemówił głosem profesorki:

– Jeśli ktoś myśli, że tak wygląda praca archeologa, to może teraz wyjść z sali.

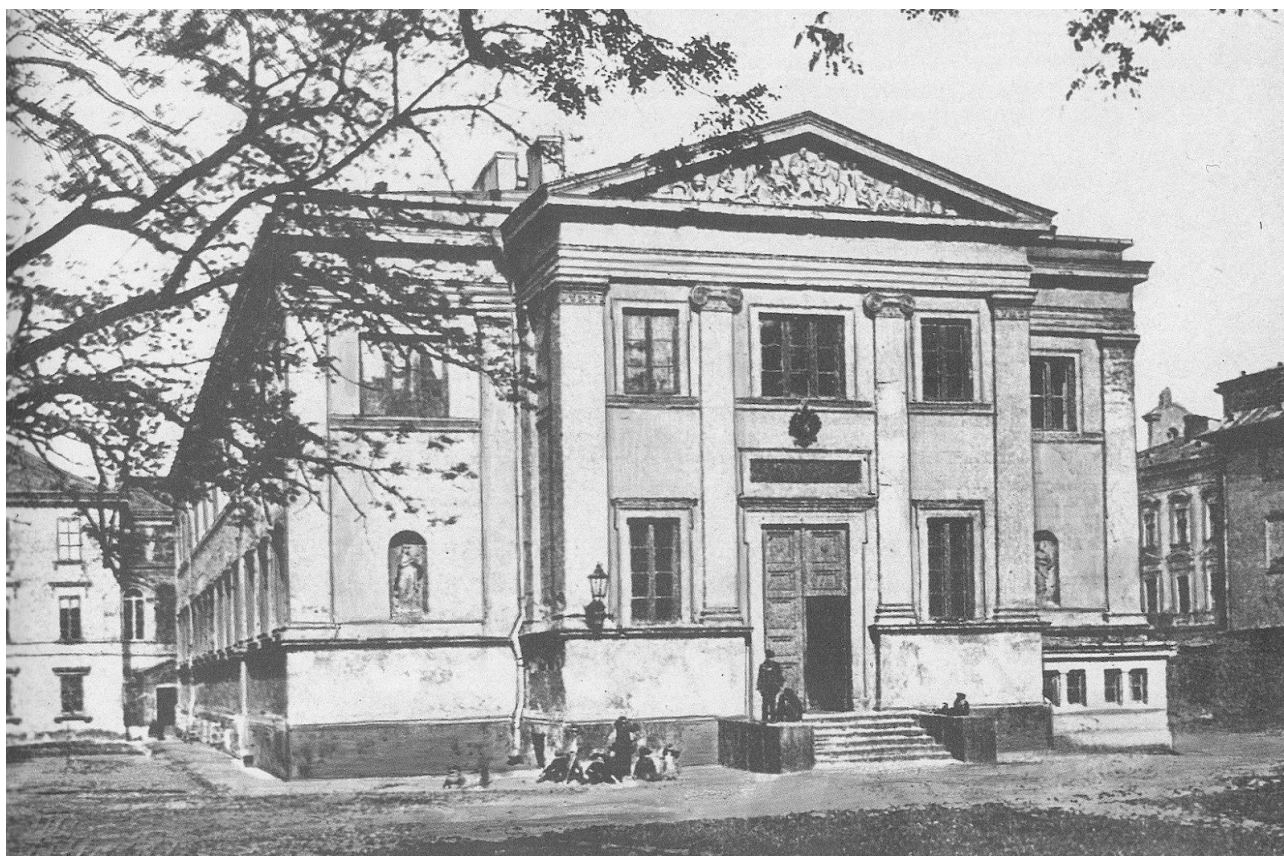
Wyszedłem z sali.

Zupełnie nie rozumiem, po co była ta pokazówka. Nie znoszę sytuacji, w których ktoś zderza rzeczywistość z mitem w tak wulgarnie bezpośredni sposób. Przecież oczywistym jest, że praca archeologa tak nie wygląda. Mimo wszystko na takim micie niesamowitych odkryć i skarbów wydartych historii można przebrnąć z zadowoleniem przez całe studia. Wyobrażam sobie, że działa to podobnie jak powołanie do seminarium.

Wróciłem dopiero pół roku później, żeby podbić legitymację. Instytut Archeologii UW ma swoją siedzibę w budynku historycznej Szkoły Głównej, który wzbudził we mnie lekkie wątpliwości co do słuszności decyzji o odejściu.

Zaprojektowany na planie prostokąta gmach z imitacją portyku przypomina świątynię antyczną. Przed wejściem stał potykacz z ówczesnym menu w cafe *Sahara*, któremu z góry, ze zdobionego tymparonu, przyglądał się Arystoteles wraz z uczniami. Akurat wtedy w ramach archeologicznej diety serwowano tosty z serem i gulasz afrykański. Klimat egzotycznej przygody potęgowały jeszcze wnętrza z ciemnymi drewnianymi podłogami, klatką schodową ustaną czerwonym tureckim dywanem oraz złote żyrandole z żarówkami przypominającymi świece. Idealne miejsce do rozpoczęcia przygody i stworzenia nowych mitów. Przesiąknięte tą samą energią, którą kierowniczka chciała mu odebrać.

Rzeczywistość nie przejmuję się tym, jak ją opisujemy czy odbieramy w naszych głowach. Czymkolwiek by ta rzeczywistość nie była – jeśli ma być nudna, będzie nudna. Nie ma w tym niczego złego, to raczej moja osobista preferencja, że lubię ją na mniej nudno. Wydaje mi się, że nie jestem w tym osamotniony i jeszcze parę osób mogłoby się zgodzić, że nie ma co się ograniczać do tego, co przyziemne, normalne czy naturalne. To my wyznaczamy granice własnego zniewolenia, tego, czym staną się dla nas zwykłe wykopaliska czy papierkowa robota.



il. 1. Wspomnienie dawnej Warszawy

Tak bym powiedział Pani Kierownik, na co pewnie by odparła, że to nie zmienia faktu, że ziemia jest ziemią a łopatką – łopatką.

– OKEJ!!!!1!

Przechodząc od łopatki z powrotem do bicia – nie brałbym oczywiście postaci Indiany Jonesa i związanego z nim fantazmatu bezkrytycznie, jako ostatecznej wykładni tego, czym jest wolność (jest on najzwyczajniej białasem z lat osiemdziesiątych napisanym przez białasów urodzonych w latach czterdziestych) – tak samo, jak nie wyrzeźbiliśmy *Michała Wiśniewskiego jako symbolu wolności bez granic*© tylko dlatego, że zaśpiewał swój ikoniczny utwór *Keine Grenzen*. Jest to jednak bardzo kusząca wizja z płytkim, aczkolwiek pociągającym morałem¹. Iga, moja dziewczyna i zarazem autorka pomysłu, nałożyła na to potencjalne dzieło sztuki stygmę pracy zakazanej, o której nie wolno mi nawet myśleć. Pomysł ten wraca do mnie jednak notorycznie, ucieka z mojego głupiego klasztoru² i nawiedza mnie wieczorami.

W ogóle wydaje mi się, że dobrą Sztukę od złej odróżnia się trochę jakby językiem³. Z wiekiem kubki smakowe stopniowo zanikają i zaczyna się lubić oliwki, ser pleśniowy czy fotografię wielkoformatową. Średnio do dwudziestego roku życia liczebność receptorów smaku zmniejsza się z 10 000 do 2 000. W moim przypadku to by się zgadzało, bo mniej więcej w okolicach dziewiętnastych urodzin wykonałem swoją pierwszą fotografię wielkim formatem. Nie żałuję tego wcale, bo właśnie wtedy włoski wirtuoz ciemni, Federico Caponi⁴, dostrzegł we mnie potencjał i zetknął mnie z nowym mitem – świata sztuki. Świata, który zawiera w sobie wszystko i wszystkich, sposobu przeżywania życia takim, jakim go sobie zbudujemy i określimy – albo wkręcimy. Pomimo już okrojonych możliwości smakowych dalej nie lubię wernisażowego wina, może na to jeszcze przyjdzie czas.

1 Pomysł powstał jeszcze przed jego skazaniem i serią odwołań, nadaje to jednak głębszego wymiaru całej idei. Ostrzegam – kiedyś może to jeszcze zrobię, ale raczej pod jakimś pseudonimem, bo się trochę cykam.

