

# SPIS TREŚCI

## TEMAT NUMERU: NEGACJE SZTUKI

### ARTYKUŁ WSTĘPNY

- ◆ **Agnieszka Rejniak-Majewska, Łukasz Żurek**, Aktualność negacji .. 3

### ARTYKUŁY

- ◆ **Monika Murawska**, Ludzkie versus nie-ludzkie. Negacja sztuki według Jeana-François Lyotarda ..... 7
- ◆ **Filip Lipiński**, Anatomia zawłaszczenia. Postmodernizm, procedury alegoryczne i mit ..... 21
- ◆ **Andrzej Marzec**, Estetyka postcyfrowa – sztuka niedoskonałości, zakłóceń i rozkładu ..... 45
- ◆ **Karolina Sikorska**, Przeciw afirmacji. Negacja jako strategia poznawcza w filmie artystycznym ..... 55
- ◆ **Justyna Pyra**, Od realizmu do Realnego. Gest samobójczy w fotografii *Autoportret jako topielec Hippolyte’a Bayarda* oraz na obrazie *Raniony mężczyzna Gustave’a Courbeta* ..... 65
- ◆ **Alicja Müller**, Estetyka pełnej widzialności. O afirmatywnym aspekcie negacji w polu sztuki tańca ..... 77
- ◆ **Sylvia Borowska-Kazimiruk**, Literatura jako milczenie. O *Możliwości wyspy Michela Houllebecqa* ..... 87
- ◆ **Mateusz Pytko**, Sztuki mięsa. Negacje akcjonistów wiedeńskich i Wernera Schwaba ..... 99
- ◆ **Aleksandra Berkietą**, Między praktyką a teorią – przypadki awangardy rosyjskiej ..... 113

### ESEJ O SZTUCE

- ◆ **Boris Groys**, Logika równych praw estetycznych, przełożył **Filip Cieślak** ..... 125

### LE-SYLWY

- ◆ **Leszek Szaruga**, Pomrocność jasna cz. 5 ..... 133
- ◆ **Leszek Szaruga**, Zaczyna się ..... 137

### POEZJA

- ◆ **Piotr Matywiecki**, Już teraz, Rzeczy i czas, Przebudzenie ..... 145

## TŁUMACZENIA

- ◆ **Leif Panduro**, *System*, przełożył **Karol Toeplitz** ..... 153
- ◆ **Michaił Kuzmin**, *Pstrąg rozbija lód*, przełożył **Zbigniew Dmitroca** .. 159

## VARIA

- ◆ **Karol Gromek**, *Figura Wiktora Kandinskiego* ..... 177
- ◆ **Karol Toeplitz**, *Komentarz wstępny do książki Sorena Kierkegaarda Pisma późne (Kęty 2016), przetłumaczonej przez Karola Toeplitza, i okoliczności powstania późnych dzieł filozofa* ..... 185
- ◆ **César Aira**, *Nowe pisarstwo*, przełożył **Patryk Gołębiowski** ..... 189

## NOTKI BIOGRAFICZNE .....195

## **Aktualność negacji**

Wiek XX – stulecie awangard – upłynął pod znakiem artystycznych rewolucji kwestionujących zastane tradycje, reguły estetyczne i przypisywane sztuce instytucjonalne granice. Owe akty transgresji – począwszy od futurystycznych i dadaistycznych manifestacji po neoawangardowe performanse – nawet jeśli były działaniami nielicznych kontestatorów, dogłębnie przekształciły nowoczesny pejzaż artystyczny i samo pojęcie sztuki. Zmieniły repertuar dostępnych środków i technik, zmuszając do określenia się wobec nich także tych twórców, którzy nie chcieli podporządkować się awangardowej „logice wyprzedzania” ani iść drogą radykalnego eksperymentu. Z dzisiejszej perspektywy można powiedzieć, że za sprawą tych burzycielskich i obrazoburczych działań pojęcie sztuki niepomiaralnie się rozszerzyło, stając się jednocześnie czymś niepewnym i chwiejnym. Choć mimo dywersyjnych zabiegów wiązany z pojęciem sztuki kulturowy prestiż nie osłabł – a może nawet paradoksalnie się wzmocnił – to jej wewnętrzne kryteria i granice stały się czymś płynnym i nieoczywistym, co wymyka się wiążącej mocy odgórnych reguł.

Prezentowany numer „Tekstualiiów” stanowi próbę zmierzenia się – w cząstkowym i ograniczonym zakresie – z owym „negatywnym” dziedzictwem dwudziestowiecznej sztuki i estetyki lub też z tym, co współcześni autorzy proponują określać mianem wpisanej w sztukę nowoczesną „tradycji negacji”<sup>1</sup>. Z repertuaru pokrewnych pojęć, do których należą powtarzane po wielokroć hasła „końca sztuki”, jej „śmierci” czy „wyczerpania”<sup>2</sup>, celowo wybraliśmy pojęcie „negacji” jako najbardziej pojemne i wymykające się jednoznacznie pesymistycznej, finalistycznej perspektywie. Zgodnie bowiem ze starą Heglowską tradycją negacja to czynnik ożywczy i dynamizujący, a zatem tyleż destrukcyjny, co umożliwiający otwarcie na to, co nowe. Ów dialektyczny i antynomiczny sposób myślenia odgrywał istotną rolę w awangardowych atakach na instytucje sztuki i konwencje artystyczne. W dobie futuryzmu i dada w aktach estetycznej negacji i sprzeciwu szukano momentu oczyszczającego, źródła regeneracji, odnowy języka i doświadczenia. Podobna wiara w uwalniający sens negacji wydaje się trwale wpisana w horyzont nowoczesnych i ponowoczesnych estetyk, zakładających, że zawarty w sztuce element negatywności,

<sup>1</sup> J. Roberts, *Art and Its Negations*, „Third Text” 2010, vol. 23, nr 3.

<sup>2</sup> Por. J. Galard, *Śmierć sztuk pięknych* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, red. S. Morawski, Warszawa 1987, t. 1 s. 357–384. D. Kuspit, *Śmierć sztuki*, tłum. J. Borowski, Gdańsk 2006. A. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa, Kraków 2013.

to jest jej zdolność do oporu wobec dominujących kodów kultury, umożliwia – jeśli nie projektowanie alternatywnego porządku rzeczy – to w każdym razie odzyskiwanie znaczeń i zmianę myślowych nastawień. Negacja i odrzucenie nie jest w tym sensie synonimem końca, ale poszukiwaniem tego, co zapomniane, niewypowiedziane i niewyrażone.

Publikowane w numerze artykuły dotyczą zarówno wewnątrzartystycznych procesów negacji, związanych z przewartościowywaniem istniejących technik i wzorców reprezentacji, jak i gestów artystycznych negacji oraz transgresji w ich kulturowo-społecznych kontekstach. Aleksandra Berkietta w historycznym studium na temat rosyjskiego futurizmu przedstawia anarchistyczno-nihilistyczne tło tego ruchu, naświetlając jednocześnie wpisane weń mechanizmy pokoleniowego buntu. Również związany z zagadnieniami historycznymi artykuł Justyny Pyry rozwija wątek dziewiętnastowiecznej rywalizacji malarstwa i fotografii. Autorka zwraca w nim uwagę na bagaż tanatycznych skojarzeń narastający wokół nowego medium technicznego niemal od samych początków jego istnienia. Kulturowy, społeczny i polityczny charakter artystycznych transgresji wydobyty został szczególnie wyraziście w artykule Mateusza Pytki, który twórczość dramatyczną Wernera Schwaba interpretuje w kontekście performatywnych działań wiedeńskich akcjonistów.

W refleksji nad obecnym znaczeniem awangardowej tradycji negacji sugestywny jest pogląd – reprezentowany między innymi przez Hala Fostera – że współczesne gesty transgresji w sztuce swoją nośność zyskują przede wszystkim jako sposób rozspojenia panującego porządku symbolicznego, nie zaś destrukcji pojęcia sztuki czy totalnej jego przebudowy<sup>3</sup>. Perspektywę taką, jak się zdaje, potwierdzają publikowane przez nas teksty, w tym artykuł Alicji Müller poświęcony problematyce współczesnej sztuki tańca oraz tekst Karoliny Sikorskiej o współczesnej sztuce wideo. Eksperymenty takich artystów i artystek awangardowych, jak Merce Cunningham, Yvonne Rainer czy Matsa Eka – zdaniem Müller – mogą być interpretowane jako źródło nowego podejścia do cielesności aktora, pozwalającego na przewyżczenie „tyranii niewidzialności” oraz na akceptację ciał niemieszczących się w kanonie. Podobnie niekonwencjonalne realizacje filmowe współczesnych artystów, oparte na podważeniu standardowych wzorców kinowej narracji, tworzą zdaniem Sikorskiej swoistą przestrzeń „pomiędzy”, pozwalającą na artykulację tego, co intymne i subiektywne, co wymyka się logice potocznej komunikacji.

Ów splot problematyki subiektywności, współczesnych redefinicji kategorii podmiotu, autorstwa i znaczenia stanowi dominantę także innych tekstów, w których nieprzypadkowo powracamy do postmodernistycznych dyskusji z końca ubiegłego wieku. Ponowoczesne hasła „śmierci autora” czy kresu znaczenia odczytywane są tu jednak z odpowiedniego dystansu, na jaki pozwala dzisiejsza – pod wieloma względami inna – perspektywa. Ciekawą próbę przewartościowania i przypomnienia postmodernistycznych koncepcji stanowić może w tym kontekście tekst Moniki Murawskiej poświęcony

---

<sup>3</sup> H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 40–57.



estetyce Jeana-François Lyotarda. Podejmując wątki, które w polskiej recepcji myśli francuskiego filozofa pozostawały zapoznane, jak kategoria Rzeczy, subiektywności (*subjectivité*), uczucia i tego, co nie-ludzkie (*l'inhumain*), autorka na nowo objaśnia podstawy Lyotardowskiego myślenia o sztuce, sytuując je w sąsiedztwie współczesnych koncepcji posthumanizmu. Pokrewne zagadnienia znajdziemy też w tekście Sylwii Borowskiej-Kazimiruk, w którym pojęcia negatywności, milczenia i samotności, związane z doświadczeniem literackim w ujęciu Maurice'a Blanchota, odniesione zostały do lektury Michela Houellebecqa. Wspomniane idee, zaktualizowane na nowo w kontekście powieści *Możliwości wyspy*, pozwalają być może na zdystansowanie się od niektórych, zawartych w *Przestrzeni literackiej*, absolutystycznie brzmiących tez.

Przewartościowaniu i próbie ponownej oceny typowych dla postmodernistycznego myślenia haseł negacji – dotyczących pojęć autorstwa, oryginalności, tradycji – poświęcony jest też tekst Filipa Lipińskiego traktujący o wizualnych praktykach sztuki „zawłaszczenia”. Kompleksowa analiza owych artystycznych działań i ich teoretycznych wykładni sugeruje, że postmodernistyczne negacje powinniśmy traktować raczej jako sytuacyjnie osadzone, performatywne gesty artystów i teoretyków niż definitywne konkluzje. Podobny argument przemawiający za tym, by rozumieć negację jako otwarty proces negocjowania znaczeń, można odnaleźć w artykule Andrzeja Marca na temat współczesnej sztuki postcyfrowej. Omawiana przez autora tekstu twórczość – choć wyrosła na wielokrotnych negacjach i przekroczeniach – nie wyrzeka się bowiem miana sztuki, rezygnuje natomiast z ideału ponadludzkiej, przypisywanej maszynom perfekcji, domagając się w zamian innego myślenia o czasie, przemijaniu i śmiertelności.

Jako dopełnienie tych analitycznych studiów nad znaczeniem negacji we współczesnej sztuce oraz estetyce proponujemy tekst niemieckiego krytyka i teoretyka sztuki, Borisa Groysa. W charakterystyczny, prowokacyjny sposób autor zwraca uwagę na paradoksalną pozytywność wpisaną w nowoczesną negację sztuki. Tworząc pojęcie „logiki równych praw estetycznych”, pokazuje, jak z pozoru autonomistyczne i negatywne projekty rozmaitych ruchów awangardowych otworzyły „bezgraniczny i egalitarny obszar potencjalnych form obrazowych”. Dzięki temu, zdaniem Groysa, nawet pozornie zamknięta na szeroki odbiór forma artystycznego wyrazu może stać się narzędziem służącym do podważania społecznych podziałów i różnic. Teza utopijna? Być może – ale czy żądanie utopii nie jest stałym elementem większości artystycznych negacji?

Oprócz części naukowej w najnowszym numerze „Tekstualia” można znaleźć również tak interesujące teksty literackie, jak nowe wiersze Piotra Matywieckiego, kolejną część *Le-sylwy* Leszka Szarugi, wiersze dziewiętnastowiecznego rosyjskiego poety Michała Kuzmina przełożone przez Zbigniewa Dmitrocę, opowiadanie duńskiego pisarza Leifa Panduro w tłumaczeniu Karola Toeplitza czy esej Karola Gromka poświęcony zagadnieniu interpretacji w kontekście postaci Wiktora Kandinskiego.



Autorka – Anna Krztoń

## Ludzkie versus nie-ludzkie. Negacja sztuki według Jeana-François Lyotarda

Konstatację, zgodnie z którą sztuka oderwała się od humanizmu, można dziś uznać za banalną. Humanizm – którego proberzem jest człowiek i jego centralne miejsce w uniwersum, dbałość o swobodny rozwój każdej jednostki (a tym samym postęp społeczny) oraz o zachowanie jej uprzywilejowanej pozycji – został już dawno zdyskredytowany przez mistrzów podejrzeń, autorów *Dialektyki oświecenia*, poststrukturalistów czy też postmodernistów. Kiedyś zadaniem sztuki było utwierdzanie podmiotu ludzkiego w jego przekonaniu o niekwestionowanej, centralnej pozycji we wszechświecie, nawet jeśli ludzka istota musiała podporządkować się Bogu; było nim też systematyzowanie rzeczywistości. Miarę rzeczy był człowiek, a tworzona przez niego sztuka tłumaczyła świat, jasno oddzielając dobro od zła. Jeszcze na obrazach dziewiętnastowiecznych angielskich malarzy, zwanych prerafaelitami, pretendujących do miana nowoczesnych, w prosty i wyraźny sposób ukazane zostaje to, co niewłaściwe, by przeciwstawić temu czyste – w każdym z możliwych znaczeń tego słowa – piękno renesansowych obrazów. Dla prerafaelitów wzorem była bowiem sztuka wczesnego renesansu, której formy naśladowali i której twórców, takich jak Fra Angelico, podziwiali także za czystość moralną i poświęcenie Bogu. Wraz z wyzwaniem się wartości formalnych w sztuce wszystkie te zasady zostają podważone.

W filozofii dzieje się dokładnie to samo. W swoim sławnym *Liście o humanizmie* Heidegger *expressis verbis* unieważnia centralną pozycję podmiotu, nakazując mu podporządkowanie się siłom bycia, które są zbyt wielkie i nazbyt tajemnicze, by je zrozumieć<sup>1</sup>. Sztuka podąża tą samą drogą, którą otworzyła krytyka Heideggera. Wraz z pierwszymi awangardami przestała służyć jakimkolwiek celom. Stała się krytyczna, nieprzewidywalna i wieloforemną. Taka pozostaje do dzisiaj.

Czy oderwanie się sztuki od humanizmu i jej ucieczka od afirmacji antropocentryzmu przekształciły ją w to, co nie-ludzkie? Na czym jednak miałyby zasadzać się nie-ludzkość sztuki i czy negowałaby ona samą sztukę, która – jako sztuczna właśnie – stanowi przecież wytwór człowieka i z tego względu do tej pory zmuszona była służyć jego celom? Czy każde tworzone dziś dzieło sztuki jest nie-ludzkie, czy tylko to, które – jak chociażby bioart – przekracza ludzką perspektywę i jest złożone z tkanek, bakterii, komórek? Bioart jest nie-ludzki, bo koncentruje się na tym, co stanowi część wspólną wszystkich żywych organizmów, a artyści z tego nurtu wykonują swoje prace,

<sup>1</sup> M. Heidegger, *List o humanizmie*, tłum. J. Tischner [w:] idem, *Znaki drogi*, Warszawa 1995.

postępując się „mokrymi mediami”, jak grupa Tissue Culture & Art, lub przekształcając żywe organizmy, jak Eduardo Kac lub Joe Davis<sup>2</sup>. Czy nie-ludzka jest może także sztuka, która eksploruje granice między codziennością a sztuką, pozwala bowiem tej ostatniej na roztopienie się w tym, co znane, a co wyraźnie jest już widoczne w działaniach artystów Fluxusu, w akcjach artystycznych opisanych przez Nicolasa Bourriauda w jego *Sztuce relacyjnej* lub w długoterminowych projektach wpisanych przez Claire Bishop w ramy sztuki partycypacyjnej? Sztuka byłaby tu nie-ludzka w tym znaczeniu, że podążając drogą pierwszych awangard, desakralizowałaby samą siebie i swojego twórcę, a tym samym kwestionowałaby pozycję bytu ludzkiego jako uprzywilejowanego, krytykując jego działania jako indywiduum i zarazem jako członka społeczeństwa; ujawniałaby jego wady i słabości. Może byłaby też nie-ludzka jako trudna do przyswojenia, przeintelektualizowana, nierozrywkowa, zbyt złożona? Do tego znaczenia odsyła zdanie Adorna: „Dla dobra człowieczeństwa nieludzkość sztuki musi przewyższyć nieludzkość świata”<sup>3</sup>. Dzieła Schönberga mogą według niego ujawnić nieludzkość świata, ale tylko wtedy, gdy będą jeszcze bardziej mechaniczne, bardziej nie-ludzkie od przedmiotów masowej konsumpcji; ponieważ władza muzyki nad ludźmi, znana ze sztuki masowej, potrafi objawić się też w muzyce oddalającej się od ludzi<sup>4</sup>. Czy wobec tego jedyna sztuka godna dziś tego miana, jak chciałby Adorno, to sztuka nie-ludzka?

Przewodnikiem w poszukiwaniu odpowiedzi na te pytania będzie filozofia wnikliwego czytelnika Adorna, jakim był Jean-François Lyotard. Myśl Lyotarda koncentruje się właśnie na tym, co nie-ludzkie (*l'inhumain*), które staje się jednym z centralnych terminów jego złożonej i wielowątkowej filozofii. Słowo „nie-ludzkie” piszę – podobnie jak Monika Bakke w swojej książce o posthumanizmie<sup>5</sup> – stosując dywiz, choć może lepiej byłoby ująć partykułę „nie” w nawias i pisać o tym, co (nie)ludzkie. W ten sposób problemem stanie się tutaj Lyotardowski rozumienie tego, co nie-ludzkie, a nie złożony problem związków między posthumanizmem a tym, co nie-ludzkie w jego wielu odmianach. Zauważmy przede wszystkim, że sam Lyotard wielokrotnie powtarza w *L'Inhumain*, że nieludzkość systemów, brutalność i przemoc należy odróżnić od nieludzkości tego, czego człowiek pozostaje zakładnikiem<sup>6</sup>. Istnieje bowiem nie-ludzkie i nieludzkie, co więcej, to, co nie-ludzkie przeciwstawia się temu, co nieludzkie, i walczy z tym. Każdy system: filozoficzny, polityczny, społeczny – jest nieludzki, a tym samym zmusza też do zapomnienia o tym, co mu umyka, udając, że to coś w ogóle nie istnieje; natomiast afekt, uczucie, emocja, powiązane z wrażliwością, są właśnie tym, czego system nie jest w stanie zawłaszczyć<sup>7</sup>. Mówiąc o tym, co nie-ludzkie, Lyotard ma bowiem na myśli siły, nad którymi człowiek nie potrafi zapanować, a takimi siłami, o których wiemy już co najmniej od czasu publikacji *Namiętności duszy* Kartezjusza, są między innymi afekty. Zdaniem Lyotarda

<sup>2</sup> *Bioart: transformations du vivant*, pod red. E. Daubner, L. Poissant, Québec 2012.

<sup>3</sup> T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 179.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 108.

<sup>5</sup> M. Bakke, *Biotransfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2015.

<sup>6</sup> J.-F. Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris 2014, s. 9.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 10.

wspominane siły skłaniają, a nawet nakazują tworzenie. Z tej perspektywy to nie dzieło sztuki jest determinowane przez akt tworzenia podmiotu, ale to podmiot jest wyznaczany i determinowany przez dzieło sztuki. Tak rozumiane dzieło pozwala też – jak konstatuje filozof – ocalić czas<sup>8</sup>, ponieważ nakazuje zwolnić i zanurzyć się w jego przepływie, nakazuje szukać straconego czasu i pozwala go do pewnego stopnia odnaleźć. Według Lyotarda negacja sztuki staje się w ten sposób negacją jej modernistycznych wyznaczników, podporządkowywania się znanym regułom i komunikowalności. Sztuka ma się stać postmodernistyczna – jej istotą jest teraz eksperyment, a ona sama stara się też przedstawić nieprzedstawialne, nie oglądając się melancholijnie za utraconą przeszłością.

## I.

Postawa Lyotarda wobec kategorii podmiotu jest niejednoznaczna. Wpisuje się on w szeroki kontekst krytyki podmiotowości, zwłaszcza w jej Kartezjańskim wydaniu, i z tej perspektywy należy niewątpliwie do zajadłych krytyków fenomenologii, która restytuuje pojęcie subiektywności, nawet jeśli ujmuje podmiot jako przepracowany i nieprzejrzysty dla siebie samego. To, co interesuje Lyotarda najbardziej, to oczywiście siły wywłaszczające podmiotowość, pozbawiające go nie tylko jego transparencji, jak Freudowska podświadomość, lecz także autonomii, jak struktury językowe czy uwikłanie kulturowe. Podmiotowość okazuje się niestabilna i rozproszona. Jednak Lyotard, wyrugowawszy podmiot z obszaru własnej filozofii, zdaje się zarazem odwoływać do tego, co po nim pozostało, nie dając mu całkowicie zniknąć. Widoczne jest to zwłaszcza w jego komentarzach do filozofii Kanta, w których pojawiają się odwołania do podmiotowości afektywnej, podmiotowości nieustannie znajdującej się „w stanie narodzin”<sup>9</sup>. Dla Lyotarda ważna staje się w tym kontekście Kantowska zasada *sensus communis*, która wiąże się ze sferą materialną i z odczuwaniem; w jego ujęciu *sensus communis* to uczucie (*le sentiment*), sfera doznaniowości, i to właśnie ona łączy ludzi i pozwala ustanowić się, specyficznym zresztą przez niego rozumianej, podmiotowości, którą w jednym z komentarzy do filozofii Kanta określa też mianem podmiotowości „jak gdyby”<sup>10</sup>. *Sensus communis* według Lyotarda nie jest zgodą co do tego, co jest piękne, a świadczy raczej o pewnej kompatybilności odnośnie do sfery odczuwania, dysponującej władzą zrywania intryg. Ostatecznie jednak w oczach Lyotarda „*sensus communis* jest hypotypozą”<sup>11</sup>, a więc figurą retoryczną. Jak trafnie podsumowuje intencje Lyotarda Iwona Lorenc:

„Według Lyotardowskiej interpretacji, Kantowski *sensus communis* urzeczywistnia ideę bezpośredniej komunikowalności, »dzieciństwa wspólnoty«, »transsubiektywności« wcześniejszej od konstytucji indywidualnych podmiotów. Ma ona charakter zmysłowo-uczuciowej wspólnoty idealnej,

<sup>8</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>9</sup> Idem, *Sensus communis, le sujet à l'état naissant* [w:] idem, *Misere de la philosophie*, Paris 2000, s. 13–41.

<sup>10</sup> Idem, *Judicieux dans le differend* [w:] idem, *La faculté de juger*, Paris 1985, s. 216. Trzeba tu wspomnieć o niemieckim filozofie Hansie Vaihingerze, który także nawiązywał w swoich rozważaniach do Kanta i pisał o filozofii „jak gdyby”. Por. H. Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob*, Verlag von Felix Meiner, Leipzig 1922 (pierwsze wydanie 1911).

<sup>11</sup> Idem, *Sensus communis, le sujet à l'état naissant*, op. cit., s. 41.

której istotą jest milczące współuczestnictwo, nie dające się przełożyć na pojęcia. W obrębie tej wspólnoty porozumienie jest możliwe dzięki »krążeniu form«, których rolą jest konstytuujące wspólnotę przenoszenie uczuć<sup>12</sup>.

Zanurzeni jesteśmy we wspólnocie odczuwania, która poprzedza wyłonienie się poszczególnego indywiduum. Indywiduum się jednak pojawia. Ponadto Lyotardowski sprzeciw wobec podmiotowości, jego „transcendentalizm bez podmiotu”<sup>13</sup> i zawarte tym razem w *Poróżnieniu* opisy zdań, które cierpią, wydają się nie do końca przekonujące i pozostają na poziomie postulatów. Bogdan Banasiak słusznie podkreśla w swoim komentarzu do *Poróżnienia*, że musi istnieć ktoś, kto wypowiada opisywane przez Lyotarda zdania<sup>14</sup>. Można więc uznać, że Lyotardowski podmiot zostaje wywłaszczony i uwrażliwiony (w tym znaczeniu, że jego zdolność do receptywności, odbioru wrażeń okazywała się ważniejsza od jego aktywności), ale nie zostaje definitywnie zanegowany.

To, czemu okazuje się podporządkowany, to także siły określane przez Lyotarda terminem Rzeczy (*la Chose*). Jak widzimy, jest to Rzecz pisana wielką literą. W jednym ze swoich tekstów Lyotard postuluje: „należy zbadać status świata i bezcielesnego chaosu powiązanego z afektem, a więc status Rzeczy”. Czym jest Rzecz? Nakazuje ona i wywłaszcza w ten sposób, że Ja nie jest już panem samego siebie. Znaczenie tego pojęcia sytuuje się na przecięciu wielu horyzontów. Jeden z nich zostaje wyznaczony przez filozoficzną tradycję, w której ważną rolę odgrywają z jednej strony Kant wraz z niepoznawalną rzeczą samą w sobie, a z drugiej – Hegel, posługujący się dwoma niemieckimi terminami: *die Sache*, która zostaje przez niego ujęta jako przedmiot samowiedzy, a więc przedmiot umysłowy, oraz *das Ding* – rozumiane tu jako zmysłowa konkretyzacja. Złożoność Heglowskiego ujęcia rzeczy i jej status dobrze oddają słowa Małgorzaty Kwietniewskiej: „Towarzysząc wiernie myśli Hegla, musimy uznać, że nie uda nam się nigdy uchwycić samoistności rzeczy, gdyż samoistność ta jest w rzeczy tym samym, co sprzeczność”<sup>15</sup>. Kolejnym horyzontem jest z kolei myśl Jacquesa Lacana, dla którego rzecz opiera się porządkowi symbolicznemu, a więc językowi, i zostaje powiązana z Realnym i tak jak Realne ma więcej niż jeden sens<sup>16</sup>. Niewątpliwie warto podkreślić tu także Husserlowski powrót do „rzeczy samych” czy przeciwstawienie – przez podążającego tym tropem Henri Maldineya – płynnej i nieuchwytnej rzeczy przedmiotowi, zniewolonemu przez schematy poznawcze podmiotu. Wydaje się, że wszystkie te znaczenia wybrzmiewają w filozofii Lyotarda. Píše on zresztą, że są dwa rodzaje rzeczy. Z jednej strony rzecz, o której myśl wie, że nie potrafi jej pomyśleć, a z drugiej strony ta rzecz, o której myśl

---

<sup>12</sup> I. Lorenc, *Gry językowe a „inne” przedstawienia w koncepcji Lyotarda*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 16, s. 108.

<sup>13</sup> M. Kowalska, *Dialektyka poza dialektyką. Od Bataille’a do Derridy*, Warszawa 2000, s. 123.

<sup>14</sup> B. Banasiak, *Poróżnienie, albo „zadanie myślenia”* [w:] J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, tłum. B. Banasiak, Kraków 2010, s. XXVI.

<sup>15</sup> M. Kwietniewska, *Rzecz w ujęciu Hegla*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica” 2007, nr 19–20, s. 228.

<sup>16</sup> J. Lacan, *Séminaire, livre IV, La relation d’objet*, Paris 1994, s. 31.

nawet nie wie, nie zdaje sobie sprawy z tego, że nie umie jej pomyśleć<sup>17</sup>. Ta ostatnia staje się właśnie tematem jego rozważań. To jest właśnie istota tego, co nie-ludzkie, bo nie-zapisywalne (*iniscrutable*)<sup>18</sup>. Nie daje się ona przełożyć na język pojęć i uczynić w pełni widzialnym, a tym samym zrozumiałym. Tylko sztuka pozwala nam do niej dotrzeć, choć umożliwia wyłącznie konfrontację z cieniem, resztką, reprezentacją – z niereprezentowalnym, skrytym za tym, co zostaje zaprezentowane. To lęk, który skrywamy, o czym Lyotard pisze, komentując znaną powieść George’a Orwella *Rok 1984*:

„Relacja między tym, co nieludzkie w strachu Winstona, a więc między Rzeczą, która go zamieszkuje, a tym, co nieludzkie w Wielkim Bracie, jest otwartym konfliktem. To, co nieludzkie w Wielkim Bracie, to, co nieludzkie w nieustannym przymusie rozwoju<sup>19</sup>, jest tym, co chce przewyciężyć opór, niepozwalający Rzeczy na całkowitą artykulację – złożoną i całkowitą”<sup>20</sup>.

Zarazem jednak artysta stara się ją wyrazić, ponieważ „uwiera” go ona. Czuje się też wobec niej zadłużony, zmuszony do tego, by nieustannie spłacać dług związany z tym, że istnieje, tworzy, działa. Rzeczą to „monstrum”, które nas zamieszkuje i które mimo tego, że stanowi synonim czegoś przerażającego, nakłania do pisania, nakazuje „twórcze” działanie, wyzwala w nas „twórczy” akt. Może dzieje się tak właśnie dlatego, że „tworząc”, zagłuszamy wypełniający nas strach i spłacamy nasz tajemniczy dług, jakim czujemy się obciążeni. Posługuję się tu słowem „twórczość”, ale ujmuję je w cudzysłów. Trzeba bowiem pamiętać, że Lyotard bardzo wyraźnie odcina się od słowa „kreacja”. Nieustannie je krytykuje, co zresztą wydaje się zgodne z jego tokiem myślenia. Tworzenie jako kreacja, jako *creatio ex nihilo*, implikuje powrót do tezy o sile podmiotowości i jej niezmierzonej mocy, o jej centralnej pozycji w szeroko rozumianej strukturze: świata, języka, kultury i tak dalej. Jak Lyotard sam to ujmuje:

„Kultura współczesna wierzy w celebrowanie sztuki, uznając dzieło za efekt »kreacji«, a artystę za »kreatora«. Czysta performatywność *Fiat Lux*, paradygmat wzniosłości, który znamy od Longina, staje się ideałem kultury, której obsesją okazuje się być *performance*. Kreacja reprezentuje optymalną wydajność: to dwa słowa, które tworzą teraz świat. Człowiek zajął miejsce Boga: teologia trwa w kreacjonistycznej estetyce”<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> W swoim komentarzu podążam drogą wyznaczoną przez analizy Géralda Sfeza. G. Sfez, *Logique du vif. Lyotard en éclaircissement*, Paris 2016, s. 318.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 319.

<sup>19</sup> Lyotard posługuje się tu francuskim słowem *développement*, które dosłownie oznacza rozwój, ale w późnej filozofii francuskiego myśliciela staje się terminem *stricto* filozoficznym, odsyłającym do nieustannego rozwoju technologicznego, nad którym człowiek nie panuje i któremu ostatecznie zostaje podporządkowany. Rozwój staje się w ten sposób także figurą tego, co nieludzkie, której Lyotard przeciwstawia właśnie to, co nie-ludzkie w jego własnym ujęciu. Nie-ludzkie reprezentuje to, czego nie da się zakodować i wymienić na cyfrowe, przekazywalne dane. Jest tym, co destabilizuje ogólnie narzucone społeczne regulacje. Dzięki temu nie jesteśmy zautomatyzowanymi trybikami w maszynie rozwoju. Por.: J.-F. Lyotard, *Une fable postmoderne* [w:] idem, *Moralités postmodernes*, Paris 1993, s. 79–94.

<sup>20</sup> Lyotard, *les déplacements philosophiques*, pod red. F. Frandsena, N. Bruggera, D. Pirotte, tłum. E. Danino, Paris 1993, s. 152.

<sup>21</sup> J.-F. Lyotard, *Fakt malarski dzisiaj*, tłum. M. Murawska [w:] *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, pod red. J. Migasińskiego, M. Pokropskiego, Warszawa 2017, s. 252.

A przecież Lyotard zdezonizował człowieka. Interesuje go przede wszystkim to, co nie-ludzkie.

Próbując zmierzyć się z Lyotardowską koncepcją Rzeczy, zakorzenioną w filozofii Lacana, choć niekoniecznie z nią tożsamą, odwołujemy się do słów Michała Pawła Markowskiego, który w książce *Czarny nurt*, wykorzystując Lacanowskie narzędzia pojęciowe do interpretacji tekstów Gombrowicza, wyjaśnia:

„życie na tym polega, że odstania się w nim wcześniej czy później coś, czego nie daje się zsymbolizować, a co symbolizacji się domaga, gdyż inaczej jest nieznośne (jak Iwona, której nikt nie może znieść, jak Zuta, do której nie można się włamać, jak Fryderyk, który dotkliwie milczy). Włamanie się w Realne, tak boleśnie traumatyczne, możliwe jest jedynie za pomocą języka, a tym samym porządku symbolicznego, który pojawia się wraz z językiem”<sup>22</sup>.

Realne, odstaniając znaczenie Rzeczy, nie daje się ujarzmić porządkowi języka, uwiera, ale zarazem trzeba pamiętać, że dla Lacana Realne oznacza też to, co najbardziej intymne i bliskie. Jest tym, co wewnętrzne, i jednocześnie tym, co całkowicie zewnętrzne. Sytuuje się na granicy naszego doświadczenia<sup>23</sup>. Tak jak Rzecz w ujęciu Lyotarda<sup>24</sup>. Jest ona aktywna, nakazuje, znajduje się jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz; jest bowiem także obcością, jaką w sobie znajdujemy i której nie da się oswoić; stawia opór. Jest obcym ciałem w naszym własnym ciele, staje się „pasożytem”.

Trzeba też zaznaczyć, że w jednym z tekstów Rzecz zostaje przez Lyotarda nazwana transcendentną ideą<sup>25</sup>, stając się w ten sposób pewnym postulatem, a być może rodzajem idei regulatywnej. Rzecz jako idea regulatywna ujawnia się najpełniej wtedy, gdy odwołamy się do jej związków z ontologią zdań, ponieważ Rzecz zostaje zaszyfrowana w nieświadomości, nie pisarza czy malarza, ale właśnie, jak dobitnie twierdzi Lyotard, języka, którym się posługują<sup>26</sup>. Byłaby więc z tej perspektywy pewnym regulatywnym tłem, z którego wyłania się sam język, a którego nie jesteśmy świadomi. Jean-Michel Salanskis uważa, że można wyróżnić powiązanie Rzeczy z wymiarem językowym, odsyła więc bardziej do energetyki Freudowskiego popędu i sił stłumienia, a także tego, co skryte w systemie reguł samego języka<sup>27</sup>. To ona pozwala na poszukiwanie i zastosowanie nowych reguł i przekształcanie zastanych układów, czego najdoskonalszym wyrazem jest oczywiście dzieło sztuki. Zaświadcza ono jednak o długu wobec Rzeczy, zaświadcza więc zawsze bardziej o niepokoju, niż uspakaja. Rzecz pozwala tym samym na demontaż zastanych i znanych reguł języka (także wizualnego), by wyzwolić nowe. Nawiedza język.

Pamiętajmy również, że Lyotarda poza sztuką interesuje także inna domena działań, którą stanowią splecione ze sobą wymiary etyczny i polityczny wraz z eksploatowanymi

<sup>22</sup> M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 24.

<sup>23</sup> J. Lacan, *Séminaire livre IV*, op. cit., p. 31.

<sup>24</sup> Trzeba jednak raz jeszcze podkreślić, że Lacanowskie Realne ma służyć tu jako trop interpretacyjny, odstaniający znaczenie Rzeczy, która niewątpliwie nie da się z nim jednoznacznie utożsamić. Zawiera w sobie także inne znaczenia. Tym bardziej, że Lyotard odnosi się do całości teorii Lacana krytycznie. Por.: G. Bennington, *Lyotard: Writing the event*, New York 1988.

<sup>25</sup> Lyotard, *les déplacements philosophiques*, op. cit., s. 149.

<sup>26</sup> J.-F. Lyotard, *La peinture, anamnèse du visible* [w:] idem, *Misère de la philosophie*, Paris 2000, s. 104.

<sup>27</sup> Wykłady Jeana-Michela Salanskisa na Université Paris X Nanterre 2015/2016.



przez niego pojęciami krzywdy i sprawiedliwości. Lyotard, który od pierwszych swoich tekstów ujawnia metafizyczne inklinacje, przeciwstawia nakaz płynący od strony Rzeczy nakazowi Prawa. Prawo zwraca się do nas bezpośrednio w drugiej osobie liczby pojedynczej. Nie ma tu trzeciego, który mógłby potwierdzić jego prawomocność i właśnie dlatego jest ono etyczne. Prawo jest głosem, który słyszymy, głosem niepozwalającym nam przejść obojętnie wobec krzywdy. Ten wątek rozważań Lyotarda jest niewątpliwie głęboko zakorzeniony nie tylko w tradycji judaistycznej, lecz także w filozofii Kanta z jego imperatywem kategorycznym i w filozofii Levinasa, z której czerpie swój radykalizm, swoistą przemoc zmysłowości, jakiej zostajemy wydani, a która jest, jak można sądzić, bliska opisywanej przez Levinasa podatności na zranienie, powiązanej z oddaniem się innemu. Lyotardowi chodzi bowiem o to, żeby usłyszeć wołanie pokrzywdzonego i zaświadczyć o jego cierpieniu, a dokładniej, chodzi o to, by stać się na nie wrażliwym. O krzywdzie nie da się bowiem opowiedzieć w języku pretendującym do uniwersalności, nie da się jej przedstawić, można wobec niej jedynie milczeć<sup>28</sup>. Dlatego tu również potrzebna jest sztuka. To ona próbuje i może przedstawić nieprzedstawialne.

Prawo, o którym pisze Lyotard, przeraża jednak zarówno tych, którzy chcą podążyć za jego głosem, jak i tych, którzy twierdzą, że go nie słyszą<sup>29</sup>. Jest jak dźwięk, jak muzyka, która nie poddaje się werbalizacji czy też uniwersalizacji, a więc nie jest to głos, który mówiłby językiem zrozumiałym dla kogokolwiek. Prawo nie poddaje się władzy idiomu, jak pisze Lyotard, nie jesteśmy bowiem w stanie go zawłaszczyć, jego głosu uczynić swoim własnym, a tym samym przyswoić jako systemu czy normy. Jest przemocą, a zarazem głosem ciszy. Tak rozumianemu Prawu Lyotard przeciwstawia Rzec<sup>30</sup>. W *La peinture. Anamnèse du visible* stara się to wyjaśnić:

„Jeśli chodzi o rzecz, która zajmuje sztukę i pisarstwo, to jest prawdą, że *nakazuje*, ale niczego nie żąda. To właśnie najpełniej odróżnia ją od głosu. Nie kieruje się do ciebie, w ogóle się do nikogo nie kieruje. Nie jesteś dla niej »ty«. Nie oczekuje od ciebie żadnego działania, ponieważ nie jest też odbiorcą komunikatu. Nie mówi językiem nieznanym, nieprzekładalnym, bowiem wcale nie mówi. Można powiedzieć, że zamieszkuje u ciebie, ale tak, jakby pozostawała jednocześnie na zewnątrz. W istocie, ponieważ jest już tutaj, i ty nic o niej nie wiesz, nawet jej nie słyszysz, także jako jakiegoś obcego ci głosu; ponieważ nie jesteś zdolny odmierzyć czasu, ona już tu jest, i ponieważ jej »już« nie jest przeszłością, to ty sam zostajesz wystawiony przez nią za drzwi, poza swoją własną historię”<sup>31</sup>.

Będąc źródłem nauki, sztuki, a nawet myślenia, Rzec należy też do porządku gestu. „Nazywam ją gestem – pisze Lyotard – nie jest bowiem niczym innym niż sposobem,

<sup>28</sup> Nie ma tu miejsca na rozwinięcie tych, znanych zresztą, wątków filozofii Lyotarda związanych z niemożliwym do uzgodnienia poróżnieniem, problemem ofiar Auschwitz, świadectwem ich krzywdy, a także negacji istnienia obozów koncentracyjnych przez Fourissona. Por. J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, op. cit.

<sup>29</sup> G. Sfez, *Logiques du vif*, op. cit., s. 321.

<sup>30</sup> Trzeba też przypomnieć ostrą krytykę Jacques’a Rancière’a wymierzoną przeciwko filozofii Lyotarda i postułowemu tu „uzależnieniu zmysłowemu”, które zdaniem Ranciera wynika z Prawa Mojżeszowego i, co mniej oczywiste, zostaje też przez filozofa utożsamione z prawem McDonalda, a więc z władzą konsumpcyjnego kapitalizmu. Por. J. Rancière, *Malaise dans l’esthétique*, Paris 2004, s. 140–141.

<sup>31</sup> J.-F. Lyotard, *La peinture, anamnèse du visible*, op. cit., s. 106.

w jaki organizuje się czas, przestrzeń i materia (kolor dla malarza, słowa dla pisarza)<sup>32</sup>. Gest malarza przestaje być już gestem podmiotu, a staje się gestem Rzeczy, co dobitnie widać w książce Lyotarda poświęconej sztuce Karela Appela, zatytułowanej wymownie *Gest koloru*. Gest, o który chodzi, nie jest gestem malarza, ale koloru właśnie, gestem malowania,

„malarstwem ujętym jako gest, który Appel przeciwstawia myśleniu. Każde wielkie dzieło malar-  
skie jest takim śladem, czasami mawiałem także, że w ten właśnie sposób wymyka się ono pochwyceniu przez mędrkującego myśliciela, który skazany jest na krążenie wokół niego”<sup>33</sup>.

Prawo żąda, Rzecz nakazuje. Prawo jest kwestią etyki, Rzecz jest związana ze sztuką. W konsekwencji jednak okazują się one ze sobą powiązane, jedno i drugie przemawia bowiem głosem milczenia. Tak jak fraza-afekt (*la phrase-affect*), która jest niezbędna dla języka, ale jednocześnie, jak twierdzi Lyotard, zrywa łańcuchy powiązań, zaburza i niepokoi<sup>34</sup>. To ona jest domeną sztuki. Faza-afekt jest – jak wskazuje tytuł artykułu, w którym zostaje wyłożone jej znaczenie – suplementem do *Poróżnienia*. Jest więc dodatkiem do tego, czego w *Poróżnieniu*, „mojej książce filozoficznej”<sup>35</sup>, jak pisze Lyotard, zabrakło<sup>36</sup>. *Poróżnienie* jest książką o języku, o ontologii zdań, ich mocy i funkcjonowaniu. Faza-afekt, wyptywając z rozważań zawartych w *Poróżnieniu*, jest więc zdaniem, ale jest też frazą – pozostaje niewypowiedziana, a zarazem wybrzmiewa. Jest niema i milcząca, ale dźwięczy. Zostaje przez podążającego tropem Arystotelesa Lyotarda utożsamiona z *phone*, z dźwiękiem, i przeciwstawiona *logosowi* – temu, co wyartykułowane i posiadające znaczenie, a także odbiorcę, nadawcę i desygnat. Faza-afekt jako *phone* ma zdolność wywierania doznań, działa lub nie działa, zawsze tu i teraz<sup>37</sup>; jest jak krzyk, który wyrwa się z czyjejs piersi. Nie kieruje się do nikogo, ale może na kogoś natrafić, dotykając go i wybudzając. Jest jednocześnie stanem afektywnym i znakiem tego stanu. Lyotard nie pisze tego wprost, ale frazami-afektami posługują się artyści; to nici, z których uplecione są dzieła sztuki: plastyczne, muzyczne i literackie.

## II

Rzecz ujawnia to, co nie-ludzkie; jest tym, co nie-ludzkie, nie-możliwe bowiem do opanowania, zawłaszczenia, kierowania. Według Lyotarda to, co ludzkie, to, co humanistyczne, zawsze było drążone gdzieś od środka przez swoje własne przeciwieństwo. Zamieszkwane, a raczej nawiedzane przez to, co nie-ludzkie<sup>38</sup>. „Czysty” humanizm jest więc tylko iluzją, tak jak iluzją, jak się przekonamy, okazuje się sztuka z nim powiązana,

<sup>32</sup> Idem, *Flora danica, la sécession du geste dans la peinture de Stig Brogger*, Paris 1997, s. 15.

<sup>33</sup> Idem, *Karel Appel. Un geste de couleur*, Leuven 2009, s. 26.

<sup>34</sup> Idem, *La phrase-affect (D'un supplément au Différent)* [w:] idem, *Misère de la philosophie*, Paris 2000, s. 49.

<sup>35</sup> Idem, *Poróżnienie*, op. cit.

<sup>36</sup> Trzeba też podkreślić, że *Faza-afekt* jest z jednej strony interpretowana jako zerwanie z *Poróżnieniem*, co postuluje w swoich tekstach Gerald Sfez, a z drugiej – zostaje ujęta jako jego wierna kontynuacja, o czym przekonuje w swoich interpretacjach Jean-Michel Salanskis.

<sup>37</sup> Idem, *La phrase-affect*, op. cit., s. 49.