2 S. Wildstein, *Klasztor głupiego myślenia*, Disastra Publishing, Poznań 2024.

3 Piotr Bosacki, *Drakula*, 2011 – myślę, że trafnie jest tam przedstawione widzenie języka, przynajmniej tak sobie wyobrażam odczuwanie sztuki.

4 Federico Caponi – urodzony w Toskanii w 1968, ukończył studia z filozofii na Uniwersytecie we Florencji. Fotograf i wykładowca technik analogowych. Prowadzi ciemnię Pracowni Wschodniej na warszawskiej Pradze. Od 2018 roku wykładowca technik ciemniowych i fotografii dokumentalnej w Akademii Fotografii w Warszawie.

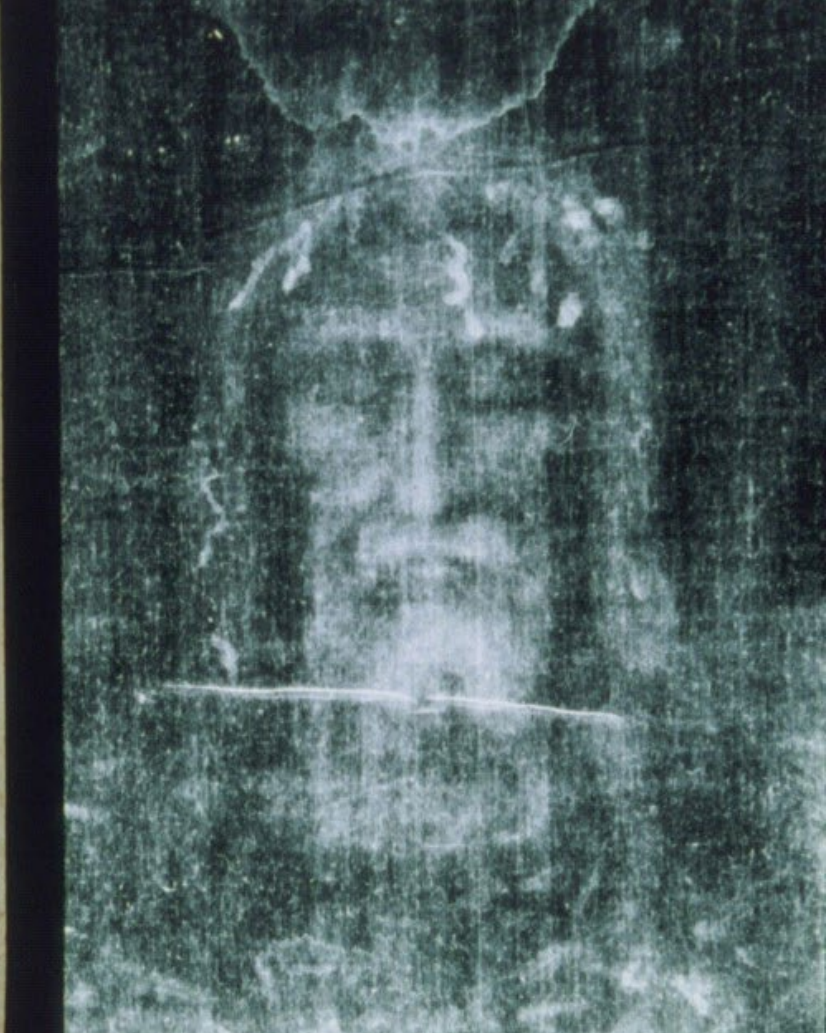
I co dalej?

Przychodząc na uczelnię artystyczną dysponowałem większą liczbą odpowiedzi niż teraz, kiedy z niej wychodzę (na chwilę tylko, bo planuję wrócić na magisterkę, po kolejną dawkę „niewiedzy”). Przez trzy lata próbowałem różnych mediów fotograficznych, postfotograficznych, transfotograficznych i okołofotograficznych. Dowiedziałem się o kontrowersyjnej pierwszej fotografii – całunie turyńskim⁵. Wtedy całe moje postrzeganie fotografii (a może już całunografii?) wywróciło się do góry nogami. W Lechu Lechowiczu⁶ nic na ten temat nie znalazłem, ale takie ułożenie źródeł medium fotograficznego pasowałoby do narracji porównującej środowisko sztuki do religii, a jej wyznawców do akolitów, czy wręcz sekciarzy. Całunograficy odprawiają w ciemnościach rytuały naświetlania, by z kąpiel w alchemicznych roztworach wyłonił się srebrny obraz czasu zatrzymanego. Później takie dewocjonalia wiesza się na ścianie i wspólnie ogląda podczas misteriów w piątkowe wieczory.

il. 2. Pozytyw i negatyw całunu, il. 3. Widok z okna w Le Gras

5 Prof. dr hab. Piotr Chojnacki wspominał kiedyś o tym na jednej z obron prac dyplomowych, od tamtej pory nawiedza mnie ten wymysł.

6 L. Lechowicz, *Historia fotografii Część 1. 1839 - 1939*, PWSFTviT, Łódź 2012.



Nie jestem osobą religijną, swoją przypadkową relację z Kościołem zerwałem wstępnie na etapie bierzmowania. Dokument apostazji, napisany w przypiływie buntu, leży zapomniany w lewym dolnym rogu pulpitu na moim komputerze. *Apostazon* (bo tak nazwałem ten dokument) być może nigdy nie zostanie ukończony, tamte emocje z upływem czasu stały się na tyle odległe, że trudno mi dziś znaleźć motywację, by dokończyć to, co zacząłem. Bywa jednak, że znajduję w sobie znajome uczucie przypominające mi o okresie wiary, i jest to coś w rodzaju naiwnego strachu przed zawiedzeniem wyższej idei. Zanim powiem, że coś mi się podoba albo nie, muszę się czasem upewnić, czy nie popełniam jakiegoś grzechu wobec sztuki. Czy nie odwracam się od istoty jej absurdałnego sensu? Przecież to przestrzeń wolności, nie ma tu raczej złych odpowiedzi ani złych pytań. Ośmielę się nawet powiedzieć, że wszelkie skierowane ku niej herezje jedynie umacniają ten paradoksalny kanon. Dziwna to zależność, ale skłania do poszukiwania coraz to bardziej szalonych środków do jej naruszenia.

W ciągu zaledwie trzech lat mojej działalności znalazłem się w ogromnej liczbie sytuacji, które tylko świat sztuki jest w stanie zapewnić. Na roku stworzyliśmy nowe wyznanie: skrajny dynamizm – dobre dzieło sztuki musi się ruszać, zapierać. Zakładałem ziemniaczane ogródki partyzanckie w centrum Poznania, a przez telewizję studencką zostałem mianowany „samozwańczym pyromanem”⁷ (daleko idące skojarzenie, ale przecież pyra od ogniska daleko nie pada). Z zebranych bulw tworzyłem potem reaktory energetyczne. Zostałem prezesem klubu sportowego, który boryka się z ciągłymi problemami kadrowymi – mamy więcej osób w zarządzie niż samych sportowców, chociaż to chyba właśnie tak funkcjonują te rzeczy. Unia sportu i sztuki, której niejasny status eksploatujemy w działaniach rekreacyjno-mediacyjnych, z czasem wkroczyła na boisko polityczno-sportowe, trzęsąc kazamatami Zamku Ujazdowskiego⁸.

– I co dalej? – pyta profesor Kuzyszyn.

– Nie wiem, z każdym kolejnym pomysłem czuję, że się skończyłem i nie przebiję tego, co już zrobiłem. Potem jednak coś robię i wydaje się, że jest to progres, ale ciągle, w każdym projekcie, wyczuwam jakiś luz spowodowany niedokręconą śrubką, której nie mogę zlokalizować. Tak niewiele dzieli mnie od wykorzystania mojego pełnego potencjału, może przyjdzie to z czasem, jak doświadczenie w warsztacie samochodowym. Po pojedynczym furkocie silnika będę w stanie określić, co trzeba dokręcić, chyba że kompletnie ogłuchnę i przestanę się tym po prostu przejmować – odpowiadam.

Jestem świadom naturalności tego procesu, ale za każdym razem się dziwię. (Na koniec podstawówki wychowawczyni mojej klasy, trochę głupkowato, powiedziała: „Idźcie w świat i się dziwcie”⁹. No więc chodzę i buzię mam otwartą przez absurdy tego świata.)

– Nie ma większej wolności niż ta, którą daje nam sztuka – to też powiedział profesor. On ogólnie dużo mówi, ale nie będę już wszystkiego przytaczał.

7 Kurier Akademicki, *Kurier Akademicki* | odcinek 207, 22.06.2023, https://www.youtube.com/watch?v=UiTVpc_KYpE&ab_channel=KurierAkademicki, (dostęp: 18.05.2025).

8 Artystyczny Związek Sportowy, *Ujazdowski OPEN*, 15-17.10.2024, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, kuratorka: Kamila Bondar.

9 Wioletta Czerwińska, kiedyś na zakończeniu roku klasy 6c w SP7 w Olsztynie.

Na pierwszym roku wszystkie niewypały, wszelkie oznaki toporności w pracach, usprawiedliwiałem sobie przy pomocy nowo poznanego pojęcia fluxusu. Jak coś jest niezupełnie udane, to można uznać, że jest po prostu *in flux*. Stopniowo luksus ten zanikał na rzecz rosnącej samoświadomości. Jednak moje działania cały czas, pomimo niedokręconych śrub, sprawnie poruszają się do przodu, z projektu na projekt. Wraz z tym postępem pojawia się ciągły wymóg tłumaczenia osobom z zewnątrz – mamie i sąsiadkom – tego, co tak naprawdę się na Wydziale Fotografii Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu robi i czego się uczy. Czasem po prostu mówię, że studiuję sztukę współczesną, co wcale nie zwiększa poziomu zrozumienia, ale przynajmniej zakreśla mniej więcej obszar jego braku.

Fotografia jest jedną z niewielu sztuk, które miały tak mocny wpływ na dzisiejszą kulturę wizualną, zasób pojęciowy; większość lubianych teoretyków biegle posługiwała się aparatem (zarówno fotograficznym, jak i pojęciowym). To wszystko doprowadziło do nieprzewidzianych skutków dla przyszłości tej szlachetnej sztuki. Moi rówieśnicy i ja odwróciliśmy się od zapachu rozcieńczonego Rodinalu w stronę gipsu, ruchu i przestrzeni – zachowując przy tym wierność idei fotograficzności (cokolwiek to znaczy). Rodzi to charakterystyczne pytanie, które często pada podczas obron prac dyplomowych: „Ale gdzie tu jest fotografia?”. Zaraz potem komisja przeważnie sama sobie odpowiada: „A no tak, przecież wszystko jest fotografią”. W Artystycznym Związku Sportowym mamy co najmniej dwóch fotografów sportowych, którzy przestrzegają zasad spisanych w „Fotografii na boisku” przez Cypriana Norwida.

— Nie ma już miejsca na bekę białych mężczyzn w sztuce —

Adam Mazur rzucił to zdanie kiedyś na zajęciach. Wspominałem wtedy o moim nowym pomysśle, czyli AZSie, który w tamtym czasie był jeszcze Akademicki, a nie Artystyczny. Nie powiedziałem tego na zajęciach, ale się z nim nie zgadzałem. Jest różnica pomiędzy szyderą białych mężczyzn, a dobrze opowiedzianym żartem, zrodzonym z kultury ciepłej ironii, nie z pogardy. Wydaje mi się, że sztukę żartu opanowałem do pewnego zadowalającego stopnia, w którym jestem świadomy tego, co robię.

Absurd i humor to dzieci tej ziemi. Nie wyobrażam sobie, jak inaczej znosić absurd mojego istnienia na świecie, niż poprzez humor, który pozwala z godnością stawać codziennie w szranki z systemami, które niejednokrotnie tej godności próbują nas pozbawić. Jakże inaczej funkcjonować w potęgde absurdu – w ramach sztuki, której natury nie da się wyjaśnić, jeśli nie posługujemy się humorem, by zdobywać naszą wolność. Przecież to wprawne narzędzie do obrony przed pretensjonalnością i nadętymi manifestami.

Nie wszystko można nazwać sztuką, ale też mało kto potrafi powiedzieć, co nią jest. Powstaje więc pewna szara strefa, dezorientująca uczestników kultury, w której rodzi się przestrzeń do eksperymentu, pomyłek i najważniejszego: poczucia humoru. Nie wiem, jak inaczej na coś takiego reagować – to wszystko z natury jest po prostu... niepoważne. A jednak to właśnie bezgraniczna powaga bywa najniepoważniejsza i zarazem najbardziej niebezpieczna – odbiera dystans, usztywnia myślenie i nierzadko kończy



il. 4. Fontanny

się konfliktem. Nieprzypadkowo wiele działań, które z perspektywy czasu uznajemy za najciekawsze, na początku wyglądały jak żart – i często rzeczywiście nim były.

Mazur pewnie zapomniał już o swoich słowach, ale ich echo wróciło do mnie przy okazji afery, która wywiązała się wokół turnieju Ujazdowski OPEN organizowanego przez AZS w Zamku Ujazdowskim. Stach Szabłowski w podsumowaniu roku 2024 w *SZUMIE* opisał tę sytuację tak:

„(...) Przypomina się tu niedawna inba wywołana przez Artystyczny Związek Sportowy (AZS). Ten młody kolektyw wziął udział w programie *Otwieramy się!* zorganizowanym przez CSW Zamek Ujazdowski z wolna dochodzący do siebie po długiej Bernatowiczowskiej okupacji. Nawiasem mówiąc, aby do tego programu się dostać, AZS musiał pokonać dziesiątki konkurentów, którzy zgłosili się do ogłoszonego przez instytucję open calla. Pozostając w poetyce artystycznej rywalizacji o przestrzeń widzialności, kolektyw zaproponował zawody sportowe, w których można było wygrać wystawę w CSW. Jeżeli w zamiar ten wpisany był wątek krytyki instytucjonalnej lub przynajmniej intencja satyryczna, to art-komentariat zignorował ją i zatrzęsł się z oburzenia. Konkurencje sportowe stawiają wszak na straconej pozycji osoby chore i niepełnosprawne, nie mówiąc o tym, że zawody z wygranymi i przegranymi – i jakiegokolwiek formy rywalizacji w ogóle – podszyte są przemocowością. Ktoś zaproponował, żeby osoby artystyczne walczyły o wystawy w oktagonach. Pomyślałem, że to w sumie rozwiązanie o tyle niezłe, że prowadzące najkrótszą drogą do sedna, ale z tym oktagonem to był oczywiście krytyczny żart. Dla mnie jednak na żart zakrawają próby zamykania pod empatyczno-wspólnotowe miękkie dywany konkurencyjnych relacji panujących w młodym pokoleniu artystycznym. O równym starcie w tych zawodach również nie ma co mówić; zdarza się choćby tak, że ktoś na progu kariery artystycznej ma zamożnych rodziców z dużego miasta oraz mieszkanie po babci – i co mu zrobicie? (...)”¹⁰

Równie stanowczo, jako wyraziciel polemicznego ducha *art-komentariatu*, wypowiedział się na ten temat Wojciech Bąkowski w magazynie *Mint*:

„Niedawno pojawił się wyjątkowo kretyński pomysł zrobienia zawodów sportowych, które wyłonią autora solówki w CSW. Myślę, że obraża to wszystkie osoby kompetentne, po każdej stronie – i kuratorów, którzy wyłaniają interesujące zjawiska w sztuce, i młodych artystów starających się o jakość swoich prac. Wystawa w CSW powinna być wielką nobilitacją. Jeżeli ktoś cynicznie odbiera temu wartość i zaczyna się tak nieśmiesznie bawić, psuje nasz świat od każdej strony. Ale co zrobić, kiedy ludzie, którzy nie chcą nauczyć się grać w szachy postanowili zniszczyć szachy (...)”¹¹.

Z kolei Karolina Plinta w rozmowie z Kamilą Bondar, która była kuratorką tego projektu, oraz Łukaszem Rusznica na łamach podcastu *Godzina SZUMU* zasugerowała, że skoro i tak kiedyś będę dziadem, to cała ta moja głupia gimnastyka właściwie nie ma sensu¹².

¹⁰ Stach Szabłowski, *Święto wiosny, czyli rok najdroższej kawy*, [w:] *Szum*, 27.12.2024, <https://magazynszum.pl/swieto-wiosny-czyli-rok-najdrozszej-kawy/> (dostęp: 15.05.2025).

¹¹ Joanna Ruszczyk, *Lęki i depresję możesz przemienić w coś, co kupi kolekcjoner*. Wojtek Bąkowski, [w:] *Mint*, 10.01.2025, <https://mintmagazine.pl/artykuly/wywiad-bakowski> (dostęp: 18.05.2025).