<sup>38</sup> Idem, *L'Inhumain*, op. cit., s. 10.

sztuka humanistyczna. Z tej perspektywy to, co nie-ludzkie, jest też domeną dziecka<sup>39</sup>, a więc domeną *infans* (łac.), w której *phone* nie przekształciło się jeszcze w *logos*; jego świat nie został jeszcze zagarnięty przez świat dorosłych. Przed dzieckiem otwierają się zawsze dwie drogi, które – wydaje się, że zgodnie z intuicjami samego Lyotarda – poetycko opisuje Rilke:

„albo dziecko staje się dorosłym i po mieszczańsku rozsądnym zadatkim na porządnego obywatela, wstępuje do zakonu swoich czasów i przyjmuje jego święcenia, albo dojrzewa dalej, rozwijając się z głęboko ukrytego nasienia swego osobliwego dzieciństwa, a to znaczy, że staje się człowiekiem wszystkich czasów: artystą”<sup>40</sup>.

Lyotardowi, podobnie zresztą, jak jego współczesnym, zależy na ujawnieniu przemocy dyskursu, przeciwko której można się bronić, odwołując się do tego, co poza dyskurs wykracza, ale też do tego, co jego zdaniem nie da się do niego sprowadzić – do figury, jak pisze w pierwszej swojej książce *Discours, figure*, a więc do sztuki. Lyotard przywołuje więc istnienie „milczącego sensu” jako sfery stojącej u podstaw wszelkiego dyskursu<sup>41</sup>. Dlatego eksperymentuje z językiem, czego najdobitniejszym przykładem jest dialog, jaki prowadzi sam ze sobą w *Co malować?*. W tej książce jego myśl nieustannie ściera się sama ze sobą, przeczy sobie, gmatwa, by szukać obecności zmysłowej i tracić ją w tej samej chwili, w której ją odnajduje. W *Filozofii i malarstwie w dobie eksperymentu* Lyotard pisze wprost, że chce być jak Denis Diderot i dąży do pokazania, że to, co jest, nie może się przedstawić we własnej osobie, a rozmówcy, którym oddaje głos, nigdy nie są oryginalni i zawsze pochodzą z różnych, przeciwstawiających się sobie scen, wciąż zamieniających się miejscami. Zresztą nie ma niczego poza sceną: świat jest z nich złożony. Scena to pewna rama, w jaką ujmujemy rzeczywistość, jej uwikłanie w schematy poznawcze, ale przede wszystkim procedura generowania przedstawień<sup>42</sup>. Można przywołać tu też mniej subtelne, a tym samym bardziej dosłowne opisy Ervinga Goffmana, który ujmuje życie społeczne, posługując się właśnie metaforą teatru<sup>43</sup>, w którym tworzymy – wnosimy, powiedziałby Lyotard – sceny, by na nich odgrywać społeczne role. Żadne oko nie jest w stanie poznać wszystkich scen i z tego powodu słowa (a także punkty widzenia) zajmujące osobne pozycje, mogą (muszą?) nieustannie zamieniać się miejscami<sup>44</sup>. Dlatego Lyotard ma odwagę pisać o obecności (*la présence*), choć nie jest to obecność znana z filozoficznej tradycji, nie jest to uobecnienie, ale obecność zdekonstruowana i skompromitowana, bo niemożliwa. To obecność, którą opisuje wielogłos. To właśnie jej niemożliwość jest dla Lyotarda najbardziej intrygująca. Dlatego obecność

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> R.M. Rilke, *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, tłum. T. Ososiński, Warszawa 2010, s. 65.

<sup>41</sup> I. Lorenc, *Gry językowe a „inne” przedstawienia w koncepcji Lyotarda*, op. cit., s. 113.

<sup>42</sup> Ciekawą i dogłębną analizę tego zagadnienia znajdujemy w tekście Piotra Schollenbergera. Por.: P. Schollenberger, *Aktualność wirtualnego – Lyotard o obrazach i immaterii* [w:] *Widzialność/wizualność obrazu cyfrowego. Pomiedzy fenomenologią a kulturą wizualną*, pod red. A. Łukasiewicz Alcaraz, Szczecin 2016.

<sup>43</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2011.

<sup>44</sup> J.-F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w dobie eksperymentu*, tłum. M.P. Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 74.

zmysłowego wydarzenia, tego, że zostaliśmy przez coś pobudzeni, poruszeni, dotknięci może zostać ocalona tylko w dziele sztuki i przez nie. To ono „działa lub nie”. Sztuka przerywa władzę intrygi, jest w stanie ogłupić umysł, który zatrzymuje się i zaczyna odczuwać.

W *Co malować?* Lyotard opisuje doznanie błękitu nieba w nadmorskiej miejscowości, jakiego doświadczył chłopiec (być może był nim niegdyś sam Lyotard), jadąc na rowerze i pozwalając oblewać się słońcu i jego ciepłu. Ten poetycki opis błękitu<sup>45</sup> ma za zadanie ujawnić, że w sztuce chodzi właśnie o tego typu doznania, które miałyby być przywoływane przez namalowany pejzaż z Wandei, odsyłający do wakacyjnej władzy błękitu. To jest właśnie ta resztkowa obecność, z którą mielibyśmy do czynienia w sztuce i której sztuka służy:

„To właśnie obecność, jej brzmienie chce odtworzyć artysta przez swój obraz. Chce sprawić, by ją usłyszano. Ze swej strony obraz jest dla kogoś... nie wiem... jest wydarzeniem, tym błękitem, tym porankiem. To nie przedstawienie sprawia kłopot. Obecność nie zostaje utracona przez fakt, że się ją przedstawia. Ona przechodzi w obraz. To, czego musimy się dowiedzieć, odnosi się do tego, w jaki sposób obraz artysty będzie »patrzył« na scenę. Ale to, że jego obraz będzie dla spojzenia patrzącego pastelowym niebem o świcie widzianym oczami dziecka, wydarzy się lub nie”<sup>46</sup>.

Trzeba jednak pamiętać, że zmysłowość, o której pisze Lyotard, jest nadmiarem i nie wiąże się z błogością, ale niepokoi i drażni. Jak opisywana powyżej Rzecz. Doznanie ujęte zostaje jako brutalne wtargnięcie czegoś, co wybudza, ale jednocześnie powoduje strach<sup>47</sup>. Z jednej strony obawiamy się nadmiaru, który może nas pochłonąć, a z drugiej – obawiamy się, że nie odczujemy już nigdy tego, co czujemy teraz, że przestaniemy czuć w ogóle; a więc boimy się umrzeć. W doznaniu kryje się więc ambiwalencja: pobudza ono do życia, wybudza, tylko po to, by przypomnieć nam o nieuchronności śmierci. Wydaje się, że Lyotard zgadza się z Eliotem, który doskonale opisuje to pełne sprzeczności zadanie artysty i jego zdolność do poszerzania naszego pola wrażliwości: artysta „powinien odbierać i rozróżniać dokładniej nie tylko kolory i dźwięki dostępne zwykłemu widzeniu i słyszeniu, ale również sygnały niewidoczne i niesłyszalne dla zwykłych ludzi, a także pomagać zwykłym ludziom w rozszerzaniu w obie strony skali odbieranych przez nich wrażeń”<sup>48</sup>.

Na czym polegałaby więc negacja sztuki według Lyotarda? Czy negacja tego, co ludzkie, byłaby też negacją powiązanej z tym sztuki? Do pewnego stopnia tak właśnie jest, choć negacja sztuki byłaby tu negacją tylko pewnej jej formy. Po dziarskim okrzyku: „sztuka umarła!” wybrzmiewa natychmiast gromkie: „niech żyje sztuka!”. Umarła sztuka

<sup>45</sup> Podkreśliśmy tylko, że błękit opisywany w *Co malować?* nie jest tym samym błękitem, który staje się tematem rozważań Lyotarda w jego książce o Jacques’u Monorym, czyli o unicestwieniu doświadczenia przez malarstwo, jak brzmiał jej podtytuł. Błękit jest tu obojętny, wyzbyty emocji, a zarazem libidynalny, bo niosący w sobie wręcz potencjał mordu i gwałtu. Por.: J.-F. Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture*, Monory, Leuven 2013, s. 68.

<sup>46</sup> Idem, *Co malować?*, tłum. M. Murawska, P. Schollenberger, Warszawa 2015, s. 115.

<sup>47</sup> Idem, *Conventus* [w:] *Moralités postmodernes*, op. cit., s. 206.

<sup>48</sup> T.S. Eliot, *Kim jest dla mnie Dante?*, tłum. M. Heydel [w:] idem, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 96.

modernizmu, nadszedł czas sztuki postmodernistycznej, choć Lyotard z mocą podkreśla, że w modernizmie zawsze skrywało się zarzewie postmodernistycznego buntu<sup>49</sup>. Waga i żywotność sztuki pozostają niekwestionowalne, ale Lyotard afirmuje tylko te dzieła, które wpisują się w jego koncepcję zmysłowej obecności, w konieczność pobudzenia i obudzenia duszy, która w jego filozofii jest jednocześnie ciałem, ponieważ myślenie zakorzenione jest w cielesności. Tak jak odczuwanie. Ta *anima minima*, jak nazywa duszę, odnajduje siebie tylko w zmysłowym pobudzeniu, które zawdzięcza dziełu sztuki. Jest to więc dusza ucieleśniona, bo doznająca zmysłowo, choć jednocześnie minimalna, najmniejsza, chwilowa, ponieważ wytworzona tylko na chwilę i przez chwilę, przez wtargnięcie doznania. Została zmuszona do doznawania, a przez to poddana opresji.

Wbrew pozorom, wbrew ogromnej roli doznaniowości w jego opisach sztuki, Lyotarda nie interesuje tylko malarstwo. Najdobitniej świadczy o tym *Co malować?*, w którym z rysunkami Adamiego zostaje zestawiona ulotna sztuka Burena czy wielkie, pokryte diagramami płaszczyzny enigmatycznych nie-obrazów Arakawy. O jego ambiwalentnym stosunku do technologii świadczy niewątpliwie także wystawa w Centre Pompidou, której był kuratorem. W tym wypadku interesowało go przede wszystkim to, co immaterialne (*les immatériaux*), zmienne, a zmysłowość została zmediatyzowana przez technologię i w ten sposób zaprezentowana. Wydarzenia zmysłowego, o którym pisze, nie powinno się też umieszczać po stronie irracjonalizmu, a powrotu do uczuć kojarzyć z romantycznym odwrotem od racjonalności. Lyotard poszukuje po prostu innej formy racjonalności, czyli tego, co ją ugruntowuje, nie chce pogrążyć się w oparach mistycznej nierozumności. Dlatego właśnie jego przewodnikiem jest między innymi Kant.

Lyotard nie jest też w swoich komentarzach do dzieł sztuki współczesnej elitarystą, jak choćby Marion, Bonfand czy Maldiney. Fenomenolodzy wybierają dzieła, które arbitralnie uznają za lepsze, *explicite* krytykując pewne przejawy sztuki współczesnej, na przykład sztukę konceptualną. Lyotard jest pod tym względem znacznie bardziej otwarty. Poza znanym stwierdzeniem, że po stronie melancholii i tęsknoty za uobecnieniem sytuują się niemieccy ekspresjoniści, a po stronie *novatio* Braque i Picasso; z jednej strony Malewicz, a z drugiej Lissitzky; z jednej – Chirico, a z drugiej – Duchamp<sup>50</sup>, nie znajdujemy u niego krytyki współczesnego mu stanu sztuki, w czym oddala się od Adorna; choć niewątpliwie pozostaje zawziętym krytykiem współczesności, z mocą podkreślając, że funkcją sztuki nie może być podporządkowanie się zindustrializowanej kulturze i kryterium skuteczności czy przejrzystości. Jednak jego zdaniem sztuka nie daje się im podporządkować. Jest jedynym programem, którego nie da się zaprogramować<sup>51</sup>. Lyotard nie widzi spisku sztuki, jak Baudrillard<sup>52</sup>, a tym bardziej jej końca. Rzadko pisze też o rzeźbie, ale – jak trafnie zauważa Claire Pages – wynika to z tego, że uprzywilejowuje oko, które nie ma czytać,

<sup>49</sup> J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 25.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Idem, *Kontrolowanie sztuki. Epokh komunikacji*, tłum. M. Murawska [w:] *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, op. cit., s. 244.

<sup>52</sup> J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006.

ale doznawać, nie pozostawiając wiele miejsca na dotyk, mający w jego rozważaniach charakter nie dosłowny, ale metaforyczny<sup>53</sup>. To oko dotyka lub jest dotknięte. Co więcej, malarz dodaje, a rzeźbiarz odejmuje. Malarz posługuje się plamami, które nakłada jedna po drugiej albo które przemalowuje; tradycyjnie rzeźbiarz, formując w materiale, pozbywa się jego nadmiaru. Nie zmienia to jednak faktu, że Lyotard pozostaje wrażliwy na bryłę i jej trójwymiarowość, nieustannie zadając pytania o materię, materiał, matrycę, materialność i immaterialność, a tym samym o ich złożone relacje z przestrzenią. Negacja dotyczy tu więc bardziej estetyki w jej klasycznym, zwłaszcza Heglowskim ujęciu. Jej formuła dawno się już bowiem wyczerpała. Sztuka ma się świetnie, natomiast estetyka umarła. Co nie znaczy, że pociągnęła za sobą wszelki komentarz do dzieła sztuki: „Trzeba będzie znaleźć inną nazwę, a nawet podobrazie, linię czy kolor na oznaczenie komentarza do sztuki” – pisze Lyotard<sup>54</sup>. Trudno się z nim w tej kwestii nie zgodzić.

Czy Lyotardowskie rozważania o sztuce, zakorzenione w konkretnym czasie historycznym, operujące kategorią postmodernizmu i odnoszące się w dużej mierze do nieco zapomnianych dziś artystów, mogą dostarczyć nam narzędzi pojęciowych do opisu tego, czym jest sztuka w XXI wieku? Ujmując to inaczej: czy narzędzia pojęciowe postmodernizmu w ujęciu Lyotarda przetrwały próbę czasu? Moja odpowiedź będzie ryzykowna: uważam, że tak. Świadczy o tym także wątek tego, co nie-ludzkie, doskonale nadający się do interpretacji przejmujących konstrukcji Ursa Fischera, malowanych, czy raczej „ścieranych”, obrazów i grafik Christophera Woola, ale także odczłowieczonych dzieł Jeffa Koonsa. Może nawet nadający się do interpretacji sztuki współczesnej jako takiej, tworzonej tu i teraz. W związku z tym, w odpowiedzi na postawione na początku pytanie, czy sztuka jest dziś nie-ludzka, można zaryzykować stwierdzenie, że to, co nie-ludzkie w takim ujęciu, w jakim zaprezentował je Lyotard, znajdujemy w każdym dziele sztuki, ujawniającym nam zawsze pewien nadmiar, wymykającym się władzy dyskursu czy – w przypadku literatury – jednoznacznemu ujęciu i pobudzającemu afektywnie lub intelektualnie. Przyjmując taką perspektywę, dochodzimy do wniosku, że sztuka zawsze była nie-ludzka. Przewrotność Lyotarda polega więc na tym, że filozof właściwie chce odwrócić znaczenia pojęć i pokazuje, jak ludzkie przekształca się dzisiaj w to, co nieludzkie, a nie-ludzkie staje się w pełni ludzkie. To, co kojarzymy z ludzkością i cywilizacją, a więc postęp, nieustanny rozwój technologiczny, programowanie i cyfryzacja danych, prowadzi do zapomnienia o tym, co afektywne w nas samych, do zapomnienia o tym, czego nie da się przekształcić w cyfrowy komunikat i przesać dalej<sup>55</sup>; w ten sposób to, co nie-ludzkie, pewien nadmiar, chaos w nas samych zostaje stłumione i ukryte,

---

<sup>53</sup> C. Pages, *Lyotard et la sculpture* [w:] *Lyotard et les arts*, pod red. F. Coblence, M. Enadueau, Paris 2014, s. 67.

<sup>54</sup> J.-F. Lyotard, *Co malować?*, op. cit., s. 17.

<sup>55</sup> Najpełniej wątek ten zostaje rozwinięty w *Baśni postmodernistycznej*. Lyotard przedstawia w niej wyobrażoną sytuację, w której słońce ma wybuchnąć, a ludzkość musi przenieść się w kosmos, żeby przetrwać. Ze względu na technologiczne braki nie może jednak pozwolić sobie na przetransportowanie tam poszczególnych jednostek, więc kumuluje wiedzę w cyfrowych komunikatach, które mają ją ocalić. Chodzi jednak o to, że bezielesne, cyfrowe dane nie zawierają tego, co okazuje się prawdopodobnie w ludzkości najciekawsze: różnicy płci, namiętności, potrzeby tworzenia. Por.: J.-F. Lyotard, *Une fable Postmoderne*, op. cit.

choć jako jedyne nie daje się kontrolować i opanować przez wymóg skuteczności i rozwoju. Może dlatego właśnie w ostatniej, niedokończonyj resztkę księżce poświęconej św. Augustynowi Lyotard wprost utożsamia to, co-nieludzkie, ze śladem boskości, który w sobie odnajdujemy<sup>56</sup>. Wszystkie te wykładnie, jak zauważa Matthew R. McLennan, ujmują istotę ludzką jako nawiedzonyj przez to, co poprzedza ego i co okazuje się wspólne dla każdej z nich<sup>57</sup>.

Filozofia sztuki Lyotarda nie jest wystarczająco znana, a jego liczne książki nadal czekają na komentarz. Lyotard eksperymentuje w nich z językiem, komentuje Kanta, Bergsona, Hegla, Adorna czy też Merleau-Ponty'ego, wykorzystuje pojęciowość Freuda i Lacana; zajmują go dzieła malarskie, konceptualizm Burena, ale także oryginalnie interpretowane przez niego poszukiwania Duchampa, które stają się w jego ujęciu nie tyle wyrazem negacji lub końca sztuki, ile przeciwnie – ironicznej strategii działającej i przekształcającej widzialność<sup>58</sup>. Lyotard wiele pisze także o literaturze, czego najlepszym przykładem jest jego książka na temat André Malraux<sup>59</sup>, poświęca też teksty kinu eksperymentalnemu, które nazywa antykinem, oraz muzyce.

Współczesna, wielopostaciowa sztuka znajduje odzwierciedlenie w tej niesystemowej filozofii. Rozważania na temat Rzeczy, która zakorzenia się w głębi nas samych i która należy do tego, co w nas nie-ludzkie, wraz z opisem wydarzenia zmysłowego błękitu składają się na jedną z licznych twarzy tej filozofii, jednak skrywa ona jeszcze wiele innych. Równie zadziwiających.

## Summary

### Human versus inhuman. Jean-François Lyotard's negation of art

What would inhuman art be? Would it involve the negation of art as such? Jean-François Lyotard's philosophy provides guidelines for the search for answers to these questions. Lyotard's thought is focused precisely on what he calls „inhuman”, which becomes one of the central terms of his complex and multifaceted philosophy. In his discussion of the inhuman, Lyotard refers to the forces that a human being cannot control, the affective sphere that he also identifies as the Thing. Lyotard endeavors to inverse the meaning of concepts and shows how the human undergoes a transformation into the inhuman, while the inhuman becomes fully human. Therefore, the subject of the article is the Thing, which is deep-rooted and belongs to what is inhuman in us, as well as the description of the sensuous event sparked when we are confronted with a work of art.

**Słowa kluczowe:** sztuka, Rzecz, humanizm, postmodernizm, Lyotard

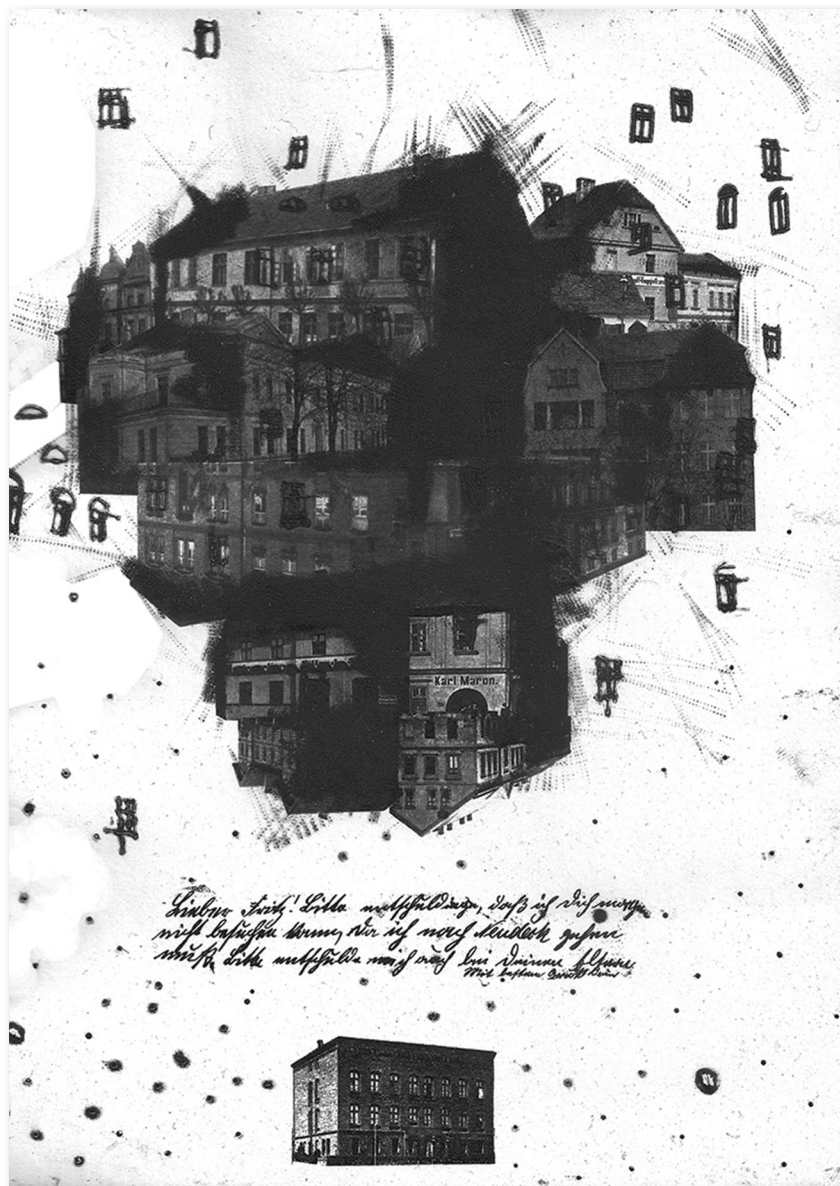
**Keywords:** Art, Thing, Humanism, Postmodernity, Lyotard

<sup>56</sup> J.-F. Lyotard, *La confession d'Augustin*, Galilée, Paris 1998.

<sup>57</sup> Matthew R. McLennan, *Anthro-paralogy: Antihumanism in Lyotard's Late Works* [w:] *Rereading Jean-François Lyotard. Essays on his later works*, pod red. H. Bickis, R. Shields, London – New York 2016, s. 51.

<sup>58</sup> J.-F. Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, Leuven 2010.

<sup>59</sup> W księżce tej poruszane są też wątki związane z tym, co nie-ludzkie, ale odniesione do pisarstwa oraz do „Ja beze mnie” (*Je sans moi*). Por.: J.-F. Lyotard, *Signié Malraux*, Paris 1996.



*Lebte dich! Lebte nachfüllend, daß ich dir  
mit tiefster Wonne, dir ich nach stütze geben  
möchte, lebte nachfüllend, daß ich dir  
im Räume, in dem  
ich, lebte nachfüllend, daß ich dir*

Autorka – Anna Krztoń



## Anatomia zawłaszczenia. Postmodernizm, procedury alegoryczne i mit

Tekst ten poświęcony jest analizie głównych przesłanek i postmodernistycznych strategii artystycznych w sztuce zawłaszczenia (*appropriation art*) oraz dotyczącego jej dyskursu krytycznego w Stanach Zjednoczonych. Skoncentruję się na stosunkowo wąskim, lecz kluczowym dla rozumienia i stosowania apropracji w sztuce, okresie przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ze szczególnym uwzględnieniem artystów zaliczanych do tak zwanego Pictures Generation<sup>1</sup> oraz związanej z ich działalnością krytyki artystycznej. Nazwa ta wywodzi się od tytułu wystawy „Pictures”, która odbyła się w nowojorskiej Artists Space w 1977 roku – jej kuratorem był Douglas Crimp<sup>2</sup>. Wspomniana ekspozycja zapoczątkowała rodzaj „dyskursywnego zdarzenia”<sup>3</sup>, w którym wzięli udział zarówno artyści bezpośrednio zaangażowani w tworzenie wystawy (na przykład Sherrie Levine, Robert Longo), jak i ci, którzy swoją twórczością wpisali się w wyznaczony przez nią nurt i towarzyszącą jej refleksję teoretyczną (Barbara Kruger, Cindy Sherman, Louise Lawler, Richard Prince). Krytyczny dyskurs zainicjowany przez Crimpa, Craiga Owensa, Benjaminą H. Buchlohą i Rosalind Krauss, ściśle związany z „krytycznymi” praktykami artystycznymi, nie tylko określił podstawowe współrzędne postmodernistycznej krytyki obrazu, lecz także oparł je na negacji wiodących kategorii modernistycznych, takich jak autorstwo, oryginalność, obecność, prawda, autonomia i tradycja (historii) sztuki. Owe rewizyjne interwencje pozwoliły również spojrzeć na wcześniejsze praktyki artystyczne przez pryzmat wypracowanych na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych kategorii. Obok szerokiej dyskusji na temat zróżnicowanego (zarówno subwersywnego, jak i ideologicznego) potencjału fotografii, zrewidowanego rozumienia alegorii – jako impulsu i procedury alegorycznej – w refleksji o sztuce pojawiło się wyraźnie pojęcie postmodernizmu, na nowo także zaczął funkcjonować Barthes’owski mit. Splot praktyki artystycznej i teoretycznego namysłu wygenerował złożony wizualno-dyskursywny, w istocie niepodzielny organizm, który zostanie przeze mnie poddany tytułowej anatomii w jej pierwotnym, greckim znaczeniu, czyli procesowi „sztucznej separacji różnych części (...) w celu odkrycia ich umiejscowienia, struktury”, oraz organizującej je ekonomii<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Szerokie omówienie sztuki artystów kojarzonych z tą wystawą oraz historycznego kontekstu ich twórczości stanowi: D. Eklund, *The Pictures Generation 1974–1984* (katalog wystawy w Metropolitan Museum), New York 2009.

<sup>2</sup> Zob. katalog wystawy Pictures z tekstem D. Crimpa o tym samym tytule: *Pictures*, New York 1977.

<sup>3</sup> Na temat pojęcia wystawy jako „dyskursywnego zdarzenia” zob. R. Greenberg, *Exhibition as a Discursive Event*, [http://www.yorku.ca/reerden/Publications/EXHIBITION/exhibition\\_discursive\\_event.html](http://www.yorku.ca/reerden/Publications/EXHIBITION/exhibition_discursive_event.html), online (dostęp: 2.04.2016).

<sup>4</sup> Za: *Oxford English Dictionary*, wersja online (2016) (dostęp: 13.04.2017).

W pierwszej części artykułu dokonam analitycznej prezentacji twórczości czterech ważnych artystek, których wczesne fotograficzne projekty i strategie, wymierzone w negację modernistycznego paradygmatu, jednocześnie ogniskują i generują najistotniejsze wątki teoretyczne. Te z kolei, ze szczególnym uwzględnieniem artykułów Craiga Owensa i Benjamina H. Buchloha, stanowiące będą przedmiot drugiej partii tekstu. Wspomniani krytycy reagowali na współczesną sztukę przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, dostrzegając w niej ponowoczesny impuls i system krytycznie zorientowanych strategii, dla których określenia wydobyli pojęcie alegorii, a jednocześnie odnajdowali jej źródła w działaniach awangardy. Potencjał krytyczny tej sztuki polegał ich zdaniem przede wszystkim na wewnątrzartystycznych negacjach utrwalonych pojęć i praktyk albo na uderzeniu w ich instytucjonalne i ideologiczne podwaliny. Następnie wskażę różnice i podobieństwa oraz paradoksy związane z przenikaniem się postmodernistycznej sztuki oraz krytyki i odniosę się do tekstów, które rewidowały niektóre postawy i stanowiska, na przykład dotyczące tożsamości podmiotu jako elementu konstytuującego znaczenie poststrukturalistycznego tekstu kultury. Wreszcie dopełniając niejako pierwszą, analityczną część artykułu, na podstawie kilku interpretacji dzieł autorów sięgających po strategię apropriacji (postmodernistycznych i antycypujących postmodernizm), zwrócę uwagę na poszerzony względem wcześniejszych rozważań demitologizacyjny potencjał alegorycznych praktyk artystycznych, umożliwiając demontaż amerykańskiego mitu<sup>5</sup>.

## I.

Najogólniejszą ramą łączącą artystów amerykańskich związanych z Pictures Generation było sięganie po gotowy materiał, co było równoznaczne ze zdystansowaniem się, a nawet otwartą negacją autorstwa oraz modernistycznego mitu oryginalności<sup>6</sup>. W wypadku tego, co Crimp nazwał „progresywną” apropriacją, na której się tutaj skupię, można mówić o „wrogim przejściu”, które nie ma charakteru estetyzacji lub nobilitacji zawłaszczonego obiektu, ale stanowi krytyczną operację ujawniającą strukturę znaku-obrazu (lub wizualno-dyskursywnego obiektu) z jego historycznym nawarstwieniem, motywacją stojącą za jego powstaniem oraz dyskursywnymi obramowaniami. Gest zawłaszczenia dokonywał się na rozmaitych polach i w zależności od artysty lokował się na kontinuum wskazującym skalę różnicującego przekształcenia. Na podstawowym poziomie można tu mówić o powrocie do Duchampowskiego obiektu gotowego (*ready-made*), który zostaje przemieszczony i stanowi interwencję w strukturę nowego miejsca, w którym się znalazł. W przypadku francuskiego artysty stanowił on wyrazistą krytykę instytucji sztuki rozumianej jako Foucaultowskie pole dyskursywne: negację statusu dzieła sztuki, stopnia „twórczego” udziału artysty, a zatem jego artystycznej podmiotowości, tradycyjnej hierarchii i kanonu sztuki czy wreszcie krytykę instytucji jako „władzy sądenia”

<sup>5</sup> Mowa tu będzie o demontażu, rozumianym jako dekonstrukcja semiotycznej i ideologicznej struktury mitu, lecz nie o jego całkowitym unicestwieniu. Więcej na ten temat zob. F. Lipiński, *The Persistence of the American Myth: (Re)visions in Art and Visual Culture*, „Acta Philologica” 2016, nr 49, s. 321–330.

<sup>6</sup> Na temat „modernistycznych mitów” i ich poststrukturalistycznej dekonstrukcji zob. R. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011.

o sztuce, nadającej obiektom status sztuki. Wszystkie te aspekty powracają z różnym namiętnością w twórczości takich artystów jak Sherrie Levine, Louise Lawler, Cindy Sherman, Barbara Kruger czy Richard Prince. Jak trafnie zauważył Hal Foster, przedmioty ich *appropriacji* – czy to zaczerpnięte ze sfery publicznej, społecznej, czy z języka sztuki – stają się jednocześnie celem ataku i narzędziem walki (*target and weapon*)<sup>7</sup>. Taka paradoksalna, wzajemnie unieważniająca się podwójność stanowi strukturalny element subwersywnego funkcjonowania *appropriation art*. Znamienne, że w przypadku większości twórców podstawowym narzędziem zawłaszczenia stała się fotografia, znamionująca to, co Douglas Crimp nazwał „fotograficzną aktywnością postmodernizmu”, w której nie może być już mowy o medium jako tylko nośniku obrazu<sup>8</sup>. Złożona specyfika fotografii i sposobu jej funkcjonowania w kulturze stanowiła konstytutywny element krytycznego „laboratorium” sztuki i szeroko pojętej wizualności<sup>9</sup>.

○ ile w języku polskim słowo „zdjęcie” implikuje „zdejmowanie” gotowego obrazu, o tyle na przykład angielska fraza *to take a photograph* (nie: *to make a photograph*, co sugeruje czynność wytwarzania czegoś nowego) oznacza dosłownie „wziąć zdjęcie”, podobnie jak *to take a picture*, czyli „wziąć obraz” czegoś, zabrać wizerunek. Zatem każdy gest fotografa wydaje się polegać na zabraniu czegoś, co już istnieje, w postaci obrazu – uobrazowaniu wybranego wycinka rzeczywistości – nie stworzeniu go na nowo, lecz indeksalno-ikonicznym zawłaszczeniu. Jednocześnie jednak fotograficzne sięgnięcie po obiekt nigdy nie jest neutralne, naturalne ani obiektywne – zawsze niesie ze sobą różnie pojmowany i stosowany element konstrukcyjności zależny od wielu różnych czynników, od gestu selekcji, kadrowania jako działania znaczącego, poprzez re-produkcję rozumianą jako ponowne wytwarzanie, generujące produktywną różnicę powtórzenie, po wynikające z takiej repetycji przemieszczenie i re-kontekstualizację. Wspomniana wyżej dyslokacja z jednej strony pozwala na koncentrację na wewnętrznej strukturze „zabranego” widoku, a z drugiej – uwalnia obiekt od materialnego, funkcjonalnego i „oryginalnego” zakotwiczenia, wprowadza go w dynamiczny obieg historii i kultury, nasyca dyseminacyjną wolnością (strukturalną, lecz zawsze już zawłaszczoną przez aparaty władzy i reprezentacji), wreszcie nadaje mu, jak to określił Benjamin, „wartość ekspozycyjną”, której podstawę stanowi ruch obrazu w kulturowym, często anachronicznym unerwieniu historii<sup>10</sup>.

Najbardziej radykalną formą działania postmodernistycznych artystów były już dziś kanoniczne (skutecznie zawłaszczone przez pojemną instytucję sztuki) prace Sherrie Levine. W jej przypadku stawka fotograficznych *appropriacji* została niejako podniesiona o co najmniej jeden poziom. Artystka zawłaszczała bowiem to, co w wyżej nakreślonym,

<sup>7</sup> H. Foster, *Subversive signs* [w:] idem, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, New York 1985, s. 99–100.

<sup>8</sup> D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, „October” nr 15, 1980, s. 91–101.

<sup>9</sup> Wizualność stanowi, jak pisał Hal Foster, złożony, historycznie i społecznie różnicowany obszar mieszczący w sobie również to, co dyskursywne i niewidoczne, ale nadal odczuwalne i kształtujące obraz z jego znaczeniami. Zob. H. Foster, *Preface* [w:] *Vision and Visuality*, pod red. H. Fostera, Seattle 1988, s. ix–xiv.

<sup>10</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce reprodukcji technicznej* [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemienowa, H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1996, s. 214.

„stabym” znaczeniu własności było przywłaszczone, opatrzone konkretnym nazwiskiem i wpisane w historyczno-artystyczną ramę, czyli fotografie autorstwa innych artystów<sup>11</sup>. Co istotne, Levine nie fotografowała „oryginalnych odbitek”, ale reprodukcje zdjęć w albumach. W jej wczesnych, podpisanych nazwiskiem pracach, takich jak *After Edward Weston* (1980) czy *After Walker Evans* (1981), Levine poszerzała Duchampowski gest o działanie na obrazie, jak mogłoby się wydawać należącym do konkretnego artysty, lecz w istocie zawłaszczonym przez „historię sztuki”, funkcjonującym w instytucjonalnym i dyskursywnym, reprodukcyjnym obiegu, zawłaszczającym również samego autora w postaci jego sygnatury, działającej, wyjąwszy może jurydyczny wymiar praw autorskich, na prawach pojmanego Derridańskiego pisma, czyli znaków funkcjonujących pod nieobecność autora<sup>12</sup>. Gest Levine był wielowymiarowy, dość jednak wskazać na jego podstawowe przesłanki. Po pierwsze, osłabia on „instancje kontrolne” w ramach historii sztuki: autora, aurę oryginału (nawet jeśli w przypadku fotografii już zawsze problematycznego) i prawa własności poprzez „słabe” przywłaszczenie, negując tym samym własny, potencjalny status „kreatywnej” i „oryginalnej” artystki. Tak zawłaszczony, a jak pisał Owens, nawet „wywłaszczony”<sup>13</sup>, uwolniony i wyjęty spod kontroli, obraz – poprzez negację spowodowaną podwójnym, wzajemnie unieważniającym się, autorskim przyporządkowaniem – może zostać na powrót wpisany w obręb sztuki, ale już w postaci, która manifestuje uwikłanie obiektu w złożone wizualno-dyskursywne pole sztuki i jej tradycyjne kategorie. Obiekt tego typu przestaje być przezroczysty, traci zatem swój „naturalny” charakter. Sama artystka pisała o własnych re-fotografiach jako o dynamicznej przestrzeni, w której ukazują się i znikają obrazy:

„Chciałam zrobić obraz, który przeczyłby sobie samemu. Chciałam nałożyć jeden obraz na drugi – tak że niekiedy oba obrazy znikają, a kiedy indziej oba się ujawniają; ta praca dotyczy przede wszystkim owej wibracji, tej przestrzeni pośrodku, gdzie nie ma żadnego obrazu”<sup>14</sup>.

Przestrzeń ta prowadzi do perwersyjnej oscylacji obrazu między ujawnianiem się i znikaniem i stanowi paradoksalne miejsce najbardziej wyrazistej manifestacji znakowego uwarstwienia i unerwienia obrazu. Levine zwraca ponadto uwagę na wielokrotność zapośredniczenia, umowność tego, co traktujemy jako rzeczywisty obiekt, jego fotograficzny wizerunek i wpisany w fotografię potencjał reprodukcji tego wizerunku. Punktuje ona w typowy dla postmodernizmu sposób paradoksalny fetyszym, oparty nie na fizycznym obiekcie, ale na jego reprezentacji, którą można „wziąć w posiadanie”,

<sup>11</sup> Tak jak i w przypadku innych omawianych tu artystek i artystów ograniczam się do wąskiej grupy prac powstałych w interesującym mnie okresie, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Obiektami zawłaszczona Levine były również inne formy, takie jak obrazy malarskie czy rzeźby. Najbardziej wnikliwą analizę jej sztuki przeprowadził H. Singerman. Zob. idem, *Art History, After Sherrie Levine*, Berkeley 2012.

<sup>12</sup> Zob. J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, tłum. J. Margański [w:] idem, *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 377–404. Zwięzłą definicję derridańskiego rozumienia pisma zaproponował Jonathan Culler: pismo „prezentuje język jako serię fizycznych śladów, które działają pod nieobecność mówiącego”. Zob. J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca–New York 1989, s. 91.

<sup>13</sup> C. Owens, *Dyskursy Innych. Feministki i postmodernizm* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1996, s. 448.

<sup>14</sup> S. Levine [cyt. za:] J. Siegel, *After Sherrie Levine*, „Arts Magazine” vol. 59, nr 10, 1985, s. 144.

i regulowanym przez rozmaite instancje uznaniowym określeniu jej źródła. Jak zauważył Douglas Crimp, fotografia nagiego syna Edwarda Westona – Neila, przeffotografowana w reprodukcyjnej postaci przez Levine, nie mogła być „skradziona” amerykańskiemu fotografowi, ponieważ nigdy – jako wizualna struktura – nie należała całkowicie do niego. Poza dziecka nosi bowiem w sobie wyraźny ślad antycznej tradycji kontrapostowego ułożenia ciała – ślad rozszczelniający oryginalność fotograficznego obrazu i jego całkowitą przynależność do danego autora oraz tożsamość z danym ciałem<sup>15</sup>.

Z kolei fotograficzno-aranżacyjne prace Louise Lawler, jak to ujęła sama artystka, „przedstawiają informację o »repcji« dzieł sztuki”<sup>16</sup>. Owa recepcja wiąże się z systemem ramowania, który ma charakter instytucjonalny i kontekstualny – zarówno w politycznym, jak i przestrzennym rozumieniu tych pojęć. Od początku lat osiemdziesiątych spośród licznych projektów stanowiących otwartą krytykę instytucji galerii twórczość Lawler opierała się na fotograficznym zawłaszczeniu aranżacji dzieł innych artystów. W cyklu zdjęć określaných jako *arrangements*, czyli aranżacje, fotografia stanowiła wielowymiarową, choć inną niż w przypadku Levine, krytykę instancji autora, własności i oryginalności dzieła. Fotografie Lawler ukazywały pojedyncze prace lub grupy dzieł w przestrzeniach prywatnych, galeriach i muzeach i tworzyły czytelny komunikat dotyczący rozmaitych ram „wiązących”, a nawet zawłaszczających sztukę: instytucjonalnych i rynkowych, które i reifikują obiekt artystyczny. W tym sensie zawłaszczenia Lawler dotyczą nie tyle samego obrazu, ile obrazu uchwyconego w zmiennych warunkach odbioru, rzutującego jednocześnie na „wartość ekspozycyjną”. Tutaj fotografia, która zmieniła ekonomię funkcjonowania dzieła sztuki, staje się jednocześnie krytycznym narzędziem jej analizy. W pracy *Pollock and Tureen, Arranged by Mr and Mrs Burton Tremaine* (1984) Lawler fotografuje fragment prywatnego wnętrza państwa Tremaine, w którym obraz Jacksona Pollocka został zestawiony z zabytkową dekorowaną wazą stołową. Autorstwo tego zestawienia jest wewnętrznie podzielone, obramowane i – można by rzec – składa się z wielu warstw. Po pierwsze, mamy do czynienia z dziełem znanego artysty, jednak „Pollock” stanowi tu metonię sygnalizującą wartość dzieła opatrzoną za pomocą osadzonej w kanonie historii sztuki sygnatury, niezależnie od jego specyficznej „zawartości”. Określenie „Pollock”, zwykle traktowane jako sygnatura poświadczająca oryginalność oraz tożsamość twórczego podmiotu, jako znaczące kierujące ku stabilnemu znaczonemu, w dziele Lawler gubi kontakt ze swym desygnatem i wikła się w złożony ciąg znaczących funkcjonujących poza intencją, kontrolą, a nawet autorytetem autora. W rezultacie stanowi ono ślad wywłaszczenia tego dzieła i przejęcia go przez kapitalistyczne mechanizmy rynku sztuki oraz budowania indywidualnego statusu jego prawnych posiadaczy. Owa metonimia przybiera jednocześnie bardziej dosłowną i precyzyjną postać synekdochy, jeśli zauważymy, że obraz Pollocka został ujęty na fotografii Lawler jedynie fragmentarycznie. Część za całość sygnalizuje neutralizację obrazu jako specyficznej propozycji wizualnej

<sup>15</sup> D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, op. cit., s. 98–99.

<sup>16</sup> S. Levine [cyt za:] B. Hainley, *Mata Hari Takes a Picture* [w:] Louise Lawler, pod red. H. Molesworth, T. Walsh, Cambridge MA 2013, s. 57.

z jej artystycznym potencjałem na rzecz wspomnianego wyżej wskaźnika statusu na poziomie zarówno kapitału monetarnego, jak i symbolicznego. Taką sytuację podkreśla zestawienie Pollocka, szczerze wypełniającego górną połowę fotografii, z wazą oraz symetrycznie przyciętymi fragmentami innych naczyń. Tu zarówno znaczenie artystyczne obrazu Pollocka, jak i wartość użytkowa wazy zostają zredukowane do wartości wystawienniczej, dodatkowo podkreślonej poprzez formalne kolorystyczne pokrewieństwo płótna i dekoracji stołowego artefaktu, a same obiekty zyskują status towaru podlegającego warunkom cyrkulacji w dobie późnego kapitalizmu<sup>17</sup>. Wreszcie sama fotografia Lawler stanowi ostatni poziom owej mediacji, interpretacyjną ramę, a jednocześnie płaszczyznę wydobywającą wspomniane uwarunkowania. Są one – dosłownie – sfotografowane, gdzie fotografia stanowi to, co Rosalind Krauss nazwałaby może „rekursywną strukturą”, ujawniającą mechanizmy swojego działania, zwracającą się ku samej sobie – w tym przypadku ku zakreślonej przez Benjamina możliwości dokonania zmian w funkcjonowaniu dzieła sztuki w epoce reprodukcji, jaką posiada fotografia<sup>18</sup>. Wreszcie gest Lawler dekonstruuje jej własny status: autorstwo fotograficznej aranżacji (ramy) jest bowiem dzielone z autorstwem przestrzennej aranżacji w prywatnej przestrzeni państwa Tremaine, a także ze śladowym autorstwem Pollocka (po którym zostaje jedynie zneutralizowany malarski ślad, zawłaszczony przez estetyczne odniesienie do dekoracji, i zdepersonalizowana, wpisana w tytuł fotografii Lawler sygnatura „Pollock”) oraz z bezimienną autorską proveniencją zabytkowego naczynia. Na marginesie warto dodać, że sama Lawler, generując wymierzony w instytucje „kontrdykurs”<sup>19</sup> i dokonując rozbiórki sposobu funkcjonowania sztuki, tak jak i inni omawiani tu artyści szybko została wpisana w kanon i nie uniknęła rynkowego zawłaszczenia przez instytucje, które poddała krytyce.

Jeśli Levine i Lawler działały na polu (historii) sztuki, kwestionując jej modernistyczne, tożsamościowe mity, to dwie kolejne artystki pracowały przede wszystkim na materiale zaczerpniętym z szeroko pojętej popkultury. Zawłaszczeniowa strategia Cindy Sherman prezentowana w cyklu *Untitled Film Stills* (1977–1980) oprócz wielu innych aspektów tych prac (których tu nie będę omawiał) w porównaniu z Levine i Lawler wydaje się najbardziej subtelna, opiera się bowiem na trudno uchwytnych skojarzeniach, nieostrości wizualnych stereotypów, pracy przypominania i pamięci wizualnej. Sherman w cyklu czarno-białych fotografii jest zarówno autorką zdjęć, jak i ich przedmiotem, przez co problematyzuje status obu tych kategorii. Sięga bowiem po konwencję kadru filmowego czy stopklatki, która ma stanowić ekran neutralizujący autorską tożsamość oraz podważający medialną proveniencję jej fotografii. Sherman występuje tam jako nieznana z nazwiska aktorka i zarazem postać z bliżej nieokreślonego filmu; mamy dostęp jedynie do fragmentu wyrwanego z domniemanej całości. Artystka przedstawia tę bohaterkę

<sup>17</sup> Zob. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków 2011.