¹² Karolina Plinta, *Godzina Szumu #135 Kamila Bondar, Łukasz Rusznica*, [w:] *Godzina Szumu*, 21.03.2025, <https://open.spotify.com/episode/48gm8fJmDJzONCigngwW8A?si=TTVsY40KRACe7EjYtqdmYA> (dostęp: 13.05.2025).



Fot. 01. Zespół AZS: Zuzanna Stempska, Marcin Pietrucin, Mateusz Hadaś

Chciałbym podziękować Wojciechowi, Karolinie i wielu innym artystom, kuratorom i osobom aktywnym w social mediach, udostępniającym w akcie oburzenia ściany krytycznego tekstu wraz z plakatem z wydarzenia ukazującym twarze Mateusza Hadasia, Zuzanny Stempskiej oraz moją. Dzięki naszej kolaboracji w ramach projektu oraz ich stanowczej reakcji na całą sytuację, sztuka dokonała kolejnego klasycznego okrążenia na bieżni i umocniony został „zdrowy” status quo. Ktoś się gimnastykuje, aby dziadować mógł ktoś. Tak to już wygląda. Tragiczny los projektów kontestacyjnych polega na tym, że napędzają one system, który miały podważyć. Jak strzelanie z pistoletu na wodę w ocean. Aczkolwiek realnie baliśmy się i snuliśmy wizje, co by było, gdyby taki nowatorski system selekcji artystów przyjął się w środowisku. Trzeba by było to wtedy jakoś odkręcić, najlepiej kolejną kontrowersją. Zwykła dynamika pracy z medium instytucji i systemu (której ważnymi częściami są przypadki i porażki). Nie byliśmy jeszcze gotowi na stworzenie sportowego systemu wytyczającego nowe ścieżki sztuce, więc dobrze się stało. Moją główną motywacją do realizacji pomysłu była czysta potrzeba zobaczenia czegoś takiego – nie było dla mnie istotne, czy ja to będę współorganizował, czasami po prostu pojawia się w człowieku dzika potrzeba doświadczenia pewnych dzieł czy sytuacji, które z braku innych opcji trzeba samodzielnie powołać do istnienia. Jestem bardzo zadowolony, że to się wydarzyło. Co prawda mieszane uczucia publiczności internetowej – z wyraźnym akcentem na te negatywne – doprowadziły mnie do tymczasowej utraty wiary w sztukę, ale ostatnio wyświetliła mi się *rolka* z takimi szybkimi sloganami coachingowymi:

Żaden olimpijczyk nie pogardzi tobą, bo zaczynasz uprawiać sport.

Żaden milioner nie będzie z ciebie szydził, bo rozpocząłeś własny biznes.

Każdy szanujący się artysta wyśmiejcie cię, bo robisz sztukę.

Musisz po prostu zacząć.

To przedostatnie zdanie uderzyło mnie z całej epy¹³. Jest to spore i niesprawiedliwe uogólnienie, ale jednak coś w nim rezonuje. W biznesie czy sporcie są pewne zasady i reguły, których nie da się naruszyć i ciężko sobie wyobrazić, żeby mogło być inaczej – totalna wygrana radykalnego kapitalizmu. Natomiast w sztuce reguły, jeśli nie są podyktowane czynnikami zewnętrznymi, zostają wymyślone przez artystów, kuratorów i instytucje. Mam wrażenie, że tworzeniu reguł towarzyszy również potrzeba ich umocnienia, jakby to, co niepodważalne, miało większą szansę przetrwać. Wygląda to trochę jak próba zapomnienia, że w ogóle są wymyślone i to nawet nie tak dawno. Artysta boi się nowych reguł, które mogą prowadzić do dewaluacji jego dorobku, choć jego wartość istnieje w kontekście jednej z wielu kruchych teorii sztuki, najlepiej tej aktualnie wiodącej. Czasami nawet wydaje mi się, że bardziej niż kreatywności od artysty oczekuje się tego, by był pewien siebie i odgrywał swoją rolę artysty. Może się za tym kryć lęk przed oceną, pomyłką, niezrozumieniem albo kompletną utratą kontroli nad własnym wizerunkiem. Na szczęście sam wymyśliłem ten statement z nieistniejącej *rolki*, ale wiadomo, o co chodzi.

13 Potocznie: z całej siły.

Dlaczego AZS stał się nagle realnym zagrożeniem? Ponieważ jest ruchem kontestującym aktualne reguły i zestawiającym je z innymi, które ciężko otwarcie przypisać do świata sztuki. Ponieważ posiada cechy innego, ugruntowanego systemu sportowego, który nagle wtargnął na pole sztuki. Są to cechy często klasyfikowane jako młodzieńcze i durne, ufundowane na umiejętnościach najwyraźniej niedostosowanych do wymogów twórczości artystycznej (jeśli wziąć pod uwagę zdziwienie, z jakim przyjęto skok przez kozła). Najciekawsze jest to, że AZS u podstaw nie miał wcale pełnić (nieudolnie czy skutecznie) funkcji krytycznej, jaką się mu przypisuje. To miało być coś spoza systemu, z innego świata. Pewnego rodzaju fantazja o innej rzeczywistości, która to magicznie przeniknęła w nasz świat na skutek koniunkcji sfer. Oczywiście nie chciałbym, aby zasady AZSu stały się uniwersalne, ale pociąga mnie szaleństwo, które za tym stoi. Świat sztuki jest jedynym miejscem, w którym można, a wydaje mi się, że nawet należy,

oszaleć.

„Istnieją rzeczy, w obliczu których musimy tracić rozsądek; w przeciwnym razie okazałoby się, że już dawno go straciliśmy”. To powiedział Lessing, a powtórzył to po nim profesor Piotr Wołyński¹⁴. Zgadzam się z nimi całkowicie i mówię to teraz i ja.

Czasami zostawiam dla siebie z przyszłości różne poszlaki i znaleziska. Jakiś przedmiot, którego już nie potrzebuję, ale wiem, że ucieszy mnie jego przypadkowe odnalezienie w szufladzie ze skarpetkami. Zdjęcie ukryte w dziwnym folderze, niepodpisany plik dźwiękowy, kartka wciśnięta między strony książki. Drobnie pułapki, o których zapominam i na które sam się łapię. Gdy już do tego dochodzi, wracam myślami do siebie z przeszłości – kim byłem i co musiało chodzić mi wtedy po głowie, żeby zostawić sobie taką zmyślną zasadzkę.

Czas potrafi dobitnie zmienić człowieka, nawet w bardzo krótkim okresie – nagle zaskakują go inne stresy, inne warunki, inne środowisko. Mam pewną fantazję: być nieprzewidywalnym nawet dla samego siebie. Robić rzeczy inaczej, szukać rozwiązań, o których jeszcze nie słyszałem – nawet jeśli oznacza to, że wyjdzie gorzej. Bo tylko wtedy mogę się dowiedzieć, jak by było, gdyby było inaczej. A może nawet lepiej?

Oczywiście nie zatracam się w tym całkiem – czasem chroni mnie przed tym lęk przed oceną środowiska, czasem zwyczajna potrzeba spokoju. Ale często czuję pociąg do szaleństwa, szczególnie kiedy sytuacja przekracza znośną skalę absurdu. Tam, gdzie pojawia się strach, tam może też wydarzyć się coś nowego. Nawet gdy nadjeżdża kryzys i mam wrażenie, że mój dyplom zaczyna nieznośnie przypominać Zacharowe prace.

14 Piotr Wołyński, *Ilustrowane historie rozpadu*, 2025, Muzeum Stanisława Staszica w Pile, kurator: Wojciech Beszterda.

One must imagine Zachar happy

Zachar Szerstobitow jest jedną z najbardziej pozytywnych osób, jakie spotkałem w życiu. Pomimo ogromu pracy na stanowisku laboranta na Wydziale Fotografii, wciąż zachowuje pogodę ducha i nie wydaje się przejmować niekończącą się listą zadań, które podrzucają mu wykładowcy i studenci. Kiedy widzę przestawioną kanapę, szafkę czy sprzęt fotograficzny, wiem, że jest spora szansa, że maczał w tym palce.

Pamiętam, jak przed wystawą końcoworoczną przewoził paleciakiem szafki z jednej sali do drugiej. Współczułem mu tej niewdzięcznej roboty – szczególnie, że później wszystko miało wrócić na swoje miejsce. Najbardziej utkwiły mi w głowie momenty, w których wracał po kolejną szafkę, jadąc na paleciaku uśmiechnięty, jakby jeździł na hulajnodze. Nie wtaczał głazu, tylko rozparcelowywał meble między salami – z troską o ich stan i dokładne ustawienie.

Zachar potrafi też zaskakująco dobrze ogarniać multitasking. Czasem, gdy bierze wolne, by odpocząć od zgiełku wydziału, studenci – zwykle z młodszych lat – składają na niego skargi, chyba jeszcze nieświadomi jego losu. Skończy jedno, a już pojawia się coś nowego – ku uciesze bogów.

Sam też czasem czuję się, jakbym pchał swój głaz pod górę, tylko po to, by w połowie drogi zorientować się, że to nie ta góra – i wcale nie mój głaz. Wtedy wszystko puszczam. Wsłuchuję się w łoskot kamienia, który toczy się w dół, i sam zjeżdżam za nim – na paleciaku Zachara. Kotyszę się całym ciałem, omijam drobne przeszkody, aż u stóp wzgórza uderzam w piasek, paleciak się zatrzymuje, a ja wysiadam. I wychodzę na spacer.

Szaleństwo to kategoria obejmująca pulę najbardziej ekspresyjnych narzędzi sztuki. Obłąd, ekstaza, maniakalna praca nad czymś, co nie ma sensu, ale nie może przestać być robione. Czasem warto zrezygnować z wartości, które ogół bierze za pewnik, żeby zobaczyć, co się wydarzy, kiedy się je zignoruje. Odstępstwo od normy bywa odbierane jako wykroczenie lub choroba, ale może to po prostu inna forma wolności – oświecony mistycyzm dla tych, którzy nie mieszczą się w ciasnej zagrodce realistycznych banałów.

Często mam wrażenie, że w świecie sztuki uczestniczymy w czymś w rodzaju improwizowanego przedstawienia. Są role, konflikty, emocje – dramaty, które niekiedy przybierają formę rzucania szklankami, publicznych kłótni, personalnych ciosów. Można się w to wszystko wkręcić, można też zrozumieć, że to teatr – gra aktorska tocząca się między osobami, ale też między ideami, za którymi się one opowiadają. Ludzie atakują się nawzajem niekoniecznie z czystej potrzeby serca, ale dlatego, że bronią pewnego światopoglądu, linii narracyjnej. Można być prezesem klubu sportowego, który uważa, że tylko sport jest prawdziwą sztuką, i z pełnym przekonaniem gardzi osobami, które nigdy nie przebiegły 400 metrów bez zatrzymania. I nawet jeśli nie do końca się z tym zgadzam – to uważam, że właśnie takie ekstremalne, z pozoru szalone postawy popychają ten wózek do przodu. Pozwalają wyznaczać nowe granice tego, co wolno, a czego już nie. To zderzenia i konflikty – nawet jeśli są reżyserowane – tworzą napięcia potrzebne do zmiany.

„Bądź cicho i słuchaj: czy rozpoznałeś swoje szaleństwo i czy się do niego przyznajesz? Czy zauważyłeś, że wszystkie twoje fundamenty są całkowicie pogrążone w szaleństwie? Czy nie chcesz rozpoznać swojego szaleństwa i powitać go w przyjazny sposób? Chciałeś zaakceptować wszystko. Więc zaakceptuj również szaleństwo. Niech światło twojego szaleństwa zabłyśnie, a nagle cię oświeci. Szaleństwem nie należy gardzić ani się go bać, ale zamiast tego powinieneś dać mu życie... Jeśli chcesz znaleźć ścieżki, nie powinieneś też odrzucać szaleństwa, ponieważ stanowi ono tak wielką część twojej natury... Ciesz się, że możesz je rozpoznać, ponieważ w ten sposób unikniesz stania się jego ofiarą. Szaleństwo jest szczególną formą ducha i przylega do wszystkich nauk i filozofii, ale jeszcze bardziej do codziennego życia, ponieważ samo życie jest pełne szaleństwa i w gruncie rzeczy zupełnie nielogiczne. Człowiek dąży do rozumu tylko po to, aby móc tworzyć dla siebie reguły. Samo życie nie ma reguł. To jest jego tajemnica i jego nieznane prawo. To, co nazywasz wiedzą, jest próbą *narzucenia* życiu czegoś zrozumiałego.”

C. G. Jung, *Czerwona księga*

Niektórzy ideę sztuki i jej utopijne rozwiązania pseudonaukowe (sam takie tworzę) biorą na tyle dosłownie, iż można pomyśleć, że jesteśmy zgubieni. W komentarzach pod zapowiedziami wystaw można przeczytać hejty – za rzekomą niesłuszność przesłania wystawy lub za niesprawiedliwość związaną z angażowaniem osób, które nie zasługują na wystawę w miejscu o wysokim stężeniu prestiżu. Jeśli natomiast chodzi o moje działania (nie licząc AZSu), komentarze są zazwyczaj pozytywne, i dotyczą głównie moich zmyślonych innowacji technologicznych. Mam taki projekt o wzbogacaniu energetycznym ziemniaków, budowaniu z nich reaktorów, pozyskiwaniu i zastosowaniu energii przez nie wytworzonej. Prezentowałem go na wystawie zbiorowej w Bibliotece Ziemniaka¹⁵, prowadzonej przez Josha Plougha. Na potrzeby bibliotecznego projektu zbudowałem instalację świetlną. Diody, ledy, żarówki, kable – miało wyglądać to efekciarsko i się udało. Prosiłem personel galerii o rozważne włączanie instalacji, ponieważ jest to technologia jeszcze niestabilna. Czas ekspozycji instalacji został przedłużony do momentu, w którym zaczęły z niej wyciekać kwasy (a ziemniaczki zaczęły gnić). Niedawno Josh wstawił posta o tym, jak świetnym źródłem energii są ziemniaki (nie są) i że mogą być przyszłością branży energetycznej. Dokumentację mojej pracy wykorzystano jako dowód prawdziwości tych optymistycznych prognoz. Ludzie w to uwierzyli, podzielili się zachwytem w komentarzach i spłynęła do mnie propozycja poprowadzenia warsztatów z pozyskiwania 230V z ziemniaka do zasilania lamp czy innych urządzeń gospodarstwa domowego. Potrzeba lampy, gniazdka z prądem, ewentualnie ziemniaka. Dalej nie wiem, co odpowiedzieć, może coś wymyślę po dyplomie. A może nie.

15 *Things Things Things*, Fundacja Ziemniaki i, 11-26.05.2024, kurator: Josh Plough, wystawa grupowa w Zielone OKO.



Większość moich projektów polega na tłumaczeniu świata inaczej niż się to zwykle robi, a następnie odpowiadaniu na rodzące się w konsekwencji pytania. Ludzie to łykają, ale mimo to zawsze mam poczucie, że coś jest nie tak, coś mogłem zrobić inaczej. Czy już oszalałem, opracowując te wymyślne kłamstwa tylko po to, by ludzie mogli w nie wierzyć?

– Przestałem wierzyć w logos – powiedział kiedyś profesor Chojnacki. Obrócił głowę w moją stronę i wskazał na mnie opakowaniem z nasionami arbuza. Na rewersie widniał napis: „Odmiana przystosowana do ekstremalnych polskich warunków”.

– Może Pan próbować – dodał – ale to tu nie wyrośnie.

Może to i lepiej.

Bon voyage

Kiedy byłem młodszy, konkretnie w okresie szkoły podstawowej, często przesiadywałem w domu z powodu różnych chorób, które pojawiały się jedna po drugiej. Większość dni spędzałem na oglądaniu telewizji, szczególnie kanału Nat Geo Wild. Miałem swój ulubiony program o humbakach i innych waleniach – ich kulturze, charakterze, porozumiewaniu się. Pamiętam fatalny moment, kiedy grupa Discovery zdecydowała, że wydłuży bloki reklamowe na wszystkich swoich kanałach. Było to nie do ścierpienia, same leki, farby, kredyty i niemieckie dyskonty elektroniczne. Bywało, że bloki trwały dłużej niż pozostały segment filmu, który miał po nich nastąpić. Byłem w związku z tym zmuszony wygrzebać starą kolekcję kaset z produkcjami National Geographic i odświeżyć wiedzę z zakresu obsługi odtwarzacza. Znowu mogłem zabijać czas, nieraz i całe dni, patrząc na pingwiny cesarskie, goryle i żaby w dorzeczach Amazonki. W pewnym momencie skończyły mi się kasyety, a nie zdzierzyłbym ani razu więcej widoku tej samej reklamy lakierobejcy Vidaron, która zawiera teflon i gwarantuje aż 6 lat skutecznej ochrony drewna¹⁶. Więc zacząłem myśleć.