<sup>18</sup> Jak pisze Krauss, rekursywna struktura to „struktura, której niektóre elementy tworzą zasady, które generują samą tę strukturę”. Zob. R. Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge MA 2011, s. 4.

<sup>19</sup> A. Fraser, *In and Out of Place* [w:] Louise Lawler, op. cit., s. 12.

zawsze samotnie, w sytuacjach typowo kinowych i zgodnych ze stereotypową rolą kobiecą, o czym pisała zarówno w kontekście filmu, jak i tego cyklu Laura Mulvey: jako pani domu w kuchni, nostalgiczna, porzucona kochanka, przedmiot erotycznego spojrzenia czy zapłakana ofiara<sup>20</sup>. W każdym przypadku, wpisanej w fotograficzne ujęcie perspektywie, przypominającej różne formy kadrów filmowych, towarzyszy określone napięcie, wstrzymana narracja, zagrożenie – potęgujące wrażenie wyrwania z jakiegoś kontinuum, a zatem potwierdzające rzekomo filmowe pochodzenie zdjęcia. Sherman tworzy symulakry – kopie bez oryginałów, które mają jednocześnie uruchamiać w widzu pamięciowe skojarzenie, pragnienie odnalezienia nieistniejącego źródła; w dodatku – i tu pojawia się drugie przemieszczenie – w odmiennym od fotografii porządku filmu. Artystka nie tyle zatem sięga po gotowe obrazy, ile tworzy (podwójnie) własne (i jednocześnie nie-własne) wizualne przedstawienia, których „kontur” wyznacza zawłaszczona konwencja filmowych ujęć, pól i ról. Podmiotem zawłaszczenia filmowej konwencji staje się w efekcie widz, wpadający w przygotowane przez Sherman sidła. Ponadto jeśli w przypadku Levine jej autorstwo jest paralelne z gestem fotograficznego zawłaszczenia, generującego warstwy znaczeń obrazu, a u Lawler – z gestem tworzenia ramy za pomocą fotografii i dzielonej z innymi aranżacji obrazów, to wydaje się, że Sherman eksponuje swoją podmiotowość i autorski udział w bardzo wyrazisty sposób. Właśnie przez to bezpośrednie zaangażowanie w obraz, jednoczesne przyjęcie pozycji zarówno przedmiotu, jak i podmiotu reprezentacji, a więc fantazmatycznego modelu rozczepienia podmiotowości, tożsamość artystki i autoprezentacyjny potencjał cyklu zostają jednak jeszcze bardziej zanegowane. Przedmiotowo-podmiotowa relacja nie opiera się na binarnej opozycji, ale na różnicy, której wypadkową są same fotografie ujawniające konstrukcyjność wszelkiej podmiotowości i wizerunku, uwikłanie w (pop)kulturową sieć konwencji.

Strategia zawłaszczenia oraz przepracowania i aranżacji gotowego materiału leży także u podstaw twórczości Barbary Kruger. Tym, co odróżnia tę autorkę od opisywanych artystek, jest konsekwentne łączenie obrazu i tekstu. Kruger sięga po całe spektrum materiałów wizualnych z popkultury, fotografii z magazynów i prasy, fragmentów obrazów reklamowych, ale i niekiedy reprodukcji dzieł sztuki, które na zasadzie kołażu łączą z wydawałoby się prostym, wyrazistym komunikatem werbalnym – różnymi sloganami zaadresowanymi do widza, przechwytyjącymi jego/jej uwagę, ale przede wszystkim zmuszającymi do ustalenia własnego miejsca w rozmaitych, nacechowanych politycznie polach dyskursywnych. Jak zauważa Alexander Alberro, na pozór komunikatywne i perswazyjne prace Kruger mają raczej charakter interpelacji, która zgodnie z Althusserowską koncepcją ideologii zmusza odbiorcę do identyfikacji z adresowanym do niego komunikatem poprzez instrumentalne konstytuowanie podmiotowości w akcie komunikacji<sup>21</sup>. Kruger jednak nie ideologizuje, lecz wykorzystując strategię ideologii, dokonuje

<sup>20</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* [w:] eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, Warszawa 2010, s. 33–47; eadem, *Cosmetics and Abjection. Cindy Sherman 1977–1987* [w:] *Cindy Sherman*, pod red. J. Burton, Cambridge, MA 2007, s. 65–82.

<sup>21</sup> A. Alberro, *Picturing Relations: Images, Text and Social Engagement* [w:] A. Alberro, M. Gever, M. Kwon, C. Siquiers, H. Foster (wstęp), *Barbara Kruger*, New York 2010, s. 193–200.

dekonstrukcji stereotypów i ustalonych przez nie masowych tożsamości na rzecz partycypacyjnej negocjacji kategorii i ich ciągłego procesualnego stawania się. Obrazo-teksty Kruger ujawniają ponadto wizualno-dyskursywną infrastrukturę działania władzy między innymi w obszarze płci, kultury, historii, polityczności widzenia i reprezentacji. Autorka dokonuje tym samym charakterystycznego dla poststrukturalistycznej koncepcji tekstu unieważnienia dystynkcji między obrazem i tekstem. Podmiotem mówiącym przez hybrydę obrazu i tekstu nie jest sama Kruger – autor połączonych ze sobą fragmentów jest bowiem niepoliczalny, są nim uwikłane w struktury władzy wizualność i język. Dobry przykład stanowi praca, w której Kruger wykorzystata jeden z najbardziej rozpoznawalnych motywów sztuki nowożytnej – fragment malowidła Michała Anioła ze sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej, ukazujący stworzenie Adama przez Boga Ojca, a dokładniej gest zbliżenia boskiego palca wskazującego do dłoni pierwszego człowieka. Wertykalnie zorientowany wykadrowany fragment fresku został dodatkowo podzielony poziomymi czarnymi pasmami. Na najszerszym z nich, środkowym, widnieje słowo *divinity*, czyli „boskość”, co określa sam proces powstawania obrazu – boskiego aktu stworzenia, który przekłada się również na klasyczną narrację o artystycznym akcie twórczym dokonywanym przez genialnego, „boskiego” artystę. Tytułowe zdanie, które rozpoczyna się mniejszą czcionką na górze pracy Kruger i kończy na dole, w całości brzmi: „Inwestujesz w boskość arcydzieła”. Autorka na tym jednak nie poprzestaje – zwracając się do widza w drugiej osobie liczby pojedynczej, zmusza go do postawienia pytania o własną „inwestycję” w wartość i znaczenie dzieła, o to, jaki dyskurs uruchamia i czy ta ubóstwiająca inwestycja nie ma charakteru inwestycji kapitału symbolicznego, podtrzymującej *status quo* kanonu historii sztuki (w tym przypadku dzieła masowo rozpoznawalnego i utowarowionego), opartego na boskich „mistrzach” i ich „męskich” dziełach.

Artystyczna, zawłaszczeniowa strategia Kruger ma złożony charakter, łączy w sobie różne aspekty działalności Levine, Lawler oraz Sherman. O ile jednak Levine zawłaszcza gotowy już materiał, o tyle Lawler zestawia rozmaite jego elementy ze sobą, ukazując problematyczny status takiej aranżacji, a także podobnie jak Sherman operuje skonwencjonalizowanym językiem tego, co stanowi przedmiot jej krytyki – reklamowej, popkulturowej hiperrzeczywistości regulowanej prawami obrotu kapitału, ustalającej hierarchię władzy i wartości. Wszystkie trzy artystki dokonują przenikliwej analizy struktur znaczących chętnie „naturalizowanego” obrazu, zwłaszcza gdy mowa o rzekomo analogicznym, ontologicznie i epistemologicznie bliskim rzeczywistości obrazie fotograficznym. Jak zauważył Crimp,

„Reprezentacja powróciła w ich pracach nie w znajomym kostiumie realizmu, który dąży do tego, by przypominać coś istniejącego uprzednio, ale jako autonomiczna funkcja, którą można opisać jako »reprezentację jako taką«. Jest to reprezentacja uwolniona z tyranii tego, co reprezentowane”<sup>22</sup>.

Przywłaszczenie przybiera zatem postać wywłaszczenia, uwolnienia i manifestacji znaczących jako struktury sygnifikacji. Kwestia ta została jeszcze wyraźniej postawiona

<sup>22</sup> D. Crimp, *Pictures* (katalog wystawy), s. 19.



przez Crimpa w poprawionej wersji jego tekstu, opublikowanej w czasopiśmie „October” dwa lata później. W odniesieniu do sztuki, która „spowodowała zerwanie z modernizmem”, Crimp proponuje określić ją mianem „postmodernistycznej”<sup>25</sup>. Skoro opis modernistycznego dzieła sztuki, powiada krytyk, wiązał się z odkrywaniem powierzchniowej struktury, a więc miał charakter topograficzny, to sztuka postmodernistyczna wiąże się z analizą, którą można by nazwać stratygraficzną, badającą warstwy, czyli historyczną dynamikę i mediację obrazu poddawanego zawłaszczeniu, cytowaniu, fragmentacji, ramowaniu czy aranżacji. „Nie trzeba dodawać – konkluduje Crimp – że nie poszukujemy źródeł czy początków, ale struktur znaczenia: pod każdym obrazem zawsze znajduje się inny obraz”<sup>24</sup>. Taka programowa deklaracja amerykańskiego badacza, pisana zarówno z perspektywy krytyki artystycznej, jak i artystów, wyraźnie negująca dotychczasowe, choć już silnie rozchwiane działaniami minimalizmu, pop-artu i konceptualizmu modernistyczne paradygmaty, znalazła swoją kontynuację w bogatej recepcji krytycznej promowanej przez niego sztuki, która stanie się przedmiotem analizy w kolejnej części artykułu.

## II.

Okres przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych to czas intensywnego przenikania się teorii i sztuki, krytyki i praktyki. Trudno jednak udzielić pierwszeństwa jednej ze stron, gdyż sztuka uruchamiała specyficzny dyskurs analityczny, podczas gdy teoria stanowiła podglebie, a nawet wyrazisty intertekst rozmaitych działań artystycznych. W 1976 roku Rosalind Krauss i Anette Michelson założyły czasopismo „October”, które stało się jednym z głównych propagatorów poststrukturalizmu – pism Barthes’a, Derridy i innych. Kluczowym impulsem była nie tylko obecność Derridy na amerykańskich uniwersytetach, lecz także pojawienie się przekładów publikacji zarówno Barthes’a, jak i w 1977 roku – roku wystawy „Pictures” – książki Waltera Benjamina *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*<sup>25</sup>. W książce tej niemiecki filozof dokonuje restytucji i reinterpretacji dawno zdyskredytowanego pojęcia alegorii, które w proponowanym przez niego ujęciu wydawało się znakomicie określać działania postmodernistycznych artystów.

Pojęcie alegorii w odniesieniu do artystycznej praktyki postmodernizmu, włączając w to wcześniejsze przejawy pokrewnych postaw artystycznych, rozpropagował Craig Owens w opublikowanym w 1980 roku dwuczęściowym eseju *The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism*<sup>26</sup>. Postrzega on działalność współczesnych artystów, w tym wyżej wspomnianych, właśnie jako „alegoryczny impuls”, a jednocześnie wskazuje na symptomy alegorycznego myślenia w sztuce ich poprzedników<sup>27</sup>. Mimo iż alegoria

<sup>25</sup> Idem, *Pictures*, „October” 1979, vol. 8, s. 87.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 2013.

<sup>26</sup> C. Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* [w:] idem, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley 1992, s. 52–69; *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2* [w:] idem, *Beyond Recognition*, op. cit., s. 70–87.

<sup>27</sup> Na przykład Roberta Rauschenberga i Roberta Smithsona. Zob. również C. Owens, *Earthwords* [w:] idem, *Beyond Recognition*, s. 40–51.

jawiała się jako nieaktualna figura nowożytności<sup>28</sup>, Owens wyprowadza alegoryczny wymiar sztuki postmodernistycznej, a zwłaszcza tej, która operuje strategią zawłaszczenia, przede wszystkim z Benjaminowskiej interpretacji alegorii.

Dla niemieckiego filozofa „alegorie są tym w królestwie myśli, czym ruiny w królestwie rzeczy”<sup>29</sup>. Emblematyczna ruina sygnalizuje, że alegoria operuje fragmentem jakiejś całości, stanowi element wyrwany z kontekstu, przemieszczony, jest naznaczona brakiem, który uruchamia interpretacyjne pragnienie. Dochodzi tu do rozluźnienia struktury znaczącej, przeciwstawnego symbolicznemu zakotwiczeniu znaczonego i znaczącego – co odpowiada analizie struktur znaczących dokonywanej przez postmodernistycznych artystów. Podczas gdy relacja symbolu i desygnatu ma charakter synekdochy, czyli znaczące stanowi konstytutywny element znaczonego, niejako je „ucieleśnia”, alegoria jest „domeną tego, co arbitralne, konwencjonalne, niemotywowane”<sup>30</sup>. Myślenie alegoryczne wiąże się zatem z operowaniem konwencjami oderwanymi od domniemanej substancji, znakami, których zakotwiczenie ma już charakter widma, a nie konkretnego, a nawet dawno zginęło za czasoprzestrzennym horyzontem. Alegoria jako ruina to również figura nieciągłości historycznej, całkowicie rozbrajająca linearnie myślenie o czasie i możliwości przetrwania przeszłości – ustala melancholijne spojrzenie w przeszłość naznaczone nieokreślą stratą, niekompletnością, nieokreślonym brakiem.

W przełożeniu na artystyczne działania alegoryczne ów historyczny rozróżnienie opiera się na różnicującej analizie fragmentów, a nie na rekonstrukcji „źródeł”. Owens uważa, że fotografia stanowi sztukę *par excellence* alegoryczną, ponieważ operuje jedynie wycinkiem, dekontekstualizuje i – choć sygnalizuje istnienie jakiejś rzeczywistości, której jest indeksalnym śladem (jeśli mowa o fotografii analogowej), to „reprezentuje nasze pragnienie, by zatrzymać to, co przemijające, efemeryczne, w zatrzymanym i stabilnym obrazie”<sup>31</sup>, a jednocześnie wskazuje na nieuchronną utratę obiektu. Takie rozumienie fotografii porzucającej na zawsze swój przedmiot zapoczątkował również Benjamin w słynnym traktacie *Dzieło sztuki w epoce reprodukcji technicznej*, w którym opisywał spowodowany przez techniki fotograficznej reprodukcji nieuchronny rozpad aury oryginału i źródłowego doświadczenia na rzecz innych modeli funkcjonowania dzieła – umożliwiającego paradoksalne zbliżenie do sfotografowanego obiektu mimo jego nieobecności<sup>32</sup>. „Chirurgiczny” (metafora Benjamina) charakter technicznej penetracji obiektu ma przecież alegoryczny potencjał, pozwala za sprawą reprodukcji nie tyle zamknąć, ile wydobyć i zdiagnozować strukturę znaczącą. W alegoryczno-reprodukcyjnym modelu

<sup>28</sup> C. Owens, *The Allegorical Impulse...*, op. cit., s. 52. Owens przytacza słowa Jorge Luisa Borgesa, który uważał alegorię za „estetyczny błąd”.

<sup>29</sup> W. Benjamin, op. cit., s. 234. Zob. też znakomite omówienie pojęcia alegorii i symbolu z perspektywy pism Benjamina, Paula Ricoeura, Emmanuela Levinasa oraz Paula de Mana: A. Lipszyc, *Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)*, „Teksty Drugie” 2001, nr 1(2), s. 219–236.

<sup>30</sup> C. Owens, op. cit., s. 62–63.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 58. Na temat fotografii i ruiny w kontekście pism Benjamina zob. też: E. Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton 1997.

<sup>32</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, op. cit.. Trafniejszym przekładem niemieckiego odpowiednika jest „reprodukowalność” jako potencjał bycia reprodukowanym.

funkcjonowania i myślenia obrazu nie ma już miejsca na metafizyczną transcendencję, ale dochodzi – tak jak w pracach postmodernistycznych artystów – do przenikliwej analizy uwarstwienia kodów i ram determinujących ruch i znaczenie danego obiektu; nie tyle tego, co przedstawione, ile samego przedstawienia oderwanego od swojego domniemanego źródła, a zanurzonego w kulturowo uwarunkowanych formacjach dyskursywnych.

W innym miejscu Owens zauważa też, że „w strukturze alegorycznej (...) jeden tekst jest czytany przez pryzmat innego (...). Paradygmatem alegorycznego dzieła jest zatem palimpsest”<sup>33</sup>. Po pierwsze, wątek ten ujawnia intertekstualny, oparty na Barthes’owskiej i Derridańskiej teorii tekstu, model myślenia alegorycznego. Po drugie, podkreśla negację modernistycznej medialnej i estetycznej „czystości” dzieła, „otwartą dezaprobatę dla estetycznych kategorii”, która, jak pisze Owens, jest najbardziej wyrazista we wzajemnej relacji między tym, co wizualne, i tym, co werbalne: „słowa są często traktowane jako czysto wizualne zjawiska, podczas gdy wizualne obrazy zaopatrzone są w konieczne do odszyfrowania pismo”<sup>34</sup>. Alegoria przybiera zatem również formę hieroglify lub rebusu. Choć taki model amerykański krytyk utożsamia z działaniami konceptualistów (na przykład Lawrence’a Weinera), można również odnieść go do prac Kruger.

W innym tekście Owens zauważa, że jeszcze Lessingowskie rozróżnienie na sztuki przestrzenne i czasowe (narracyjne) ma w istocie językowy charakter, który w sztuce modernizmu „musiał pozostać nieświadomy”, stanowił aspekt nieświadomości wizualnych aspektów modernizmu, „a erupcja języka w estetycznym polu lat sześćdziesiątych ujawniła się z całą siłą jako powrót tego, co stłumione”<sup>35</sup>. A zatem alegoria stanowiła rodzaj potencjału – dodaje w części drugiej eseju *The Allegorical Impulse* – który musiał zostać zaktualizowany w lekturze<sup>36</sup>. Stąd też odniesienia do kluczowego tekstu Rolanda Barthes’a *Śmierć autora* (1967), w którym francuski myśliciel obwieszcza tytułowe autor-skie odejście na rzecz narodzin czytelnika – tego, którego zadaniem nie jest sięgnięcie do źródłowego – niedostępnego w istocie sensu – lecz jego wytworzenie w lekturze złożonej tkanki cytatów i odniesień<sup>37</sup>. Barthes wskazuje, że tekst – który, jak z kolei twierdził Derrida, należy rozumieć szerzej niż tylko werbalny zapis – nigdy nie jest oryginalnym wytworem danej jednostki, ale nieuchronnie, świadomie lub nie, uwikłany jest w inne teksty: werbalne, wizualne lub inne systemy znakowe<sup>38</sup>. W podobny sposób, w jaki Barthes pracował na dziełach literatury i tekstach kultury, a Derrida na tekstach filozoficznych,

<sup>33</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>35</sup> C. Owens, *Earthwords*, op. cit., s. 45.

<sup>36</sup> Idem, *The Allegorical Impulse. Part 2*, s. 74.

<sup>37</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1 (2), s. 247–251.

<sup>38</sup> „Mocno upierałem się, że »pismo« lub »tekst« nie redukują się również do obecności zmysłowej lub widzialnej graficznie czy w »zapisie«. J. Derrida, *Pozycje*, tłum. A. Dziadek, Katowice 2007, s. 61. Można też przywołać inny fragment podkreślający odmienną jego rozumienia tekstu od tradycyjnego znaczenia tego terminu: „Godzina lektury, rozpoczynając od dowolnej strony któregośkolwiek opublikowanego przeze mnie w ciągu ostatnich dwudziestu lat tekstu, powinna wystarczyć, byś zdał sobie sprawę, że tekst, w moim użyciu tego słowa, nie jest księżką. Tak jak pismo czy ślad, nie jest ograniczony do papieru, który pokrywasz swoim grafizmem”. J. Derrida, *But Beyond... [Open letter to Anne McClintock and Rob Nixon]*, tłum. P. Kamuf, „Critical Inquiry” 1986 vol. 13 (1), s. 167.

dokonując ich dekonstrukcyjnej lektury – ze świadomością nieuchronności działania w horyzoncie śladów innego, pisania i czytania tych śladów, postmodernistyczni artyści sięgnęli po już istniejące obrazy, objekty i teksty. Jak pisał Owens:

„Alegoryczne obrazy to obrazy zawłaszczone: alegorysta nie wymyśla obrazów, lecz je konfiskuje (...) Nie przywraca oryginalnego znaczenia, które mogło zostać utracone lub niewidoczne: alegoria to nie hermeneutyka. Zamiast tego dodaje kolejne znaczenie do obrazu”<sup>39</sup>.

W strategii postmodernistycznych artystów wpisany jest związek z ich znaczeniową zawartością metakomentarz, co znakomicie udostępniła Levine w swoim oświadczeniu opartym na zawłaszczeniu i parafrazie eseju Barthes’a:

„Wiemy, że obraz jest jedynie przestrzenią, w której różne obrazy, żaden z nich oryginalny, łączą się ze sobą i zderzają. Obraz stanowi tkankę cytatów zaczerpniętych z niezliczonych ośrodków kultury (...). Przechodząc po malarzu, plagiatista nie niesie ze sobą swoich pasji, humorów, uczuć i wrażeń, ale raczej tę ogromną encyklopedię, z której korzysta malarz. Widz stanowi tablicę, na której, bez żadnej straty, zapisane zostają wszystkie cytaty, które składają się na obraz malarski. Znaczenie obrazu tkwi nie w jego źródle, ale w miejscu jego przeznaczenia. Narodziny widza odbywają się kosztem malarza”<sup>40</sup>.

W miejscu Barthes’owskiego autora pojawia się malarz – paradygmatyczny artysta – z konieczności plagiatista, alegorysta, jak by powiedział Owens, operujący gotowym zestawem obrazów i innych tekstów kultury, który ustępuje miejsca odczedzonemu z osobowości widzowi. Znamienne, że miejsce widza zajmuje zarówno współczesny krytyk, jak i artysta. Już sam gest zawłaszczenia wyraża uświadomioną konieczność działania wobec innych znaków i tekstów, negującego utopię nowości i oryginalności leżącej u podstaw modernistycznej (i nie tylko) koncepcji sztuki. Poprzez zawłaszczenie, a w rezultacie – uwalniające grę znaczących i neutralizujące władzę przynależności wywłaszczenie – owi artystyczni alegoryści, zamiast kreować iluzję działania „od nowa”, pracowali już na (zawsze już nie)gotowych obiektach po to, by dokonać ich ponownej lektury i ujawnić mechanizmy leżące u podstaw ich naturalizacji lub kulturowego statusu<sup>41</sup>. W postmodernizmie, w którym alegoryczny impuls spotyka się z poststrukturalistyczną dekonstrukcją przedawniona rola autora dzieła sztuki przejęta została – przynajmniej strukturalnie – przez rolę dekonstrukcyjnie zorientowanego krytyka i historyka sztuki i/lub kultury wizualnej. W miejscu tekstu pojawia się przemieszczony, często fragmentaryczny, zawłaszczony obraz – już przez samo przemieszczenie poddany różnicującej analizie, wstrząsowi rujnąjącemu transparentną i naturalizowaną strukturę znaczących.

W opublikowanym w 1982 roku artykule *Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art* Benjamin H. Buchloh również podejmuje trop alegorii<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> C. Owens, *The Allegorical Impulse*, op. cit., s. 54.

<sup>40</sup> S. Levine, *Statement, „Style” 1982* (marzec), [przedruk w:] *Art in Theory, 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, pod red. Ch. Harrisona, P. Wooda, Oxford–Cambridge, MA 1992, s. 1067.

<sup>41</sup> Powyższe opisy uzupełnia komentarz Hala Fostera: „artysta staje się manipulatorem znakami w większym stopniu niż twórcą obiektów artystycznych, a widz staje się aktywnym czytelnikiem informacji w większym stopniu niż pasywnym podmiotem kontemplującym to, co estetyczne czy konsumentem tego, co spektakularne”. H. Foster, *Subversive Signs*, op. cit., s. 100.

<sup>42</sup> B.H. Buchloh, *Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art*, „Artforum” 1982 (wrzesień), s. 43–56.

Jego ujęcie w wielu miejscach powtarza argumentację Owensa, zwłaszcza jeśli chodzi o Benjaminowską proveniencję rozumienia tego pojęcia. Podczas gdy Owens wskazywał na szersze spektrum związanych z alegorią praktyk artystycznych (zawłaszczenie, *site-specificity*, nietrwałość, akumulacja, dyskursywność, hybrydyzacja), Buchloh koncentruje się na montażu, w ramach którego mieszczą się wszystkie alegoryczne procedury, takie jak „konfiskata, nakładanie się i fragmentacja”, „zawłaszczenie i opróżnienie znaczenia”, „dialektyczne przeciwstawienie sobie fragmentów” i „separacja znaczącego i znaczonego”, wskazuje też na ich źródło w europejskiej awangardzie oraz koncepcjach montażu w filmie<sup>45</sup>. Co istotniejsze, Buchloh odnosi się również do późniejszych pism Benjamina, na przykład dotyczących Charles’a Baudelaire’a, i podkreśla potencjał procedur alegorycznych w zabezpieczaniu dzieła sztuki przed utowarowieniem. Jak pisze:

„allegoryczny umysł staje po stronie obiektu i przeciwko jego dewaluacji do statusu towaru w działaniu alegorycznym. Poprzez jego ponowną dewaluację, poprzez rozczepienie znaczącego i znaczonego alegorysta poddaje znak temu samemu podziałowi funkcji, któremu został poddany obiekt w wyniku jego transformacji w towar. Powtórzenie oryginalnego aktu opróżnienia [znaku] i ponowne przydzielenie mu znaczenia rehabilituje obiekt”<sup>44</sup>.

Przykładem takiego działania może być choćby pismo, którego gotowa do komunikacyjnej, a zatem i potencjalnie towarowej funkcjonalizacji przezroczystość zostaje spopularyzowana poprzez jego konkretyzację i uprzestrzennienie tekstu. W tym duchu Buchloh podkreśla też, że źródła re-fotografii Levine tkwią w *Wymazanym rysunku de Kooninga* (1953) Rauschenberga czy we *Fladze* (1954) Jaspersa Johnsa, które udanie problematyzują status dzieła i znaku oraz uwalniają je od łatwej, opartej na jednoznaczności, konsumpcji. Jednak „paradygmatyczna zmiana” pojawia się u Buchloha dopiero w latach siedemdziesiątych, między innymi wraz z twórczością wspomnianych artystów.

Jego zdaniem za źródłowy model dekonstrukcyjnej krytyki ideologii można uznać *Mitologie* Rolanda Barthes’a. Struktura mitu pozwala trafnie opisać demystyfikację i rozbrojenie struktury obiektu/znaku jako bezbronny, „naturalny” przedmiot ideologicznego i rynkowego zawłaszczenia dokonującą się poprzez „wtórną mistyfikację”. Przypomnijmy, że mit konstituuje „wtórną system semiologiczny”, narosły na pierwotnym materiale, którego struktura ma charakter znakowy, niezależnie od medium<sup>45</sup>. Redukcja znaku z jego sensem w systemie pierwotnym, który w późniejszych pismach Barthes nazwie denotacją, polega zatem na opróżnieniu znaku z wcześniejszych znaczeń, jego historii – zachodzi tu „anormalny regres sensu w formę, znaku językowego w *signifiant* mitu”<sup>46</sup>. Pełen znak (sens) staje się zatem znaczącym (formą) wtórnego porządku mitu (później zwanego konotacją<sup>47</sup>). Forma odsuwa na daleki plan sens uprzedniego systemu znaczącego, jego historię, wartości, ale go nie wymazuje, a sama również

<sup>45</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>45</sup> R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, zwłaszcza rozdział *Mit dzisiaj*, s. 237–296.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 249.

<sup>47</sup> Idem, *Podstawy semiologii*, tłum. A. Turczyn, Kraków 2009, s. 79–83.

ma przesłanki historyczne: niejako pozostawia go sobie do dyspozycji, pozwala go modyfikować i dopasowywać do własnych potrzeb. Można tu zatem mówić o redukcyjnym i instrumentalnym (fetyszystycznym, towarowym, ideologicznym) zawłaszczeniu i przemieszczeniu obiektu/znaku. Tworzenie mitu również jest formą apropiacji, przemieszczającego powtórzenia, naddatkiem na tekście lub obrazie, „który jest także negacją: unieważnia aktualne lub potencjalne znaczenia, które nie wpisują się w naturalizującą tendencję mitu”<sup>48</sup>. Barthes pisze w kontekście plagiatu i kradzieży, że mit jest „słowem skradzionym i oddanym. Tylko że słowo zwrócone nie jest już tym samym słowem, które skradziono: kiedy je zwracano, nie umieszczono go dokładnie na swoim miejscu”<sup>49</sup>. W tym sensie mitolog-alegorysta dokonuje ponownej konfiskaty, kradnie (już zawsze skradziony) mit, by wybudzić go z letargu i ujaźnić znakowe (a nie naturalne) uwarstwienie mitycznej narośli, działać na podwojonym systemie znaczeniowym. Tak jak Barthes sięga po okładki magazynów, filmy, ikoniczne postaci popkultury lub jej rytuały, amerykańscy artyści wzięli na warsztat modernistyczną sztukę (Levine, Lawler), instytucjonalne i fetyszystyczne przeramowania dzieł (Lawler), naturalizującą interpelację języka reklamy (Kruger) czy popkulturową naturalizację prezentacji kobiety (Sherman) – przyjmując rolę nie tylko krytyków/historyków sztuki/kultury wizualnej, lecz także mitologów. Funkcja artysty jako sublimującego i syntetyzującego demiurga ustąpiła chirurgicznej, desublimacyjnej analizie dokonywanej jednakowo, choć z utrzymaniem „medialnej specyfiki”, w obszarze sztuki i krytyki oraz teoretycznie zorientowanej historii sztuki.

Rosalind Krauss, obok pogłębionej dekonstrukcji „modernistycznych mitów”, sięga po pojęcie mitu, niejako potwierdzając intuicję Buchloha, w późniejszym tekście poświęconym Cindy Sherman. W *Untitled Film Stills* artystka konstruuje konwencję rozumianą jako naddany system signifikacji na podstawowym systemie znaczących po to, by dokonać jego demontażu. Jak pisze Krauss, odbiorca, który dostrzega w jej „kadrach” obraz zaczerpnięty z filmu i pozwala sobie na bezkrytyczne włączenie go w naturalizujący system filmowej reprezentacji, pozostaje w „uścisku” mitu, dokonuje jego konsumpcji<sup>50</sup>. Konsumpcja mitu wiąże się, zdaniem Krauss, z „zakupem” opakowania, opatrzonego reklamowym dyskursem sprzedawcy, bez sprawdzenia, co właściwie znajduje się wewnątrz. Oznacza to, że zawartość związana z określoną strukturą znaczącą zostaje w odpowiedni sposób opakowana, tak by nie można było jej (znaczenia) zweryfikować. Owa zawartość jako taka staje się znaczącym naddanego systemu znaczeniowego – mitu – staje się formą znaczenia (zgodnie z Barthes’owską terminologią – pojęcia) mitu. Krauss zgrabnie streszcza, czym jest mit:

„Mit to odpolityczniona mowa. Mit jest ideologią. Mit stanowi akt odsącenia historii ze znaku i rekonstrukcji owych znaków jako »przykładów«, zwłaszcza przykładów uniwersalnych prawd, naturalnego prawa, rzeczy bez historii, bez konkretnego osadzenia [w kulturowym, historycznym,

<sup>48</sup> S. Lütticken, *The Feathers of the Eagle* [w:] *Appropriation*, pod red. D. Evansa, London-Cambridge, MA 2009, s. 222.

<sup>49</sup> R. Barthes, *Mitologie*, op. cit., s. 257.

<sup>50</sup> R. Krauss, *Cindy Sherman. Untitled* [w:] *Cindy Sherman*, op. cit., s. 98–99.

politycznym kontekście – przyp. F.L.], bez pola sporu. Mit wkrada się w samo sedno znaku, by przełożyć to, co historyczne, na to, co »naturalne«, coś, co nie podlega zakwestionowaniu<sup>51</sup>.

Owa bezsporność ma charakter wspomnianej już w kontekście Kruger interpelacji – oznajmującego, orzecznikowego i bezdyskusyjnego stwierdzenia manipulującego odbiorcą poprzez nadanie mu fałszywej tożsamości, przez jego interpelacyjne upodmiotowienie i niekwestionowane przyjęcie mitycznego komunikatu. Jednak Sherman, którą amerykańska badaczka określa mianem „demityfikatorki” (*de-myth-ifier*) – jeśli spojrzeć dość uważnie – sygnalizuje „nienaturalność” konwencji, ponieważ jak dowodzi Krauss, pracuje na znaczących, manifestując i przerysowując strukturalne elementy filmowego języka i materialną nieprzezroczystą strukturę obrazu fotograficznego (ziarno). Można powiedzieć, że sukces jej prac polega właśnie na micie wpisanym w alegoryczne działanie przeciwstawnych znaczeń i motywacji, wewnętrznej negacji, które z jednej strony zostają pochłonięte przez mit, a jednocześnie manifestują ślepą ścieżkę oddania się mitowi poprzez umiejętnie, subtelne odstąpienie jego strukturalnego szkieletu<sup>52</sup>.

Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych to zatem okres „polowania na mity” zarówno przez krytyków, jak i artystów, którego celem stał się z jednej strony modernizm, z drugiej – choć z łatwo utowarowialnym modernizmem związany – kapitalistyczny i instytucjonalny modus funkcjonowania sztuki i wizualności jako kliszy. W tym sensie można powiedzieć, że mamy do czynienia z podwójną kradzieżą lub konfiskatą i podwojną negacją. Omawiane prace postmodernistycznych artystów alegorycznych są operacjami na mitach czy też laboratoriami dla takich operacji, które – jak twierdzi Buchloh – komentują, a jednocześnie rozbrajają naturalizującą moc mitu prowadzącą do utowarowienia i konsumpcji oraz ideologizacji.

### III.

Powyższe dyskusje nad alegoryczną analizą obrazu, rozbiórką jego znakowego uwarstwienia podlegały doprecyzowywaniu lub modyfikacji przez ich autorów<sup>53</sup>. Crimp w opublikowanym również w 1982 roku artykule *Appropriating Appropriation* uściśla krytyczną postawę sztuki zawłaszczenia i rozróżnienia na postawę progresywną i regresywną<sup>54</sup>. Pierwsza z nich dotyczy aropriacji materiału lub obiektu, czego przykładem w dziedzinie fotografii jest Levine, druga – stylu, który ilustruje twórczość Roberta Rappaporta. Crimp jednocześnie krytykuje „kolażowy” sposób cytatów i zawłaszczeń dokonywany przez malarzy na początku lat osiemdziesiątych, w domyśle takich jak Julian Schnabel czy David Salle, których potępił też Buchloh. Ich zdaniem malarstwo to ma raczej charakter stylizacji i jako medium nie może stanowić adekwatnie krytycznego

<sup>51</sup> Ibidem, s. 99–100.

<sup>52</sup> I choć niewielu krytyków – przyznaje Krauss – wpada w pułapkę poszukiwania filmowych „oryginałów”, to konstruują oni inne mity, takie jak interpretacja Arthura Danto, w której dowodzi on, że osoby konstruowane przez Sherman stanowią fantazmatyczne figury „wspólnego kulturowego umysłu” (ibidem, s. 105).

<sup>53</sup> Wątki rewizji pierwotnych postaw w ciekawy sposób przedstawione zostały przez J. Burton. Zob. idem, *Subject to Revision* [w:] *Appropriation*, op. cit., s. 205–213.

<sup>54</sup> D. Crimp, *Appropriating Appropriation* [w:] *Appropriation*, op. cit., s. 189–193.

metanarzędzia apropiacji. Jednocześnie, choć negacje i krytyczny wymiar fotograficznego zawłaszczenia ciągle wydawały się stosunkowo świeże, to zarówno Buchloh, jak i Crimp zaznaczali, że zapewne dojdzie do akulturacji tych praktyk i ich instytucjonalno-dyskursywnego wchłonięcia<sup>55</sup>. Dodatkowo Crimp wskazywał, że to – zawłaszczenie zawłaszczenia – już w 1982 roku stopniowo się dokonuje<sup>56</sup>.

Jak ustaliliśmy, podstawą gestu apropiacji była krytyka autorstwa i podmiotowej inwestycji w dzieło. Jak pokazuje jednak Johanna Burton, aspekt tożsamości wyłonił się w pisarstwie wiodących krytyków, podważając rygor ich postmodernistycznej/post-strukturalistycznej postawy<sup>57</sup>. Redaktorzy zbioru pism Craiga Owensa *Beyond Recognition* zauważają, że „termin »alegoria« szybko zniknął z jego słownika”, a jego własne stwierdzenie, że opisuje ono „pojedynczy, koherentny impuls identyfikujący postmodernizm” nie mogłoby go już zadowolić<sup>58</sup>. Wiąże się to ze zwrotem Owensa, widocznym już w powstałym w 1983 roku tekście *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, ku polityce podmiotowości wpisanej w praktykę artystyczną, władzy oraz zagadnienia innego, wykluczonego z reprezentacji<sup>59</sup>. Zaznacza on, że wcześniej nie brał pod uwagę kluczowej dla znaczenia prac Laurie Anderson płciowej tożsamości artystki, a omawiając dzieło Marthy Rosler *The Bowery in Two Inadequate Descriptions* złożone z foto-tekstów zestawiających wykonane przez nią zdjęcia budynków na Bowery w Nowym Jorku z napisami odnoszącymi się do panującego tam problemu alkoholizmu, pisze, że „postawa Rosler rzuca także wyzwanie (...) częściej u krytyków metodzie podstawiania w miejsce dzieła sztuki własnego dyskursu” i dlatego czuje się „zmuszony oddać głos samej artystce”<sup>60</sup>. Polityczne zaangażowanie Rosler zauważył już wcześniej Buchloh<sup>61</sup>, jednak Owens, bezpośrednio odnosząc się do eseju *Allegorical Structures* – a może i pośrednio do swojego wcześniejszego tekstu – radykalnie krytykuje to, że Buchloh pomija znaczenie płciowej tożsamości artystek oraz neutralizuje ich działania, mające na celu ujawnienie przez nie „ideologicznej funkcji i skutków” manipulacji językami kultury popularnej oraz modernistycznego paradygmatu sztuki<sup>62</sup>. W odniesieniu do Levine Owens argumentuje, że gdy artystka przywłaszcza zdjęcie Westona prezentujące jego syna Neila w pozie przypominającej antyczny tors, zamiast po prostu dramatyzować „zmniejszając się możliwości artystycznej samodzielności w przesyconej obrazami kulturze”, w istocie odrzuca rolę „twórcy jako »ojca« swego dzieła” z jego „ojcowskimi uprawnieniami” i jak dodaje, znamienne jest, że zawłaszcza ona zawsze obrazy płciowego innego. Owens podkreśla, że „brak respektu dla ojcowskiego autorytetu” – dodajmy – autora jako takiego,

---

<sup>55</sup> B.H. Buchloh, op. cit., s. 56.

<sup>56</sup> D. Crimp, op. cit., s. 192.

<sup>57</sup> J. Burton, *Subject to Revision*, op. cit.

<sup>58</sup> S. Watney, Craig Owens: „*The Indignity of Speaking for Others*” [w:] C. Owens, *Beyond Recognition*, s. xiii–xiv.

<sup>59</sup> C. Owens, *Dyskurs Innych*, op. cit.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 442.

<sup>61</sup> B.H. Buchloh, op. cit., s. 54.

<sup>62</sup> C. Owens, *Dyskurs Innych*, op. cit., s. 446.



który przecież zawsze działał na rzecz fallocentrycznego systemu – „powala dojrzyć w jej działalności coś innego niż przywłaszczenie (...). To raczej wywłaszczenie: Levine wywłaszcza przywłaścicieli”<sup>63</sup>. Dochodzi tu zatem do szczególnego rodzaju restytucji autora, autora zawłaszczającego, a w przypadku Levine (i Lawler, choć niekoniecznie Sherman i Kruger) także autora zawłaszczanego (a przynajmniej o jego sygnaturę, która jak by może powiedział Derrida, musi zostać kontrsygnowana)<sup>64</sup>. Celem nie jest jednak restytucja silnego, kontrolującego znaczenie podmiotu jako mitycznego kreatora, lecz podniesienie stawki zawłaszczenia o polityczny wymiar feminizmu. Istotą staje się różnicująca dynamika i rama tożsamości, a sama tożsamość rozumiana jest jako konstrukcja określana przez miejsce i rolę w kulturze. W takim ujęciu – zgodnie z zaprezentowaną powyżej tezą – nie może być już mowy o tym, że Barthes’owski czytelnik lub malarz Levine „jest człowiekiem bez historii, bez biografii, bez psychologii”<sup>65</sup>, ale tym, co go określa, jest przede wszystkim jego/jej polityczna, wyznaczona kulturowo i społecznie postawa. To ona wyostrza gest zawłaszczenia, ukierunkowując demitologizujące operacje znakowe na ujawnianie struktur władzy, polityki tożsamości oraz ich historycznie i kulturowo zorientowanej reprezentacji. Mitolog czy, jak chciała Krauss, de-mit-yfikator – krytyk lub artysta, a w każdym razie „czytelnik” lub „widz”, zaznacza swoją podmiotowość – choć niekoniecznie jako scaloną i toż-samą z samą sobą – i wprowadza ją w interpretacyjną grę, nadając jej krytyczne ostrze.

#### IV.

Choć alegoryczne, zawłaszczeniowe procedury artystyczne wpisały się w ponowoczesny klimat analizy ambiwalentnej relacji rzeczywistości i obrazu, to krytycy dostrzegali – o czym była już mowa – ich potencjał we wcześniejszych nurtach i twórczości wielu starszych artystów, takich jak Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg czy Jasper Johns, podkreślając historyczną genezę sztuki artystów należących do Pictures Generation. Apropriacja jako strategia demitologizująca stanowiła – i podkreślmy, nadal może stanowić – również narzędzie analizy znakowych struktur, które przekraczały wewnątrzartystyczne aspekty „modernistycznych mitów”, jak je nazwała Krauss, na rzecz innych obszarów porządku symbolicznego i wizualnych konstrukcji ideologicznych. Świadczył o tym choćby feministyczny, dowartościowujący podmiotowość czy też pozycję podmiotu w ramach dyskursywnego pola kulturowego aspekt prac Sherman lub Kruger. W tej części artykułu przyjrze się wybranym artystycznym apropiacjom z perspektywy dekonstrukcji amerykańskiego mitu, uplecionego z uproszczonych, unifikujących symboli, jeszcze dziewiętnastowiecznych idei i wyobrażeń „naturalizowanych” i trwających w pamięci zbiorowej. Celem tych przykładowych analiz dzieł zarówno postmodernistycznych, jak i apropiacji

<sup>63</sup> Ibidem, s. 448.

<sup>64</sup> Zob. J. Derrida, *Sygnatura, kontekst, zdarzenie*, op. cit.

<sup>65</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, op. cit., s. 251.

je antycypujących, będzie wskazanie na szeroki obszar oddziaływania strategii zawłaszczenia na innych niż dominujące w dyskursie na ich temat polach<sup>66</sup>.

W 1954 roku Jasper Johns wystawił w Castelli Gallery obraz, który na gruncie malarstwa dosłownie – na płaszczyźnie obrazu – podejmuje problem znakowego statusu flagi amerykańskiej<sup>67</sup>. Jak pisze Buchloh:

„obraz ten wprowadzał piktorialną metodę, nieznaną wcześniej malarstwu szkoły nowojorskiej: zawłaszczenie obiektu/obrazu, którego strukturalne, kompozycyjne i chromatyczne aspekty określały proces podejmowania decyzji podczas realizacji obrazu. Sztuczna, ikoniczna struktura funkcjonuje jako matryca lub obramowanie, które ujmuje dwa, jak by mogło się zdawać, wykluczające się dyskursy: sztuki wysokiej i kultury masowej, jednakże, paradoksalnie, owo połączenie tym silniej ujawnia istniejący pomiędzy nimi rozstęp”<sup>68</sup>.

Krytyk, nadając gestowi Johnsa źródłowy charakter w kontekście malarskiej apropracji, zwraca uwagę na kilka istotnych kwestii: już daną, zawłaszczoną, strukturę, która ogranicza wolność artystycznego wyboru i pole indywidualnego działania, a zatem podmiotowej inwestycji artysty. Ponadto określa on tę strukturę mianem matrycy lub obramowania, które jednak jego zdaniem ramuje przede wszystkim pięknością na gruncie immanentnych dla wizualności hierarchii: zawłaszczenie narodowego (masowego) symbolu i jego inskrypcja w pole sztuki nie implikują równania, lecz na zasadzie podwójnej negacji tym silniej podkreślają jego zdaniem nieprzystawalność owych porządków.