Nienawidziłem szkoły i wszystkiego, co za sobą niosła, czułem się zniewolony. Cały ten system wydawał mi się wadliwy, opresyjny i na pewno nie pomagało mi doświadczanie na własnej skórze tego, że edukacja w Polsce opiera się na prastarej metodzie szkolenia robotników fabryki. Wtedy też doznałem po raz pierwszy dezintegracji mojej osoby, swoistego powalenia na łopatki. Leżąc na łóżku, wpatrzony w niebo za oknem, pomyślałem: „Reasumując wszystkie aspekty kwintesencji tematu, dochodzę do fundamentalnej konkluzji (...)”¹⁷, że życie nie ma sensu. Nie była to myśl

¹⁶ Vidaron, *Vidaron - Spot reklamowy*, [kanał youtube:] ClickAdYTAds, 05.04.2013, https://www.youtube.com/watch?v=R_zvWwh9xRO&ab_channel=ClickAdYTAds, (dostęp: 17.05.2025).

¹⁷ Mariusz Pudzianowski, *Pudzian Reklama Społecznej Akademii Nauk*, [kanał youtube:] Społeczna Akademia Nauk, 25.09.2013, https://www.youtube.com/watch?v=7FVr8CFHHpg&ab_channel=ORB, (dostęp: 14.05.2025).

nieprzyjemna, miałem raczej poczucie, że rozwijam się intelektualnie, co wtedy określałem mianem momentu zapalenia żarówki nad głową. Życie nie ma obiektywnego sensu, a jednak decyduję się je przeżywać, bo mam ku temu swoje prywatne powody, które nadają mu osobisty sens. Bardzo mi to pomogło w tamtym czasie, zeszło ze mnie dużo stresu związanego ze szkołą, kościołem czy innymi ogranicznikami wolności. Stałem się świadomym uczestnikiem życia, które z zasady nie ma sensu, więc najlepiej, żeby wszelkie moje działania były nastawione na wymykanie się odgórnie przygotowanym matrycom. Po prostu, bo jest to zabawne, bo nie wiem, co się może wydarzyć, i tak nie ma to większego znaczenia, więc dla czego by nie szukać w tym wszystkim sposobu na odkrywanie (stwarzanie?) swojej indywidualności. Przez te moje ucieczki cyklicznie spotykam się jednak ze ścianą systemową – bo system niestety przewiduje takie działania – i wtedy wraca do mnie wypalony w mojej głowie obraz nieba z mojego okna, który z czasem stał się emblematem tego uczucia. Uczucia, w którego spektrum mieści się absurd wolności, ucieczki i cykliczny rozpad mojej osoby. Wieczorami, przed snem, zbieram się do kupy i staram się ten utrwalony obraz nieba ze sunącymi z wolna chmurami przeciwważyć wizualnie. Spoglądam wtedy niżej, ku ziemi. Znajduję źródło równie silnego uczucia – tym razem poczucia całości – w krajobrazach otwartych, dostosowanych do skali olbrzymów lub tytanów. W żłobionych przez lodowce, bezkresnych dolinach, pagórkach morenowych czy pustyniach pozostawionych samotnie na pastwę procesów eolicznych.

Często myślę o tym przesiąkniętym symboliką obszarze niczego. Niesamowita jest bioróżnorodność pustkowi. A także walające się to tu, to tam pozostałości po ostatniej wizycie człowieka, czy też zbudowana przez niego infrastruktura pozostawiona samej sobie. Niby nic, ale jednak zawsze coś. Na tym właśnie obszarze mogę znaleźć moje stare, pogrzebane pomysły i idee oraz wpaść na nowe. Moja sztuka w głównej mierze polega na archeologii: odkopywaniu fragmentów mojego minionego życia z bezkresu pustyni – która składa się z rozsypanych (jak ziarnka piasku, które czasem wpadają do trampka i uwierają) cząsteczek doświadczanej rzeczywistości – kategoryzowaniu ich i ustalaniu, czego można się na tej podstawie dowiedzieć.





Miałem sen, że znalazłem się w pustym muzeum. Było to muzeum w stylu klasycznym, nie musiało udawać, że jest stare, bo naprawdę takie było. Ciężki zdobiony sufit wspierały rozciągające się wzdłuż holu głównego kolumny, pomiędzy którymi znajdowały się drzwi prowadzące w trzy różne skrzydła – zachodnie, południowe i wschodnie. Po jednej stronie wysokich wrót wejściowych stała armata – ze względu na pokaźne rozmiary mogła to być kolubryna – a po drugiej rzeźba lwa wspierającego się przednimi łapami, w anatomicznie niepoprawny sposób, o gmach muzeum. W ogóle może to wcale nie był lew, tylko nie-lew, bo mordę miał jakąś powykrzywianą i wzrok trochę zmieszany, jakby świadom swojej dziwacznej prezencji i braku lwistości.

W przestrzeniach muzeum dominowała pustka, którą zacząłem wypełniać moimi ulubionymi pracami, w końcu to moje muzeum i ja tu wyznaczam trendy. W holu stanął drewniany halfpipe, po którym zjechał niebieski trójkątowy wan marki Piaggio z beczkami wypełnionymi wodą na pace i wywrócił się jak żuczek na plecy¹⁸; Roman Signer to jest to. Halfpipe może być później używany przez lokalnych skejtów, muszą uważać tylko na mokrą posadzkę. Gdybym zorganizował oprowadzanie kuratorskie, założyłbym kapelusz znanego nam archeologa i po tak mocnym wstępie na ekspozycję, zgodnie z najbardziej logicznym porządkiem zwiedzania skierowalibyśmy się do skrzydła zachodniego. Prowadzi do niego korytarz, w którym mijamy niezliczone popiersia artystów. Wydaje się, że nie ma on końca – w końcu pokoleń artystów są setki, jeśli nie tysiące. Poczet artystów rozpoczynał Tiktaalik, jeden z pierwszych kręgowców, co wyszły na ląd. Wyczyn ten musiał wymagać sporej odwagi i ukształtował nasze dalsze losy. Prawdziwa awangarda swoich czasów, jak to bywa, motyw trochę się zestarzał, a sama czynność wychodzenia z wody już nie robi takiego wrażenia jak mogła robić 375 mln lat temu (chyba że mowa o Wenus).



18 Roman Signer, *Unfall als Skulptur (Accident as a sculpture)*, 2008.

Korytarz ciągnie się przez dobre dwadzieścia minut muzealnym tempem chodu, kończąc się wreszcie wejściem do sali Caravaggia. Nie podejrzewając żadnego podstępu, weszlibyśmy tam z nadzieją zobaczenia najznamienitszych dzieł włoskiego mistrza. Niestety, zapomniałem powiesić przed wejściem kartki informującej o tym, że wszystkie prace zostały czasowo wypożyczone do Musée du Louvre w Paryżu. W środku znalazły się marne imitacje i cyfrowe reprodukcje, wyświetlane na trzech ekranach obok siebie. Takiego czegoś nie da się zobaczyć nigdzie indziej, nawet pasek wyszukiwarki Google wraz z linkiem źródłowym jest widoczny na górze ekranu.

Wprawiony odbiorca sztuki dostrzeże jednak, że pokazano mu tu coś więcej, niż mógł się spodziewać: symulakry obrazów Caravaggia, zaprezentowane dokładnie tam, gdzie pierwotnie wisały oryginały. Nie chodzi tu o żart czy kpinę – dla tych ekranów przygotowano wcale nie gorsze warunki niż dla oryginałów. Zrezygnowano z fizycznych dzieł, ale nie z ich obecności. Tak mocno związane z tą salą, nie mogły po prostu zniknąć, ich mit nie mógłby ot tak zwietrzeć. W jego miejscu zbudowano doświadczenie – nieco humorystyczne, grające z konwencją, idące delikatnie po bandzie, ale bez przekraczania granic dobrego smaku. Rozbrajające, nie obraźliwe – dzięki temu bardziej zapadające w pamięć, niż zetknięcie z komnatą zwyczajnie wypełnioną Caravagiem.