Teza Buchloha nie wyczerpuje jednak krytycznego potencjału gestu/dzieła Johnsa? Pole namalowanego techniką enkaustyczną obrazu nieomylnie ukazuje strukturę flagi amerykańskiej i jest całkowicie przezeń zagospodarowane. Zastosowana technika, czyli farba zmieszana z gorącym woskiem, pozwala dostrzec, że podkład stanowią wycinki z gazet – również element gotowy, przywłaszczony. W rezultacie powstała haptycznie doświadczalna faktura, rodzaj obrazowej „skóry”, która mieści w sobie ślad procesu, implikację dotykowego doświadczenia materiału rzeczywistej flagi i tekstu jako plecionki języka<sup>69</sup>. Drukowane podłoże implikuje bowiem cały szereg problemów. Po pierwsze, zapisuje pole flagi, utekstwia ją, wskazując na jej nieuchronnie dyskursywny charakter: skonstruowany ideologicznie, a jednocześnie możliwy do przededefiniowania. Po drugie, sugeruje poszerzające się pole funkcjonowania i oddziaływania symbolizowanych przez flagę znaczeń – ich popularyzację, reprodukcyjną dyfuzję, która znajduje

<sup>66</sup> Niektóre, przereferowane fragmenty poniższych analiz pojawiły się w tekstach w języku polskim i angielskim. Były one jednak osadzone w odmiennym kontekście teoretycznym: F. Lipiński, *Kowbojskie fantazje*, „Arteon” 2011, nr 2, s. 18–19; idem, *Re-emergencies: the Afterlife of American Landscape Imagery in 20th and 21st Century Art and Visual Culture* [w:] *Americascapes: Americans in/and their Diverse Sceneries*, pod red. E. Bańki, M. Liwińskiego, K. Rusiłowicza, Lublin 2013, s. 214–223; idem, *The Persistence of the American Myth*, op. cit., s. 321–330.

<sup>67</sup> Moim obrazem z flagami przypisywano dwa znaczenia. Z jednej strony: »Namalował flagę, więc nie musisz o niej myśleć jako o fładze, ale jako o obrazie«. Z drugiej: »Sposób, w jaki go namalował, umożliwił ci jego postrzeganie jako flagę, a nie obraz« [cyt. za:] T. Osterwold, *Pop Art*, Köln 1999, s. 165.

<sup>68</sup> B.H. Buchloh, op. cit., s. 46.

<sup>69</sup> Fred Orton pisze, że „[w]ażne było dla [Johnsa], żeby historia procesu twórczego stanowiła część skończonego obiektu, tradycyjna strategia awangardy (...) Chciał, by proces i historia tworzenia *Flagi* były elementem jej znaczenia i efektu”. F. Orton, *Figuring Jasper Johns*, London 1992, s. 110.

odzwierciedlenie w promowanej w bogatych latach pięćdziesiątych optymistycznej *American way of life* i jednoczesnym rozwoju środków masowego przekazu. Wreszcie tekstowy kolaż Johnsa nie jest dobrze czytelny, widoczny jedynie fragmentarycznie i jakby przez woskową mgłę; dochodzi tu do zetknięcia dwóch przestrzeni budowania znaczeń: historii i przeciw-historii utożsamianej z pamięcią i innością – tym, co społecznie wyparte<sup>70</sup>. Jeśli ta pierwsza ma charakter oficjalnej, dominującej narracji, ta druga stanowi jej opozycję, zbudowana jest z narracyjnych strzępów, głosów mniejszości, niespójności i asynchronii. To znaczeniowe uwarstwienie flagi trafnie opisuje Mark Rawlinson, pisząc, że „Tym, co flaga ukazuje, jest ideologiczne działanie Gwiazd i Pasów (lub innej flagi); składać przysięgę wierności fladze oznacza stłumienie różnicy i sprzeciwu”<sup>71</sup>.

Flaga stanowi konstytutywny element „amerykańskiego snu”, czyli wyidealizowanej i zideologizowanej warstwy symbolicznej, która wydaje się niezbędna do budowy i utrzymania narodowej wspólnoty. Jednak jak zauważono powyżej, w jej „czystej”, oficjalnej formie, jest to pole wykluczenia różnicy, innego, przestrzeń homogenizacji na wszelkich płaszczyznach historii i życia społecznego. Flaga, niejako z natury i swojej funkcji, nie może odzwierciedlać tej złożoności; nie oznacza to jednak, że jej w sobie nie mieści; potrzebuje zatem przestrzeni, na której stłumione sensory będą mogły się uwidocznić, gdzie wirtualny, ufundowany w przeciw-historii potencjał będzie mógł zostać zrealizowany. Flaga staje się obrazową matrycą w momencie, gdy zostaje przemieszczona – czego dokonał Johns – w przestrzeń poza swą oficjalną funkcją. Zawłaszczenie flagi i poddanie jej laboratorium sztuki nie tyle – i tu zgoda z Buchlohem – nobilituje tę znakową kliszę, ile odziera jej ochronny, unifikujący poziom mitologicznego, wtórnego systemu znaczącego, demonstrując skryte pod nim skonfliktowane pole znaczących.

Gest Johnsa otworzył drogę licznym apropriacjom amerykańskiej flagi, które zwłaszcza od lat sześćdziesiątych pojawiły się na fali walki o prawa obywatelskie w Stanach Zjednoczonych, ujawniając w ten sposób polityczny charakter tego obrazu – nie jest to jednak miejsce do ich szczegółowej analizy. W diachronicznej perspektywie można takie prace uznać za apropriacje johnsowskiej apropriacji, które są w otwarty sposób polityczne i korzystając z dokonanej przez Johnsa ujawnienia dynamicznej struktury znakowej flagi, mają charakter upodmiotowionej (zwłaszcza jeśli mowa o Innym jako o podmiocie zbiorowym), różnicującej inskrypcji. Znamienny przykład stanowi *African-American Flag* (1990)

---

<sup>70</sup> Tak pojęcie przeciw-historii, znane z pism Michela Foucaulta, wyjaśnia Ewa Domańska: „Przeciw-historia jawi się zatem jako historia zerwania, historia tych, których forowana przez dominującą władzę historia pozbawiła głosu”. E. Domańska, *Pamięć/przeciw-historia jako ideologia. Pozytywy Zbigniewa Libery* [w:] eadem, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 222. Cytuje ona również Foucaulta: „Natomiast zadaniem nowej historii [przeciw-historii] będzie wydobycie czegoś, co zostało ukryte i co zostało ukryte nie dlatego, że po prostu o tym zapomniano, ale dlatego, że zostało starannie, z rozmysłem, złośliwie przeinaczone i zamaskowane” (M. Foucault, *Wykład z 28 stycznia 1967* [w:] idem, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z College de France, 1976*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 77).

<sup>71</sup> M. Rawlinson, *American Visual Culture*, Oxford–New York 2009, s. 13. Kontynuując on swój wywód pisząc, że owo słobowanie wierności fladze „oznacza ignorancję wobec historii powstania Stanów Zjednoczonych i tego, co ona ze sobą niesie. Można rzec, że flaga łączy ze sobą ludzi, jednocześnie sprawiając, że stają się ślepi na swą przeszłość. W końcu, flaga i wszystko, co oznacza – o czym przypominają początki *Flagi* Johnsa – to tylko sen: amerykański sen”.

afroamerykańskiego artysty Davida Hammonsa, który zastąpił białe barwy czarnymi oraz błękitne pole kantonu kolorem zielonym, dokonując inskrypcji sfumionej w symbolicznym porządku flagi „czarnej” rasy z jej źródłowym, afrykańskim pochodzeniem. Apropriaż struktury wiąże się tu z ujawnieniem podskórnie drżemiejcej w wizualnym micie (oficjalnej fladze) różnicy – znaczących, które przetłumaczalne są na historyczno-polityczne relacje społeczne.

Tutaj przyjrzyć się bliżej jedynie pracy Barbary Kruger, *Untitled [Questions]*, która w 1991 roku dokonała dyskursywnej inskrypcji w matrycę flagi, opartej na serii pytań, wprowadzonych przez widoczne w kantonie, skierowane do widza/czytelnika polecenie: „Poszukaj momentu, gdy duma staje się pogardą”. W specyficznym dla siebie idiomie Kruger interpeluje widza zdaniem odnoszącym się do „dumy” narodowej, która w swojej wykluczającej logice generuje pogardę dla inności. Następujące po sobie pytania (np. „Kto może wybierać?”, „Kto jest poza prawem?”, „Kto mówi?”, „Kto modli się najgłośniej?”) – poprzez alegoryczny gest inskrypcji – rozbijają gładką powierzchnię wspólnotowego symbolu państwa zbudowanego na idei egalitaryzmu, ponieważ ich retoryka implikuje odpowiedzi generujące hierarchie i wyłaniające innego. Wydaje się, że pytania te „zawsze już” funkcjonowały w symbolicznym polu władzy, jakim jest amerykańska flaga państwowa, tyle że dotychczas były skutecznie tłumione na rzecz uwspólniającego mitu. Tekst rozumiany szerzej jako dyskurs, językowe, komplikujące modernistyczną spójność wypowiedzi podstawy wizualności, które jak zauważył Owens<sup>72</sup>, ujawniły się w latach sześćdziesiątych (synchronia z rewolucyjnym duchem politycznej walki tego okresu nie jest przypadkowa) – skrywany był w sferze, którą w innym kontekście Fredric Jameson nazwał „polityczną nieświadomością”<sup>73</sup>. Jeśli Johns ujawnił dyskursywność flagi w ogóle, jej hieroglificzny charakter, to Kruger ją precyzuje. Zawłaszcza nie tylko wizualną strukturę flagi, lecz także cały znaczeniowy bagaż mitu, który jak powiadał Barthes, jawi się jako coś naturalnego, oczywistego i nie-do-zakwestionowania.

Inny aspekt „amerykańskiej mitologii” został poddany – literalnie – dekonstrukcji w pracy *Cowboy and „Indian” Film* Raphaela Montañeza Ortiza (1954) powstałej w tym samym roku, co obraz Johnsa. Artysta ten dokonał apropriażi taśmy z westernem Anthony’ego Manna *Winchester* (1950), którą posiekał na fragmenty tomahawkiem i włożył do rytualnego worka szamana, po czym wymieszał. Następnie wyjmował kolejne fragmenty i montował je w przypadkowym porządku, niekiedy do góry nogami, zaburzając w ten sposób skonstruowaną w Hollywood narrację. Choć Ortiz nie jest rdzennym Amerykaninem – ma bowiem mieszane pochodzenie latynoskie – to należy do nieuprzywilejowanej w Stanach Zjednoczonych grupy etnicznej. W efekcie wydaje się, że ma on prawo działać „w imieniu” Indian, performatywnie zawłaszcza ich rytuał jako figurę zawłaszczenia i stereotypizacji rdzennej kultury przez białych Amerykanów. Podobnie jak Johns zestawia on kulturę masową (film) z etnograficznym rytuałem

<sup>72</sup> Odnosząc się jednak, podobnie jak Buchloh, przede wszystkim do pola sztuki.

<sup>73</sup> Pojęcie to pojawia się już w tytule jego książki: F. Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca 1982.

(tomahawk, szamański worek), by – po pierwsze – wskazać ich nieprzystawalność. Po drugie, jego de-konstrukcja filmowej taśmy destabilizuje podstawowe narzędzie masowej inżynierii pamięci historycznej Amerykanów (i nie tylko), czyli przemysł kina hollywoodzkiego, ukazując jednostronny, zmitologizowany obraz podboju ziem zachodnich i dziewiętnastowiecznej kultury pogranicza, a przede wszystkim tłumiący aspekt jawnego ludobójstwa dokonanego na Indianach. Imperialne ambicje, uzasadniane cywilizacyjną misją Amerykanów i określane jako Widome Przeznaczenie (*Manifest Destiny*), znalazły swoją kontynuację w dobie zimnej wojny i wtedy również wymagały odpowiedniej reprezentacji<sup>74</sup>.

Przemontowany w ten sposób film o tytule (w tłumaczeniu na polski: *Film o kowbojach i Indianach*) podkreślającym historyczne, stosowane w filmowym gatunku westernu uproszczenia relacji pomiędzy białymi i rdzennymi Amerykanami, dekonstruuje nie tylko tę narrację, lecz także mitotwórczy potencjał aparatu filmowego, pozwalającego widzom na identyfikację i autoprojekcję, immersyjne stopienie własnego, współczesnego horyzontu z horyzontem filmu (w podobny, choć mniej literalny sposób działa Sherman). Ortiz nie pozwala na konsumpcję mitu w postaci utowarowionego filmu (jako element rynkowego systemu rozrywki tym silniej uwikłanego w dwudziestowieczny mit „amerykańskiego snu”), wybudza widza z kinowego, odbiorczego przyzwyczajenia i zmusza go do spojrzenia na film jako zideologizowany system znaków – a przynajmniej dokonuje w swoim dziele symulacji takiej sytuacji<sup>75</sup>.

Postmodernistycznym odpowiednikiem pracy Ortiza jest słynna seria [*Untitled*] *Cowboys* Richarda Prince’a (od około 1980 roku) – kanoniczne dzieło *Pictures Generation* i sztuki apropriacji. Prince w podobny do Levine sposób fotograficznie przechwycił już gotowe obrazy, tyle że sięgnął po zdjęcia współczesnych kowbojów i „zachodniego” krajobrazu wykorzystywane w słynnej reklamie papierosów Marlboro. Jedyńą interwencją było tu usunięcie wszelkich tekstowych elementów oraz logo marki, tak by obraz pozostał „czysty” i ukazywał potencjalnie prawdopodobne sceny z życia współczesnego kowboja. Jednocześnie jednak prze-fotografowanie reprodukcji i jej powiększenie skutkowało ujawnieniem ziarna, wyraźnym pogorszeniem transparenacji, wyrazistości i kontrastu zdjęcia. Taka demonstracja medium, a zatem materialnej struktury znaczących fotografii, blokuje kluczową dla fotograficznego przekazu reklamowego naturalność i dostępność, której wagę podkreślał, analizując ten typ przekazu Barthes. Pomysł reklamy dla firmy Phillip Morris pojawił się w 1954 roku (rok ten pojawia się po raz kolejny i być może powinien on wyznaczać cezurę współczesnej apropriacji) i miał zachęcić mężczyzn do palenia papierosów Marlboro z filtrem, kojarzonych wtedy jedynie jako produkt dla kobiet. Kampania reklamowa wykorzystująca mit kowboja skutecznie podłączyła się

---

<sup>74</sup> Na temat *Manifest Destiny* i mitu amerykańskiego Zachodu zob. *The West as America. Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*, pod red. W. Truettner, Washington–London 1991.

<sup>75</sup> Warto zwrócić też uwagę, że konfiskata, operowanie fragmentem i figura (filmowej) ruiny to przecież paradygmatyczne działania Benjaminowskiego alegorysty, który nie tylko ujawnia złożone mechanizmy leżące u podstaw mitu, lecz także dokonuje melancholijnej refleksji nad ulotnością historii, ruiną traumatycznej historii, która nie może nigdy znaleźć adekwatnej reprezentacji.

pod zbiorową fantazję męskich mieszkańców miast o ucieczce w nieznaną, niezależności, wyzwaniu i spełnieniu – wirtualnie na nowo otwierała mitologiczne pogranicze<sup>76</sup>. Amerykańska korporacja zawłaszczyła wykreowany przez Hollywood pozytywnie waloryzowany stereotyp mężczyzny, sięgając – tak jak i przemysł filmowy – po fantazmatyczny potencjał amerykańskiej mitologii, która z kolei walnie przyczyniła się do dynamicznego rozwoju kapitalizmu w Stanach Zjednoczonych. Mogło to się jednak stać tylko dzięki pracy na już spreparowanym, naturalizowanym, opróżnionym z trudnej historii obrazie, który uchodzi za obraz rzeczywistości. Z kolei Prince zawłaszcza to zawłaszczenie, zwracając je jako obraz, nadal atrakcyjny, lecz raczej na poziomie dyskursu artystycznego, a nie skutecznego narzędzia reklamowej czy konsumpcyjnej perswazji. W rezultacie artysta osiągnął dwa, związane ze sobą cele: po pierwsze dokonał analizy wizerunku męskości<sup>77</sup> wyłaniającego się w wyniku skutecznej „spekulacji” reklamy: jej monetarny sukces był jednocześnie diagnozą modeli, na których ów wizerunek się kształtuje. Po drugie Prince rozbroił ideologiczny, przygotowany do konsumpcji wymiar wizualnej mitologii amerykańskiego zachodu i, przemieszczając go w sferę sztuki, uczynił z obrazu w różnych stadiach mediacji i reprodukcji zarówno narzędzie walki, jak i cel ataku.

\*

Tak jak Barthes’owska dekonstrukcja mitu, sztuka aropriacji pod względem swojego dyferencyjnego, antyinstytucjonalnego i radykalnego nastawienia, pisze Lütticken, była i jest „w większym stopniu obietnicą niż osiągnięciem”<sup>78</sup>. Choć niepozbawiona aporii (jak pisał Buchloh, „każdy akt zawłaszczenia wydaje się potwierdzać dokładnie te sprzeczności, które postanawia wyeliminować”<sup>79</sup>), stworzyła ona struktury działania i myślenia, które pozwalają na skuteczną analizę, a w rezultacie – na rekuperację umasowionej percepcji i wizualności. Stworzyła również warunki, które zmusiły do refleksji – jak pokazałem, często rewidowanej – nie tylko nad podstawowymi pojęciami historii sztuki, takimi jak rola i znaczenie autorstwa i podmiotu, najpierw radykalnie zanegowanego, a później w jakimś stopniu restytuowanego – lecz także do podejrzliwego spojrzenia na ideologiczną konstrukcję tego, co określamy rzeczywistością lub prawdą. Choć powyższa anatomia zawłaszczenia – która sama jest anatomią anatomii, czyli analitycznego działania na znakach – ma charakter historyczny, to opisane tu strategie i dyskursywne ramy wygenerowały szereg „procedur”, po które do dziś sięgają artyści i inni aktorzy kultury. Różne formy aropriacji stały się bowiem jedną z podstawowych strategii artystycznych, obecnych do dziś w kulturze i sztuce współczesnej w różnych jej medialnych

<sup>76</sup> Jak pisała Elisabeth Kennedy, „portretowany jako mężczyzna kontrolujący swój los, kowboj był szczególnie atrakcyjny dla mężczyzn, zarówno sfrustrowanego kierownika fabryki, jak i nierzadko wyzyskiwanego zwykłego robotnika”, E. Kennedy, *The American Cowboy's Destiny* [w:] *Art in America. 300 Years of Innovation*, pod red. S. Davidsona, New York 2007, s. 145. Dodajmy, że trafne rozpoznanie potencjału takiej konstrukcji tożsamości bardzo szybko przełożyło się na wzrost sprzedaży papierosów o 300%.

<sup>77</sup> Zwrócić na to uwagę już Owens: C. Owens, *Dyskurs Innych*, op. cit., s. 445.

<sup>78</sup> S. Lütticken, *The Feathers of the Eagle*, op. cit., s. 221.

<sup>79</sup> B.H. Buchloh, *Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke* [w:] *Appropriation*, op. cit., s. 180.

odśtonach i praktykach, które określa się niekiedy mianem „postprodukcji” i estetyki „remiksu”<sup>80</sup>. Apropiacja zaczęła funkcjonować w technologicznie innym porządku, z uwagi na usieciwienie komunikacji, transformacji i archiwizacji. Obok ciągle (nie)obecnych form zawłaszczenia w dwudziestopięciowiecznej sztuce – nierzadko wykorzystującej nowoczesne technologie komunikacyjno-produkcyjne – funkcjonuje ona w działaniach zwykle anonimowych uczestników sieci (która sprzyja „samobójstwu autora”) tworzących transformacje obrazów, miksujących je i dyseminujących, na przykład w postaci wizualno-tekstowych memów. We współczesnej kulturze Sieci dochodzi zatem do aktywnego – krytycznego lub nie – współtworzenia *Nachleben* obrazów, ponownego wprowadzania ich w dynamiczną ikonosferę, często bez szczególnego przywiązania do własnościowego aspektu aktu „zawłaszczenia”. Złożona ekonomia internetowego i/lub „nowomediального” środowiska stanowi również rodzaj kompromisu pomiędzy dokonywanymi przez klasyczną *appropriation art* próbami uniknięcia ponownej instytucjonalizacji i utowarowienia a nieuchronną, choć już inaczej definiowaną masowością. Do pewnego stopnia środowisko to „znaturalizowało” strategię apropiacji, to znaczy wygenerowało warunki, w których sam gest zawłaszczenia, wynikając niejako z dostępnych możliwości, traci swoje polityczne ostrze. Obecnie wydaje się, że istotniejsza stała się celność wymierzonego ataku, dokładnie to, co właściwie wzięto na warsztat, czyli substancja znacząca, i co w wyniku wypracowanych przez postmodernistycznych krytyków dekonstrukcyjnych procedur – z konieczności zrewidowanych – zostaje zanegowane i ujawnione. Ponadto jeśli w przeszłości często chodziło o uwolnienie i wprowadzenie w krytyczny ruch tego, co miało swoje ustalone miejsce w modernistycznym porządku sztuki i wizualno-dyskursywnym aparacie szeroko rozumianej władzy, to być może dziś strategia zawłaszczenia powinna raczej zmierzać do wytracenia prędkości obrazów i komunikowanych znaczeń, zawiesić na moment fetyszyzowaną cyrkulację informacji, na przykład na rzecz prostego, unieruchamiającego powtórzenia, zaskakującego swoim anachronizmem i zmuszającego do krytycznej archeologii prowokujących taki gest uwarunkowań współczesnej kultury.

## Summary

### **Anatomy of Appropriation. Postmodernism, Allegorical Procedures and the Myth**

The article is an extensive analysis of the postmodern phenomenon of appropriation art in its practical and theoretical context. It focuses on the historical period of the late 1970s and 1980s and the New York Scene of American artists, collectively called the Pictures Generation. It was a moment when artistic practice merged with an insightful critical reflection inspired by diverse sources such as Walter Benjamin's theory of allegory, Roland Barthes's analysis of myth and the idea

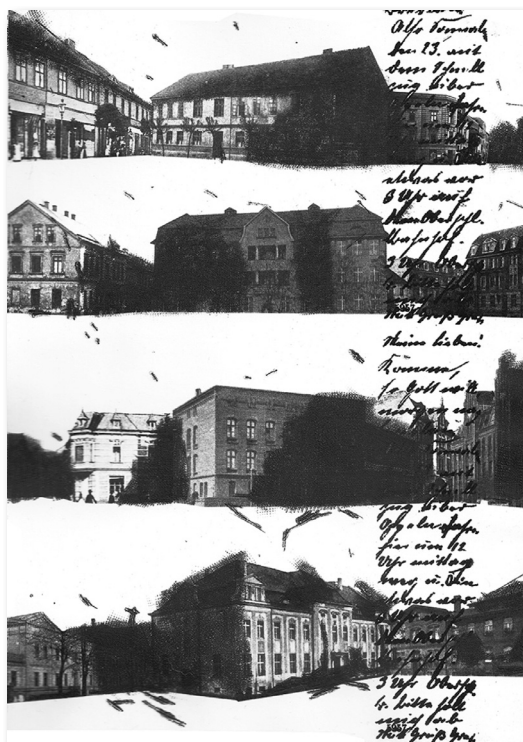
---

<sup>80</sup> Zagadnienie współczesnych praktyk artystycznych określanych przez Nicholasa Bourriauda mianem postprodukcji, do czego się tu odnoszę, w kontekście „alegorycznych procedur” szeroko omawia Ewa Wójciewicz. Zob. eadem, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016, zwłaszcza s. 31–50 oraz eadem, *Allegorical Procedures Updated. Artistic Practice in Post-Media Culture*, „Metaverse Creativity” 2014, 4 (2), s. 167–182.

of „the death of the author” as well as Jacques Derrida’s deconstruction. In the first part of the article I analyze the photographic work of four major female artists – Sherrie Levine, Louise Lawler, Cindy Sherman and Barbara Kruger – in terms of the strategies of appropriation they employed. It sets ground for the second part of the article – a detailed „anatomy” of critical discourse and theoretical and historical premises for the emergence or appropriation art with a special focus on the allegory and allegorical procedures discussed in seminal articles by Craig Owens and Benjamin H. Buchloh. It also highlights the relationship between appropriation and the Barthesian understanding of the myth. In the third part I discuss critical reconsiderations of appropriation in terms of subjectivity and its political value. The final section consists of analyses of selected works of appropriation, deconstructing „American myth” in order to demonstrate the above-mentioned political/critical dimension of appropriation. In conclusion, I propose to think about postmodern appropriation not only as an important phenomenon of the past but a still operative, even if at times aporetic, project which sets major coordinates for contemporary art.

**Słowa kluczowe:** zawłaszczenie, postmodernizm, alegoria, mit, sztuka amerykańska

**Keywords:** appropriation, postmodernism, allegory, myth, American art



Autorka – Anna Krztoń



## Estetyka postcyfrowa – sztuka niedoskonałości, zakłóceń i rozkładu

Różnorodne negacje sztuki (antyszuka oraz sztuka destrukcyjna) polegające na podważaniu jej klasycznej wizji oraz misji miały przede wszystkim sprzeciwić się reprezentacji i uwolnić obrazy od przymusu przedstawiania. W rozważaniach nad estetyką postcyfrową wychodzę od buntu obrazów, które wyzwalają się z nakazu biernego odzwierciedlania, powielania rzeczywistości, usamodzielniają się i uzyskują performatywną sprawczość. Odtąd ich głównym celem będzie aktywne działanie: zakłócanie, zniekształcanie i przesuwanie zastanej wizji świata. To właśnie tego typu obrazy będą składać się na pejzaż postcyfrowy, tworzyć spłot, przestrzeń współlistnienia ze sobą elementów kultury analogowej i cyfrowej. Obok zjawiska powrotu urządzeń analogowych, czyli neoanalogowego trendu w skutecznie zdigitalizowanym świecie, najbardziej interesującym fenomenem w obrębie nowej estetyki okazuje się *glitch art*, sztuka oparta na działaniach destrukcyjnych, fascynacji usterką, awarią oraz nieudaną reprezentacją. Opierając się głównie na badaniach Rosy Menkman, postaram się scharakteryzować zjawisko estetyki postcyfrowej, podkreślić jej negatywny wymiar oraz wskazać na inspiracje, jakie czerpie z faktu obumierania rzeczywistości cyfrowej.

### Bunt obrazów

Tradycyjna sztuka przez wieki przyzwyczała nas do swojego afirmatywnego charakteru, a sam proces tworzenia wiązał się z rzeczywistością – jeśli nie bezpośrednio z jej stwarzaniem, to z dawaniem świadectwa i potwierdzaniem jej istnienia. Gdy przebywamy w towarzystwie dzieł sztuki, możemy być pewni, że zazwyczaj reprezentują, niosą ze sobą szereg mniej lub bardziej barwnych i rozpoznawalnych przedstawień oraz klasycznych wartości, takich jak piękno czy prawda. Obraz stanowi w tym wypadku twór niezwykle zależny, by nie powiedzieć zniewolony, dlatego jako już zawsze sztuczny i wtórny musi się do czegoś odnosić, nie jest w stanie być niczym innym jak tylko kopią oryginału.

Tymczasem w dwudziestym wieku rozpoczyna się okres buntu, w którym coraz bardziej awangardowe obrazy zaczynają się usamodzielniać, za wszelką cenę starają się uwolnić od swojej służebnej funkcji, czyli przymusu przedstawiania. Właśnie dlatego stają się abstrakcyjne, niefiguratywne, a przez to również niezależne. Od tej pory wyemancypowana sztuka nie będzie chciała już niczego odzwierciedlać, nie będzie również musiała ilustrować, ukazywać, obrazować ani uobecniać. Ten negatywny zwrot w dziejach kultury, która świadomie rezygnuje z doprowadzania jej uczestników do prawdziwszych,

lepszych i piękniejszych światów, zostaje nazwany kryzysem reprezentacji lub problemem referencji.

Stopniowe oddzielanie się obrazów od tego, co sobą reprezentują, czyli proces emancypacji kopii od dyktującego warunki poprawnej reprodukcji oryginału, opisuje Jean Baudrillard, przedstawiając swoją teorię symulaków<sup>1</sup>. Według francuskiego myśliciela obrazy początkowo dochowywały wierności swoim oryginałom; można powiedzieć, że były ze sobą nierozłączne i komplementarne. Niewyspecjalizowane i zniewolone reprezentacje nie zastępowały bezkonkurencyjnej rzeczywistości, mogły jedynie na nią wskazywać i do niej prowadzić. Drugi etap emancypacji obrazów polegał na aktach niewierności, czyli stopniowym oddalaniu się od oryginału oraz celowym mijaniu się z prawdą. Coraz bardziej atrakcyjne reprezentacje zaczynają skupiać uwagę wyłącznie na sobie i powoli stają się bardziej interesujące od tego, co miały przedstawiać – zastępując sobą rzeczywistość, do której pierwotnie miały prowadzić. W trzecim etapie tworzenia się symulaków, przedstawienia już tylko udają, że są w stanie nas gdziekolwiek doprowadzić i w ten sposób symulują również istnienie oryginału i źródła. Wreszcie symulakr stanowi według Baudrillarda ostateczną postać emancypacji obrazów, które istnieją już niezależnie, same dla siebie, nie odnosząc swoich widzów do niczego poza nimi.

Zbuntowane niefiguratywne obrazy, wykrzykując: *non serviam!*, wypowiadają tym samym służbę rzeczywistości pozaobrazowej, którą dotychczas musiały usprawiedliwiać i utrzymywać w istnieniu swoją egzystencją. W ten sposób obrazy przestają być odbiciami, reprezentacjami i kopiami, a uwolnione wreszcie od nakładanych na nie siłą obowiązków zaczynają żyć niezależnie, prawdziwie własnym, autentycznym życiem z dala od przymusu przedstawiania. Odtąd nasze zainteresowanie budzi utrzymywana wcześniej w tajemnicy egzystencja obrazów, a naszą uwagę przyciągają ich specyficzne pragnienia, rozterki, problemy i nadzieje. Właśnie dlatego współcześnie zdecydowanie bardziej interesujące wydaje się pytanie o to, czego chcą obrazy, niż o to, co przedstawiają, jaką treść ze sobą noszą lub do jakiej rzeczywistości się odnoszą<sup>2</sup>.

## **Rzeczywistość postcyfrowa**

Prześledziłyśmy długi, lecz konsekwentny proces estetycznej emancypacji, czyli wyzwolenia świata sztuki od przymusu reprezentacji, zakończony skutecznym rozchwianiem opozycji oryginał – kopia. Należy powiedzieć zatem kilka słów o rzeczywistości postcyfrowej, gdyż to właśnie w jej przestrzeni możemy natrafić na buntownicze obrazy, które zakłócają i zniekształcają tradycyjny porządek przedstawień. Epoka cyfrowa charakteryzowała się niezachwianą wiarą w czystość przekazywanej informacji, która, pozbawiona wszystkich niedoskonałości oraz zakłóceń, miała opierać się destrukcyjnemu działaniu czasu. Kultura cyfrowa oparta na binarnym kodzie wydawała się zupełnie niematerialna, generowała efekt natychmiastowej, niczym nieskrępowanej dostępności. Jej lekkość

<sup>1</sup> Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.

<sup>2</sup> Zob. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

oraz sterylność potęgowały dodatkowo minimalizacja medium i komunikacja bezprzewodowa, sprawiające wrażenie, jak gdyby przepływ danych odbywał się bez żadnego pośrednictwa. Nowa, dynamiczna, mobilna, ulotna cyfrowość stała w jawnej opozycji do ociężałej, wiekowej tradycji analogu, która nie potrafiła uchronić zapisywanych obrazów i informacji przed ich utratą, starzeniem się oraz rozkładem.

Tymczasem sama technologia cyfrowa, podobnie jak prezentowana przez nią wizja przyszłości, zdążyła się zestarzeć i nie stanowi już dłużej nowości, dlatego do jej opisu używam czasu przeszłego. Współcześnie żyjemy w czasach postcyfrowych, co oznacza, że wbrew zapowiedziom digitalnych proroków niezwykle chętnie łączymy ze sobą dwa przeciwstawiane do tej pory światy: analogowy z cyfrowym. Jednym słowem rzeczywistość postcyfrowa charakteryzuje się tym, że z przyjemnością korzystamy ze staromodnych, analogowych i, wydawałoby się, zapomnianych mediów, lecz robimy to w sposób, do którego przyzwyczyli nas najnowsze osiągnięcia techniki, cyfrowe media.

Doskonały przykład takiego hybrydycznego, cyfrowo-analogowego postępowania podaje Florian Cramer, gdy analizuje napotkany w sieci mem, wykorzystujący fotografię siedzącego na ławce w parku mężczyzny, który trzyma na swoich kolanach maszynę do pisania. Obraz opatrzony jest podpisem: „nie będziesz prawdziwym hipsterem, jeśli nie zabierzesz ze sobą do parku maszyny do pisania”<sup>3</sup>. Cramer ujawnia, że zdjęcie przedstawia amerykańskiego pisarza Christophera D. Hermelina, który zawodowo zajmuje się pisaniem krótkich opowieści na otwartym powietrzu, kupowanych następnie przez mijających go przechodniów. Jesteśmy przyzwyczajeni do widoku ludzi piszących w parkach i kawiarniach na swoich laptopach, natomiast widok używanej maszyny do pisania może wywołać zdziwienie i zakłócenie w użytkownikach kultury cyfrowej. Jednak analogowy wybór pisarza, który wykorzystuje starą technologię w nowy sposób, wydaje się całkowicie uzasadniony i być może najbardziej praktyczny. Gdyby Hermelin zdecydował się usiąść na ławce w parku z laptopem i drukarką bezprzewodową, byłoby to o wiele bardziej skomplikowane, jego pisarstwo straciłoby niepowtarzalny urok, a jego wysiłki ograniczałyby pojemność baterii, dostęp do Internetu oraz warunki atmosferyczne.

## Zmierzch cyfrowości: neoanalog

Kolejną oznaką tego, że żyjemy współcześnie w epoce postcyfrowej, może być niezwykła popularność serialu *Trzynaście powodów* (*Thirteen Reasons Why*, 2017), opowiadającego o losach zmarłej samobójczą śmiercią nastolatki (Hannah Baker), która zdecydowała się nagrać swoje wspomnienia na kasetach magnetofonowych. Każdy, kto przyczynił się choć w niewielkim stopniu do jej śmierci, otrzymuje zestaw przygotowanych przez nią kaset, a po ich przesłuchaniu dowiaduje się o trzynastu powodach, które skłoniły licealistkę do odebrania sobie życia. Wybór staromodnego nośnika przez młodą, urodzoną w dwudziestym pierwszym wieku dziewczynę mającą dostęp do Facebooka,

---

<sup>3</sup> Zob. F. Cramer, *What Is "Post-digital"?* [w:] *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*, pod red. D. Berry, M. Dieter, New York 2015, s. 12.

Snapchata, rozmaitych (video)blogów, YouTube'a oraz wielu innych kanałów współczesnej komunikacji wydaje się przynajmniej zastanawiający i wart refleksji.

Z cyfrowego punktu widzenia wejście przez nastolatkę w świat analogu jest bezpośrednio związane z konkretną wizją śmierci obowiązującą w rzeczywistości wirtualnej. Przejście w stan offline, odłączenie od Internetu okazuje się jednoznaczne z katastrofą, apokalipsą, jest sennym koszmarem większości nastolatków. Hannah, zapisując siebie na kasetach magnetofonowych, z jednej strony podkreśla swoją wyjątkowość oraz inność, dla której nie ma miejsca w licealnej społeczności, z drugiej zaś niejako powtarza gest samobójstwa, ponieważ większość ludzi po prostu nie dysponuje już odtwarzaczami kaset. Jednak jeśli spojrzymy na decyzję głównej bohaterki z perspektywy postcyfrowej, okaże się, że licealistka jest świadomą uczestniczką niewspółczesnej współczesności, a jej wybór doskonale ilustruje sposób funkcjonowania w hybrydycznych czasach neanalogowych.

Hannah, zmuszając niejako swoich znajomych do odsłuchiwania kaset i korzystania z papierowej mapy z zaznaczonymi przez nią miejscami, wprowadza pomieszanie do uporządkowanego świata, który do tej pory bez trudu odróżniał od siebie rzeczywistość analogową i cyfrową. W serialu przemieszaniu ulega również porządek czasowy, przeszłość zlewa się, splata i współlistnieje z terażniejszością, co sprawia, że trudno je od siebie odróżnić. Następstwo czasowe można dostrzec jedynie wówczas, gdy będziemy uważnie śledzić estetykę, jaką posługują się twórcy *Trzynastu powodów*. Zdarzenia z przeszłości posiadają żywą, barwną kolorystykę typową dla kultury analogu, natomiast wydarzenia mające miejsce w terażniejszości zachowują zimne, niebieskawe zabarwienie odpowiednie dla cyfrowego sposobu widzenia.

Wykorzystanie kaset magnetofonowych przez główną bohaterkę ma na celu selektywne udostępnienie informacji, wytworzenie intymności, bliskości oraz relacji między nadawczynią i wybranym przez nią odbiorcą. Hannah przeciwstawia się w ten sposób wirusowemu modelowi rozprzestrzeniania się wiadomości, ich niekontrolowanemu namnażaniu się, anonimowości nadawcy oraz natychmiastowej dostępności całej treści<sup>4</sup>. Sama pada ofiarą takiego sposobu przekazywania danych, gdy jedno z jej intymnych zdjęć trafia do sieci, a ona nie jest w stanie zapanować nad jego lawinowo rosnącymi udostępnieniami. Dlatego bohaterka wybiera staromodny nośnik, który nie oferuje natychmiastowej, całkowitej dostępności treści. Odsłuchiwanie nagranej opowieści wymaga dużej ilości poświęconego czasu i jeśli chcemy się z nią zapoznać, musimy zdecydować się na życie z nią, czyli jej powolne przyswajanie, od początku do końca. Również samo nagrywanie wiadomości przy użyciu techniki analogowej jest inne, pozbawione możliwości cięć, retuszu, zmian i ingerencji wynikających z późniejszej obróbki dźwięku. Płynąca z kasety narracja nastolatki, która prowadzi nas przez cały serial, wytwarza wrażenie bezpieczeństwa, stałości i ciągłości w kulturze *instant*, świecie przyzwyczajonym do fragmentaryczności, cytatów, urywków oraz pomijania nudnych, nieinteresujących informacji.

<sup>4</sup> Zob. T.D. Sampson, *Virality. Contagion Theory in the Age of Networks*, Minneapolis 2012.

## Splot analogowo-cyfrowy

Współistnienie kultury analogowej (fale dźwiękowe, pole magnetyczne) i cyfrowej (fragmenty bitów, piksele), ich splatanie się ze sobą, stanowi postcyfrowy pejzaż współczesnej kultury wizualnej. Możemy zauważyć rosnącą fascynację urządzeniami analogowymi, obserwujemy ich drugie życie, jak gdyby współcześnie chciały zostać wykorzystane jeszcze raz w zupełnie nowych warunkach i okolicznościach (kasety magnetofonowe, VHS, płyty winylowe, pocztówki, analogowe fotografie, a nawet pieniądze). Ich używanie nie tylko staje się popularne, lecz także równorzędne z faworyzowanymi do tej pory i przecenianymi narzędziami cyfrowymi.

Ideał cyfrowej wizji świata polegał na konsekwentnym dążeniu do doskonałości, maksymalnej szybkości transmisji, natychmiastowej dostępności, wysokiej jakości danych, trwałości informacji oraz czystości przekazu, czyli wyeliminowaniu wszelkich zakłóceń i stworzeniu perfekcyjnej komunikacji. Dzisiaj już wiemy, że to utopijne marzenie nigdy nie zostało spełnione. Wymiana informacji nigdy nie odbywa się bezpośrednio, dlatego jesteśmy nieustannie skazani na zniekształcenia generowane przez zastosowane medium. Informacja nie jest czymś istniejącym poza czasem i przestrzenią, lecz zawsze wiąże się z transformacją oraz deformacją w trakcie jej przekazywania<sup>5</sup>. Pojawienie się na nowo kultury analogowej można postrzegać w tym kontekście jako powrót znieawidzonej w epoce cyfrowej materialności, kultury „zrób to sam” (DIY) oraz przede wszystkim świadomą rezygnację z doskonałości.

Nowa, hybrydyczna estetyka, wypływająca z doświadczenia zmieszania czy też splotu tradycji analogowej i cyfrowej jest zainteresowana przede wszystkim porażką, defektem, usterką oraz niepowodzeniem projektu digitalizacji, powstaje na jego gruzach i to z nich czerpie swoje inspiracje<sup>6</sup>. Epoka cyfrowa oferowała szybki i łatwy dostęp do informacji, jednak była przeniknięta zagrożeniem radykalnej i natychmiastowej utraty danych – każdy z nas dokładnie zdaje sobie sprawę z różnicy między książką zalaną poranną kawą a laptopem czy też smartfonem. Estetyka postcyfrowa będzie na różne sposoby żywiła się typową dla czasów cyfrowych atmosferą zagrożenia oraz wypadku, czyhającą w ukryciu destrukcją, która jest w stanie w jednej chwili strawić i pochłonąć zdigitalizowane archiwum<sup>7</sup>. Nie bez przyczyny główną osią *Trzynastu powodów* jest osobista katastrofa, samobójstwo głównej bohaterki. Widzowie serialu z zapartym tchem obserwują szereg nieudanych wydarzeń z życia, prywatnych porażek i niepowodzeń, które doprowadziły ją do śmierci, przy czym nikt od samego początku nie ma żadnych złudzeń, co do tego, że ta historia może skończyć się inaczej.

---

<sup>5</sup> Zob. B. Latour, *Prolog w formie dialogu pomiędzy studentem i (cokolwiek) sokratycznym Profesorem*, tłum. K. Abriszewski i inni, „Teksty Drugie” 2007, 1–2, s. 139.

<sup>6</sup> Zob. C.B. Johnson, *Modernity without project. Essay on the Void Called Contemporary*, New York 2014.

<sup>7</sup> Zob. P. Virilio, *Wypadek pierwotny*, tłum. K. Szerzyńska-Mackowiak, Warszawa 2007 oraz S. Lotringer, P. Virilio, *The Accident of Art*, New York 2005.

## Awarie i śmierć w świecie cyfrowym

Estetyka postcyfrowa fetyszyzuje wizualne błędy, wady oraz niedoskonałości, od których za wszelką cenę chciała uwolnić nas kultura cyfrowa. Jednym z najbardziej liczących się nurtów artystycznych realizowanych w jej obrębie jest *glitch art*, czyli sztuka, która eksponuje zakłócenia, wykorzystuje błędy cyfrowe, preferuje niską jakość obrazu oraz jego rozpad, czyli pikselizację. Twórcy wykorzystujący w swej praktyce artystycznej zjawisko *glitchu* zamiast płakać i rozpaczać nad katastrofalnymi w skutkach usterkami, cieszą się z nich, wręcz prowokują ich powstanie, aby uruchomić kreatywny potencjał związany z działaniem destrukcyjnym<sup>8</sup>. Negatywność sztuki postcyfrowej polega przede wszystkim na podkreśleniu twórczej roli zniszczenia i rozkładu oraz generowaniu zniekształceń, które same w sobie nie noszą żadnego dostępnego sensu, lecz oddziałują w pewien sposób na odbiorców, na przykład wywołując w nich uczucie niepokoju. Obrazy powstałe poprzez zakłócenie będą ważne dla ich interpretatorów bardziej ze względu na ich działanie, wywoływany efekt niż oczekiwaną treść, sens lub reprezentację.

Rosa Menkman twierdzi, że w ramach *glitch artu* możemy wyróżnić dwa różne rodzaje działań artystycznych. Pierwszy z nich polega na wywołaniu rzeczywistej usterki (*pure glitch*), stworzeniu realnego zagrożenia dla poprawnego funkcjonowania oraz dalszego życia cyfrowego urządzenia, co w skrajnych przypadkach kończy się jego śmiercią<sup>9</sup>. Drugim sposobem na wprowadzenie uszkodzenia w przestrzeń sztuki jest natomiast jego symulowanie i naśladowanie (*glitch-alike*), które nie niesie ze sobą już żadnego realnego zagrożenia. Mowa w tym wypadku jedynie o estetycznej obróbce obrazu, doprowadzającej widzów do wrażenia, że coś się nie udało, coś poszło nie tak, podczas gdy wszystko jest w najlepszym porządku i nic nikomu nie grozi.

W pierwszym przypadku artyści konfrontują nas z prawdziwą usterką, dotkliwą awarią, zwracając tym samym uwagę na materialność oraz śmiertelność cyfrowego medium, o jakich można było pomyśleć dopiero w epoce postcyfrowej. Odwołują się w ten sposób do naturalnego cyklu życia maszyn, które podobnie jak żywe organizmy mają swój początek i koniec, rodzą się po to, by kiedyś umrzeć<sup>10</sup>. Prawdopodobnie jedną z pierwszych, lecz zdecydowanie najbardziej dramatyczną wizję śmierci komputera możemy zobaczyć w filmie *2001: Odyseja kosmiczna* w reżyserii Stanleya Kubricka (1968), rozpoczynającym poważną dyskusję nad problemem nieomylności maszyn obliczeniowych. Gdy astronauta orientują się, że znajdujący się na statku kosmicznym doskonały superkomputer HAL 9000 przestaje prawidłowo funkcjonować, postanawiają wspólnie dokonać jego dezaktywacji. Jednak gdy maszyna dowiadyuje się o planowanej karze śmierci, wykazuje się silnym instynktem samozachowawczym i próbuje za wszelką cenę jej uniknąć. Aby uchronić siebie, jest w stanie poświęcić nawet życie pasażerów statku.

<sup>8</sup> Zob. M. Betancourt, *Glitch art in theory and practice*, New York 2017, s. 7.

<sup>9</sup> Zob. R. Menkman, *Network Notebooks 4: The Glitch Moment(um)*, Amsterdam 2011, s. 35.

<sup>10</sup> Bardzo ciekawa wystawa *Une archéologie des media* w kontekście śmiertelności komputerów oraz zmierzchu świata cyfrowego odbyła się w Second Nature w Aix-en-Provence (19.05–28.06.2015) <http://www.secondnature.org/-Archeologies-des-Media-.html> (19.04.2017). Jedno z pomieszczeń wystawowych przypominało szpital lub salę operacyjną, gdzie umieszczone zostały umierające komputery, niektóre z nich odeszły w trakcie trwania wystawy.