Kolejnym skrzydłem na naszej trasie jest skrzydło południowe, najbardziej reprezentatywne, z sufitem z mlecznego szkła oraz tarasem wychodzącym na ogród o zróżnicowanym stylu, coś pomiędzy zadbanym japońskim ogrodem herbacianym, a polską rabatą. Przed wejściem na ścianie widnieje opis wystawy oraz dopisek od kuratora:



il. 6. Prawie Caravaggio

LICENCJACKA PRACA DYPLOMOWA

WYSTAWA WĘDRUJĄCA,

BYŁA JUŻ PRAWIE MIĘDZY INNYMI W:

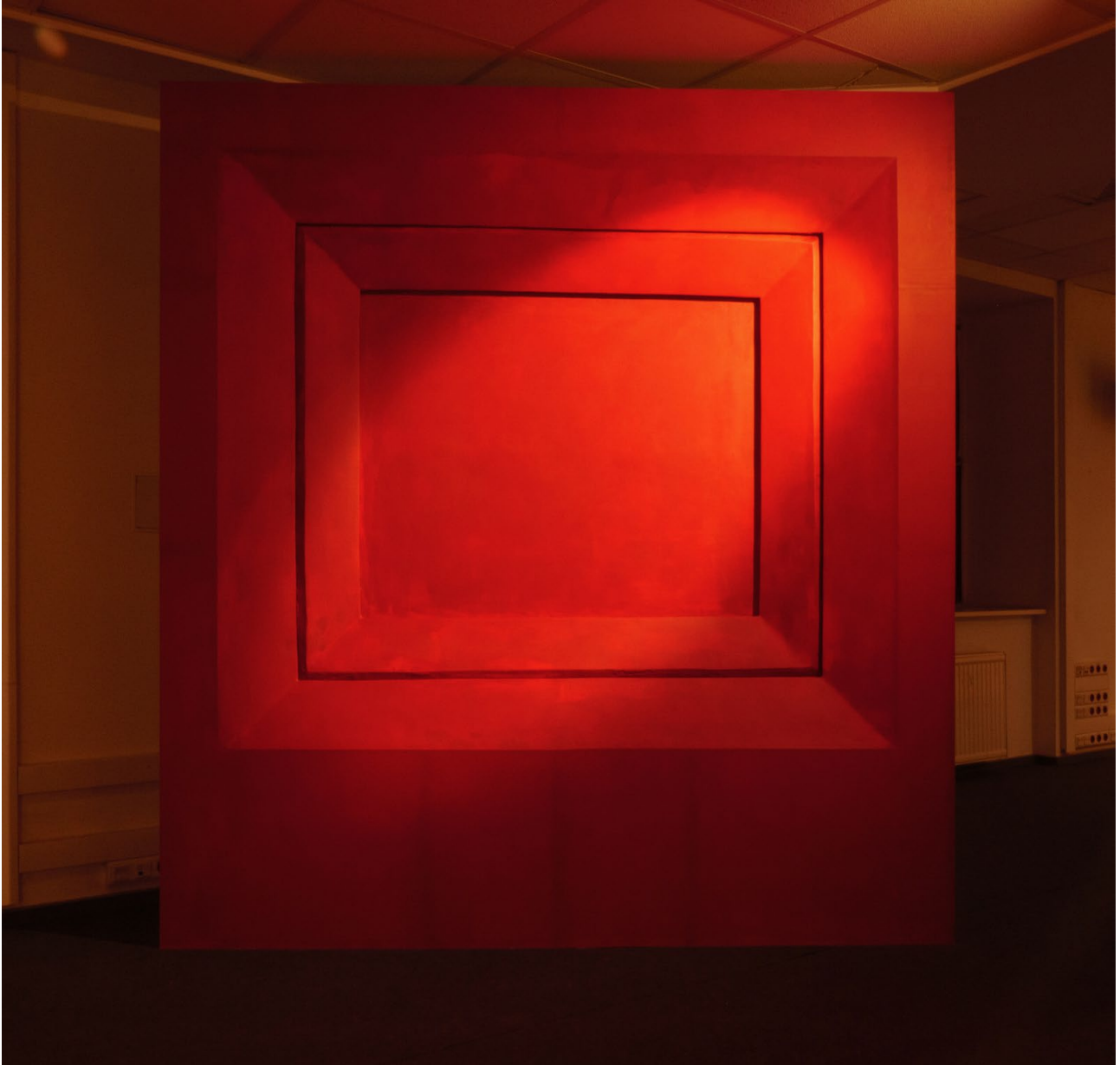
GALERII RDZA (BYŁEJ GALERII MUZALEWSKIEJ)

SIEDZIBIE POCZTY POLSKIEJ (ZARAZ OBOK MUZEUM NARODOWEGO)

STUDIO FOTOGRAFICZNYM (WYDZIAŁU FOTOGRAFII UAP)

Zaraz po wejściu uderza nas klimat archiwalnego półcienia, wzmocniony za sprawą oświetlenia punktowanego wydobywającego z mroku poszczególne fragmenty ścian oraz przestrzeni. Naprzeciwko drzwi wejściowych wisi pusta rama podwieszona na systemie zawieszek obrazów STAS. Padające na nią światło wyrysowuje na ścianie za nią prostokątny cień. Nieopodal stoi sporych rozmiarów postument, którego najważniejszą cechą jest specyficzny kształt. Nie jest to zwyczajny kubik, a cylindryczny postument, na którym wyraźnie widać ślady czegoś, co powinno stać tu w przeszłości lub właśnie na tej wystawie. Na dodatek znajduje się tu jeszcze pusta ścianka muzealna o pięknej barwie głębokiego królewskiego burgundu. Do złudzenia przypomina ścianki widziane już przeze mnie w Galerii Uffizi we Florencji, które zachwyciły mnie nie tylko swoją barwą, ale i pustką, faktem braku dzieł sztuki, którym normalnie służą jako tło, przestrzeń optymalnej prezentacji. Stały tam, jak i tu stoi ta oto, sama sobie, ujawniając swoją własną wartość, która wybrzmiewa w pełni dopiero po zrzućeniu z obiektu jarzma jego pomocniczej funkcji. Właściwie do tej pory nie jestem w stanie określić, czy wystawa jest demontowana, montowana, czy ktoś po prostu nie ma pomysłu, cóż nowego można by jeszcze pokazać w muzeum i czeka na rozwój wydarzeń. W dalszej, jaśniejszej sali urządzona została prowizoryczna przestrzeń do zabijania czasu, poczekalnia inspirowana salkami z sanatoriów i kolonii. Wzdłuż dłuższej ściany podwieszony został baner imitujący fototapetę przedstawiającą pustynię, widok z wydmy, a może jednak kopalnię piachu – ze względu na dziwne, charakterystyczne kopczyki. Na tle zdjęcia rozstawione zostały stoliki z krzesłkami, na których zwiędzający mogą odpocząć od wszelkich trudów (bycia człowiekiem kulturalnym), napić się (kompotu), i zawiesić oko na filmie, który leci na telewizorku powieszonym na ścianie naprzeciwko. Nie jest do końca jasne, co dokładnie na nim leci, jak to bywa z telewizorami w takich przestrzeniach – jesteśmy w stanie doświadczyć jedynie wycinka programu lub transmisji, fragmentu

wyjętego z kontekstu całości filmu. Może jest to film przyrodniczy, może akcji, ale akurat jest chwila oddechu pomiędzy scenami, a może to klasyk klasyków – *Indiana Jones i Poszukiwacze Zaginionej Arki*. Obie te przestrzenie wydają się komunikować ze sobą, wyczekując rozwoju zdarzeń lub nawet czerpiąc satysfakcję ze swojego aktualnego stanu, w którym mogą oddychać. Ostatni raz w takiej dziwnej strefie zawieszenia znalazłem się na komisji wojskowej – w poczekalni, gdzie wraz z innymi chłopakami czekałem na swoją kolej w pokoju z kremowymi ścianami. Siedzieliśmy przy stole, na którym było pełno walających się ulotek rekrutacyjnych do służby więziennej. Nad nami górował telewizor z podejrzeniem, że zapętłonym filmem, którego nikt nigdy nie obejrzy w całości. To był film o księdzu wojowniku, który walczył na dachu pociągu z jakimiś gangsterami i na tym właśnie się on dla mnie skończył, bo zostałem wezwany na badania. Ciekawe, ile razy w ciągu dnia był odtwarzany, by zapewnić tło dziwnym okolicznościom oczekiwania na krok dalszy.



il. 7. *Dzięto lub miejsce na dzięto*



il. 8. *Dzieło lub miejsce na dzieło*

Wychodząc z wystawy zobaczyłem białą plakietkę na ścianie, z tytułem *Bon voyage*. Samo w sobie, hasło to jest dosyć proste i oklepane, wręcz kiczowate. Jednak jest ważnym elementem spajającym całość, rozumianym nie jako pożegnanie, a pogodzenie się z ciągłą podróżą w świecie artystycznym. Pewnego rodzaju uśmieszek spod kapelusza strudzonego wędrowca, który pojął istotę swojej podróży i chciałby dalej podążać ścieżką, którą obrał jako najodpowiedniejszą jego życiu. „Dobrej podróży” rozumiane jako życzliwe życzenie rzucone sobie samemu. Wystawa, choć pozornie tymczasowa lub jeszcze niezrealizowana, jest dla mnie pewnym punktem orientacyjnym. Zamiast stawiać kropkę i epatować (oby szczęśliwym) zakończeniem, wolę otworzyć drzwi do dalszych wędrówek. To nie ma być moje opus magnum – to przystanek, który kiedyś w przyszłości wykorzystam.