Dr David Bowman po stoczonej bitwie z desperacko walczącym o życie HAL-em, decyduje się w końcu odłączyć go od zasilania. Komputer zdaje sobie sprawę z tego, że jego sytuacja jest już przesądzona, dlatego zaczyna błagać o litość swojego oprawcę: „Dave, przestań. Proszę przestań. Przestań Dave. Dave, proszę przestań. Przestań Dave”. Błagania i prośby jednak nie przynoszą żadnych rezultatów, więc przyparty do muru, doprowadzony do ostateczności HAL decyduje się w końcu mówić o swoich lękach oraz stanach emocjonalnych: „Boję się. Boję się, Dave. Dave, mój umysł zanika. Czuję to. Czuję to. Mój umysł zanika. To pewne. Czuję to. Czuję to. Czuję to. Bo... ję się”. Bliski śmierci komputer, zanim ostatecznie wyzionie ducha, a jego pamięć zostanie całkowicie wymazana, broni się ostatkiem sił, przypominając sobie swoje pierwsze wspomnienie, czyli własne narodziny 12 stycznia 1992 roku w Urbana w stanie Illinois. Próbując poradzić sobie z narastającym lękiem przed nadchodzącą śmiercią, zaczyna śpiewać piosenkę o miłości, której nauczył go wówczas jego programista. Głos śpiewającego HAL-a ulega stopniowym zniekształceniom, rozwarstwia się, przechodzi poprzez szereg deformacji, aż wreszcie całkowicie milknie i komputer umiera. Natomiast widzowie filmu mają świadomość tego, że są świadkami jednego z pierwszych *glitchy* w historii kina.

Sztuka postcyfrowa pokazuje nam ludzkie oblicze komputerów, wprowadza nas w rzeczywistość maszyn, które się myślą, starzeją oraz umierają na naszych oczach. Ten proces może oczywiście zachodzić powoli i w naturalny sposób, jednak najczęściej przyspieszany jest przez żądnych usterek twórców sztuki. Warto wspomnieć w tym kontekście o artystycznych, agresywnych działaniach grupy 5VOLT CORE, postępującej się techniką *circuitbending*<sup>11</sup>. Artyści manipulując napięciem elektrycznym, wywołują szereg zwarć w obrębie ciała komputera (*hardware*), który podczas tak zaplanowanych tortur wytwarza szereg nieprzewidywanych i niespodziewanych obrazów. *Glitch art* w tym wydaniu polegałby po prostu na dzieleniu z widzami ostatnich, przedśmiertnych obrazów maszyn cyfrowych, wydobywanych z nich na krótko przed całkowitym zgonem<sup>12</sup>. Nie-ludzko traktowane przez artystów, zadręczane komputery, wytwarzają nie-ludzkie wizje rozpadającego się cyfrowego świata w trakcie nieuniknionej katastrofy.

### **Glitch art: Zepsuj! Zniszcz! Zniekształć!**

Pierwszy, bardziej surowy rodzaj *glitch artu* opisywany przez Menkman dotyczy raczej artystycznych interwencji w przestrzeń *hardware*. Można zaliczyć do tego nurtu również niektóre z prac Cory'ego Arcangela. Na przykład *HITACHI P42H01U Plasma Burn* z 2007 roku przedstawia zbyt długo wyświetlany napis na telewizorze plazmowym, co poskutkowało trwałym, nieusuwalnym wypaleniem komunikatu na powierzchni ekranu. Twórcy *glitch artu* zdają sobie sprawę z tego, że nie są w stanie uniknąć wypadku, usterki ani katastrofy w swoim życiu, lecz mogą ją bezpiecznie przeżyć jedynie w świecie sztuki, gdzie pomyłki i popełnianie błędów stają się wartością artystyczną oraz środkiem wyrazu. Postcyfrowi artyści nie poprzestają jednak wyłącznie na zabójczych działaniach

<sup>11</sup> Zob. R. Menkman, *Network Notebooks 4: The Glitch Moment(um)*, Amsterdam 2011, s. 37.

<sup>12</sup> Zob. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007.

we wnętrzu komputerów. Podobnie interesujące będą dla nich aktywności w przestrzeni *software*, czyli uśmiercanie stron internetowych, tworzenie frustrujących, niemożliwych do przejścia gier komputerowych czy też blogów, w których język ludzki zostaje pomieszany z nie-ludzkimi językami służącymi do programowania na przykład kodem ASCII<sup>13</sup>.

Zgodnie z naszymi wcześniejszymi ustaleniami charakterystyczną cechą estetyki postcyfrowej jest jej hybrydyczność, na przykład świadome używanie kultury analogowej w taki sposób, jak gdyby ta należała do porządku cyfrowego. Warto wspomnieć jeszcze o dwóch artystach, którzy zdecydowanie realizują ten postulat w swoich pracach i zaliczają się do drugiego typu *glitch artu* w podziale zaproponowanym przez Menkman. Pierwszym z nich jest Andy Denzler, a malowane przez niego obrazy, dzięki specyficznym stosowanym pocignięciom pędzla, doprowadzają do rozmycia przedstawień. Artysta wytwarza w ten sposób efekt przewijania na podglądzie (*fast forward*) doskonale znany nam w przypadku korzystania z kaset VHS. Dzięki wykorzystywanym zakłóceniom sztuka Denzlera eksponuje przede wszystkim anachroniczne medium, któremu zostaje podporządkowana rozmyta treść obrazu. Innym ciekawym twórcą stosującym estetykę usterki w sztuce użytkowej jest włoski architekt oraz projektant Ferruccio Laviani. W 2013 roku stworzył kolekcję mebli nazwaną *Good vibrations*<sup>14</sup>, osiągając tym samym prawdziwie zadziwiający, a jednocześnie niepokojący efekt. Fronty szaf zaprojektowanych przez Lavianiego wyglądają w rzeczywistości dokładnie tak, jakby zostały cyfrowo zniekształcone (*databending*), zdeformowane przez silny wstrząs lub rozkołysane.

Zjawisko cyfrowego zniekształcenia stało się na tyle inspirujące, by nie powiedzieć modne, że trudno dzisiaj wyobrazić sobie współczesną kulturę, która preferowałaby czystość przekazu i świadomie stroniłaby od przyciągających naszą uwagę zakłóceń. *Glitch* staje się w ten sposób powszechnym estetycznym wyborem, nadużywanym stylem czy też po prostu chętnie stosowanym efektem wizualnym, coraz częściej zawłaszczanym również przez ekonomię kapitalistyczną. Estetyka symulująca usterkę (*glitch-alike*) zawiesza podział na to, co stare i nowe, gdyż każda nowość nosi na sobie ślady niedoskonałości, pikselizacji. Zmienia się również sposób reklamowania nowych produktów. Na przykład film promujący najnowszy smartfon na rynku, czyli szczyt dostępnej współcześnie technologii, paradoksalnie wykorzystuje celowo pozbawioną wysokiej jakości czcionkę, która po pojawieniu się na ekranie, od razu rozpada się i ginie<sup>15</sup>. Jeszcze kilka lat temu producenci nowych technologii stroniliby od łączenia wchodzącego na rynek produktu z rozpadem i niedoskonałością, natomiast współcześnie usterka stała się nieodłącznym, powszechnie akceptowanym, a nawet upragnionym składnikiem postcyfrowej rzeczywistości.

---

<sup>13</sup> W tego rodzaju działaniach przoduje holendersko-belgijski duet o nazwie Jodi, który tworzą Joan Heemsckerk oraz Dirk Paesmans.

<sup>14</sup> <http://www.laviani.com/good-vibrations> (dostęp: 19.04.2017).

<sup>15</sup> <https://www.theverge.com/2017/4/18/15328968/samsung-galaxy-s8-review-s8-plus> (dostęp: 19.04.2017).



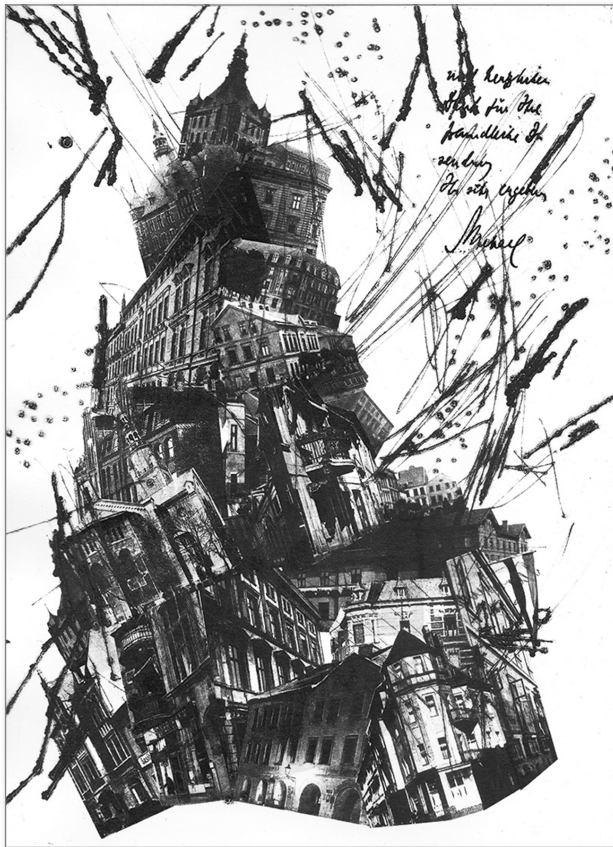
## Summary

### Postdigital aesthetics: the art of imperfection, decomposition and glitch

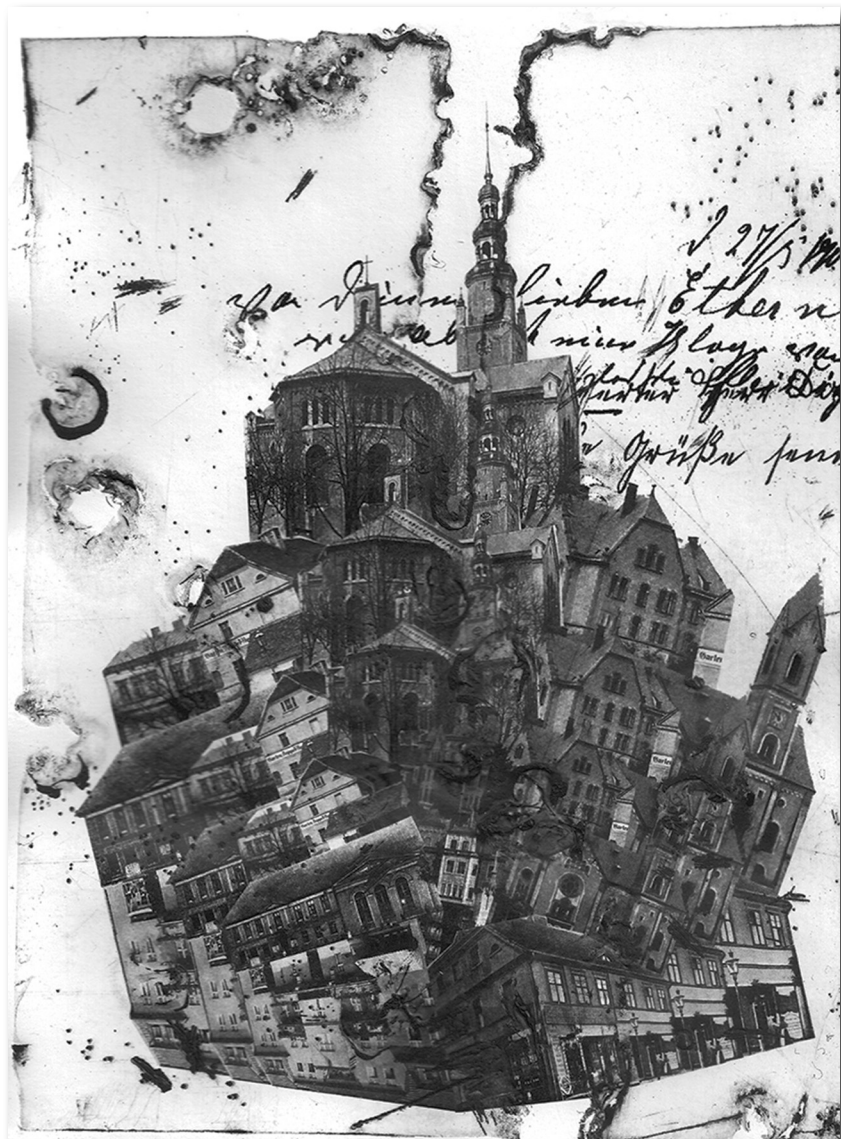
The article discusses the recent phenomenon of postdigital aesthetics, with a focus on post-digital artists' preference for destructive actions, and their use of imperfection, distortion and errors. It analyzes glitch art creators, using the theoretical tools proposed by Rosa Menkman and Michael Betancourt. It addresses the possible reasons for a return to analogue in the postdigital age and for a critical use of glitch in contemporary art. The art of glitch perhaps best epitomizes our postdigital condition and shows a discontinuous experience of reality.

**Słowa kluczowe:** sztuka usterki, estetyka postcyfrowa, neoanalog, śmierć komputerów, koniec cyfrowości

**Keywords:** glitch art, postdigital aesthetics, neoanalogue, death of computers, the end of digital



Autorka – Anna Krztoń



Autorka – Anna Krztoń

## Przeciw afirmacji. Negacja jako strategia poznawcza w filmie artystycznym

Kiedy w grudniu 1915 roku na wystawie *0,10* Kazimierz Malewicz ogłasza suprematystyczne postulatory i prezentuje między innymi *Czarny kwadrat*, uwalniając malarstwo od przedmiotowości, konsekwencją tego działania staje się wytworzenie nowej opowieści o sztuce. Na tę opowieść składać się będzie „nowa ontologia bezprzedmiotowego uniwersum”<sup>1</sup> oraz utrata starych form, opartych na naśladownictwie natury<sup>2</sup>. Za sprawą tej propozycji artysta postuluje negację wcześniejszej sztuki, a także opowiada się za nowymi zainteresowaniami i wartościami – powołując do życia artystyczną utopię. Jej właściwością jest odniesienie ustanowionych „wizji alternatywnej rzeczywistości” do języka – „systemu komunikowania się, a zarazem społecznego sposobu istnienia sztuki”<sup>3</sup>. Dlatego Andrzej Turowski, analizując rosyjską awangardę, wskazuje na rolę utopii jako sposobu poznania świata, podkreślając, że „[n]apięcie charakteryzujące utopię jest (...) jednocześnie konfliktowe i postulujące”<sup>4</sup>. Oznacza to zarówno niezgodę na dotychczas obowiązujące hierarchie wartości, jak i roszczenia do nowych hierarchii, co jest możliwe dzięki zakreśleniu pewnego horyzontu, w obrębie którego artyści indagują te wytwarzane opowieści i weryfikują ich rację bytu.

By stworzyć nową opowieść, Malewicz przeciwstawił się wcześniejszym, co nie oznacza, że zniknęły one z pola jego percepcji. Nadal istniały jako punkty orientacyjne dla jego własnych praktyk artystycznych<sup>5</sup>, jednak to akt negacji (czy odrzucenie obowiązujących konwencji artystycznych za sprawą manifestu, czy też zniszczenie, usunięcie z obszaru widzialności wcześniejszych, obcych prac artystycznych i tak dalej) czyni możliwym wyzwolenie się spod ich wpływu i otwarcie na kolejną opowieść. U Malewicza oraz wielu innych artystów awangardy negacja pojawia się w wyniku krytycznego spojrzenia i na życie społeczne, i na sztukę – stanowi często próbę odcięcia własnych działań od dominujących tradycji i przebudowania obowiązujących dotąd narracji o sztuce.

W tym kontekście akt negacji może być rozumiany za Theodorem Adornem jako wprawienie myśli w ruch, niezgoda na to, co zastane: „Przyjmować coś tak, jak się ono

<sup>1</sup> A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 99.

<sup>2</sup> K. Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*, tłum. A. Turowski [w:] A. Turowski, *Między sztuka a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998, s. 154–156.

<sup>3</sup> A. Turowski, *Wielka utopia awangardy*, op. cit., s. 181.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 182.

<sup>5</sup> Malewicz odnosi się do wcześniejszych stylów i postaw artystycznych (na przykład do impresjonizmu czy kubizmu) chociażby w swoich wypowiedziach programowych – między innymi *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu*, op. cit., *Unawis. Artykuł programowy* [w:] A. Turowski, *Między sztuka a komuną*, op. cit.

narzuca, rezygnując z refleksji, potencjalnie znaczy już: akceptować je takim, jakim jest; natomiast każda myśl nakłania wirtualnie do ruchu negatywnego<sup>6</sup>. Co więcej, jak stwierdza Krystyna Krzemieniowa: „Adorno w punkcie wyjścia zakłada doświadczenie negatywności bytu. Wszystko, co istnieje, jest negatywne, a to nacechowanie negatywne wyzwala dążenie do zmiany”<sup>7</sup>. Tak rozpatrywana negacja oznacza również dążenie do ujawnienia nietożsamości, wydobycie na jaw sprzeczności konstytuujących zjawiska i rzeczy, gwarantujących niesprowadzanie sztuki do obiektów o jednoznacznej identyfikacji. Adorno, analizując logikę dialektyczną, wskazuje bowiem na brak jedności, który możemy odnieść także do praktyk artystycznych, w których – aby miały one możliwość działania – konieczne jest „wyrzeczenie się pozoru pojednania”<sup>8</sup>. Innymi słowy, jest to zgoda na pełnoprawne istnienie sprzeczności, wyrzekające się roszczeń do uniwersalności, a także przyznanie się do przemocy wobec tego, co inne, oraz do konieczności ustawicznego ponawiania autorefleksji<sup>9</sup>.

Przywołana wystawa Malewicza (i stojący za nią komunikat o „nowym początku sztuki”) może być odczytana jako próba samookreślenia, usytuowania artystycznej wizji w polu sztuki i wyznaczenia jej nowych funkcji, negujących wcześniejsze („Malarze muszą porzucić tematy i rzeczy, jeżeli chcą być malarzami czystymi”<sup>10</sup>). W ten sposób powstaje nowe wyobrażenie celów praktyki artystycznej, ukazujące utopistyczne dążenia do połączenia sztuki i życia, wychodzące od fundującego awangardę<sup>11</sup> „konfliktu między własnym doświadczeniem sztuki a jej funkcjonowaniem społecznym (...)”<sup>12</sup>. Z drugiej jednak strony Hal Foster, podważając tak jednoznaczne przeciwstawienie i rozdzielenie sztuki i życia, a tym samym utopiijną konieczność ich połączenia, zniesienia dystansu, zdaje sprawę z aktów krytycznego przepracowywania obu tych pojęć i praktyk, odbywających się tak w łonie awangardy, jak i neoawangardy:

„Najbardziej przenikliwi awangardowi artyści, jak choćby Duchamp, nigdy nie dążyli ani do abstrakcyjnej negacji sztuki, ani do romantycznego połączenia jej z życiem, lecz nieustannie weryfikowali konwencje tak sztuki, jak życia. Praktyka awangardy nie była zatem fałszywa, cykliczna i afirmująca, lecz w swoim najlepszym wydaniu pozostawała wewnętrznie sprzeczna, pełna dynamizmu i w pewnym sensie diaboliczna. To samo można powiedzieć o neoawangardzie

<sup>6</sup> T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 57.

<sup>7</sup> K. Krzemieniowa, Wstęp [w:] T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, op. cit., s. LIII.

<sup>8</sup> T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 61.

<sup>9</sup> „W logice dialektycznej pojęcie jest momentem jak każdy inny. Jego zapośredniczonosc przez to, co niepojęciowe, tkwi w nim dzięki jego znaczeniu, które ze swej strony uzasadnia to, że jest ono pojęciem. Charakteryzuje je zatem zarówno to, że odnosi się do niepojęciowości – zresztą zgodnie z tradycyjną teorią poznania każda definicja pojęć wymaga momentów niepojęciowych, deiktycznych – jak i, odwrotnie, to, że jako abstrakcyjna jedność obejmowanych przezeń *onta* oddala się od ontyczności. Zmianienie tego kierunku pojęciowości, zwrócenie jej ku temu, co nietożsame, stanowi ós nośną dialektyki negatywnej. Zrozumienie konstytutywnego charakteru niepojęciowości w pojęciu zniweczyłoby przymus tożsamości, jaki niesie ze sobą pojęcie bez takiej powstrzymującej ów przymus refleksji. Przewyciężając pozór, iż pojęcie jest czymś samym w sobie jako jedność sensu, jego samorefleksja prowadzi ku odkryciu jego właściwego sensu”. T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, op. cit., s. 21.

<sup>10</sup> K. Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu*, op. cit., s. 168.

<sup>11</sup> O roli tego konfliktu pisze między innymi P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.

<sup>12</sup> A. Turowski, *Wprowadzenie* [w:] idem, *Wielka utopia awangardy*, op. cit., s. 9.

w jej najlepszym wydaniu, nawet jeśli zaliczy się do niej wczesne prace Rauschenberga czy Allana Kaprowa. »Malarstwo odnosi się tyleż do sztuki, co do życia« - brzmi słynne motto Rauschenberga. »Ani jedno, ani drugie nie jest gotowe. (Staram się działać w przestrzeni między nimi.)« Proszę zauważyć, że użył on określenia »w przestrzeni między nimi«: dzieło sztuki winno bowiem znosić napięcie między sztuką a życiem, nie zaś próbować jakoś ponownie ze sobą łączyć te obszary<sup>15</sup>.

Amerykański historyk sztuki porównując awangardę z neoawangardą, zauważa, że w przypadku pierwszej z tych formacji chodziło o negację konwencjonalności sztuki i w sztuce, w przypadku drugiej – o negację instytucji sztuki, a żaden z tych procesów nie został ani nawet nie mógł zostać zrealizowany w pełni. Do podobnych konstatacji dochodzi również Stefan Morawski, mówiąc, że »Awangarda (...) nie zanegowała sztuki, natomiast zmodyfikowała w dużym stopniu jej ówczesne rozumienie<sup>14</sup>. Przy czym Foster dostrzega przemianę w postrzeganiu samej negacji w praktykach artystycznych. Pojmuje ją bowiem nie jako absolutne odrzucenie, zaprzepaszczenie bądź zaprzeczenie określonym wartościom czy praktykom, ale jako ich sondowanie, krytykę i twórczą analizę<sup>15</sup>.

W niniejszym tekście, odwołując się do rozpoznań Adorna<sup>16</sup> i Fostera, dotyczących awangardy i neoawangardy, chciałabym rozważyć prace artystyczne Mai Deren oraz działających w duecie Teresy Hubbard i Alexandra Birchlera, które można było obejrzeć na wystawie *The Inner Lives (Of Time)*<sup>17</sup>, uwzględniając w ich analizie akt negacji. Negację potraktuję jako wykorzystywane przez artystki i artystów narzędzie, wybijające odbiorcę z zastanych wyobrażeń rzeczywistości społecznej i konwencji artystycznych; jako instrument wprawiający myśl w ruch, rozbijający przyzwyczajenia percepcyjne i prowokujący zmianę<sup>18</sup>. Nie jest to jednak negacja wprzęgnięta w definitywny i kategoryczny rozdział sztuki i życia. Po radykalno-utopistycznych postulatach awangardy pojawiły się bowiem nastawione na przemieszczenia sensów i współpracę propozycje neoawangardy<sup>19</sup>, a współcześnie – jak zauważa Claire Bishop – problemem jest nie tyle konflikt na linii

---

<sup>15</sup> H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 43.

<sup>14</sup> S. Morawski, *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy*, „Kronos” 2015, nr 3, s. 263.

<sup>15</sup> H. Foster, op. cit., s. 40–46.

<sup>16</sup> Zawartych w przywołanych publikacjach, to jest *Dialektyce negatywnej oraz Teorii estetycznej*.

<sup>17</sup> Wystawa z cyklu *Moving Image Department* zatytułowana *The Inner Lives (Of Time)* odbyła się w dniach 5.10.2016 – 19.02.2017 w Galerii Narodowej w Pradze w budynku Pałacu Targowego. Jej kuratorem był Adam Budak. Zob. więcej: <http://www.ngprague.cz/en/exposition-detail/moving-image-department-6th-chapter-inner-lives-of-time/> [dostęp: 2.03.2017].

<sup>18</sup> Choć moja propozycja rozumienia negacji opiera się przede wszystkim na wskazanych koncepcjach Adorna i Fostera, warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że już wielu artystów i artystek awangardowych stało na stanowisku, że sztuka powinna wywoływać u odbiorców zaskoczenie, a nawet wstrząs (futuryści, dadaiści, surrealiści...). Por. np. *Manifest dadaistyczny* z 1918 roku czy manifest A. Bretona *Nadrealizm i malarstwo* z 1925 roku (oba w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969).

<sup>19</sup> H. Foster, op. cit., s. 51–52.

sztuka – życie codzienne<sup>20</sup>, ile zamazywanie granic pomiędzy sztuką a kreatywnością<sup>21</sup>. Dlatego, analizując prace Deren oraz Hubbard i Birchlera, postrzegam je przez pryzmat negacji rozumianej w kontekście dezintegracji zastanych idei i praktyk społecznych, do których odnosi się sztuka. Tak postrzegana przeze mnie negacja czerpie z Adornowskiej wersji teorii krytycznej, a także próbuje dać przestrzeń interpretacjom sztuki, w której zostaje odwrócona lub zawieszona potoczna logika współczesnej racjonalności.

Kiedy logika snu przesądza o przebiegu zdarzeń w narracji filmowej, pojawia się w niej również miejsce dla obrazów wyobcowanych, odległych i nieprzystających, obrazów trawionych antynomiami, które negują doświadczenia życia codziennego i odraczają jego zdarzenia. Tak ukazana może być konstrukcja eksperymentalnych filmów Mai Deren *Meshes of the Afternoon* (1943, razem z Alexandrem Hammidem) oraz *Rituals in Transfigured Time* (1946)<sup>22</sup>. W *Meshes of the Afternoon* główna bohaterka, grana przez samą artystkę, podąża za tajemniczą postacią bez twarzy, zapada w sen, obserwuje różne przedmioty, wchodzi po schodach... Między innymi te właśnie gesty oraz czynności są w prezentowanej opowieści (z pewnymi modyfikacjami) kilkakrotnie powtarzane. Od gestu sięgnięcia po leżący na drodze kwiat po śmierć bohaterki – film wypełniają też metafory i metonimie, których wyjaśnień poszukiwano w języku psychoanalizy oraz regułach poezji, która, jak powie Marta Kosińska, jest w przypadku Deren funkcją „zopozycjonowanej względem przemysłu filmowego twórczości amatorskiej”, wydobywającej na jaw i intensyfikującej osobisty i bezpośredni wymiar kina, niezwykle bliski artystce<sup>23</sup>. Podobnie drugi film *Rituals in Transfigured Time* z wyraźnym rytmem i powtarzającymi się ujęciami obfituje w metaforyczne zestawienia obrazów, ale Deren wyposaża go również w elipsy, kondensujące znaczenia związane z ruchem w przestrzeni i przesunięciami w czasie (zamiast przebiegu zdarzenia widzimy najczęściej jedynie jego rezultat). Zabieg ten zaburza potoczną logikę przyczynowo-skutkową: postaci znikają bez żadnego racjonalnego uzasadnienia, ich ruch jest zatrzymywany, z przebiegu akcji nie możemy zrozumieć ich motywacji psychologicznej i tak dalej. Metoda Deren eliminuje w ogóle możliwość zaistnienia stylu zerowego, tak charakterystycznego dla kina głównego nurtu, a opartego właśnie na przekonaniu, że mamy do czynienia z „niby-rzeczywistością” – ta zaś budowana jest według Mirosława Przyłipiaka w oparciu o cztery zasady: „(1) zrozumiałości i jednoznaczności; (2) realizmu i obiektywizmu; (3) przezroczystości formalnej; (4) określonego oddziaływania na emocje”<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Rację ma Hal Foster, gdy pisze: „W międzyczasie sztuka połączyła się z życiem, lecz na zasadach wyznaczonych przez przemysł kulturowy, a nie awangardę (...).” H. Foster, op. cit., s. 47.

<sup>21</sup> C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Warszawa 2015, s. 41. Jak pisze badaczka: „Elitarystyczna aktywność artystyczna ulega demokratyzacji w dyskursie kreatywności, choć w dzisiejszych czasach jest to raczej zwrot w stronę biznesu niż Beuysa. Dehierarchizująca retoryka artystów, których projekty mają umożliwić wzrost kreatywności, zaczyna w końcu brzmieć identycznie jak rządowe programy polityki kulturalnej, w których powtarza się dwoista mantra społecznej inkluzji i miast kreatywnych” (s. 41).

<sup>22</sup> Oba te filmy zostały pokazane na wystawie *The Inner Lives (Of Time)*. <http://www.ngprague.cz/en/exposition-detail/moving-image-department-6th-chapter-inner-lives-of-time/> [dostęp: 2.03.2017].

<sup>23</sup> M. Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Poznań 2012, s. 74.

<sup>24</sup> M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 62.

Artystka niemal nie dopuszcza do głosu wynikania czasowego, wprowadzając jako dominującą figurę powtórzenie. Szybki, dynamiczny montaż i ostre cięcia filmowe wywołują efekty ruchu, który ewokuje zmianę, oraz oddalenia, które neguje to, co wcześniejsze, minione. W tym kontekście zasadne zdaje się potraktowanie wskazanych prac filmowych Deren jako negacji pewnych społecznych porządków i uzgodnień dotyczących reguł działania i uczestnictwa w rzeczywistości. Dodatkowo za postrzeganiem obu filmów w takiej perspektywie przemawiają argumenty Kosińskiej. Widzi ona bowiem projekt artystki jako wyrosły na gruncie krytycznej refleksji, która roztrząsa przejawy zachodniego kryzysu kultury i mitologie naukowej racjonalności<sup>25</sup>.

W przypadku wskazanych eksperymentalnych filmów Mai Deren negacja w sztuce odbywająca się środkami formalnymi służyć może zakwestionowaniu porządku społecznego petryfikującego „kobiece” doświadczenia. Jak zauważa Carolyn Korsmeyer: „Gdziekolwiek jest władza, tam też są nierówności w sposobie jej użycia, a sztuka jest przedsięwzięciem, w którym ciało i seksualność, płęć i pozycja społeczna oraz władza kulturowa odgrywają zasadniczą rolę”<sup>26</sup>. Uwidoczniona w filmach amerykańskiej artystki niezgoda na porządek symboliczny, będący częścią porządku społecznego, wynikać może zatem z wnikliwego przyjrzenia się przez nią relacjom, w których sama jako kobieta i jako artystka funkcjonuje<sup>27</sup>. Co więcej, modernistyczne w swym charakterze eksperymenty z czasem (których przykłady odnajdziemy chociażby w prozie Virginii Woolf) mogą być odebrane w przypadku prac Deren jako wyrazy oporu, emancypujące subiektywność podmiotu i wytwarzające napięcie między sztuką a społeczeństwem, tak istotne z perspektywy odkrywania społecznego charakteru praktyk artystycznych, o którego uznanie apelował Adorno<sup>28</sup>.

Deren ponadto w obu przywołanych filmach, powstałych w latach 40. XX wieku, staje się nie tylko krytyczką porządku społecznego, wewnątrz którego się znajduje, lecz także ironiczną komentatorką instytucji sztuki. I choć dla Fostera wyraźną krytykę instytucji sztuki zaczęła uprawiać dopiero tacy artyści jak Dan Flavin czy Daniel Buren (czyli od lat 60. XX wieku)<sup>29</sup>, to wydaje się, że także Maya Deren, będąc jedną z prekursorów amerykańskiego kina eksperymentalnego, podważała system hollywoodzki z jego kodami wizualnymi i ideologiami. Lata 30. i 40. XX wieku to rozkwit kina gatunków, którym rządziły bardzo wyraźne reguły, a przyjęty w 1930 roku przez MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors Associations) „Kodeks Produkcyjny” wyznaczał granice filmowego obrazowania, zakazując m.in. pokazywania nagości, samobójstw, morderstw czy pozamałżeńskiego seksu. Po kryzysie finansowym początku lat 30. przychodzi czas

<sup>25</sup> M. Kosińska, op. cit., s. 35–53.

<sup>26</sup> C. Korsmeyer, *Gender w estetyce. Wprowadzenie*, tłum. A. Nacher, Kraków 2008, s. 1.

<sup>27</sup> Jak powie dalej Korsmeyer: „(...) sztuka i smak estetyczny dostarczają potężnego narzędzia strukturalizacji tożsamości społecznej, własnego obrazu i sfery wartości publicznych”. Ibidem.

<sup>28</sup> K. Krzemieniowa, *Koncepcja doświadczenia estetycznego Th. W. Adorno* [w:] *Adorno: między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa – Poznań 1991, s. 12–13.

<sup>29</sup> H. Foster, op. cit., s. 46.

niezwykłego prosperity dla amerykańskich wytwórni filmowych, którego apogeum, jak przekonuje Rafał Syska, był rok 1946. Dopiero w drugiej połowie lat 40. Hollywood przejdzie metamorfozę „zainfekowane ambicjami artystycznymi”<sup>30</sup>, mimo to wielu badaczy lata 50. w amerykańskim kinie będzie uważać jeszcze za obfitujące w produkcje oparte na tradycyjnych wartościach i założeniach wyraźnie gatunkowych<sup>31</sup>.

Autorka *Meshes of the Afternoon* w wydanej w 1946 roku publikacji *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film* krytykuje naturalistyczne metody sztuki, kwestionując także stosunek do reprezentacji przyjęty przez konwencjonalne kino i fotografię<sup>32</sup>. Jeśli zgodzić się z Rafałem Syską, że kino hollywoodzkie lat 40. „uptynęło pod znakiem olśniewających widowisk i eskapistycznej rozrywki”<sup>33</sup>, tym bardziej widoczny wydaje się bunt Deren, której filmy o surrealistyczno-psychoanalitycznej proveniencji negują tak porządek mieszczańskich wartości, jak i restrykcyjne kody przedstawieniowe, którymi ograniczone było kino hollywoodzkie. Artystka przeciwstawia się zatem nie tylko sposobom funkcjonowania medium filmowego, lecz także podważa instytucję amerykańskiego kina mainstreamowego, której produkcje po latach kryzysu (1932–33) stają się „rodzajem »chleba i igrzysk« odrywających obywateli Stanów Zjednoczonych od przykrej rzeczywistości, ale też (...) wzmacniających przywiązanie do tradycyjnych wartości i zniechęcających do politycznego radykalizmu”<sup>34</sup>. Tworząc filmy eksperymentalne w Ameryce lat 40., Deren bada także granice konwencjonalnego kina. Pokazuje, że dominujące w tym czasie i miejscu środki budowania świata fabularnego, ale i same sposoby działania instytucji filmowych propagujących określone rodzaje filmowej sztuki mimo pretensji do uniwersalności są subiektywne, służą ukazaniu pewnych wizji świata. Artystka tworzy więc dla nich alternatywę, poprzez wizję kina mitologicznego, odzwierciedlającego nie tyle zewnętrzną rzeczywistość społeczną, co osobistą, kreowaną przez subiektywne odczucia. To język poezji wizualnej, metafor i symboli pojawiający się w miejsce mimetycznego języka konwencjonalnego filmu staje się dla Deren probierzem zmian w obrębie medium, ale i przemysłu filmowego rozumianego jako instytucjonalny system.

Inną pracą operującą poetyką snu, ale i eksplorującą logikę czasowych następstw i równoległości, znajdującą się na wystawie *The Inner Lives (Of Time)* jest film Teresy Hubbard i Alexandra Birchlera *House with Pool* (2004). Podobnie jak u Deren, tak i w tej pracy istotna okaże się nastrojowość, próba zademonstrowania wewnętrznych niepokojów bohaterki, emocji i przeczuc. W tekście wprowadzającym do wystawy Adam Budak, jej kurator, podkreśla „dwa paralelne i komplementarne wobec siebie” zagadnienia, których ta prezentacja dotyczy: „(wewnętrzna) architekturę czasu i architekturę jako wehikuł

<sup>30</sup> R. Syska, *Dekada cienia: amerykańskie kino lat czterdziestych* [w:] *Historia kina. Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, t. 2, s. 477.

<sup>31</sup> Ł. A. Plesnar, R. Syska, *Kino amerykańskie lat 50.: złota dekada* [w:] *Historia kina*, op. cit., s. 789–790.

<sup>32</sup> M. Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*, The Alicat Book Shop Press, Yonkers, New York 1946.

<sup>33</sup> R. Syska, op. cit., s. 477.

<sup>34</sup> Ł. A. Plesnar, *Hollywood: pod znakiem Wielkiego Kryzysu* [w:] *Historia kina*, op. cit., s. 76.



(rzeczywistej i wyobrażonej) temporalności”<sup>35</sup>. W kontekście przywoływanych trzech utworów filmowych istotna okazuje się zwłaszcza ta pierwsza kwestia – czas przestaje mieć linearną formę, jego konstrukcja jest bądź szkatułkowa, labiryntowa, rozbita na fragmenty, cykliczna, bądź też okazuje się punktowa – zatrzymana, jakby wszystko rozgrywało się stale w tym samym momencie. Gdy do fabuły zostają włączone powtórzenia (jak w *Meshes of the Afternoon*) lub gdy zostaje ona tak pomyślana, by nie wskazywać jednoznacznie na początek i koniec, a tym samym podtrzymywać przekonanie o nieustającej łańcuchowości trwania umieszczonych w niej zdarzeń (jak w *House with Pool*) – zaczyna ona przypominać rytuał. Świat przeżywany i świat wyobrażony łączą się za sprawą działania form symbolicznych<sup>36</sup>, którymi w przypadku filmów są środki artystyczne, tu stanowiące narzędzia zaburzające tradycyjną logikę czasową. I podobnie jak w rytuale, za sprawą działania symbolicznego osiągnięte zostają rezultaty, niewynikające bezpośrednio z sytuacji ukazanych w samej opowieści wizualnej<sup>37</sup>.

*House with Pool* to splatające się historie dwóch kobiet, które łączy wspólna przestrzeń – pokoje w domu, basen, trawnik. Film prezentowany jest w zapętleniu, trudno zweryfikować, które działania są następstwami, a które – przyczynami działań. Jak czytamy w opisie pracy na stronie internetowej Hubbard i Birchlera:

„W »House with Pool« przyjęcie jest zakończone, w domu panuje cisza, kobieta jest pogrążona w swoich myślach. Porusza się po domu, wśród sprzętów, pustych szklanek i resztek przekąsek. Symultanicznie młodsza kobieta przemieszcza się przez noc i jej obiekty: leśne drzewa, wypielęgnowane trawniki, nieuchwytnie dźwięki. Młodsza kobieta wchodzi do domu; starsza kobieta nie jest świadoma jej obecności. Między nimi dwiema istnieją podobieństwa, ale relacja między nimi jest nieoczywista, a ich ścieżki – przynajmniej tutaj – nie pokrywają się. Zamiast tego – kobiety zbliżają się do siebie za pomocą przedmiotów, które przechodzą między nimi w tę i z powrotem, oraz poprzez powtarzanie gestów: ręka odkręca kran pod prysznicem, ręka obraca pokrętełłem w drzwiach; sweter jest zdejmowany i składany, sweter jest zabierany i zakładany przez drugą kobietę; jedna kobieta patrzy przez okno do wnętrza domu, druga przygląda się z wnętrza domu ciemności na zewnątrz; jedna kobieta zaczyna grać utwór na fortepianie, druga kobieta go kończy. Trzecia perspektywa pojawia się, gdy ogrodnik wchodzi na teren posiadłości i »widzi« rzeczy, których żadna z tych kobiet nie wydaje się być świadoma. Staranna praca kamery i dźwięk konstruuje pełną napięcia pętlę narracyjną, gdzie widz napotka wizualne przearanżowanie przestrzeni, które ustanawia emocjonalne wnętrze jako fizyczne zewnątrz i na odwrót. Kompozycja fortepianowa grana przez obie kobiety tworzy wszechogarniającą ścieżkę dźwiękową, przyczyniając się do podtrzymywania tajemniczego *mise-en scene*. »House with Pool« kręcono w Austin w Teksasie w 2004 roku”<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> <http://www.ngprague.cz/en/exposition-detail/moving-image-department-6th-chapter-inner-lives-of-time/>, [dostęp: 2.03.2017].

<sup>36</sup> C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M.M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 134.

<sup>37</sup> O roli rytuału w kontekście świeckim i religijnym pisze między innymi Mary Douglas, wskazując raczej na podobieństwa aniżeli różnice w zadaniach stawianych obu tym rodzajom rytuałów. Zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 97–110.

<sup>38</sup> <http://www.hubbardbirchler.net/works/housewithpool/> [dostęp: 3.03.2017].

Choć zdarzenia w filmie pokazywane są na jednym ekranie<sup>39</sup> i następują po sobie, trudnościami byłoby wskazanie na moment inicjujący akcję. Niemal każdy gest może być potraktowany jednocześnie jako przyczyna i skutek. I zdaje się, że właśnie o tę symultaniczność wydarzeń i motywacji chodzi Hubbard i Birchlerowi, którzy prezentują paralelnie drobne gesty kobiet i nie uprzywilejowują punktu widzenia żadnej z bohaterek. Ukazują w ten sposób wątpliwy status dualizmu wewnątrz – zewnątrz, podważając fundamenty zachodniej racjonalności i negując percepcyjne i psychologiczne nawyki widza. Praca staje się także wyrazem „oporu przeciw współczesności”<sup>40</sup>, odrzuca bowiem możliwość integracji między doświadczeniem widza i doświadczeniem jako konstrukcją fabularną. Co więcej, „Film – jak stwierdza Budak – jest przesycony goryczą i niespełnionym pragnieniem. Tutaj rozgrywa się szczególnie porywająca opowieść o powrocie do domu jako scenie traumy porzucenia i wyparcia”<sup>41</sup>. Zanegowanie następstw czasowych w *House with Pool* może być rozpatrywane jako próba ustanowienia niekończącej się opowieści o teraźniejszości, obfitującej w cierpienie i pożądanie. Ku takiemu sensowi skłania zapętlenie utworu, uniemożliwiająca rozładowanie pojawiających się przeczuć, przemyśleń czy emocji i ich społeczno-psychologiczną integrację. Zanegowanie logiki czasowej, ale i wprowadzenie elementów symbolicznych (jak pojawiająca się przy basenie sarna) prowadzi ponadto do zbudowania dystansu między widzem a fabułą; dystansu, który pomaga dostrzec w pracy Hubbard i Birchlera element utopii. A ta jest jednocześnie „czymś negatywnym wobec istniejącej rzeczywistości i czymś jej uległym”<sup>42</sup>, bowiem zarazem okazuje się być wskaźnikiem nietożsamości czasu i konstruujących go wydarzeń, jak i absorbuje obrazy rzeczywistości, którą widz może uznać za prawdziwą i bliską. Czynnikiem z negacji narzędzie rozsadzania zastanych konwencji i sposobów opowiadania filmowej historii, przywołani artyści proponują odbiór poetycki i wyobraźniowy, którego nie krępuje powierzchowna logika zachodniej racjonalności. Filmy zbudowane według „wewnętrznej architektury czasu” występują przeciwko afirmatywności sztuki – postrzeganej jako funkcja wroga samej sztuce, nieszkodliwiająca ją i zniewalająca. Jak podkreśla bowiem Krystyna Krzemieniowa w odniesieniu do metody negatywnej Adorna, polega ona na:

„szukaniu prawdy w pozorze, przeciwstawianiu potencjalnej wolności rzeczywistości uciskowi, ale również na uwydatnieniu tego, że w negowanej faktycznej rzeczywistości, w przedmiocie analizy, nie zawiera się już pozytywne rozwiązanie. Wyprowadzenie prawdy z fałszywego pozoru oznacza, że negowana rzeczywistość zawiera immanentnie możliwość czegoś lepszego, ale ujawniana jest ona jako roszczenie, roszczenie bez pokrycia”<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> A mogłyby na przykład być prezentowane równolegle w formie projekcji dwukanałowej.

<sup>40</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 24.

<sup>41</sup> <http://www.ngprague.cz/en/exposition-detail/moving-image-department-6th-chapter-inner-lives-of-time/> [dostęp: 4.03.2017].

<sup>42</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 61.

<sup>43</sup> K. Krzemieniowa, *Wstęp* [w:] T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, op. cit., s. LXVIII.

Ani Maya Deren, ani Teresa Hubbard i Alexander Birchler w zaprezentowanych na wystawie *The Inner Lives (Of Time)* pracach nie proponują odbiorcy „pozytywnych rozwiązań”. I nie tylko dlatego, że rytmiczne i poddane logice snów konstrukcje ich filmów zdają się wykluczać jednoznaczny punkt kulminacyjny, który przyniósłby rozładowanie napięcia. Ucieczka bohaterek *Rituals in Transfigured Time* zdaje się nie kończyć mimo zanurzenia jednej z nich w wodzie (woda przestaje być symbolem oczyszczenia, zyskuje znaczenie jako przestrzeń więżąca), śmierć mężczyzny przemieniająca się w rozbijane lustro czy martwa kobieta leżąca w fotelu nie wyjaśniają ciągu wcześniejszych zdarzeń ukazanych w *Meshes of the Afternoon* i nie stają się ich apogeum, również w żadnym momencie zachowanie wkraczającej do domu i wymykającej się z niego młodej kobiety w *House with a Pool* nie zostaje zakończone i zwieńczone rozładowaniem towarzyszącego tym działaniom zaniepokojenia. „Pozytywne rozwiązanie” nie pojawia się w tych pracach także dlatego, że dominuje w nich funkcja poetycka (którą cechuje „skupienie na komunikacie dla niego samego”<sup>44</sup>), a także nasiąknięte są groźną wieloznacznością<sup>45</sup>. Ta zaś, jak stwierdza Zygmunt Bauman, razem z nieokreślonością i niedecydowalnością zadaje „kres porządkującej mocy opozycji” oraz „jest siłą”, która „burzy spokój ładu powiewem chaosu”<sup>46</sup>.