Mijając tabliczkę i podążając dalej zgodnie z kierunkiem zwiedzania można usłyszeć stłumione męskie głosy w pobliżu wschodniej kondygnacji oraz odgłos otwierania i zamykania drzwi. Kiedy podejdziemy bliżej, naszym oczom ukazuje się niecodzienna scenka: kolejka złożona z trzech siwo-włosych mężczyzn i jednego łysiego stoi przed drzwiami prowadzącymi do skrzydła muzeum. Nagle w drzwiach uchyla się lufcik. Łysy mężczyzna, pierwszy w kolejce, pochyla się i mamrocze coś przez otwór. Chwilę później drzwi otwierają się, mężczyzna wchodzi do środka, a wejście zamyka się za nim raptownie.

Jeśli podejdziemy jeszcze bliżej, zobaczymy, że lufcik ponownie się uchyla. Z ciemności wyłania się szlachetny nos, a kolejny mężczyzna rzuca w jego stronę hasło:

*O sztuce decyduje kontekst obrazu*¹⁹.

Zadzwonił budzik. Musiałem wstać na zajęcia i opowiedzieć o pomyśle na dyplom. Nie za wiele pokazałem, bo musiałem przetrwać mój sen, ale za to posłuchałem innych. Później razem poszliśmy na kawę na plac Wielkopolski i zamówiłem pizzę u Włocha. Wymyśliliśmy kolejny świetny pomysł, którego realizacji nie mogę się doczekać, ale najpierw obrona. Tak to wygląda, coś się kończy i coś się zaczyna.

Nagle z budynku C wyskoczył Filip Połaniecki i zaczął puszczać kawałki Milesa Davisa. Zapytał mnie wprost:

– Marcin, czy lubisz jazz?

Do not fear mistakes. There are none²⁰.

19 Piotr Wołyński, *O sztuce decyduje kontekst obrazu*. Pracownia Piotra Wołyńskiego. wywiad przeprowadzony przez Elżbietę Łubowicz, „Kwartalnik Fotografia” 2009, nr 28.

20 Wyrażenie przypisywane Milesowi Davisowi.



il. 9. Jazowa pszczoła AI

Marcin Pietrucin, *Bon voyage*, licencjacka praca dyplomowa napisana pod kierunkiem dr Weroniki Wroneckiej, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
2025

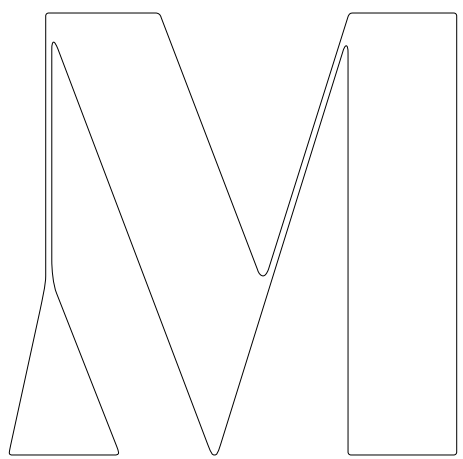
Bibliografia:

- Bergman, Ingmar (reż.) (1957): *Siódma pieczęć* [film], Svensk Filmindustri.
- Bosacki, Piotr (reż.) (2011): *Drakula* [film], © Piotr Bosacki, Archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
- Camus, Albert (2022): *Obcy*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Camus, Albert (2004): *Mit Syzyfa i inne eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.
- Eco, Umberto (1973): *Dzieło otwarte*, przeł. A. Kreisberg, Warszawa, W.A.B.
- Fromm, Erich (2014): *Ucieczka od wolności*, przeł. J. A. Ziemilski, Warszawa, Czytelnik.
- Jagielski, Piotr (2022): *Święta tradycja, własny głos. Opowieści o amerykańskim jazzie*, Wołowiec, Wydawnictwo Czarne.
- Jung, Carl Gustav (2021): *Czerwona księga: wydanie dla czytelnika*, przeł. M. Witek, Poznań, Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Lechowicz, Lech (2012): *Historia fotografii. Część 1. 1839–1939*, Łódź, PWSFTviT.
- Plinta, Karolina (2025): *Godzina Szumu #135: Kamila Bondar, Łukasz Rusznica* [podcast], 21.03.2025.
- Ruszczyk, Joanna (2025): „Lęki i depresję możesz przemienić w coś, co kupi kolekcjoner. Wojtek Bąkowski”, *Mint*, 10.01.2025.
- Sontag, Susan (2009): *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków, Karakter.
- Spielberg, Steven (reż.) (1981): *Indiana Jones i Poszukiwacze Zaginionej Arki* [film], Lucasfilm Ltd./Paramount Pictures.
- Szabłowski, Stach (2024): „Święto wiosny, czyli rok najdroższej kawy”, *Szum*, 27.12.2024.
- Tarkowski, Andriej (reż.) (1979): *Stalker* [film], Mosfilm.
- Wildstein, Szymon (2024): *Klasztor głupiego myślenia*, Poznań, Disastra Publishing.
- Wołyński, Piotr (2009): „O sztuce decyduje kontekst obrazu. Pracownia Piotra Wołyńskiego”, rozm. przepr. E. Łubowicz, *Kwartalnik Fotografia*, nr 28.
- Wołyński, Piotr (2025): *Ilustrowane historie rozpadu* [wystawa], Muzeum Stanisława Staszica w Pile, kurator: W. Beszterda.

Spis ilustracji:

- il. 1. Autor nieznany – Marek Kwiatkowski, *Wspomnienie dawnej Warszawy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 45, domena publiczna, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=83695435>
- il. 2. *Pozytyw i negatyw całunu Turyńskiego*, domena publiczna, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2448564>
- il. 3. Joseph Nicéphore Niépce, *Widok z okna w Le Gras*, ok. 1826–1827, domena publiczna, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=107221>
- il. 4. *Fontanny – rząd pisuarów sensorowych w równych odstępach*, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=365075>
- il. 5. *Pejzaż pustynny*, autorskie prywatne archiwum – Marcin Pietrucin.
- il. 6. *Prawie Caravaggio*, autorskie prywatne archiwum – Marcin Pietrucin.
- il. 7. *Dzieło lub miejsce na dzieło*, autorskie prywatne archiwum – Marcin Pietrucin.
- il. 8. *Dzieło lub miejsce na dzieło*, autorskie prywatne archiwum – Marcin Pietrucin.
- il. 9. *Jazzowa Pszczoła AI* – Marcin Pietrucin.

Marcin Pietrucin (ur. 2003, Olsztyn) – absolwent Wydziału Fotografii na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (2025), obecnie kontynuuje naukę w Instytucie Intermediów. Grzeje ławkę w Artystycznym Związku Sportowym. Tworzy fikcyjne światy na styku rzeczywistości i wyobraźni, operując humorem, absurdem i grą z instytucjonalnymi formatami. Aranżuje sytuacje oparte o medium fotografii, rzeźby, filmu i instytucji. Interesuje go rola artysty jako inicjatora – osoby tworzącej warunki, w których coś może się wydarzyć. Brał udział w artystyczno-naukowym projekcie *Illusion of Form*, poświęconym alternatywnym modelom edukacji artystycznej. Współpracował z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu, galerią SKALA w Poznaniu, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.



**FOTOGRAFIA UAP
REKRUTACJA 2026**