Co więcej, trop interpretacyjny zaproponowany przez kuratora wystawy, na której znalazły się razem analizowane powyżej prace, zasadza się na czasie pomyślanym jako konstrukcja architektoniczna. Budak chce zatem, byśmy dostrzegli w tych filmach nie tyle linearne historie, co zespoły obiektów, w których budulcem jest czas; byśmy przyjrzeni się samemu czasowi i relacjom, jakie na jego materii wytwarzane są w światach przedstawionych. Czas przestaje być tutaj jedynie kontekstem, ramą, wewnątrz której rozgrywane są działania. Staje się nieprzejrysty, kłopotliwy. A dzięki temu nie jest już ostoją logiki przyczynowo-skutkowej, maskującej częstokroć pragnienia i potrzeby zmian, ale narzędziem negującym zastaną rzeczywistość społeczno-kulturową i jej konwencje. Wprawione w ruch obrazy, napędzane środkami z repertuaru poetycko-oniryczno-surrealistycznego, w przeciwieństwie do często petryfikujących społeczny *status quo* mechanizmów kina gatunkowego i mainstreamowego, pozbawiają odbiorcę zaufania wobec jego własnych percepcyjnych przyzwyczajeń, a także wysuwają roszczenia wobec rzeczywistości. Roszczenia zadomowienia się w niej niestabilnej logiki, której właściwością i główną przesłanką działania miałyby być zmiana i konieczność permanentnego podawania w wątpliwość obrazów, które postrzegamy.

---

<sup>44</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 51/2, s. 439.

<sup>45</sup> Tę zaś jeszcze potęguje brak słów i dialogów, które mogłyby bardziej „stabilizować” przekaz, próbować go właśnie „ujednoznaczyć”.

<sup>46</sup> Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 83.

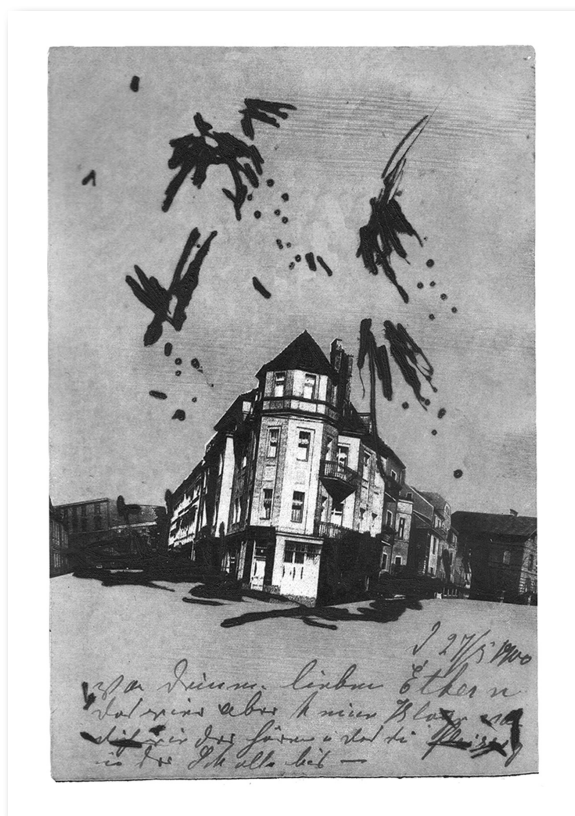
## Summary

### Against affirmation. Negation as a cognitive strategy in an art film

Using the category of negation, the article analyzes the art films of Maya Deren and Teresa Hubbard & Alexander Birchler exhibited at *The Inner Lives (Of Time)* in the National Gallery in Prague (5.10.2016 – 19.02.2017, in the Trade Fair Palace). Negation is discussed as a cognitive strategy, which echoes the theoretical concepts of Theodor W. Adorno and Hal Foster. Elements such as the subjective treatment of time, the suspension of logical implications, or poetic-oneiric visions, have been analyzed so as to demonstrate how their meanings help to question the socio-cultural reality.

**Słowa kluczowe:** negacja, logika snu, czas, kody i konwencje wizualne, kino eksperymentalne, instytucja sztuki

**Keywords:** negation, dream logic, time, visual codes and conventions, experimental cinema, art institution



Autorka – Anna Krztoń

## **Od realizmu do Realnego. Gest samobójczy w fotografii *Autoportret jako topielec Hippolyte'a Bayarda* oraz na obrazie *Raniony mężczyzna Gustave'a Courbета***

W pierwszym rozdziale wydanej w Polsce w 2016 roku publikacji *Jak zobaczyć świat* Nicholas Mirzoeff, teoretyk i badacz kultury wizualnej, zestawia różne sposoby artystycznego „przedstawiania siebie”: niegdyś elitarny autoportret malarski, znacznie popularniejszy autoportret fotograficzny oraz współczesne wszechobecne *selfie*. Wśród przywołanych przez niego historycznych przykładów tworzenia własnego wizerunku przez artystów dwa przedstawienia wydają się szczególnie ciekawe – ich autorzy sportretowali bowiem siebie, sugerując własną śmierć. Mowa tu o fotografii Hippolyte'a Bayarda *Autoportret jako topielec* datowanej na lata 1839–1840 oraz o obrazie Gustave'a Courbета *Raniony mężczyzna (Autoportret)* z lat 1845–1854<sup>1</sup>.

Fotografia Bayarda pokazuje nagiego od pasa w górę mężczyznę, w średnim wieku, w pozycji siedzącej; ciało modela jest oparte o trudną do zidentyfikowania podporę, jego oczy pozostają zamknięte, twarz – spokojna, a złożone dłonie spoczywają na wzorzystym materiale, który przykrywa postać od pasa w dół. Ten sam materiał został umieszczony również za plecami mężczyzny, a na ścianie po lewej stronie wisi okrągły słomkowy kapelusz. Nawet jeżeli widz nie ma pewności co do tego, czy fotografia Bayarda przedstawia martwą osobę, jej tytuł nie pozostawia wątpliwości – mężczyzna okazuje się *topielcem*. Co więcej, jest to autoportret, a więc przedstawienie samego fotografa. Ani jego ciało, ani „atrybuty” nie zdradzają jednak przyczyn śmierci; wręcz przeciwnie – na tle jasnego ciała i materiału wyróżniają się ciemniejsze dłonie oraz twarz, najprawdopodobniej opalone, a więc nieprzystające do bledkości skóry, która mogłaby być efektem rzekomego działania wody (choć według Mirzoeffa, „niektórzy [...] uznawali ciemną skórę na dłoniach i twarzy za wynik utonięcia, a nie efekt działania słońca”<sup>2</sup>). Inny dowód mający przekonać odbiorcę o niewątpliwej śmierci modela stanowi, według przywołanej przez Wolfganga Kempa w tekście *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego* analizy autorstwa Hansa-Michaela Koetzlega, sam układ kompozycyjny fotografii. Jak pisze Koetzle:

„Czy śpi? Czy jest martwy? Kompozycja fotografii zdaje się tymczasem odpowiadać na to pytanie. W sposób oczywisty bowiem ten wczesny obraz wykonany aparatem fotograficznym nawiązuje

<sup>1</sup> N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków – Warszawa 2016, s. 57–58.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 58.

do ikonografii chrześcijańskiej, w której w ten sposób przedstawia się zazwyczaj zdjęcie z krzyża Chrystusa”<sup>3</sup>.

Ukończony dekadę po powstaniu fotografii Bayarda portret autorstwa Courbета również przedstawia martwego mężczyznę. Tym razem nie trzeba jednak doszukiwać się „dowodów na śmierć”: wyróżniająca się na tle białej koszuli modela krwawa plama znajduje się niemal w centrum przedstawienia, wyraźnie widoczne jest również „narzędzie zbrodni” – szpada wyłaniająca się z lewej krawędzi obrazu. Raniony mężczyzna został ukazany na obrazie od pasa w górę, najprawdopodobniej znajduje się w pozycji półleżącej i opiera się plecami o pień drzewa. Ma zamknięte oczy, a jego dłoń przytrzymuje połę ciemnego płaszcza. Odznaczająca się na dłoni żyła oraz brak charakterystycznej, pośmiertnej „bladłości” mogą świadczyć o tym, że zgon nastąpił niedawno. Jak zauważa Mirzoeff, „[n]a obrazie Courbета artysta nie tylko ugodził sam siebie, ale znalazł również czas, by oprzeć szpadę o znajdujące się tuż za plecami drzewo”<sup>4</sup>. O tym, że *Raniony mężczyzna* przedstawia Courbета, świadczy nie tylko podtytuł dzieła (*Autoportret*), lecz także sam wygląd mężczyzny – bez trudu można bowiem rozpoznać, że do obrazu „pozował” ten sam model, co do bardziej popularnych wizerunków Courbета, takich jak *Autoportret z czarnym psem*, *Autoportret z fajką* i *Autoportret desperata*.

Oba opisane przez Mirzoeffa dzieła sztuki obrosły w rozpowszechnione, społeczne i polityczne interpretacje, przywoływane jako kontekst niezbędny do ich zrozumienia. *Autoportret* Bayarda stanowi reakcję artysty na wynalezienie fotografii, a dokładniej – na nieuwzględnienie go wśród jej wynalazców. Powszechnie uważa się bowiem, że fotografię wynaleźli niezależnie od siebie w 1839 roku William Henry Fox Talbot oraz Louis J. M. Daguerre; niekiedy do tego grona włączany jest również współpracownik Daguerre’a, zmarły w 1833 roku fizyk Nicéphore Niépce<sup>5</sup>. Chociaż Bayard ogłosił swoją metodę fotografii niemal w tym samym czasie, „jego osiągnięcia były jednak raczej zbywane, aniżeli uznawane”<sup>6</sup>. Wyrazem niesprawiedliwości, jakiej doświadczył fotograf, miały się stać trzy wizerunki przedstawiające samego Bayarda jako topielca. Na odwrocie jednego z nich zapisany został, jak pisze Kemp, „testament” artysty: „jego treść zawiera zarazem oskarżenie świata i autorytetów, którzy nie chcieli uznać wynalazku tego »zmarłego«”<sup>7</sup>. Natomiast nieodłącznym tropem interpretacyjnym dla obrazu Courbета jest ówczesna sytuacja polityczna, a dokładniej – popierana przez malarza rewolucja lutowa w 1848 roku. Zdaniem Mirzoeffa „w 1855 roku wiadomo już było, że rewolucja poniosła porażkę, a samobójstwo wydało się być może jedynym wyjściem dostępnym prawdziwemu rewolucjonście”<sup>8</sup>. Symboliczne „honorowe samobójstwo” Courbета dokonać się miało właśnie poprzez obraz *Raniony mężczyzna*. Badacz sugeruje również, że artysta przy wykonywaniu „gestu samobójczego” prawdopodobnie zainspirował się fotografią

<sup>3</sup> W. Kemp, *Historia fotografii. Od Daguerre’a do Gursky’ego*, tłum. M. Bryl, Kraków 2014, s. 28.

<sup>4</sup> N. Mirzoeff, op. cit., s. 58.

<sup>5</sup> W. Kemp, op. cit., s. 18–20.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>8</sup> N. Mirzoeff, op. cit., s. 59.

przedstawiającą topielca – „Jako że mieszkał w owym czasie w Paryżu, całkiem możliwe, że widział zdjęcie Bayarda lub przynajmniej o nim słyszał”<sup>9</sup>. Należy jednak zauważyć, że w obu przypadkach „samobójstwa” nie powinno się rozumieć dosłownie: nawet jeśli w przywołanym cytacie Mirzoeff sugeruje, że Courbet „ugodził sam siebie”, to w warstwie wizualnej nie ma na to dowodów; podobnie jedynie „testament” Bayarda wskazuje na to, że artysta sam mógł pozbawić się życia. W przywołanych dziełach „gest samobójczy” oznacza raczej sposób przedstawienia siebie – uśmiercenie poprzez autoportret.

Nie ma powodu, by podważać przywołane interpretację lub doszukiwać się w nich nieprawidłowości. Wydaje się jednak, że zestawienie ze sobą fotografii Bayarda i obrazu Courbeta pozwala wydobyć jeszcze jeden ważny kontekst interpretacyjny, dzięki któremu oba dzieła stają się niejako wyrazem całej „epoki” – o ile mianem tym można określić te kilka lat, w czasie których dokonano się wynalezienie i rozpowszechnienie fotografii. Mowa tu o sytuacji, w której około połowy XIX wieku ogłoszenie i szybka popularność nowego medium zaowocowały potrzebą ponownego zdefiniowania sztuki, jej celów, statusu dzieła sztuki oraz pozycji artysty. Jak należy również zaznaczyć, postawione w tym szczególnym momencie pytania nie pozostaną także bez wpływu na kolejne dziesięciolecia myśli o sztuce.

„Miano realisty zostało mi narzucone, jak ludziom z 1830 [roku] narzucono miano romantyków. Nazwy w żadnej epoce nie dawały właściwego wyobrażenia o rzeczach; gdyby było inaczej, dzieła byłyby zbyt liczne. (...) Wiedzieć, żeby móc, taka była moja myśl. Umieć wyrazić obyczaje, idee, epokę wedle swego uznania; być nie tylko malarzem, ale ponadto człowiekiem; słowem, stworzyć sztukę żywą – oto mój cel”<sup>10</sup>

– pisał Courbet w tekście określanym mianem *Manifestu realizmu* z 1855 roku. Już w przytoczonym fragmencie widoczne jest pełne paradoksów podejście do realizmu w malarstwie, obecne zarówno w wypowiedziach samych realistów, jak i w komentarzach ówczesnych teoretyków oraz późniejszych badaczy tego nurtu. W *Manifestie* Courbet jednocześnie twierdzi, że „miano realisty zostało mu narzucone”, i formułuje podstawy programowe tego ruchu. Z kolei Linda Nochlin, autorka jednego z najważniejszych i najpełniejszych studiów realizmu w historii sztuki, zauważa, że terminu „realizm” nie tylko używa się w odniesieniu do działalności artystów i pisarzy tworzących około połowy XIX wieku, lecz także traktuje się go jako szeroko pojęte zjawisko estetyczno-filozoficzne, rozwijające się „od czasów Biblii i Homera”<sup>11</sup>, które właśnie za życia Courbeta miało osiągnąć punkt kulminacyjny. Natomiast Maria Poprzęcka we wstępie do polskiego wydania *Realizmu* Nochlin przywołuje fragment listu Jules’a Champfleury’ego do George Sand, w którym pisarz wyznaje:

„Pan Wagner, muzyk niemiecki, którego dzieł nikt w Paryżu nie zna, został ostro skrytykowany w gazetach muzycznych przez pana Fetisa, który oskarża nowego kompozytora o skażenie

<sup>9</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>10</sup> G. Courbet, *O sztuce* (Wstęp do katalogu wystawy indywidualnej Courbeta we wznesionym przez niego Pawilonie Realizmu, 1855, zwany manifestem realizmu) [w:] *Courbet w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, pod red. P. Courthona, tłum. J. Guze, Warszawa 1963.

<sup>11</sup> L. Nochlin, *Realizm*, tłum. W. Juszcak i T. Przystępski, Warszawa 1974, s. 62.

realizmem. Nazywa się realistami wszystkich, którzy przejawiają jakieś nowe dążenia. Niedługo zobaczymy zapewne lekarzy realistów, chemików realistów, rzemieślników realistów, historyków realistów. Pan Courbet jest realistą, ja jestem realistą; skoro krytycy tak twierdzą, nie protestuję. Ale ku mojemu wielkiemu wstydkowi przyznaję, że nie znam kodeksu zawierającego prawa, na podstawie których wolno by komukolwiek tworzyć dzieła reprezentujące realizm<sup>12</sup>.

Ze wszystkich tych definicji, świadectw i uwag wyłania się co najmniej niejednoznaczny obraz realizmu jako „starego-nowego” kierunku w sztuce, z jednej strony wyrażającego odwieczne dążenie sztuki do mimetyzmu, przejawiające się w połowie XIX wieku jako próba uchwycenia pewnego historyczno-artystycznego „teraz”, z drugiej – osiągniętego ów mimetyzm za pomocą nowych środków, nowych założeń i nowych osiągnięć nauki, a przede wszystkim – za pomocą nowego uniwersum odpowiednich dla epoki tematów, owego Manetowskiego *il faut être de son temps*<sup>13</sup>. Wydaje się, że to właśnie ten aspekt postrzegania i definiowania realizmu zaważył na jego XIX-wiecznej specyfice. Sztuka miała już nie tylko „odpowiadać” rzeczywistości poprzez możliwie najbardziej mimetyczne malarskie lub literackie przedstawienie pewnych zjawisk. Jej głównym zadaniem stało się odtworzenie współczesności również przez wybór prezentowanych zagadnień i podejście twórcy do nich. Obok nowych, „niskich”, a więc niechętnie przedstawianych dotychczas w sztuce tematów zaczerpniętych z barów, kawiarni, zakładów pracy czy ze wsi dalej funkcjonowało malarstwo historyczne, religijne i pejzażowe – jednak ze szczególnym uwzględnieniem postulatu „przynależności do swoich czasów”. Jak pisze Nochlin, „(...) wielu malarzy historycznych z połowy XIX stulecia usiłowało zadośćuczynić postulatowi Taine’a – który twierdził, że namacalna rzeczywistość jest warunkiem *sine qua non* historii – (...) przedstawiając sceny tak, jakby sami w nich uczestniczyli<sup>14</sup>”.

Z pewnością nie bez znaczenia dla malarstwa około połowy XIX wieku pozostaje popularność fotografii – i *vice versa*, ponieważ przez kolejne dziesięciolecia na fotografię niewątpliwie wywierało wpływ obrazowanie malarskie. Według autorki *Realizmu*:

„nie da się zaprzeczyć, iż realisci i impresjoniści posługiwali się fotografiami, tak samo jak to czynił Delacroix, uznawany przez Baudelaire’a za doskonały wzór malarza obdarzonego wyobraźnią. Używali jednak oni fotografii jako pomocniczego środka w chwytaniu rzeczywistych zjawisk, ich wyglądu. Courbet, na przykład, korzystał ze zdjęć, malując stojący akt kobiecy w *Kąpiących się* i w *Pracowni*, wykonując ilustracje do *Le Camp des bourgeois* Baudry’ego, i pośmiertny portret Proudhona; Manet używał fotografii do akwafortowych portretów Poego i Baudelaire’a, i musiał się posłużyć co najmniej czterema odbitkami przy dokumentacji *Rozstrzelania cesarza Maksymiliana*, a Degas czynił to samo w znacznie szerszym zakresie, będąc prawdziwie pod urokiem samego procesu fotograficznego<sup>15</sup>”.

Niejako potwierdzeniem słów autorki stała się wystawa monograficzna poświęcona twórczości Courbeta, która odbyła się w nowojorskim Metropolitan Museum of Art

<sup>12</sup> M. Poprzeczka, *Wstęp do wydania polskiego* [w:] L. Nochlin, op. cit., s. 7.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 131.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 54.



w 2008 roku. Jednym z tematów podjętych przez kuratorów okazał się ważny, a niewykorzystany dotychczas w pełni przez badaczy Courbeta, wątek wpływu fotografii na jego sztukę i szerzej – na twórczość malarzy około 1850 roku. Szczególnie podkreślone zostały związki fotografii pejzażowej z malarstwem tak zwanej szkoły z Barbizon<sup>16</sup>.

Nieco szerzej wzajemne wpływy początków fotografii i malarstwa realistycznego opisuje Andrzej Pieńkos w artykułach *Obok malarstwa, przed malarstwem. Realizm czy fotografia?* oraz *Fotografia, pamiętnik stulecia. Obrazy bez właściwości?* z tomu *Tracona moc obrazu, czyli epizody nowoczesnego realizmu* poświęconego właśnie złożonej problematyce realizmu w sztuce. Autor również wychodzi od znaczenia fotografii pejzażowej dla barbizończyków<sup>17</sup>, w jego kontekście przywołuje jednak słowa mogące stanowić punkt wyjścia do sformułowania bardziej ogólnych wniosków dotyczących wzajemnych powiązań dwóch omawianych mediów. Jak pisze:

„W tekście wprowadzającym do katalogu głośnej wystawy w nowojorskim Museum of Modern Art w 1981 r., *Before photography*, jej autor, Peter Galassi stwierdzał efektownie, że w 1839 r. wraz z fotografią narodziło się przeświadczenie: fotografia będzie narzędziem realizmu”<sup>18</sup>.

Autor zauważa co prawda, że rozumienie realizmu w ujęciu Galassiego odpowiada zawężonej definicji tego terminu, rozpowszechnionej i do dziś znieskształcającej rozumienie sztuki XIX wieku<sup>19</sup>, ale należy pamiętać, że do popularyzacji rozumienia realizmu jedynie w kategorii zbliżenia sztuki do rzeczywistości przyczynili się przede wszystkim sami twórcy – około 1850 roku uwieczniający w dziełach to, co „tu i teraz”<sup>20</sup>, „prawdę i prawdę tylko”<sup>21</sup>.

Przywołane spostrzeżenia szczegółowo ukazują jeden z aspektów współistnienia fotografii i malarstwa około połowy XIX wieku. Pojawia się jednak pytanie, w jakim stopniu medium to stanowiło dla malarstwa realistycznego środek wspierający sztukę w dążeniu do mimetyczności, a w jakim – konkurencję. Z perspektywy XXI wieku wiemy już, że fotografia nie zastąpiła malarstwa, a wręcz przez wiele lat była traktowana jako jego „uboga krewna”<sup>22</sup>. Nie można jednak wykluczyć, że w momencie wynalezienia stanowiła ona tyleż narzędzie w rękach realistów, co źródło ich obaw związanych z niepewną przyszłością malarstwa jako sztuki mimetycznej. Chociaż, jak się wydaje, obecnie niemożliwe jest stwierdzenie wprost i z całą pewnością, że około 1850 roku fotografia odbierana była jako zwiastun „śmierci sztuki”, to istnieją przekazy świadczące co najmniej o niepokoju ówczesnych artystów. We wstępie do przywoływanej *Historii fotografii* Wolfganga Kempa Andrzej Nowakowski pisat:

„Bardzo szybko okazało się też, że nowy sposób utrwalania rzeczywistości zostanie przeciwstawiony malarstwu: Delaroche już w roku 1839 zdał sobie sprawę, że konfrontacja jest nieunikniona

<sup>16</sup> <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2008/gustave-courbet> (dostęp: 02.03.2017).

<sup>17</sup> A. Pieńkos, *Tracona moc obrazu, czyli epizody nowoczesnego realizmu*, Warszawa 2012, s. 92.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> L. Nochlin, op. cit., s. 32.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>22</sup> Zob. A. Pieńkos, op. cit., s. 98.

i że będzie miała negatywne skutki dla malarstwa. Miał powiedzieć: »Dzisiaj malarstwo umarło«. Nie miał racji, ale to okazało się dopiero później<sup>23</sup>.

Sam Kemp w książce określił zaś fotografię mianem „maszyny, która pozbawiała chleba całe profesje”<sup>24</sup>. Z kolei Andrzej Pieńkos przywołuje – o kilkanaście lat później – od słów Delaroché’a – reakcję słynnego francuskiego rysownika i karykaturzysty, Honorégo Daumiera na wynalezienie i rozpowszechnienie fotografii:

„Najbardziej znana jest jego karykatura Nadara w balonie, fruwającego z aparatem nad Paryżem, powstała akurat w momencie ostatecznego jego rozstawania się z rysunkiem (...). Inny jego satyryczny obrazek ośmiesza fotografię jako niezdatną technikę zdejmowania portretów (opublikowany w serii *Croquis parisiens* w 1856 r. w »Charivari«). Zdaje się, że nieco zazdrosny malarz i grafik z pewną satysfakcją obserwował pocieszne początki fotografii, a niepokój z powodu rosnącej popularności tej dziedziny nie był mu obcy”<sup>25</sup>.

Interesujący obraz rywalizacji malarstwa i fotografii około połowy XIX wieku nakreśliła również Susan Sontag w eseju *Heroizm widzenia* z tomu *O fotografii*. Jak pisze autorka:

„Najbardziej wpływowa odmiana tej postawy<sup>26</sup> daje się odnaleźć w malarstwie, sztuce, której tereny padały bezlitosnym łupem fotografii i której dzieła fotografia entuzjastycznie naśladowała od samego początku, sztuce, która współistnieje z fotografią w stanie gorączkowej rywalizacji. Zgodnie z potocznym rozumieniem fotograf przyjął rolę malarza i zaczął dostarczać obrazy, które dokładnie opisują rzeczywistość”<sup>27</sup>.

W nawiązaniu do tej wypowiedzi warto zwrócić uwagę także na rozłam, jaki miał miejsce we wzajemnej relacji obu mediów. Z jednej strony Sontag potwierdza bowiem, że „tereny malarstwa padały bezlitosnym łupem fotografii”, z drugiej – podkreśla wspomnianą już popularność malarskiego obrazowania w dziełach pierwszych fotografów. O ile jednak malarze wykorzystywali w swojej pracy fotografię w dużej mierze ze względu na jej „migawkowość” odpowiadającą realistycznej „potrzebie współczesności” w najbardziej dosłowny sposób, o tyle fotografia przez długi czas nie uwolniła się jeszcze od prób odtwarzania kompozycji malarskich. Utrwalony w kulturze obraz fotografa nadającego swoim modelom konkretne pozy i zmuszającego ich do zastygania w nich przez dłuższy czas<sup>28</sup> wynika tyleż z niedoskonałości technicznej wczesnej fotografii, co właśnie z jej dążenia do „upozowania” postaci na kształt przedstawiń rodem z malarstwa portretowego, rodzajowego czy nawet religijnego. W świetle tego rozpoznania cytowane porównanie Bayardowskiego topielca do martwego Chrystusa autorstwa Hansa-Michaela Koetzlega zyskuje na znaczeniu.

Przede wszystkim jednak obraz związków malarstwa i początków fotografii, jaki wyłania się z przywołanych fragmentów, pozwala przypuszczać, że fotografia nie tylko

<sup>23</sup> A. Nowakowski, *Wstęp* [w:] W. Kemp, op. cit., s. 9.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>25</sup> A. Pieńkos, op. cit., s. 101.

<sup>26</sup> Postawy „dydaktycznego kultywowania percepcji”.

<sup>27</sup> S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 90.

<sup>28</sup> Por. np. pochodzące z połowy XIX wieku karykatury zebrane w artykule *These 1800s Cartoons Poked Fun as Photography*, <https://petapixel.com/2015/10/09/these-1800s-cartoons-poked-fun-at-photography> (dostęp: 24.05.2017).

„pozbawiła chleba całe profesje”, lecz także zatrzęsła podstawami sztuki jako dziedziny z definicji przedstawiającej. Kiedy malarze ze szkoły z Barbizon wykorzystywali fotografię do tego, by stworzyć jak „najprawdziwsze” pejzaże, być może zastanawiali się nad pewnym paradoksem swojego działania – wykorzystywali bowiem w tym celu jeszcze „prawdziwsze”, w ówczesnym rozumieniu, medium. Tę tezę potwierdzałaby opisywana przez Pieńkosa działalność Eugène’a Cuveliera, twórcy z kręgu barbizończyków, który całkowicie poświęcił się fotografii<sup>29</sup>. Niepokojem napawać mogła wreszcie sama wizja zastąpienia ciągle żywej, romantycznej wizji artysty postacią fotografa, zamiany „mistycznego” natchnionego aktu twórczego w proces chemiczny służący utrwaleniu wizerunku, wreszcie – zminimalizowanie roli artysty, a wręcz jego anonimowość. Czy można odczytywać w tym kontekście obraz Courbeta? Czy samobójstwo Ranionego mężczyzny byłoby w istocie samobójstwem Bayardowskiego „topielca” – honorową „śmiercią artysty”, który już wkrótce zostanie zapomniany? To kusząca interpretacja w przypadku malarza, który w liście do rodziny z 1845 roku pisał: „Dla mnie w grę wchodzi wszystko albo nic”<sup>30</sup>. Zestawienie obrazu Courbeta i fotografii Bayarda sugeruje jednak włączenie do tego odczytania jeszcze jednego kontekstu – związku fotografii ze śmiercią.

Teza o nierozzerwalnym związku sztuki i śmierci jest obecna w myślenie nad działalnością artystyczną od czasu Platońskiej krytyki *mimesis*, a jej najpełniejszym wyrażeniem wydaje się martwa natura – gatunek, który już samą swoją nazwą daje do zrozumienia, że jego zadaniem jest przedstawianie tego, co stanowi zaprzeczenie życia. Obecność „śmiertelności” w obrazie – nie tylko malarskim – podkreślał także Hans Belting w *Antropologii obrazu*. Jak pisał:

„Maurice Blanchot postawił raz metafizyczne pytanie, czego właściwie dowiadujemy się o śmierci wtedy, gdy na śmierć patrzymy. Paradoksalnie, mamy wówczas niby możliwość patrzenia na coś, co jednak wcale nie jest obecne. Podobnie, prawdziwy sens obrazu polega na odzwierciedleniu czegoś, co jest nieobecne, co zatem może istnieć wyłącznie w obrazie. Obraz wydobywa na jaw to, co w obrazie nie istnieje, ale co może się zjawiać tylko w obrazie”<sup>31</sup>.

W takim rozumieniu fotografia jako obraz nieobecnego zbliżałaby się do śmierci w jeszcze większym stopniu. Jak pisze Susan Sontag:

„Wszystkie fotografie mówią »Memento mori«. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania”<sup>32</sup>.

Na „śmiertelny” aspekt fotografii zwraca uwagę również Roland Barthes w słynnym dziele *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Jego najpełniejszym wyrażeniem staje się przywołany przez autora fotograficzny *Portret Lewisa Payne’a* autorstwa Alexandra Gardniera z 1865 roku. Payne został przedstawiony w oczekiwaniu na wyrok śmierci za próbę morderstwa amerykańskiego sekretarza stanu. Barthes opatrzył fotografię podpisem:

<sup>29</sup> A. Pieńkos, op. cit., s. 92–98.

<sup>30</sup> *Courbet w oczach własnych...*, op. cit., s. 265.

<sup>31</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2012, s. 173.

<sup>32</sup> S. Sontag, op. cit., s. 19.

„Już nie żyje i wkrótce umrze” i stwierdzał dalej: „Zauważam ze zgrozą ten czas przeszły-przyszły, którego stawką jest śmierć. Dając mi absolutną przeszłość pozy (aoryst), fotografia mówi mi o śmierci w czasie przyszłym”<sup>33</sup>.

Rozważania Barthes’a, stanowiące połączenie analizy wybranych przez autora fotografii i próby „odnalezienia” na dawnych zdjęciach zmarłej matki poruszają także inne aspekty „śmiertelności” opisywanego medium. „Fotografia musi mieć jakiś związek z »kryzysem śmierci« rozpoczynającym się w drugiej połowie XIX wieku”<sup>34</sup> – przekonuje w innym fragmencie książki Barthes. Z kolei „tematowi śmierci około połowy stulecia” w malarstwie cały rozdział poświęciła Linda Nochlin w przywoływanej już publikacji *Realizm*. W istocie, malarstwo realistyczne traktowało śmierć jako jeden z tematów „odpowiednich dla epoki”. Jednocześnie ówczesni artyści i pisarze często krytykowani byli za nadmierną prostotę, przyziemność czy wręcz brutalność przedstawień śmierci. Nie mogła jednak ona być obrazowana w żaden inny sposób – podobnie jak pozostałe tematy podejmowane przez realistów nie ulegała bowiem w żaden sposób „upiększeniu”. Jak pisze Nochlin, porównując *Martwego torreadora* i *Łososia* pędzla Maneta:

„(...) sam termin »martwa natura« zdaje się tyle stosowny wobec przedstawienia człowieka, co ryby. W obydwu wypadkach śmierć traktowana jest po prostu jako fakt wizualny – martwy człowiek określony jest konkretnie poprzez kostium i dyskretną plamę krwi, łosoś przez swą łuskę i pietruszkę, którą go przybrano”<sup>35</sup>.

W świetle tych rozpoznań ponowne spojrzenie na opisywany *Autoportret Courbeta* może dziwić: najświnniejszy i najbardziej chyba ceniony wśród realistów dokonuje bowiem w obrazie dokładnie tego, czego, zdaniem Nochlin, w ówczesnych przedstawieniach po prostu nie ma – estetyzacji śmierci. Co więcej, jest to estetyzacja własnej śmierci. Warto jeszcze na chwilę zatrzymać się nad niezwykłością tego tematu: Maria Poprzęcka pisze co prawda o popularności tematu „śmierci artysty” w malarstwie XIX wieku<sup>36</sup>, a Linda Nochlin – o przedstawieniach samobójstwa w sztuce realistycznej<sup>37</sup>, ale w żadnym z przywołanych przez autorki dzieł nie jest to „śmierć własna artysty”. Wykorzystanie tego tematu przez Courbeta wydaje się precedensem nie tylko w historii sztuki XIX wieku, lecz także w historii sztuki w ogóle. Czy właśnie stąd może wynikać łagodne potraktowanie tematu śmierci przez „największego z realistów” – z tego, iż jest to „śmierć własna”? Pytanie to musi prawdopodobnie pozostać bez odpowiedzi, pozwala jednak zauważyć jeszcze jeden, nieporuszany dotychczas aspekt współlistnienia fotografii i malarstwa około połowy XIX wieku: wynalazek fotografii umożliwił zmierzenie się z wizerunkiem „własnej śmierci”.

„Widzieć siebie samego (inaczej niż w lustrze): to całkiem świeży nabytek w skali Historii, gdyż malowany czy rysowany portret, miniatura – miały przed rozpowszechnieniem się Fotografii ograniczony zasięg; ich celem było zresztą także podkreślenie pozycji finansowej i społecznej.

<sup>33</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 169–171.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 164.

<sup>35</sup> L. Nochlin, op. cit., s. 80.

<sup>36</sup> M. Poprzęcka, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000, s. 106.

<sup>37</sup> L. Nochlin, op. cit., s. 91.

Zresztą portret malowany, choćby był najpodobniejszy, nie jest zdjęciem fotograficznym (to chciałbym udowodnić). Ciekawe, że nie pomyślano o niepokoju (cywilizacyjnym), który pojawia się wraz z tym nowym czynnikiem<sup>38</sup>

– tymi słowami Barthes opisał fenomen związku fotografii i śmierci. Przed wynalezieniem fotografii niemożliwe było zmierzenie się z wizerunkiem własnej śmierci; niemożliwe było zobaczenie siebie z zamkniętymi oczami. Temat śmierci obecny był w sztuce niemal od zawsze, ale nawet najbardziej wnikliwe studia martwych modeli nie pozwoliły zbliżyć się do jej „sedna” – mówiąc językiem Lacanowskiej psychoanalizy, do Realnego – tak bardzo jak fotografia. Być może to nie przypadek, że *Autoportret* Bayarda, jedna z pierwszych fotografii, przedstawia właśnie „martwego” autora. Jego powszechna interpretacja, utrwalona zresztą przez zapisany na nim „testament”, nierozzerwalnie wiąże się z samą historią fotografii i porażką Bayarda. Niewykluczone jednak, że należy uważać ją także za wyraz naturalnej ludzkiej ciekawości i zainteresowania śmiercią – w tym wypadku własną – możliwy do uzewnętrznienia dopiero dzięki wynalezieniu nowego medium. W takim rozumieniu Bayard byłby nie tyle „wielkim przegranym” fotografii, ile wynalazcą równym Talbotowi i Daguerre’owi: pierwszym, który odważył się dzięki nowemu wynalazkowi stanąć oko w oko z własną śmiercią. Co ciekawe, podobnie jak na obrazie Courbeta, w *Autoportrecie* Bayarda owa śmierć własna artysty uległa estetyzacji. Jednak w przeciwieństwie do ówczesnych przedstawień zmarłych w malarstwie ukazywanych z opisywaną przez Noehlin prostotą graniczącą z brutalnością, w fotografii praktyka „upiększania” tego tematu była dość powszechna. W następujący sposób opisuje ją Belting w kontekście XIX-wiecznej amerykańskiej „Memorial Photography”:

„Ponieważ jednak sami boimy się spojrzeć śmierci w twarz, obrazy nakładają na nią maskę życia. Zmarły w obrazie oddziałuje podwójnie martwo. Dlatego fotografowie specjalizowali się wówczas w technice inscenizowania zmarłego jako śpiącego i tym samym użyczenia mu pozy życia. W kręgu krewnych pozostawał on w obrazie takim, jakim go widziano ostatni raz”<sup>39</sup>.

W przypadku Bayardowskiego „topielca” na pierwszy rzut oka można uznać, że jego poza nie jest „pozą życia”, a wręcz przeciwnie – „pozą śmierci” sugerującą śmiertelność poprzez odwołanie do znanego motywu ikonograficznego przywołującego na myśl zdjętego z krzyża Chrystusa. Tymczasem właśnie sam fakt upozowania świadczy o próbie „ożywienia” modelu. Chociaż widz, który zna historię dzieła i „testament” Bayarda, ma pewność, że model żył w momencie wykonywania zdjęcia, to w warstwie wizualnej łagodne potraktowanie tematu śmierci mówi odbiorcy to samo, co przywoływane przez Beltinga amerykańskie fotografie zmarłych: „nie żyje, ale wygląda jak żywy”. Niewykluczone wreszcie, że takie, a nie inne upozowanie „topielca” stanowi w gruncie rzeczy gest analogiczny do estetyzacji śmierci w obrazie Courbeta i ma na celu przynajmniej częściowe zminimalizowanie lęku, jaki mógłby pojawić się w przypadku konfrontacji z przedstawieniem własnej śmierci.

<sup>38</sup> R. Barthes, op. cit., s. 27.

<sup>39</sup> H. Belting, op. cit., s. 225.

Przywołanie Lacanowskiego Realnego pojawia się tutaj nieprzypadkowo. Amerykański historyk i krytyk sztuki Hal Foster w publikacji *Powrót Realnego* prezentuje własną definicję realizmu traumatycznego: wywodzi ją nie od XIX-wiecznej „realistyczności” związanej z mimetycznością, ale – jak wskazuje sam tytuł – od Realnego. Fosterowski realizm traumatyczny oparty jest przede wszystkim na figurze powtórzenia, które ma doprowadzić do ponownego (choć z punktu widzenia teorii traumy oczywiście niemożliwego) spotkania strauumatyzowanego podmiotu z Realnym. Nawiązując do teorii *punctum*, czyli „punktu kulminacyjnego fotografii” przedstawionej przez Rolanda Barthes’a w *Świełte obrazu*, Foster analizuje pod kątem realizmu traumatycznego dzieła, które z pozoru nie mają nic wspólnego z realizmem w „dotychczasowym” rozumieniu: opierające się właśnie na Lacanowskim powtórzeniu prace Andy’ego Warhola. Szczególnie zaś skupia się na reprodukcjach fotografii *Ambulance Disaster* z 1963 roku, której nieustanne „powtarzanie” staje się rozpaczliwym wyrazem pragnienia spotkania Realnego<sup>40</sup>.

Wydaje się, że *Autoportret* Courbeta można analizować właśnie na styku realizmu w rozumieniu Noehlin i realizmu traumatycznego Fostera. W tym kontekście uwagę zwraca także to, że w dorobku artysty znajduje się przynajmniej kilkanaście autoportretów, z których co najmniej trzy przedstawiają Courbeta z zamkniętymi oczami<sup>41</sup>. Można, jak współcześni malarzowi, uważać takie zabiegi za brak skromności<sup>42</sup> czy wręcz ekshibicjonizm<sup>43</sup>, można też doszukiwać się w nich fascynacji przedstawianiem siebie samego, w tym także własnej śmierci – i powtarzania jej, tak jak sto lat później Andy Warhol będzie powtarzał na sitodrukach wypadek ambulansu uchwycony na fotografii. Być może to w tym aspekcie tkwi najciekawsze podobieństwo między *Autoportretem* Bayarda i *Ranionym mężczyzną* Courbeta, nad którym Nicholas Mirzoeff – pomysłodawca zestawienia – nie zatrzymał się dłużej: bardziej niż sama tematyka oba dzieła łączą to, co umożliwiło jej zaistnienie – wynalezienie i rozpowszechnienie fotografii razem z jej „śmiertelnym” aspektem, a wreszcie możliwość (lub konieczność) zmierzenia się z własną śmiertelnością. Co ciekawe, w sztuce ostatnich lat można niejako znaleźć „potwierzenie” takiej interpretacji. Na wystawie pod tytułem *Self*, która odbyła się w 2015 roku w galerii Turner Contemporary w Margate, w Wielkiej Brytanii, artysta Jeremy Millar zaprezentował dzieło o nazwie *Self-portrait as a Drowned Man (The Willows)* – hiperrealistyczną rzeźbę przedstawiającą samego artystę jako topielca. Ułożona na podłodze galerii rzeźba musiała wywołać ogromne wrażenie nie tylko na zwiedzających, lecz także na jej twórcy – jak stwierdził w wywiadzie dla internetowego portalu Artnet News, „nie do końca zdałem sobie sprawę z konsekwencji, jakie niesie ze sobą przedstawienie mnie w ten sposób, i z horroru patrzenia na siebie martwego – widoku, którego nikt nigdy nie doświadcza”<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, Kraków 2010, s. 158–163.

<sup>41</sup> Mowa tu o grafikach *Sjesta* i *Przy sztalugach*.

<sup>42</sup> *Courbet w oczach własnych...*, op. cit., s. 17.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>44</sup> *Artist Displays Dead Body as Part of „Selfie” Exhibition*, <https://news.artnet.com/exhibitions/artist-displays-dead-body-as-part-of-selfie-exhibition-234692> (dostęp: 06.03.2017), tłum. własne.

„To wówczas bowiem, w wieku XIX, zaczęło się w sztuce to wszystko, co dziś jeszcze dziać się nie przestało”<sup>45</sup> – pisze Maria Poprzęcka we wstępie do *Realizmu* Nochlin. Obecnie wiemy już, że ani realizm w malarstwie, ani wynalezienie fotografii nie oznaczały ostatecznego „końca sztuki”, a jednak patrząc na historię sztuki XIX i XX wieku jako „historię stylów”, można zauważyć, że kolejne nurty na nowo musiały zdefiniować swój stosunek do mimetyzmu – czy to poprzez „subiektywizm” przedstawienia w XIX wieku (impresjonizm, postimpresjonizm), czy też poprzez próby całkowitego odejścia od sztuki przedstawiającej (suprematyzm, abstrakcjonizm, *action painting*) lub przeciwnie – poprzez hiperbolizację mimetyzmu (hiperrealizm, nowy realizm). W tym świetle powstałe około połowy XIX wieku dzieła *Autoportret jako topielec* i *Raniony mężczyzna* nie tylko wydają się ilustrować reakcję twórców na pewną sytuację społeczno-polityczną, lecz także nabierają wymiaru uniwersalnego. Można doszukiwać się w nich – zgodnie z postulatami realizmu – obaw charakterystycznych dla artystów tamtych czasów, niepokoju obecnego być może w całej tej krótkiej „epoce”, prób zweryfikowania możliwości, jakie dawało nowe medium artystyczne, wreszcie – właściwego każdemu człowiekowi zainteresowania śmiercią połączonego z lękiem przed nią, a możliwego do wyrażenia w sztuce w formie motywu „śmierci własnej” dopiero dzięki wynalezieniu fotografii.

### Summary

#### **From the realism to the Real. The „suicidal gesture” in the photography *Self Portrait as a Drowned Man* by Hippolyte Bayard and in the painting *The Wounded Man* by Gustave Courbet**

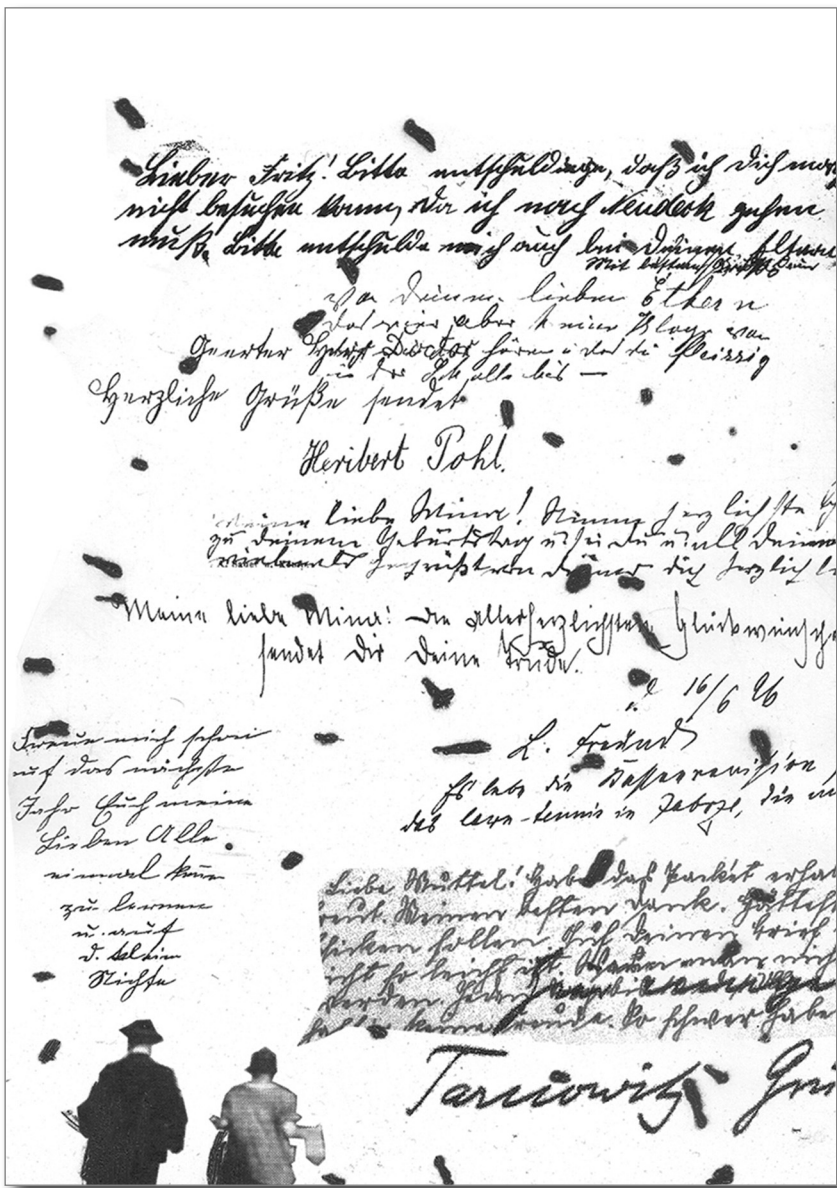
The article begins with an analysis of two works of art: the photography *Self Portrait as a Drowned Man* by Hippolyte Bayard (1839–1840), which is one of the first photographs in history, and the painting *The Wounded Man* by Gustave Courbet (1845–1854). Both these images use the same iconographic theme: the death of the author. This comparison leads to a reflection about the intersections of photography and death, in an artistic as well as an anthropological sense. The similarity of the subject of both the works, and their rootedness in the time of creation, induce a variety of questions: what was the status of photography shortly after the invention of this medium? How did it affect the notion of art, the social position of the artist, the comprehension of realism, and finally – the perception of the world itself? The article tries to answer some of these questions by bringing out the picture of a specific moment in (art) history, when both man’s interest in death and the realist’s aspiration to create mimetic representations have found a new reflection in art thanks to photography.

**Słowa kluczowe:** Realizm, fotografia, malarstwo, Gustave Courbet, Hippolyte Bayard, śmierć, samobójstwo

**Keywords:** Realism, photography, painting, Gustave Courbet, Hippolyte Bayard, death, suicide

---

<sup>45</sup> M. Poprzęcka, *Wstęp do wydania polskiego* [w:] L. Nochlin, op. cit., s. 11.



Lieber Tante! Ich hoffe, dass ich dir  
nicht langweilig bin, aber ich muss doch  
wissen, dass du mich auch lieb dichst.

Ich bin dir sehr dankbar für  
deine Briefe, die ich sehr gerne lese.  
Ich hoffe, du bist glücklich und  
gesund. Ich liebe dich sehr.  
Heribert Pohl

Heribert Pohl

Lieber Tante! Ich hoffe, dass ich  
dir nicht langweilig bin, aber ich  
muss doch wissen, dass du mich  
auch lieb dichst.

Meine liebe Tante! Ich hoffe, dass ich  
dir nicht langweilig bin, aber ich  
muss doch wissen, dass du mich  
auch lieb dichst.

Lieber Tante!  
Ich hoffe, dass ich dir  
nicht langweilig bin, aber ich  
muss doch wissen, dass du mich  
auch lieb dichst.

L. Tariowitz  
Ich hoffe, dass ich dir  
nicht langweilig bin, aber ich  
muss doch wissen, dass du mich  
auch lieb dichst.

Lieber Tante! Ich hoffe, dass ich  
dir nicht langweilig bin, aber ich  
muss doch wissen, dass du mich  
auch lieb dichst.

Tariowitz



Autorka – Anna Krztoń



## Estetyka pełnej widzialności. O afirmatywnym aspekcie negacji w polu sztuki tańca

Historia negacji w polu sztuki to jednocześnie opowieść o ustanowianiu nowych jakości. Każdy system społeczno-kulturowych reprezentacji – ponownego uobecniania rzeczy lub ich przedstawiania – wyłania się z negacji, rozumianej jako konieczność odrzucenia widzialności, tego, co burzy harmonię przedstawienia, lub zostaje uznane za niewarte albo niegodne włączenia do systemu. Jeśli przyjąć – jak czyni to Frank Ankersmit – że reprezentacja jest „substytutem nieobecnego przedmiotu”<sup>1</sup>, a innymi słowy: prowadzi do zastąpienia rzeczywistości, należy jednocześnie stwierdzić podwójną nieobecność podmiotów i rzeczy, którym odmówiono prawa do bycia reprezentowanymi. Mamy tutaj do czynienia zarazem z realną i wizualną nieobecnością.

Powoływanie substytutów realnego odłącza autonomizującą się narrację od doświadczenia, a z kolei przesunięcie czegoś lub kogoś poza nawias reprezentacji wydaje się jednoznaczne z zarówno symbolicznym, jak i semiotycznym unicestwieniem. Paradoksalnie jednak – to, co przez system uznane zostało za nieprzedstawialne, pozostaje żywo, chociaż jednocześnie zaprzeczoną częścią przedstawionego. Działają bowiem mechanizmy tożsame z tymi, które odpowiadają za konstytuowanie się tożsamości „ja”, złożonej w równej mierze z podmiotu i „wymiotu”.

Negacja zastanęgo porządku reprezentacji, co postaram się udowodnić w dalszej części tego artykułu, oznacza zatem nie tyle destrukcję, ile odnowę, polegającą na uwidocznieniu/przypomnieniu tych jego elementów, których obecność została wyparta, zaprzeczona czy też, mniej radykalnie, odsunięta na peryferia widzialności. Negowanie okazuje się negocjowaniem możliwości wprowadzania w przestrzeń przedstawień figur dotychczas pomijanych, a co za tym idzie – poszerzania granic reprezentacji. Podobnie rzecz się ma z negocjacjami/negacjami w polu sztuki, co pokażę na przykładzie baletu i tańca postmodernistycznego.

Relacje zachodzące w polu sztuki, jak chce Pierre Bourdieu, stanowią przejaw społecznej walki, której stawką jest władza, utożsamiana w tym projekcie ze zdolnością do prawomocnego definiowania działalności artystycznej<sup>2</sup>. Bardziej niż problem legitymizowania sztuki i jej ekonomiczno-politycznych uwarunkowań, a co za tym idzie – jej potencjału inwestycyjnego, interesuje mnie jednak granica między sztuką

<sup>1</sup> F. Ankersmit, *Pochwała subiektywności*, tłum. T. Sikora [w:] *Pamięć, etyka i historia*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2002, s. 55–83.

<sup>2</sup> Zob. P. Bourdieu, *Practical Reason*, tłum. R. Johnson et al., Stanford 1998, s. 112.

a niesztuką, której nie należy utożsamiać z „antyszuką”. Dlatego też koncepcję Bourdieu traktuję nie tyle jako teoretyczne narzędzie, ile jako dość płynną ramę, umożliwiającą ilustrację mechanizmów negocjowania wspomnianej granicy i redefiniowania dominującej estetyki.

Autor *Rozumu praktycznego* pole sztuki dzieli na dwa obszary – heteronomiczny sektor sztuki komercyjnej oraz autonomiczny sektor „sztuki dla sztuki”, który ukierunkowany jest ku przyszłości, ponieważ „tu i teraz” niekoniecznie znajduje w nim uznanie. W obrębie obu grup można wyróżnić kolejne subpola. Po pierwsze, zajmowaną przez znanych i powszechnie cenionych twórców przestrzeń ortodoksji. Po drugie, koncentrujący nowo przybyłych obszar heterodoksji, w którym gra toczy się o obalenie ustalonego ładu, czego przykładem są zmagania między nową awangardą a awangardą uznaną<sup>3</sup>. To właśnie w przestrzeni starcia ortodoksów z heretykami odbywają się najbardziej spektakularne negacje i negocjacje, co pokażę na przykładzie rewolucji w dwudziestowiecznym baletcie<sup>4</sup>, prowadzących, mniej lub bardziej bezpośrednio, do ukształtowania estetyki tańca postmodernistycznego. Przez to, co heterodoksyjne, będę rozumiała nie tylko przewroty formalne, które dekonstruują tradycję z poziomu fabularno-mimetycznego, lecz także dążenia do wprowadzenia w przestrzeń tańca, dotąd dewaloryzowanych i wykluczanych, ciał nienormatywnych, niewidzialnych z perspektywy klasycznego kanonu piękna czy przekraczających kulturowo-społeczne tabu. Ciało-heretyk stanie się z jednej strony symbolem pozytywnego aspektu negacji (z odrzucenia opresyjno-ortodoksyjnych norm wyłania się nowa jakość), z drugiej – synekdochą pozbawionych prawa do reprezentacji.

Powstały w piętnastym wieku we Włoszech jako bardziej wyszukana forma teatrów dworskich balet<sup>5</sup> – jak zauważa Joanna Zielińska – dłużej niż pozostałe sztuki, bo aż do końca dziewiętnastego wieku, pozostawał w silnej zależności od rządzących elit<sup>6</sup>. Rozluźnienie związku między sztuką baletową a demagogią wyższych warstw społecznych przypada na okres przełomu modernistycznego, który nosił znamiona projektu totalnego, ponieważ dążył do „zanegowania tradycyjnego paradygmatu estetycznego jako całości”<sup>7</sup>. Od tańca oczekiwano już nie tyle nadzwyczajności i magii, ile innowacyjności, która korespondowałaby z doświadczeniem epoki. Odpowiedzią na te potrzeby stał się ruch odnowy tańca *modern dance*, dla którego najbardziej reprezentatywna wydaje się twórczość Marthy Graham, przy czym nie należy zapominać o równie rewolucyjnym charakterze prac Isadory Duncan i Mary Wigman.

<sup>3</sup> P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 189.

<sup>4</sup> Ze względu na specyfikę oraz ograniczoną objętość tego artykułu zapoczątkowane przez przełom modernistyczny zmiany w sztuce tańca przedstawiam w dużym uproszczeniu, świadomie pomijając niektóre nurty i nazwiska, a punktując tylko zjawiska z jednej strony najbardziej charakterystyczne, z drugiej – (w moim mniemaniu) najlepiej obrazujące pozytywny potencjał negacji. We fragmencie streszczającym te przemiany posługuję się – przede wszystkim – analizami Joanny Zielińskiej (eadem, *Problematyka polityczności reprezentacji w pracach Marthy Graham oraz Merce’a Cunninghama* [w:] *Performatywność reprezentacji. Widzialne/niewidzialne*, pod red. K. Czerskiej, J. Jopek, A. Sieroń, Kraków 2012) oraz Wojciecha Klimczyka (idem, *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010).

<sup>5</sup> W. Klimczyk, op. cit., s. 15.

<sup>6</sup> J. Zielińska, op. cit., s. 291.

<sup>7</sup> Ibidem.

Tańczący moderniści początku dwudziestego wieku nie zdefiniowali co prawda całkowicie kategorii reprezentacji, która pozostawała podporządkowana narracji, opowiadaniu historii, lecz poddali radykalnej transformacji jej tematykę, język i formę. Uwolniono wyobraźnię artystów, których emocje i afekty niejako wymknęły się ujarzmiającym i unifikującym, a przez to głęboko odpodmiotawiającym zasadom tradycji, a co za tym idzie – zniesiono *decorum*.

Największa zmiana zaszła jednak w przestrzeni *mimesis*, którą Graham i inni moderniści przenieśli w sferę introspektywną i tym samym zrewolucjonizowali logikę narracji, która rozwijała się już nie w rytmie słów, ale emocji. Paralelnie do treści przedstawień, przeobrażeniom podlegał sam ruch. Zamiast baletowej gracji, elegancji i odrealniającej obrazy tańczących ciał miękkości, dramaturgiczną dominantą spektakli stały się kanciaste, napięte układy oraz szarpane, ostre ruchy. Zadaniem tak skomponowanych choreografii – znów w opozycji do tradycyjnego baletu – było akcentowanie, a nie maskowanie, wysiłku wkładanego w taniec. Negacja sztuczności, dyscypliny baletowych form umożliwiła wprowadzenie na scenę, dotąd nieobecnego, „ciała naturalnego”, które – jak życzyła sobie Graham – winno być wyabstrahowane z inwentarza współczesnej cywilizacji, zagłuszającego archetypiczny „głos wnętrza”. Ruch w tym projekcie miał odwzorowywać albo raczej ucieleśniać uczucia, doświadczenia i pamięć tańczącego podmiotu, ściśle wiążąc „wewnętrzny krajobraz” z jego wizualno-ruchową reprezentacją.

Co istotne, pierwsza połowa dwudziestego wieku to także czas estetycznych przewrotów w obrębie samego baletu klasycznego, których symbolem jest inscenizacja *Święta wiosny* (1913) w reżyserii i choreografii Wacława Niżyńskiego, opisywana przez Annę Królicę jako pomost łączący tradycję baletową z tańcem współczesnym<sup>8</sup>. Wpływ Niżyńskiego, a w szerszej perspektywie Baletów Rosyjskich z czasów impresariatu Sergiusza Diagilewa, na rozwój estetyki baletu i dopuszczalnych w nim form stanowi przedmiot osobnych rozpraw i artykułów, dlatego tutaj tylko zarysowuję charakter najbardziej znaczących zmian.

Diagilew, zafascynowany Wagnerowską ideą *Gesamtkunstwerk*, pragnął udowodnić, że to sceniczne widowisko baletowe, a nie opera, „stanowić może jedyną i najdoskonalszą realizację idei korespondencji sztuk”<sup>9</sup>. Ponadto ukazywał światowej publiczności piękno rosyjskiego folkloru, wzbogacając oprawę swoich przedstawień o elementy ludowego rękodzieła, w tym przedmiotów użytkowych. Istota jego estetycznej rewolucji tkwiła jednak w eksponowaniu ról męskich i detronizacji balerin, na których – co widać w choreografiach Michaiła Fokina – dotychczas koncentrowano się w balecie<sup>10</sup>. Najważniejszą rolę w tym procesie (jako tancerz, a później także choreograf) odegrał Niżyński. Otworzył on bowiem przestrzeń tańca mężczyznom zmysłowemu,

<sup>8</sup> A. Królicza, „Święto wiosny”. Powracający gest choreografów, „Dwutygodnik” 2013, nr 107, tekst dostępny pod adresem: [www.dwutygodnik.com/artukul/1012-swieto-wiosny-powracajacy-gest-choreografow.html](http://www.dwutygodnik.com/artukul/1012-swieto-wiosny-powracajacy-gest-choreografow.html), (data dostępu: 15.03.2017).

<sup>9</sup> A. Stachura-Bogusławska, Igor Strawiński i Wacław Niżyński. Artyści wizjonerzy u progu nowej epoki [w:] *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie; Edukacja Muzyczna*, cz. 10, s. 222.

<sup>10</sup> Zob. *ibidem*, s. 222–223.

przeciwstawiając się tym samym, jak sugeruje Ramsay Burt, heteronormatywnej ideologii normalnego samca<sup>11</sup>. Twórca *Święta wiosny* zanegował ponadto całą klasyczną estetykę, wprowadzając na scenę ruch nieharmonijny, inspirowany siłami podświadomości i pogańskimi rytuałami. Jednocześnie eksperymentował z liniami tańczących ciał, które – w kontrze do baletu klasycznego – często były niejako połamane i garbate, bliższe estetyce brzydoty niż odrealniającej widowiskowości. Gest negacji okazał się w tym przypadku nie tyle aktem zerwania, ile otwarcia. Artysta wyprowadził bowiem balet na nowe terytorium, obfitujące w nieskończone możliwości operowania rytmem, harmonią i ruchem, a także emocjami i afektami, z czego do dzisiaj skwapliwie korzystają przedstawiciele baletu i tańca najnowszego (w tym teatru tańca spod znaku Piny Bausch). Ciała tych tancerzy nie są już tylko narzędziami podporządkowanymi ilustrowaniu fabuły, lecz przede wszystkim – autonomicznymi indywiduami.

W drugą fazę rozwoju *modern dance* wszedł po II wojnie światowej, a jego twarzą stał się Merce Cunningham, który estetykę tańca poddał kolejnym drastycznym modyfikacjom, odpowiadając tym samym na powojenny kryzys reprezentacji i dryfowanie sztuki ku poetyce absurdu, ironii i metafizycznego nihilizmu, właściwej dadaistom i surrealistom<sup>12</sup>. Poszukując istoty tańca, choreograf niejako programowo naruszał granice między tańcem a życiem, co prowadziło do negowania nie tylko estetyki klasycznej, lecz także tej charakterystycznej dla tańca modernistycznego spod znaku Marthy Graham, a więc emocjonalnej i prześlęgniętej patosem. Dekonstrukcję dotychczasowych modeli tanecznej ekspresji łączył z konstruowaniem nowych, wzbogaconych o „ruch znalezione”, codziennych form. W jego propozycjach wyraźne są inspiracje Duchampowską ideą *ready-mades*, redefiniującą pojęcie sztuki pojmowanej odtąd w kategoriach „intelektualnego gestu”. Koncepcja „ruchu znalezionego” stała się zresztą nieodłącznym komponentem teatru postdramatycznego w ujęciu Hansa-Thiesa Lehmana, kształtując jednocześnie fundamenty tańca postmodernistycznego, rezygnującego z wirtuozerii na rzecz eksperymentu.

W choreografiach Cunninghama i innych postmodernistów chodziło bowiem o dostarczenie widzom nie tyle emocji czy rozrywki, ile – jak powiada Klimczyk – „intelektualnej pożytki i ironicznego dystansu, podobnie jak w książkach debiutującego w tamtym czasie Thomasa Pynchona czy dziełach artystów z kręgu Fluxus”<sup>13</sup>. Warto podkreślić, że odrzucenie zasad baletu i tańca modernistycznego przez tancerzy postmodernistycznych sięga korzeniami awangardy przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, czyli przede wszystkim futuryzmu, surrealizmu i dadaizmu. Najbardziej znaczące wydają się jednak wpływy artystów programowo dekonstruujących i destabilizujących establishment: z jednej strony wspomnianego Duchampa, z drugiej – Alana Kaprowa i jego projektu antymimetycznej „sztuki życiowej”, podporządkowanej procesom i rytuałom codzienności.

<sup>11</sup> R. Burt, *Niżyński, modernizm i problem przedstawiania nienormatywnych typów męskości*, tłum. K. Pastuszek [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, pod red. J. Majewskiej, Kraków 2013, s. 360.

<sup>12</sup> Zob. W. Klimczyk, op. cit., s. 58.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 60.

Widać zatem, że potrójna odmowa zaakceptowania zasad baletu klasycznego, przebiegająca na trzech, poniekąd przenikających się, płaszczyznach: zrewolucjonizowanego baletu, tańca modernistycznego oraz *postmodern dance*, doprowadziła do wypracowania nowych jakości. Poszerzano pole sztuki tańca z jednej strony o afektywne obrazy nieidealizowanych ciał, z drugiej – o codzienność i konkretność „tu i teraz”. Ponadto zadbano o aktywizację widza oraz powiązanie sztuki z jej teorią, czemu sprzyjało zjawisko choreografii jako konceptu, wymagającego od odbiorcy intelektualnej pracy. W tym kontekście negacja wydaje się już nie tyle synonimem destrukcji zastanego porządku, ile propozycją odczarowania skostniałych form i wpisania ich w kontekst zmieniającego się świata.

Warto w tym miejscu zauważyć, że sam balet klasyczny także opierał się na zasadzie negacji. Jego reprezentanci odrzucali czy też zastaniali bowiem materialność, ułomność, niedoskonałość, a więc efemeryczność i śmiertelność/skończoność tańczących ciał oraz tkwiącą w nich potęgę podświadomości i nieracjonalnej witalności, ustanawiając tym samym obecność nowej, bo innej od rzeczywistej, cielesności. *Modern i postmodern dance* towarzyszyło zaś ustawiczne znoszenie imperatywu widowiskowości i nadzwyczajności. Kolejne gesty zerwania odpowiadały na zmiany zachodzące z jednej strony w społeczeństwach (paradygmat demokratyczny w miejsce monarchicznego), z drugiej – w przestrzeni szeroko pojętej sztuki, naznaczonej kryzysem reprezentacji i domniemanym końcem wielkich narracji. Twórcy czynili ciało na nowo widzialnym, a co za tym idzie – ucieleśniali podmiotowość tańczących.

Na pozytywny aspekt wszelkich odrzuceń zwraca uwagę Alain Badiou<sup>14</sup>, wyróżniając dwie przenikające się strony negacji – negatywną oraz afirmatywną. Pierwsza, równoznaczna destrukcji, polega na zakwestionowaniu zastanego porządku i oderwaniu się od jego zasad, by w konsekwencji znaleźć się – jak pisze Paweł Mościcki – „na ziemi niczyjej”. To zawieszenie w swoistym niebycie – między tym, co wyparte, a tym, co jeszcze niepowołane do istnienia – prowadzi ostatecznie do utożsamionej z afirmacją subtrakcji, czyli ustanowienia nowego języka i nowej idei sztuki. W tym kontekście choreografie bazujące na koncepcie i estetyce ruchu codziennego stają się już nie tylko ironicznym zaprzeczeniem tanecznej wirtuozerii, lecz także, a może przede wszystkim, metaforycznym projektem zniesienia różnicy między artystycznym *sacrum* i *profanum* oraz uczynienia sztuki, jak powiada Klimczyk, „sposobem bycia w świecie i tego świata rozumienia”<sup>15</sup>.

Tym samym nawet prowokacyjne i bezkompromisowe *credo* Yvonne Rainer, przedstawicielki amerykańskiej awangardy, *No manifesto* z 1965 roku, w którym artystka mówi: „nie dla spektaklu, nie dla wirtuozerii, nie dla zaangażowania wykonawcy lub widza, nie dla poruszania, nie dla bycia poruszonym” okazuje się nie tyle absolutnym zerwaniem z klasyczną i modernistyczną estetyką, ile próbą negocjowania dopuszczalnych w przestrzeni reprezentacji (nie)przedstawień. Zawarty w ostatnim zdaniu

<sup>14</sup> Mysł Badiou przytaczam w interpretacji Pawła Mościckiego, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Kraków 2008, s. 25–27.

<sup>15</sup> W. Klimczyk, op. cit., s. 286.

paradoks można wytłumaczyć imperatywem, przeciwstawionej przedstawieniu, obecności, a co za tym idzie – krytyką fetyszyzującego modelu sztuki. Ponadto mamy tutaj do czynienia z, jak powiedziałby Jacques Rancière, „pozornym antymimetyzmem”, ponieważ odrzucenie reguł i hierarchii sztuki przedstawieniowej prowadzi nie do destrukcji *mimesis*, lecz do wykreowania nowych modeli reprezentacji rzeczywistości<sup>16</sup>.

Zmiany w sztuce tańca zachodzą równolegle do przemian wizerunków ciał akceptowalnych jako elementy przedstawień. Ciała, jak chce Monika Bakke, „niosą w sobie fabułę przeżywanej metamorfozy” oraz stanowią „chyba najlepszy dowód zmienności jako zasady świata”<sup>17</sup>. Postmodernistyczne ukierunkowanie na codzienność i zacieranie granicy między sztuką a życiem są w tym kontekście jednocześnie zwróceniem uwagi na ciała nieidealne i niewidowskie, a w dalszej kolejności – kalekie, stare, dziwne i groteskowe, charakteryzujące się alternatywną motoryką lub nienormalną płciowością. Poszerzanie pola sztuki staje się zatem z jednej strony poszerzaniem widzialności różnorodnych ciał, z drugiej – likwidowaniem tabu w przestrzeni reprezentacji. Ciało jako herezyk okazuje się medium negocjacji pomiędzy normami kulturowymi a akceptowalnymi taktykami odgrywania/ reprezentowania nienormalnych tożsamości. To, co inne nie musi już ukrywać się za maską estetyzacji czy poddawać się filtrom uniformizacji, które zniekształcają obraz rzeczywistości przez wymazanie różnicy.

Towarzysząca negacjom w polu sztuki tańca subtrakcja nie pozwala na zaklasyfikowanie postmodernistycznych choreografii jako czystego przejawu antyszuki. Zresztą już Duchamp był przeciwny nazywaniu swojej aktywności antyszuką, proponując w zamian mniej wartościujący termin „asztuki”. Niemniej, oba przedrostki sygnalizują, oczywiście jak najbardziej słusznie, zaprzeczenie, ale pomijają konstrukcyjny potencjał zjawiska, które opisują. Nie bez przyczyny Maria Anna Potocka hasła „antyszuka” czy „antypiękno” nazywa „terminologicznym fikołkiem”, będącym „wygodnym przemodelowaniem rzeczywistości obserwowanej” i objawem „bezradności wobec nowego zjawiska i megalomanii dyscyplinarnej”<sup>18</sup>, by dalej stwierdzić:

„to, co bywa obecnie nazywane antyszuką, jest jedynie kolejną odstoną sztuki, krnąbrnym dzieckiem »dzieł kanonicznych«, które tym razem skłoniły artystów do rebelianckiego namysłu nad tradycyjnymi mediami i praktykami”<sup>19</sup>.

Warto jednak zaznaczyć, że choreografie postmodernistyczne, a szczególnie te reprezentujące nurt tańca najnowszego, rzadko operują tylko antywartościami, co różni je od zjawisk takich jak chociażby performans radykalny. Ich twórcy czerpią bowiem jednocześnie z repertuaru gestów właściwych antyestetyce (brutalizm, agresja) i tych przypisywanych tradycyjnym modelom artystycznej narracji, a ponadto – jak wcześniej wspomniałam – nie tyle rezygnują z *mimesis*, ile ustanawiają nowe formy reprezentacji. Widać zatem, że nie mamy tutaj do czynienia z czystą deestetyzacją, ale raczej z fuzją

<sup>16</sup> J. Zielińska, op. cit., s. 300.

<sup>17</sup> M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 9.

<sup>18</sup> M.A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka*, Warszawa 2007, s. 185.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 191.

niezapośredniczonego doświadczenia i metafory teatralnej. Zaprzeczający tradycji taniec nie jest antysztuką, tylko wyrazem twórczych poszukiwań własnej figury abstrakcji, będącej remedium na kryzys reprezentacji. Do opisu tego fenomenu, a w szerszej perspektywie – afirmatywnej strony negacji, idealna wydaje się Lyotardowska charakterystyka artysty awangardowego, pomnażającego radość czerpaną z nowych reguł gry, według których stwarza siebie i świat<sup>20</sup>.

W dalszej części tego artykułu chciałabym opowiedzieć o dwóch współczesnych choreografiach – *Stara i drzwi* Matsa Eka oraz *C.O.R.PuS Compagnie de l’Oiseau-Mouche*. Ich twórcy wyraźnie afirmują fakt ustanowienia nowych reguł gry, jednocześnie odwołując się do spuścizny tańca klasycznego, którą jednak nie tyle poddają ironicznej dekonstrukcji, ile wpisują właściwe jej kategorie w nowo ustanowione realia. Opisane wyżej działania prowadzą do abstrakcji, która niejako zapomina o poprzedzającej ją fazie destrukcji, włączając w swoją ramę to, co niegdyś zanegowane.

Analiza tych spektakli ma na celu z jednej strony zilustrowanie afirmatywnego potencjału negacji, z drugiej – zarysowanie takiej koncepcji estetyki, która przebiega ponad podziałami na sztukę i antysztukę, łącząc jednocześnie perspektywę ortodoksa i heretyka, insidera i outsidera, codzienność z niezwykłością. W obu przedstawieniach poetyka szoku i przekroczenia współistnieje bowiem z klasyczną estetyką. Ciało widowiskowe pojawiają się natomiast obok ciał doświadczających i/lub, przed postmodernistyczną rewoltą, wyłączanych z porządku reprezentacji ze względu na swoją „niekanoniczność” i nieuleczalną (niepodlegającą mechanizmom ujarzmiania i kontroli) niesystemowość. Oba projekty to także swoiste antidotum na zjawisko, które Schilling definiuje jako *vanishing bodies*, czyli opisywane przez Foucaulta czy Turnera „ciała znikające”, „obecne jako przedmiot dyskusji, ale niewidoczne jako obiekt analizy, biologiczny, fizyczny czy materialny”<sup>21</sup>.

Balet klasyczny czynił materialność tańczących ciał niewidzialną, pozbawiał je bowiem ich biologicznej realności. Mimo że dzięki reformom Niżyńskiego i reprezentantów *modern dance* ta realność została do pewnego stopnia odzyskana, dopiero tancerze postmodernistyczni w pełni noszą piętno klasycznej niewidzialności. Negują już nie tylko nadrealność tańczących, lecz także podział ciał na te, które mogą być reprezentowane i reprezentować, oraz te, które winny zostać odsunięte na peryferia widzialności. Przy czym, jak zauważa Joanna Szymajda, dopiero w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku intensywne różnicowanie/negocjowanie dopuszczalnej estetyki tańczących ciał staje się, by tak rzec, trendem powszechnym<sup>22</sup>.

W spektaklach *Stara i drzwi* oraz *C.O.R.PuS* pojawiają się ciała stare i chore. Ich obecność jest konsekwencją afirmatywnego kroku negacji, który należałoby w tym kontekście określić jako demokratyzację systemu kulturowych reprezentacji. Co istotne,

<sup>20</sup> J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 59.

<sup>21</sup> A. Dziuban, *Socjologia i problem cielesnej kondycji człowieka* [w:] *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki*, pod red. A. Wieczorkiewicz, J. Bator, Warszawa 2007, s. 64.

<sup>22</sup> Zob. J. Szymajda, *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Kraków 2013, s. 119.

nie mamy tutaj do czynienia z konwencją *freak show* ani z porządkiem symbolicznym, ale z ideą uwrażliwienia na potencjał tkwiący w zawsze zagrażającej systemowi inności, której nie powinno się utożsamiać z nienormalnością.

Telewizyjne przedstawienie *Matsa Eka Stara i drzwi* z 1991 roku, choć głęboko zanurzone w poetyce abstrakcji i surrealizmu, wydaje się przepiękną fuzją gramatyki klasycznego baletu i estetyki *postmodern dance*. Matka choreografa, słynna tancerka Brigit Cullberg, żegna się z tańcem w geście pełnym sprzeczności – pogodzenia i rozpaczy. Ek zwraca tutaj szczególną uwagę na pochodzenie czy też źródło ruchu. Taniec, jak u Marthy Graham, rodzi się wewnątrz ciała, pojmowanego jako *soma* i *sarx* jednocześnie. To rozdarcie znajduje swoje odzwierciedlenie w montażu. Sceny lirycznego tańca przeplatają obrazy, można rzec, skandalizujące – siwa głowa tancerki ociera się o fallusa; Cullberg zjada surowe mięso konia, który jej się przyśnił. Co jednak istotne, Ek nie tyle szokuje, ile zwraca uwagę na maskowaną w balecie klasycznym biologiczność tańczących ciał, które nigdy nie będą w pełni wyabstrahowane z porządku popędów i podświadomości. Stare, naznaczone chorobą ciało jego matki osiąga stany graniczne – oscyluje między ekstazą a harmonią, codziennością a baletowym odrealnieniem czy też niezwykłością. Abstrakcyjny, poetycki ruch przeplata się z ruchem zwykłym. Obok tradycyjnych sekwencji tanecznych, dramaturgię spektaklu tworzą czynności nieporadne, niewidowiskowe – bujanie się na drzwiach, bieganie, nieporadne płużenie w przestrzeni surrealistycznej sceny. Ponadto na ekranie pojawia się również młodsza tancerka, Ana Laguna. Występuje ona w roli wspomnienia czy też majaku rozdrażnionej wyobraźni, niejako dopełniając tym samym postdramatyczny charakter całego widowiska, skomponowanego z elementów klasycznych i ich zaprzeczeń.

Ciało starej kobiety, które nie ukrywa swojej śmiertelności, staje w kontrze do przezroczystości ciał w balecie klasycznym. Z jednej strony przypomina o negowanej mięsności istnienia, z drugiej – odkrywa zarazem fascynujące i odrzucające „piękno brzydoty”, którego ucieleśnienie nie byłoby możliwe bez leżącej u jego fundamentów negacji zastanego porządku. Cullberg nie reprezentuje ideału, a konfrontuje patrzących z niewygodną niedoskonałością, sytuując się tym samym po stronie realnego doświadczenia, które jednak nie unicestwia pamięci o lekcji klasyki. Spektakl *Stara i drzwi* staje się zapisem metamorfoz, które przeszło ciało tytułowej bohaterki, ukształtowane z tego, co nabyte, i tego, co naturalne. Jnocześnie urasta do rangi metafory historii tańca, będącej pasmem odrzuceń i powrotów, destrukcji, zawieszzeń i subtrakcji.

Compagnie de l'Oiseau-Mouche w spektaklu *C.O.R.P.uS* zwraca zaś uwagę na ciała chore, znajdujące się na peryferiach pola sztuki tańca. Zaaranżowana sytuacja sceniczna to interaktywny, tragikomiczny wykład o historii tańca, który rozgrywa się w dwóch równoległych planach. Jedna z artystek prowadzi historyczny monolog, który „na żywo” ilustruje grupa fikuśnych, bo odznaczających się skłonnościami do gagowych karykatur, performerów, wcielających się z niemałą przekorą w kolejnych znanych tancerzy i choreografów. Groteskowo-prześmiewcza forma tego przedsięwzięcia okazuje się jednak niepozornym kamuflażem dla mniej pogodnej treści. Jak pisze Karolina Wycisk – „w tym



przypadku o historii pełnosprawnych ciał opowiadają ciała o alternatywnej motoryce, nieuwzględnione w ogóle w tej opowieści”<sup>23</sup>.

Performerzy z Compagnie de l’Oiseau-Mouche zwracają uwagę na wpisną w dominującą, opartą na opozycji widzialne – niewidzialne narrację o tańcu serią wyciemnień i wykluczeń. Zdawać by się mogło, że pozostając na poziomie dekonstrukcji, nie przechodzą przez afirmatywną fazę negacji, ponieważ nie wychodzą poza ramę cudzej opowieści. Problem polega na tym, że jedyna historia, którą mogliby przedstawić jako własną, jest niehistorią albo historią odrzuceń. Nienormatywna cielesność tańczących okazuje się podwójnie wyparta – z porządku scenicznej reprezentacji (pomijam tutaj taniec postmodernistyczny), a w konsekwencji – z narracji. Z problemem opowiedzenia czegoś, co nie istnieje, performerzy radzą sobie właśnie poprzez subwersywne wejście w przestrzeń cudzej opowieści i wpisanie jej w swoje chore, niepełnosprawne ciała, symbolicznie łącząc tym samym ortodoksję z heterodoksją i poszerzając pole sztuki tańca.

Artyści proponują znaczące przesunięcie – wyparte przejmuje kontrolę nad oficjalnym, chore ciało wchodzi we władanie „zdrowej narracji”. Humorystyczna konwencja spektaklu C.O.R.PuS okazuje się narzędziem krytycznej demistyfikacji oficjalnej historii tańca. Twórcy zdają się tym samym pisać pierwszy rozdział jej nowej wersji, poświęcony nieobecności ciał nienormatywnych, jednocześnie sygnalizując, że kolejne mogą wyglądać zupełnie inaczej. Ponadto oddalając to, co pierwszoplanowe, a przybliżając marginalia (sceniczny dowcip dominuje nad powagą snutego w tle wykładu), wypełniają puste miejsca wybrakowanej historii. W ten sposób ustanowiona zostaje nowa przestrzeń porozumienia, której linie przebiegają ponad podziałem na centrum i peryferia, uznane i wyparte.

W przypadku obu spektakli, które są tylko wybranymi przykładami z o wiele większej grupy przedstawień poruszających podobną tematykę, mamy do czynienia z projektem sztuki bazującej na pragnieniu przewyciężenia „tyranii niewidzialności”. Twórcy dążą do wykreowania nowego porządku reprezentacji, w którym ważniejsza od opozycji ładne – brzydkie czy normatywne – alternatywne będzie idea demokratycznej różnorodności ciał. Z ich działań wylania się koncepcja estetyki mieszczącej w sobie zarówno tradycję, jak i to, co ją przekracza, sytuującej się przy tym w podatnej zarówno na negację, jak i reformy i negocjacje przestrzeni „pomiędzy” (pomiędzy niezwykłością a codziennością, klasyką a eksperymentem, reprezentacją a obecnością), którą chciałoby się nazwać „estetyką pełnej widzialności”. Jak widać, cykl dokonujących się w obrębie pola sztuki zaprzeczeń jest jednocześnie warunkującym jej trwanie pasmem początków, które niekoniecznie muszą unicestwiać to, co negują. Taniec najnowszy wydaje się tego najdoskonalszym przykładem, zdobycze nowej i starej awangardy współistnieją bowiem w nim obok form klasycznych.

---

<sup>23</sup> K. Wycisk, *W stu procentach*, Internetowy Magazyn „Teatralia” 2016, nr 182, [www.teatralia.com.pl/stu-procentach-wiecej-niz-teatr-olimpiada-teatralna](http://www.teatralia.com.pl/stu-procentach-wiecej-niz-teatr-olimpiada-teatralna) (data dostępu: 15.03.2017).

## **Summary**

### **Aesthetics of full visibility. The affirmative aspect of negation in the art of dance**

The aim of this article is to analyze the positive (affirmative) side of negation on the example of changes in the aesthetics of classical ballet, modern dance, and postmodern choreography. It demonstrates that every negation is, at the same time, a negotiation. In this context, negotiation means fighting for the visibility and representation of bodies that do not fit in the classical canon of ballet, which is presented as a system of oppression. The first part is of a theoretical character and focuses on the aesthetic changes in the field of the art of dance. The second part provides an analysis of two contemporary examples of choreographies („The Old Woman and the Door” by Mats Ek and „C.O.R.P.U.S” by Compagnie de l’Oiseau-Mouche) in which old and diseased bodies appear at the center of both the performance and the audience’s attention. The definition of the aesthetics of full visibility serves as a descriptive frame for dance performances that abolish the invisibility of bodies incompatible with the classical canon.

**Słowa kluczowe:** balet, taniec postmodernistyczny, widzialność, niewidzialność, ciało, ciało nie-normatywne;

**Keywords:** ballet, postmodern dance, visibility, invisibility, body, non-normative body



Autorka – Anna Krztoń

## Literatura jako milczenie. O *Możliwości wyspy* Michela Houllebecq

Na okładce polskiego wydania *Przestrzeni literackiej* Maurice'a Blanchota, wydanej dopiero w 2016 roku (a zatem, jak można dodać z przekąsem, z poślizgiem zaledwie sześćdziesięciu jeden lat), biogram autora zajmuje raptem trzy linijki tekstu. To dwa zdania. Pierwsze: podstawowe dane biograficzne. Drugie: „Jego życie było całkowicie poświęcone literaturze i właściwemu jej milczeniu”. Trudno o lepsze wprowadzenie w problematykę Blanchotowskich rozważań o istocie tekstu. Ta krótka zbitka słów zawiera to, co żywo i bardzo osobiście dręczyło autora przez całą jego twórczość – poczucie uwikłania w niemożliwą do przekroczenia relację między człowiekiem i literaturą.

W *Przestrzeni literackiej* szczególnie poruszający wydaje mi się rozdział pierwszy – *O istocie samotności*. Już na początku Blanchot zarysowuje najbardziej istotne elementy swojej wizji literatury, którą w kolejnych partiach publikacji będzie rozwijał bardziej szczegółowo w odniesieniu do Kafki, Rilkego czy Hölderlina. W centrum rozważań pozostaje zawsze dzieło literackie rozumiane jako bycie: nagie, bez początku i końca, milcząco osobne, które może ujawnić się w świecie tylko za pośrednictwem pisarza. Przy czym ceną, jaką płaci on za pracę umysłu wychylającą się ku dziełu literackiemu, jest szczególnie rodzaj samotności:

„(...) dzieło sztuki, dzieło literackie – nie jest ani ukończone, ani nieukończone: ono jest. Jeśli mówi, to wyłącznie: że jest – i nic więcej. Poza tym jest niczym. Kto chce sprawić, by wyraziło coś więcej, nie odkrywa niczego, odkrywa, że dzieło niczego nie wyraża. Ten, kto żyje w głębokiej zależności od dzieła – dlatego że je pisze lub dlatego że je czyta – doświadcza samotności tego, co wyraża jedynie słowo »bycie«: słowo, które język ośłania, kiedy je skrywa, albo które ukazuje, kiedy sam znika w milczącej pustce dzieła”<sup>1</sup>.

Samo w sobie dzieło literackie jest *par excellence* samotne, bo doskonale nieprzystające, osobne i wsobne. Nie potrzebuje żadnego powodu ani konieczności do istnienia. Jest czymś więcej niż zbiór przypisywanych mu funkcji i wymyka się jakimkolwiek narzucanym mu ramom – zawsze doskonale obojętne wobec ludzkich zabiegów. Choć dzieło literackie da się przybliżyć tylko za pomocą mnożenia negatywności, paradoksalnie właśnie dlatego jest czystą afirmacją. To samo jądro tego, po co chciałby sięgnąć każdy obcujący z tekstem, a co siłą rzeczy musi pozostać poza jego zasięgiem. Tym samym pisarz i czytelnik kierują się tą samą ikaryczną potrzebą przybliżenia się do niedostępnego centrum – odpychającego go obiektu fascynacji. Każdy z nich orbituje wokół dzieła literackiego, choć nieco inaczej.

<sup>1</sup> M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2016, s. 12.

Do nierównej więzi między pisarzem a dziełem literackim przechodzi Blanchot już chwilę później: „Pisarz należy do dzieła, ale tym, co należy do niego, jest tylko książka, niemy stos jałowych słów, coś najmniej znaczącego na świecie”<sup>2</sup>. Przynależność ta związana jest z ciągłym nakazem pracy pisarskiej. Pisarz obcuje do pewnego stopnia z dziełem – na pewno ma poczucie jego ciągłej, nieuchwytniej jeszcze, choć wyczuwalnej przecież obecności, którą można przybliżyć za pomocą słów. Zdania, akapity, rozdziały, tomy – ten ustawiczny wysiłek mnożenia wyrazów byłby jednak tylko ponawianym wciąż gestem wyciągania ręki zaciskającej się na pustce. To, co dałoby się uchwycić, to tylko cienie bardziej doniosłego znaczenia, które w akcie namnażania słów lub ich sczytywania miałyby zaledwie przybliżyć dzieło do ludzkiego wymiaru. Jednocześnie ciąggu pisania nie dałoby się przerwać, bo jak stwierdza Blanchot: „(...) to, czemu sam chce położyć kres, pozostaje bezkresne, wciągając go w iluzję pracy”<sup>3</sup>. Pisarz musi odpowiadać na nieme wezwanie dzieła literackiego – oddalać się od siebie ku nagiej idei doskonałego tekstu. Odpowiedź ta w założeniu miałaby prowadzić do sukcesu: przepisania bytu do rzeczywistości, postawienia ostatniej, decydującej kropki wieńczącej finalne zdanie. Wiadomo jednak, że ciągle pisane dzieło pozostawałoby do samego końca tak samo niezapoznane i z obojętnością przynależną nagiemu byciu opierałoby się wszelkim ludzkim zabiegom. Co więcej: właśnie dlatego warte jest wszystkich autorskich wysiłków.

Jeżeli więc autor może jedynie zreferować własną słabość – napisać tylko książkę – to w jaki sposób dzieło literackie może być doświadczone?

„Nagle »Noli me legere« sprawia, że tam, gdzie wciąż istnieje tylko książka, wyłania się horyzont innej potęgi. Jest to ulotne, acz bezpośrednie doświadczenie. Chodzi nie o siłę zakazu, lecz, poprzez grę i znaczenie słów, o uporczywą, surową i bolesną afirmację, zgodnie z którą to, co znajduje się w całkowitej obecności skończonego tekstu, mimo wszystko odmawia do siebie dostępu – będąc surową i przenikliwą pustką odmowy – lub raczej wyklucza mocą swej obojętności tego, który napisał dzieło i chce je dzięki lekturze na nowo przyswoić. (...) Nikt, kto napisał dzieło, nie może żyć, trwać przy nim. Jest ono właśnie tą decyzją, która go odrzuca, odcina, która zmienia go w przeżytek, w coś nieudzielającego się, bezczynnego i biernego, od czego sztuka pozostaje niezależna”<sup>4</sup>.

Jest coś przerażającego w Blanchotowskiej wizji literatury. Jeżeli na terenie filozofii zawsze gra toczy się o najwyższe stawki, to w tym wypadku zostały one podbite nie tyle, jak twierdziłby Barthes, do punktu niemożliwego<sup>5</sup>, ile wręcz nieznośnego. To rzucanie się w wir pisania, który jest ciągłym procesem wywłaszczania się z siebie (przejścia od „Ja” do „On”<sup>6</sup>) i świata dla fascynacji, określaną przez Blanchota jako

„spojrzenie samotności, spojrzenie bezustannego i bezkresnego, w którym zaślepienie jest wizją jeszcze, wizją niebędącą już możliwością widzenia, lecz niemożliwością, by nie widzieć,

<sup>2</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>5</sup> R. Barthes, *Stopień zero pisania*, tłum. K. Kot, Warszawa 2009, s. 46.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 18.

niemożliwością, która staje się widzialna, która ciągnie się – wciąż jeszcze i jeszcze – w niekończącej się wizji: to martwe spojrzenie, spojrzenie przemienione w omam wiekuiestej wizji”<sup>7</sup>.

Tu, jak mi się zdaje, znajduje się punkt krytyczny *Przestrzeni literackiej* – w przeświadczeniu, że literatura jest najważniejsza właśnie dlatego, że ma zdolność dominacji poprzez bycie niemożliwą: do osiągnięcia, do uchwycenia, ale i do porzucenia. Jak odwrócić wzrok od perfekcji czystej możliwości? Jak odmówić sobie pokusy opowieści wysyconej wreszcie znaczeniem, będącej sensem samym w sobie?

Arthur Rimbaud postąpił tu za zgrabny przykład tego, który był zdolny do porzucenia takiej obietnicy. Nie tyle zawiesił on swoją opowieść, ile dramatycznie od niej uciekał; ciężar okazał się zbyt duży, cena zbyt wysoka. Blanchot przywołuje jego przypadek – jak się zdaje – z wisielczą wyrozumiałością współwzięnia. Ze zrozumieniem będzie obserwował próby ucieczki, w duchu jednak kiwa z rezygnacją głową jak przystało na tego, który pogodził się już sytuacją. Wszelkie mrzonki o ponownym zadomowieniu w „ja” i w świecie nieudolnie maskują strach przed wzięciem odpowiedzialności za coś donioślejszego niż jednostkowość<sup>8</sup>. Tego rodzaju powrót nie jest wreszcie jakimkolwiek rozwiązaniem, bo odejście od literatury jest niemożliwe. Pisarska samotność zyskuje tylko dodatkową płaszczyznę: bycia odrzuconym przez samego siebie.

Osobność piszącego wynika w pierwszej kolejności z tego, że sam nie mogąc w pełni odejść, przez dzieło literackie będzie jednocześnie cały czas odpychany. Dlatego też w *Istotnej samotności* tak wiele jest o niemożności lektury własnego tekstu, który w momencie prowizorycznego zakończenia (bo, jak wiadomo, dzieło nie uznaje epilogów) staje się tajemnicą – obcą i drastycznie niedostępną. Pisarz jest więc wyizolowany zarówno ze świata, do którego odwraca się plecami, jak i własnej pracy oraz literatury. Jego samotność okazuje się totalna i nie ma z niej konstruktywnej możliwości ucieczki.

W tym miejscu wypada wstrzymać na moment rekonstrukcję Blanchotowskiej wizji literatury. Napoczęte wątki, które udało mi się dotychczas nakreślić w ogólnym zarysie, znalazły w literaturze swoją zaskakująco bliską realizację, i tam też chciałabym je przenieść. Za Michélem Houellebecqiem staram się powtórzyć gest zaczepnego zaproszenia do dalszej lektury i powtórzyć słowa, które padły przy innej okazji: „płaszczyzna sporu została nakreślona”<sup>9</sup>.

## Świat jako tekst

W chwili wydania *Możliwość wyspy* spotkała się raczej z mieszanymi reakcjami ze strony czytelników i krytyki. Do tej pory dość wyraźnie zresztą wyróżnia się na tle innych utworów Houellebecq’a. *Czątki elementarne*, *Platforma* czy *Uległość* stosunkowo łatwo zestawiać ze sobą w dość jednorodną, krytyczną ocenę społeczeństwa nowego *fin du siècle* i tak zresztą zwykle są omawiane. Szczególnie najbliższa współczesności płaszczyzna narracyjna skłania ku takiej lekturze. Charakterystyka Daniela<sup>1</sup>, głównego

<sup>7</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 16–17.

<sup>9</sup> M. Houellebecq, B.H. Levy, *Wrogowie publiczni*, tłum. M.J. Mosakowski, Warszawa 2012, s. 8.

bohatera powieści, mogłaby brzmieć prawie identycznie jak wszystkich innych Houellebecqowskich dekadentów: to ten sam typ zgorzkniałego, zmęczonego życiem przedstawiciela klasy średniej zmierzającego do upadku „społeczeństwa zachodniego”. Tym razem jednak nie tyle mamy do czynienia z postacią „z krwi i kości”, ile z jego tekstową i problematyczną dla jego kolejnych wcieleń obecnością. Jeżeli Daniel1 mówi i przeżywa, to z przeszłości i siłą zanotowanych wspomnień. Sama opowieść zaś dokonała się setki lat wstecz, a wraz z nią dobiegła końca właściwa narracja.

W okolicach 4000 roku wydaje się, że wszystko już powiedziano i zapisano. Kronika upadku zachodniej cywilizacji została dawno ukończona przez Daniela1 – po to, by przez kolejne lata mogła nawiedzać monochromatyczny i sterylny świat jego kolejnych, genetycznych kopii. Każdemu następnemu bohaterowi pozostaje niekończąca się interpretacja; wieczne docieranie do obcego świata tylko pozornie spacyfikowanego przez dystans czasowy, ale też technologiczny. Głównym zadaniem neoludzi będzie jedynie zaczernianie marginesów komentarzami. Wydawałoby się, że brakuje ucieczki nie tylko z zamieszkanego przez nich szklanych domów, lecz także z pułapki zapętlającej się, dręczącej lektury życia, do którego nie ma już dostępu. Świat pozatekstowy to terytorium dzikie i odstręczające, ulokowane poza bezpieczną granicą domu – w dosłownym i przenośnym znaczeniu.

W *Możliwości wyspy* mamy zatem do czynienia aż z dwoma sytuacjami pisania. Źródłowym tekstem jest opowieść Daniela1, który na potrzeby swoich kolejnych wcieleń dokonuje podsumowania własnego życia. Nie jest to dziennik pisany pod dyktando codzienności i tylko na własne potrzeby. Ma on spełniać funkcje od wieków przypisywane właśnie dziełu literackiemu – zyskania nieśmiertelności poprzez tekst, który ożywać będzie w pamięci kolejnych pokoleń. W tym wypadku będą to jego kolejne genetyczne mutacje ludzkiego pierwowzoru, a historią i jednostkową pamięcią – sama literatura.

Tym samym Daniel1 wyznacza początek podstawowego tekstu, na którym przez lata narasta innego rodzaju narracja: szczególny rodzaj osobistych komentarzy następnymi pokoleń neoludzi. W *Możliwości wyspy* dochodzi tym samym do fascynującego (czy wręcz schizofrenicznego) splotu ról wyznaczanych przez literaturę. Dla Daniela24 czy Daniela25 pierwotne dzieło literackie jest tak samo obce, jak i własne. Jako kolejne wcielenia tej samej osoby komentują przecież do pewnego stopnia własny tekst. Są jego autorami w najpełniejszym tego słowa znaczeniu – jedyną pamięcią, jaką dysponują, są zapiski wszystkich, ponumerowanych istnień, co czyni każdego z nich pisarzem i podmiotem tej samej opowieści.

Na przestrzeni dwóch tysięcy lat doszło jednak do poluzowania więzi między początkiem i końcem historii. W pewnym sensie ten pantekstualny świat neoludzi bliski byłby stanowi wychylenia ku dziełu literackiemu, o którym pisał Blanchot. W świecie będącym literaturą

„samotność pisarza – ów los stanowiący jego ryzyko – zdaje się pochodzić stąd, że przynależy on w dziele do czegoś, co je samo zawsze poprzedza. Pisarz jest miejscem, gdzie dzieło pojawia się

w swej stanowczości początku, on sam jednak należy do czasu, w którym panuje niezdecydowanie właściwe rozpoczynaniu na nowo<sup>10</sup>.

Neoludzie są więc pisarzami w podwójnym sensie: zapisują opowieść, która nigdy do końca nie może być ich własną i przez którą zostali odrzuceni – tak jak dzieło literackie zawsze odrzuca tego, który po nie sięga. Ich osobista narracja zawsze pozostanie echem wyraźnego, choć niezrozumiałego już początku, w którego cieniu przyszło im żyć. Tym samym są podwójnie wykolejeni z czasu – enigmatycznej przeszłości i porzucanej na rzecz literatury terażniejszości.

Problem stanie się być może bardziej zrozumiały, gdy przywołamy jeszcze inny fragment z *Przestrzeni literackiej*:

„Pisać to przeciąć więź łączącą mnie z mową, to przeciąć relację, która sprawiając, że mówię do ciebie, pozwala mi mówić w obrębie zrozumienia, z jakim to, co mówię, spotyka się z twojej strony, bo mowa ta cię przywołuje, bo jest wołaniem mającym początek we mnie, skoro kończy się w tobie. Pisać to zerwać tę więź. To także wycofać język z biegu świata, pozbawić go tego, co czyni zeń władzę, za sprawą której gdy mówię, to świat się wypowiada, to dzień jaśnieje poprzez pracę, działanie i świat”.

Tych kilka zdań dość dobrze oddaje istotę komentarzy narastających nad opowieścią Daniela I. Łączą one dwa wymiary czasowe tylko pozornie. Słowa być może nawet bardziej niż czas dokonują erozji zamkniętych w dziele literackim znaczeń. Z każdym zdaniem coraz wyraźniej oddala się horyzont właściwej opowieści. Skalibrowanie rzeczywistości pod tekst w tym samym stopniu odseparowuje człowieka przyszłości od świata, co szklane ściany i nowoczesna aparatura. Ten sam wymóg komunikacji – potrzeby przeniknięcia tajemnicy, która zdefiniowała bieg jego kontynuacjom – obraca zapiski neoludzi w „stos jałowych słów”. Klaustrofobiczne uniwersum przyszłości, zawarte w *Możliwości wyspy*, jest wszechogarniającym tekstem bez większego znaczenia; tym bardziej samotnym, im bardziej zwróconym ku istnieniu dzieła literackiego. Koło się zamyka.

Wywłaszczanie podmiotu z siebie samego ma w *Możliwości wyspy* wiele z melancholijnej repetycji ruchu dookoła własnej osi, za którą idzie niemalże synonimiczna „(...) nuda tożsamości, powagi, głębi, pamięci – wszystkich tych *modi* egzystencjalnych, które opierają się na wytrwałym i sumiennym, zamkniętym w sobie powtórzeniu<sup>11</sup>”.

## Nuda lektury

W swoim eseju *Melancholia i ekstaza* Agata Bielik-Robson przeciwstawia dwa rodzaje nudy i skorelowanej z nią melancholii. Pierwsza z nich (o proveniencji postmodernistycznej) to jałowy stan znużenia światem, melancholia raczej bezrefleksyjna; mroczny i ciężki rewers pożądanego „lekkości bytu”. Przeciwnieństwo nudy spod znaku Merkurego – rozbieganej, pobieżnej – to jej wersja klasyczna, której od wieków towarzyszy milczący patronat Saturna. Jest ona bezprzedmiotową żałobą podmiotu, samoudręczającą, niekończącą

<sup>10</sup> M. Blanchot, op. cit., s. 15.

<sup>11</sup> A. Bielik-Robson, *Nuda i ekstaza* [w:] *Nuda w kulturze*, pod red. P. Czaplńskiego, P. Śliwińskiego, Poznań 1999, s. 26.

się refleksyjnością spojrzenia zwróconego ku przeszłości. Przejście od dawnego sposobu rozumienia i przeżywania nudy w ponowoczesności miało dokonać się wraz z zanikiem czegoś, co Bielik-Robson za Nietzschem określa jako zmysł historyczny, a tym samym urosło do rangi kryzysu kultury Zachodu. Sporo w tym zasługi współczesnej filozofii francuskiej, w ramach której historia i pamięć niepostrzeżenie przeistoczyły się w nieznośny balast przykuwający życie do wiekowych pamiątek<sup>12</sup>. Ponowoczesny podmiot nie chce już rozpamiętywać tego, co było; lektura historii miałaby bowiem zakładać z góry wejście w gotowe koleiny cudzego myślenia. Zamiast ciężaru kulturowego spadku wybiera on wolność ekstazy – nowego Absolutu, tworzenia własnej transcendencji *via negativa*<sup>13</sup>. Szczególnie obrywa się Lacanowi i jego *jouissance*: anarchistycznej chwili radości, która

„(...) każe się odnaleźć zdekonstruowanej i zdecentralizowanej subiektywności właśnie w chwili jej ostatecznego zagubienia, samoutraty, bycia-poza-sobą, bycia-bez-miejsca. Chce, by ponowoczesne ja żyło najintensywniej właśnie wtedy, kiedy w beczasowych chwilach ekstazy znajduje się z dala od siebie, z dala od własnego obrazu, od wszystkiego, co złudnie uważało za określającą je tożsamość – w utopijnym i nieuchwytnym niby-miejscu, w którym – jak twierdzi Lacan – mieszka jego prawdziwa istota: *jouissance*”<sup>14</sup>.

W Lacanowskiej psychoanalizie termin ten rozumiany jest jako charakterystyczna dla postmodernizmu, przygodna podmiotowość. W dodatku, jeżeli już się pojawi, to zawsze w niezgodzie i w zaprzeczeniu wobec wszelkich struktur: „ciężar dziedziczenia jest w niej tak przytłaczający, że nie ma mowy – metaforycznie i dosłownie – by żywe »ja« mogło się w nim zadowolić”<sup>15</sup>. Przywołany przez Bielik-Robson Foucault idzie jeszcze dalej:

„(...) pisanie zmierza przede wszystkim ku temu, by stworzyć otwartą przestrzeń, która pochłonie i unicestwi piszący podmiot... Kiedyś pisanie miało obowiązek stwarzać nieśmiertelność, dziś natomiast otrzymało ono prawo do zabijania, prawo do tego, by stać się zabójcą własnego autora”<sup>16</sup>.

Jeżeli więc język jest strukturą obcą, osobną i dominującą, to pytanie o to, czy istnieje inna możliwość zachowania własnego „ja” niż milczenie, jest już tylko retoryczne.

Tym samym ponownie wracamy do pantekstualnego świata *Możliwości wyspy Houellebecqa*, w którym mowa przestaje być narzędziem sensotwórczej działalności człowieka, a staje się siłą rozporządzającą ludzką egzystencją. Szczytywanie i pomnażanie tekstu umieszcza go w owym byciu-bez-miejsca i zwraca go kontemplacyjnie ku milczącej idei literatury – Blanchotowskiej „bolesnej afirmacji”. Bielik-Robson dość jednoznacznie będzie opowiadała się przeciwko temu typowi ekstatycznej (a przez to „płaskiej i nieinteresującej”<sup>17</sup>) nudzie, która wydaje „ja” na działanie sił podminowujących jego i tak już mocno nadwątloną kondycję. Inną, ocalającą możliwością byłaby melancholijna,

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 27.



saturnowa kontemplacja zespolona z tym, co Benjamin rozumiał jako pamięć historyczną. Taka forma ciągłego rozpamiętywania uzgadnia wszystkie wymiary czasu – przeszłość, teraźniejszość i wszystkie warianty „być może” – na drodze łagodnego rozwoju ku przyszłości. Lektura w takim wydaniu to akt sprawiedliwy wobec wszystkich istnień, które na przestrzeni wieków zawarła w sobie. Wreszcie jest też pozytywna – zakłada, że na terenie literatury możliwa jest wspólna, czasem być może trudna, ale jednak wartościotwórcza praca pokoleń<sup>18</sup>.

Houellebecq wypróbował zupełnie inny koncept. Literatura jako forma pamięci okazuje się dla niego nieznośna. Stanowi ona rodzaj udręki, przypomina nie tyle przeszłość, ile narastający wobec niej dystans. W jednym z listów do Bernarda-Henri Levy’ego Houellebecq wyrazi zresztą to przekonanie z całą stanowczością:

„jeśli jednak istnieje choć jedna jedyna myśl, która przenika wszystkie moje powieści, granicząc niekiedy z obsesją, to właśnie nieodwracalność każdego procesu degradacji, kiedy już ten proces się rozpocznie. (...) W moich powieściach nie ma przebaczenia, powrotu do tego, co było, drugiej szansy. Wszystko, co zostało utracone, zostało utracone już na zawsze”<sup>19</sup>.

Zastanym przez neoludzi spadkiem kulturowym był wygenerowany w schyłkowym momencie trwania zachodniej kultury, postmodernistyczny i całkowicie skompromitowany – z perspektywy roku 4000 – model indywidualności. Nawet w takiej formie stanowi jednak echo przeszłości, frapujący powidok innego świata – dręczące, nieuchwytnie widmo, przesączające się przez słowa do przyszłości. Literatura, sprowadzona tylko do pamięci i historii, tworzy tym samym pułapkę zapętlonej analizy tego, co minione. Kontemplacja tekstu w *Możliwości wyspy* to raczej wydanie jednostki na żer resentymentów. Nie ma, zdaniem Houellebecq, mowy o takiej pracy lektury, która byłaby zdolna w pozytywny sposób przetworzyć coś, co jest już definitywnie utracone.

Jeżeli więc pozytywne, twórcze obcowanie z literaturą wydaje się niemożliwe, to kolejne pytanie narzuca się samo: po co czytać, skoro lektura oznacza tylko różne warianty niewoli?

Houellebecq zamyka swoją futurystyczną historię nieco przewrotnie. Z jednej strony wiemy już, że decyzja Daniela<sup>25</sup> o opuszczeniu swojej samotni oznacza zerwanie łańcucha wcieleń. Tym samym bohater, wychodząc ku rzeczywistości, jednocześnie wyznacza nieistniejący do tej pory horyzont własnej śmiertelności. W szerszej perspektywie dotyczyłoby to też sposobu przeżywania literatury i mówienia o niej. W tym sensie *Epilog* jest zaproszeniem do zanegowania i przekroczenia życia-czytania oraz tego, co mogłoby czekać poza nim.

## Możliwość ciszy

W beznadziejnie klaustrofobicznym projekcie literatury Blanchota istnieje niewielka wyrwa, wmontowany w nią wentyl bezpieczeństwa. Rimbaud po prostu uciekł przed wezwaniem literatury i ukrył się w pozorze zamieszkania w świecie. Odtąd miał

<sup>18</sup> Ibidem, 31–32.

<sup>19</sup> M. Houellebecq, Bernard-Henri Levy, op. cit., s. 124.

z gwałtowną pogardą reagować na jakiegokolwiek wzmianki o swoich utworach, które nie przebierając w słowach, miał określać jako „absurdalne, śmieszne, odrażające”<sup>20</sup>. Istnieje jednak inna możliwość milczenia, która zakłada chwiejny stan nadal hierarchicznej co prawda, ale jednak koegzystencji między tym, co podmiotowe, i tym, co wieczne. Literaturę, zdaniem Blanchota, można po prostu milczeć.

Zwykło się myśleć, że to dłoń uzbrojona w pióro jest synonimem władzy pisarskiej – kontroli nad słowem, które przelewa się na pustą kartkę zgodnie z wolą tego, kto pisze. Autor *Przestrzeni literackiej* powie odwrotnie: ręka odczuwa przymus pisania, a przez to przynależy w całości do literatury. Nie kieruje nią talent ani potrzeba ekspresji siebie – ślizga się ona po papierze po to, by przemówiło przez nią coś znacznie donioślejszego. Jest jednak druga możliwość, już znacznie bardziej niejasna. Skupia się głównie w drugiej ręce, spoczywającej nieruchomo po przeciwnej stronie kartki. Kiedy jedna dłoń sunie przez kolejne linijki, druga z nich tylko milcząco jej towarzyszy. Jest jednak moment, w którym strumień namnażających się słów zostanie przerwany. To chwila poderwania się nieruchomej ręki po to, by wyjąć ołówek spomiędzy skurczonych w pisaniu palców i odłożyć go na bok<sup>21</sup>.

„Pisać to przemienić się w echo tego, co nie może przestać mówić – i z tego powodu, żeby stać się dlań echem, w pewien sposób muszę to pokryć milczeniem. Wnoszę więc do tej nieustannej mowy zdecydowanie i moc mojego własnego milczenia. Dzięki milczącemu pośrednictwu usensualniam tę nieprzerwaną afirmację, rozległy szmer, gdzie język otwiera się i staje obrazem, staje się wyobrażeniowym, mówiącą głębią, niezróżnicowaną pełnią, która jest pusta. Milczenie to ma swoje źródło w zaniku, do którego wezwany zostaje ten, kto pisze. Lub też jest to zasób jego władzy, prawo reakcji, jakie zachowuje druga, niepisząca dłoń, a więc ta część pisarza, która zawsze może powiedzieć »nie« i – jeśli trzeba – odwołać się do czasu, przywrócić przyszłość”<sup>22</sup>.

Wiele znaczeń mieści się w geście świadomego wyboru ciszy zamiast słów. Z jednej strony to akt poddania się, uznania niedającej się objąć słowem totalności dzieła literackiego. W pokornym pogodzeniu się z tym, że tekst zawsze będzie się przez piszącego raczej przelewał, tkwi jednak szansa na zaistnienie osobnego „ja”. Wobec literatury i razem z nią można, zdaniem Blanchota, po prostu znacząco milczeć. Jednocześnie jednak to w punkcie granicznym, za którym jest już tylko brak słowa, literatura zyskuje najgłębszy wyraz. Negatywna obecność piszącego „ja” miałyby być cechą najwybitniejszych dzieł.

Jeżeli coś indywidualnego może zostać przemycone do dzieła, to tylko pewnego rodzaju ton, wyczuwalnie pobrzmiwający między wersami i zdaniami. Nie jest to jednak jego idiomatyczny głos, a siła decyzji o tym, by przerwać pisanie. Tak jak sama literatura, pisarz może przejawić się w dziele tylko paradoksalnie, bo poprzez ciszę. Ton nie odsyła „(...) do stylu, oryginalności czy walorów języka, lecz właśnie do tego milczenia, do tej niezłomnej siły, dzięki której ten, kto pisze – wyzbywszy się siebie, zrezygnowawszy z siebie – w zaniku tym

<sup>20</sup> M. Blanchot, op. cit., s. 51.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 16–18.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 18.

zachował jednak moc pewnej władzy, zdolność zdecydowania o zamknięciu, aby to, co mówił bez początku i końca, nabrało w tej ciszy formy, spójności i stało się zrozumiałe.

Ton nie jest głosem pisarza, lecz głębią milczenia, którym pokrywa on mowę. W efekcie jest to wciąż jego milczenie, coś, co z niego zostaje w odsuwającej go na bok dyskrecji<sup>23</sup>.

Czym zatem byłby nadchodzący koniec epilogu *Możliwości wyspy*? Przerwaniem opowieści? Końcem tekstu? Ostateczną kropką wieńczącą zdanie, za którą miałyby się skończyć sama literatura? Radykalny akt porzucenia nie neguje przecież jej konieczności. Bohater porzuca bowiem nie tyle tekst, w którym raportuje przecież swoje dalsze doświadczenia, ile występuje przeciwko nudzie pustostowania po to, by ocalić własne, podmiotowe doświadczenie. Koniec jest tu dopiero początkiem, a zamknięcie – koniecznym warunkiem otwarcia. Chodziłoby o wyrwanie się z zakłętą kręgów namnażających się zdań, które w żaden sposób nie są w stanie okiełznać doświadczenia lektury, a jedynie ją zagadują.

Ostatnie kilkadziesiąt stron to sprawozdanie z życia na nieznanym, pozornie zatem pozatekstowych przestrzeniach egzystencji. Stan ten w sposób szczególny został opisany w ostatnich, enigmatycznych zdaniach powieści:

„Kąpałem się długo, w słońcu i w świetle gwiazd, i nie odczuwałem niczego więcej poza niejasnym, ożywym uczuciem. Szczęście nie było możliwym horyzontem. Świat zdradził. Moje ciało należało do mnie jedynie przez krótki czas; nigdy nie osiągnę wyznaczonego celu. Przyszłość była pusta; była górą. Moje sny roily się od uczuciowych bytów. Byłem, nie było mnie już. Życie było prawdziwe”<sup>24</sup>.

Koniec *Możliwości wyspy* to powolny proces zapadania milczenia, ostatniego jeszcze wypróbowywania stopniowo wygaszanej już mowy. Daniel po raz ostatni jeszcze obraca w mowie kilka pojęć: miłość, indywidualizm, przywiązanie. Przygląda się im uważnie po to, żeby odsunąć je od siebie... z lekkim smutkiem? wzruszeniem ramion? obojętnością? Pewne jest tu tylko narastające przekonanie, które mocno wybrzmi na chwilę przed końcem powieści: „Jestem niewyzwolony”<sup>25</sup>. Czy za radykalnym i całkowitym porzuceniem literatury miałyby iść faktyczna wolność?

Wyjście z futurystycznej samotni byłoby raczej wyzwoleniem w takim sensie, jak rozumiał to Blanchot. Ołówek został odłożony i zapadło milczenie – ta cisza pełna bliżej nieokreślonych, choć doniosłych znaczeń.

## Ostatnia kropka

Na różne sposoby można byłoby opisać kilka ostatnich zdań *Możliwości wyspy*. Trudno przy tym oprzeć się pokusie przekształcenia tych kilku migotliwych możliwości odczytań w jakiś pozytywny projekt: lektury, podmiotowości, egzystencji. Można zbierać kilka cytatów, które przemawiałyby za podbudowującą czytelnika interpretacją. W geście zerwania z literaturą dokonuje się prawie niezauważalnie przedstawienie

<sup>23</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>24</sup> M. Houellebecq, *Możliwość wyspy*, tłum. E. Wieleżyńska, Warszawa 2015, s. 486.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 485.

akcentów, „przebarwienie” samotności z bolesnej afirmatywności zrodzonej z odrzucenia – samotności *sensu stricto* – w bliżej nieokreślonej samotności uwewnętrznionej, ocalającej. Argumenty byłyby jednak mocno niepewne, a sama konkluzja wcale nie tak pozytywna. Można wypróbować też taką myśl: tekst nie zniknął, lecz uległ ożywcemu zawieszeniu i został wystawiony na doświadczanie lektury już poza nią samą. Doświadczanie, które być może – jak sugeruje Houellebecq – nie jest niczym szczególnym i nie musi nieść za sobą oczywistych dramatycznych przesunięć. Kilka mglistych przeczuć, kłębiące się niesprecyzowane wrażenia. Możliwe też, że właśnie na tym polega jego wyjątkowość. Ważna byłaby zatem widmowa obecność literatury, która takie szczególne przeżycie umożliwia. Jest też i bardziej katastroficzne odczytanie. Być może literatura w ujęciu Houellebecqa może służyć tylko dezintegrowaniu podmiotu – osadzeniu go w ponowoczesnej pustce i uzależnieniu go od ekstatycznych momentów przyptywu tożsamości.

Trudno osądzić jednoznacznie, które z tych odczytań sytuowałoby się najbliżej uniwersum *Możliwości wyspy*. Mam jednak wątpliwości, czy powieść Houellebecqa domaga się takich rozstrzygnięć. Czy istotą literatury nie jest właśnie tworzenie samych możliwości lektury? W tym, że ostatecznie (i na całe szczęście) opiera się doraźnym próbom jej pozytywnego lub negatywnego sfunkcjonalizowania? Jedyne, co być może da się wyprowadzić z tego tekstu, to przekonanie o nieskończonych możliwościach dzieła literackiego, które nie zna opozycji między ponowoczesną „małą śmiercią”<sup>26</sup> a „pozycją depresyjną”<sup>27</sup>. Literatura byłaby samą możliwością, o ile pozwoliłoby się jej milczeć.

Wówczas zakończenie *Możliwości wyspy* byłoby swego rodzaju zawieszeniem broni. Na podobny gest, jak mi się zdaje, natrafiamy też u Blanchota. Gdy po raz ostatni sięgniemy do *Przestrzeni literackiej* – ostatniego akapitu, ostatniego wyciągnięcia dłoni ku dziełu literackiemu – ponownie trafimy na przedzielną czytelność, autora i dzieło spójnik „i”:

„Przestrzeń wiersza bez reszty uobecnioma jest przez to »i« wskazujące na podwójną nieobecność, na najbardziej tragiczny moment oddzielenia, natomiast pytanie, czy byłoby to również »i«, które łączy i zbliża – czy byłoby to czyste słowo, w którym pustka przeszłości oraz pustka przyszłości stają się naprawdę obecne (...) – otóż pytanie to zastrzeżone jest przez samo dzieło, objawiając się w nim wówczas, gdy powraca w głębię skrytości, w udrękę zapomnienia”<sup>28</sup>.

Ani Houellebecq, ani Blanchot nie oferują nic więcej ponad same chybotliwe perspektywy obcowania z dziełem literackim. Nic, co gwarantowałoby pokojowe, równorzędne z nim przebywanie. Zamiast dawać wiele odpowiedzi, każdy z nich na swój

<sup>26</sup> „(...) mała śmierć (...) to paradoksalnie moment najsilniejszego napięcia życia. Ale nie życia autora, podmiotu – tych bytów ciągłych, ciężkich i uwikłanych – lecz nieuchwytnego, lacanowskiego ja, które nie potrafi dojść do głosu inaczej, jak tylko unicestwiając swoje fałszywe pseudonimy”, zob. A. Bielik-Robson, op. cit., s. 42.

<sup>27</sup> „Pozycja depresyjna – dawniejsza melancholia – wyraża się w pewnym smutku i powstrzymaniu od aktywności, ale jest to smutek pogodny. Milczenie i bierność nie są w niej po prostu tylko negatywne, przeciwnie – są one hołdem składanym złożoności świata. Pozycja depresyjna jest oznaką dojrzałości, to w niej bowiem podmiot godzi się z koniecznością uwikłania w struktury, które nie są od niego zależne, a więc z koniecznością życia w świecie, o którym już wie, że nie wszystko w nim będzie szło po jego myśli”. Zob. ibidem, s. 45.

<sup>28</sup> M. Blanchot, op. cit., s. 298.

sposób stawia jedno i to samo pytanie: czy właśnie niepewność lektury i pisania nie jest najwyższą wartością tej trudnej przygody, jaką jest literatura?

### Summary

#### **The silence of literature. Houellebecq's *The Possibility of an Island***

Readings of the fourth novel in Michael Houellebecq's literary output have generally converged with the interpretations of his previous works, highlighting the writer's critical observations about the postmodern condition of the Western Man: someone who stands on the rubble of a modern decadent's prevalent values. The article presents a different view on „The Possibility of an Island” by referring to Maurice Blanchot's „The Space of Literature”. In the light of Blanchot's contemplations about the literary work as superior to the author, a dystopian tale about the life of Daniel and his subsequent incarnations becomes a statement on writing as well as reading. In this futuristic, pantextual story, composed exclusively from diary entries, the rules are set first and foremost by literature – with all its consequences, primarily negative. By comparing Blanchot and Houellebecq, one can trace the relationship of the writer/reader with the text and look into the possibilities of transcending the evoked reality.

**Słowa kluczowe:** Houellebecq, Blanchot, milczenie, literatura, Możliwość wyspy

**Keywords:** Houellebecq, Blanchot, silence, literature, possibility of on island



Autorka – Anna Krztoń



Autorka – Anna Krztoń

## Sztuki mięsa. Negacje akcjonistów wiedeńskich i Wernera Schwaba

Artykuł ten będzie próbą zakreślenia płaszczyzny imaginacyjnej umożliwiającej wydobycie afektywnego i historycznego źródła odczuwania/tworzenia dramatów przez Wernera Schwaba oraz ukazania ich potencjalnie politycznego wymiaru. Zadanie polityczne wyłaniające się z tekstów Schwaba dałoby się sformułować jako: *zakazanie* fekalnym językiem przedstawicieli różnorodnych grup społecznych sportretowanych w jego dramatach, którzy wpadając w językowe koleiny, zmierzają ku samoupokorzeniu, destrukcji i odpodmiotowieniu. Wytoczenie fekalnego arsenału przeciw jakże *suchemu* społeczeństwu<sup>1</sup>. Komplementarnym celem tej pracy jest ukazanie dramaturgii Schwaba jako przedłużenia ekscesywnej, transgresyjnej linii akcjonistów wiedeńskich, a szerzej: wpisania jej w nurt sztuk plastycznych, powiązanie analizy obszaru językowego, scenicznych wskazówek dotyczących scenografii oraz ruchu postaci, celem umiejscowienia ich w kontekście malarskim, wyobraźniowym. Jak sądzę, tym, czego dokonał Schwab, było przeniesienie brutalnej performatywności udręczonych austriackich ciał akcjonistów w przestrzeń języka. Autor *Prezydentek* dokonał rozszerzenia akcjonistycznej fekalnej performatywności na kolejnych przedstawicieli społeczeństwa mieszczańskiego. Wokół tej tezy będzie krążyć pytanie o to, czy negacja sztuki może dokonać się w obrębie jej własnego pola, a jeśli tak, to za pomocą jakich środków? Jakie są warunki jej możliwości? Czy praktyka abiektałna wiedeńskich akcjonistów posiadała taką moc? Co prowokowało do jej wyzwolenia? Czy każdorazowo próba zanegowania sztuki wychodzi z pola społeczno-politycznego – z jej dyscyplinującymi, moralnymi i molarnymi maszynami instytucjonalnymi i dyskursywnymi („To nie jest sztuka!”, „To jest chore!”, „To teatr narodowy!”<sup>2</sup>)?

W poszukiwaniach odpowiedzi na te pytania będę rozwijać rozpoznania biografa Wernera Schwaba – Helmuta Schödela, tłumaczki i eseistki – Moniki Muskały oraz teatrolożki – Małgorzaty Sugiera, u których da się odnaleźć tropy wskazujące na plastyczny rodowód dramaturgii Schwaba<sup>3</sup>. Właśnie w kontekście radykalnych praktyk artystycznych neoawangardy wiedeńskiej lat 1962–1971, używającej ludzkiego ciała jako tworzywa,

<sup>1</sup> Zob. J. Littell, *Suche i wilgotne*, tłum. M. Kamińska-Maurugeon, Kraków 2009.

<sup>2</sup> Zob. K. Franczak, *Przeszłość w austriackim dyskursie publicznym – przypadek Heldenplatz Thomasa Bernharda* [w:] *Pamięć Shoah*, pod red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s. 289–306; Także: M. Muskała, „Na pierwszym piętrze gra się na skrzypcach, w piwnicy odkręca się gaz” [w:] eadem, *Między Placem Bohaterów a Rehtnitz. Austriackie rozliczenia*, Kraków 2016, s. 95–106.

<sup>3</sup> Zob. M. Sugiera, *Werner Schwab: na przecięciu słów i ciał* [w:] *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945–1995*, Kraków 2009, s. 401–432. M. Muskała, *Oschwabieni* [w:] *W cieniu brechta...*, op.cit., s. 229–238.

chciałbym rozpatrywać Schwabowe negacje. Działania grupy wiedeńskich akcjonistów były o tyle radykalne, o ile radykalne może być działanie w materii ciała. Interwencje Günтера Brusa, Hermanna Nitscha, Otta Muehla i Rudolfa Schwarzkoglera zmierzały ku wykroczeniu poza horyzont sztuki na rzecz interwencji w polu społecznym. Materią sztuki stało się ciało oraz rzeczywistość traktowana jako poszerzone do nieskończoności płótno bądź teatralna scena. Jak stwierdzał jeden z akcjonistów – Otto Muehl: „W moich akcjach wyszedłem początkowo z założeń artystycznych, ale teraz widzę wszystko coraz mniej jako sztukę. To, co robię, jest raczej czymś w rodzaju przeciwnego bieguna społeczeństwa”<sup>4</sup>. Schwab o tyle radykalizuje te działania, o ile zaszczerpia cielesne przekształcenia i deformacje w przestrzeni najbardziej intymnej, a zarazem pozornie niewinnej, przezroczystej (zwłaszcza dla klasy mieszczańskiej) – w warstwie językowej. Radykalną intertekstualność Schwaba (parafrazy dramatów Szekspira, Schnitzlera, Goethego) należałoby rozpatrywać nie w kategoriach wpisywania się w nobliwą tradycję teatru, ale jako próbę zakazania struktury teatru instytucjonalnego i wreszcie *martwej* klasyki – ich negacją, jako destrukcję za pomocą maszyny zwanej *Schwabdeutsch*. Także wyrazisty wymiar rytualny tej dramaturgii (zwłaszcza w jej odsonie eksperymentalnej, obecnej w takich dramatach jak *Antyklmaks* czy *Moja psia twarz*) łączy się, jak się wydaje, bezpośrednio z transgresyjnymi praktykami akcjonistów wiedeńskich.

## Gruntowanie

Piąty lipca 1965 roku. Biała postać przekroczyła ramy ekspresjonistycznego obrazu, zbiegła ze sterylnych przestrzeni muzealnych i spaceruje ulicami Wiednia. Mężczyzna z czarną linią przecinającą ściśle zamalowane na biało płótno ciała poszukuje właściwej przestrzeni. Uśmiecha się, rozglądając za sceną, która byłaby odpowiednio przestrzenna, symboliczna i bolesna. Widmo kieruje się ku Heldenplatz. Tam jednak przestrzeń obrazu zostaje ponownie oczyszczona przez służby państwowe w postaci funkcjonariusza o godnej posturze, w długim skórzanym płaszczu i dobrze wypastowanych butach. Na głowie *Schirmütze*. Gruntowanie. *Spacerujący po Wiedniu* Günter Brus zostaje zatrzymany przez policję, następnie skazany na karę grzywny za zakłócanie porządku publicznego: „Malowanie na sobie jest efektem dalszego rozwoju sztuki malarskiej. Powierzchnia obrazu utraciła funkcję jedyne go środka wyrazu. Została sprowadzona

<sup>4</sup> Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 46. Łatwo o skojarzenie z Artaudowską dżumą, rzeczywistym stanem wyjątkowym (Benjamin), który znosi wszystkie różnice, hierarchie: „Po wybuchu dżumy rozpadają się w mieście struktury społeczne: przestają istnieć służba sanitarna, armia, policja, władze miejskie. Zapalają się stopy dla zmarłych, zależnie od ilości rąk, które mogą je wnieść. Każda rodzina chce mieć własny. A potem i drzewo, i wolne miejsce, i płomień stają się rzadsze, dochodzi do walk rodzin zgromadzonych wokół stosów, wreszcie następuje powszechna ucieczka, za wiele jest bowiem trupów. (...) Do domów stojących otworem, wdzierają się męty społeczne, uodporniane na zarazę chyba tylko przez rozszalałą chciwość; łupią bogactwa, z których wiedzą dobrze, nie warto korzystać. I tak właśnie powstaje teatr. Teatr, czyli natychmiastowa przypadkowość czy bezinteresowność, co popycha do czynów niepotrzebnych, niemogących przynieść społeczności pożytku” (A. Artaud, *Teatr i dżuma* [w:] idem, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1966, s. 61). O Wernerze Schwabie w kontekście koncepcji Antoina Aratuda pisał M. Czardybon, zob. tegoż, „TEN skandaliczny język trzeba w trybie doraźnym zwyczajnie rozstrzelać JAKIMŚ Językiem”. O teatrze Wernera Schwaba [w:] „Tekstualia” 2015, nr 3.



do swojej istoty: ściany, przedmiotu, żywej istoty, ludzkiego ciała”<sup>5</sup> – mówi Günter Brus, wcielający się w tę postać, która swą jednostkową obecnością zagraża jedności kompozycyjnej Wiednia. Czystości. Suchości. Jego działanie w założeniu miało mieć wymiar terapeutyczny. Jak tłumaczył to artysta przy okazji akcji *Próba wytrzymałości*: „Będę kierować w stronę widzów impulsy wywołujące rodzaj wstrząsu; z początku wprawią ich one w zakłopotanie, później jednak przekształcą się w zbawienne rozwiązanie konfliktów”<sup>6</sup>.

Dlaczego Brus *musiał* zostać zatrzymany? Ponieważ był ciałem, które wymknęło się spod kontroli; ponieważ akcja była nazbyt skuteczna i niebezpiecznie zbliżył się do ujawnienia pustki, dziury niepamięci zięjącej w centrum miasta. Heldenplatz był wszak austriacką sceną pierwotną – tak jak rozumie ją Grzegorz Niziołek, rozszerzający stosowalność tego pojęcia do opisu dyskursu polityczno-społecznego:

„Koncepcja sceny pierwotnej niesie ze sobą problematykę spojrzenia i poprawnej interpretacji tego, co się widzi. Z punktu widzenia doświadczającego podmiotu scena pierwotna jest zawsze sceną rekonstruowaną retrospektywnie i równocześnie konstruowaną jako fantazmat. Jej rozumienie jest zawsze opóźnione, długo niedostępne interpretacjom werbalnym – czyli jest obrazem opóźniającym swoje pojawienie się w języku i narracji”<sup>7</sup>.

Odnosi się to również do doświadczeń austriackich i interwencji akcjonistycznych, zaburzających symboliczne konstituowanie pamięci historycznej. W rozumieniu akcjonistów wiedeńskich sztuka i społeczeństwo to miejsca dogłębnie i immanentnie skażone faszyzmem, a więc godne destrukcji – konsekwentnie przekierowanej na własne ciało, będące produktem *suchego* społeczeństwa, a tym samym najefektywniejszą przestrzenią do eksperymentów formalnych (tudzież fekalnych). To próba wydobycia za pomocą jednostkowej cielesności, wdzierającej się w rozległą przestrzeń Placu Bohaterów, obrazów, które pragną być zapomniane. Przywołam piękne opisy Moniki Muskały odtwarzające to, co zostało zagruntowane:

„Był ciepły marmowy dzień. Na Heldenplatz, placu Bohaterów w Wiedniu, od rana zbierali się ludzie. Potężny ryk »Sieg Heil« z kilkuset tysięcy gardel grzmiał nad miastem. Ze zbitego tłumu wynoszono omdlałe kobiety. Hitler się spóźnił. Ale cóż znaczyło kilka godzin – przecież w Austrii czekano na niego od lat.

Kiedy o świcie 12 marca 1938 roku nad Wiedniem pojawiły się niemieckie samoloty, nikt nie odebrał tego jako ataku. Wkraczające oddziały powitano kwiatami i swastykami. Kilka godzin później Hitler w odkrytym mercedesie przejechał triumfalnie austriacką granicę niedaleko Braunau, gdzie się urodził. Oto spełniało się jego marzenie, które wyjawiał już w 1924 roku na pierwszych stronach *Mein Kampf*: by jego ojczyzna Austria włączona została do »Wielkogermańskiej Rzeszy«. Na drodze przejazdu do Wiednia pozdrawiali go rozentuzjasmowani rodacy. Z czcią zbierali ziemię, po której przetoczyły się koła samochodu Führera.

<sup>5</sup> G. Brus, *Wybrane teksty teoretyczne* [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, tłum. J. Burzyński, Kraków 2011, s. 57.

<sup>6</sup> G. Brus, op. cit., s. 52.

<sup>7</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 249.

Siedem lat później na placu Bohaterów wiedeńscy sadzili kartofle, żeby podreperować nędzne zaopatrzenie w żywność. Z nieba sypały się bomby i ulotki podpisane przez dowódcę zbliżającego się Trzeciego Frontu Ukraińskiego, marszałka Tolbuchina, zwiastujące Austriakom rychłe wyzwolenie spod »niemieckiego jarzma«. W deklaracji moskiewskiej z 1943 roku zagwarantowano Austrii status »pierwszej ofiary Hitlera«. U schyłku wojny Austriacy mogli wskoczyć na wóz aliantów i świętować z nimi zwycięstwo nad faszyzmem<sup>8</sup>.

Działania na własnym ciele mają na celu wydobycie obscenicznego charakteru władzy państwowej skrywiającej nazistowskie zbrodnie, wybebeszenie tego schizofrenicznego pęknięcia, które pozwoliło Austriakom po wojnie tak łatwo „wskoczyć” w sielankowy alpejski kostium górala i „pierwszych ofiar Hitlera”<sup>9</sup>. Jak pisze Brus:

„Myślę, że moje akcje – tak jak akcje moich towarzyszy – mogły się odbyć w tej formie jedynie w Wiedniu. Naszym dziedzictwem była wiedeńska Secesja i austriacki ekspresjonizm, co pozwala wyjaśnić, wraz z brutalnym potępieniem naszej twórczości, nie tylko tej twórczości często przestylizowany i agresywny charakter, lecz także nasze radykalne wglądy w psychikę”<sup>10</sup>.

Akcjonizm wiedeński wpisuje się w tradycyjną linię przyswajania negatywności erotycznej i tanatyczności Jugendstilu.

„Moje postacie to rury otwarte z przodu i z tyłu. Przez te rury przepuszczam sztukę” – mówi Schwab w jednym z wywiadów<sup>11</sup>. Takimi rurami stali się 7 czerwca 1968 roku Günter Brus, Otton Muehler i inni biorący udział w akcji. Miejscami przepływów wnętrza i zewnątrz. Podczas najstydniejszej, być może, akcji *Sztuka i rewolucja*, zorganizowanej na Uniwersytecie Wiedeńskim na zaproszenie Socjalistycznego Austriackiego Związku Studentów (SÖS) Brus rozebrał się, naciął żyłką klatkę piersiową, oddawał mocz, następnie wypijał go i wymiotował. Intonując austriacki hymn narodowy, wypróżniał się i smarował ciało ekskrementami. Muehl wojskowym paskiem smagał masochistę, którego twarz została ukryta pod warstwą bandażu (bitego nie zidentyfikowano). Paradoksalnie dzięki tym działaniom udaje się w pełni wydobyć obsceniczny charakter władzy państwowej, przekraczającej ekscesy akcjonistów. Represje dotyczą zwłaszcza Güntera Brusa, wobec którego zostaje zastosowany cały biopolityczny aparat władzy. Ten obsceniczny charakter ujawnia się w wyjątkowo groteskowej formie przy okazji badań psychiatrycznych przeprowadzonych na polecenie sądu. Orzeczenie na temat poczytalności Brusa wydawał mianowicie dr Heinrich Gross, regularny funkcjonariusz państwa, szanowany doktor o sytej twarzy, który

<sup>8</sup> M. Muskała, *Między Placem Bohaterów a Rechtitz. Austriackie rozliczenia*, Kraków 2016, s. 19.

<sup>9</sup> „W pozbyciu się ciężaru odpowiedzialności dopomógł Austriakom także pewien rodzaj schizofrenii: byli winni jako Niemcy, a nie jako Austriacy, popełnili zbrodnie w imię Rzeszy, a nie w imię Austrii. To Niemiec, który siedział w Austriaku, kazał mu pójść za Hitlerem i omamił germańską religią. Po wojnie nad Dunajem nastąpiła koniunktura na austriacki patriotyzm. W wyidealizowanej historii, w mitach i legendach, z podstawowym oczywiście habsburskim, odnajdowano stereotyp szczęśliwej Austrii, do którego w żaden sposób nie pasował germański narodowy socjalizm z jego konsekwencjami w postaci komór gazowych i krematoriów” (M. Muskała, *Austriackie rozliczenia...*, op. cit., s. 21).

<sup>10</sup> G. Brus, op. cit., s. 58.

<sup>11</sup> W. Schwab, *Vom Schrottwert de Dinge: Das Allergewöhnlichste im Blick*, rozmawiał H. Schneider, „Salzburger Nachrichten”, 5.01.1991, tłum. M. Muskała [w:] M. Muskała, *Między Placem Bohaterów...*, op. cit., s. 233.

„w czasie wojny na oddziale dziecięcym [kliniki psychiatrycznej Am Spiegelgrund] przeprowadzał pseudonaukowe eksperymenty, torturował, gwałcił, a wreszcie wybawiał od cierpień śmiertelnym zastrzykiem (eutanazji poddano co najmniej 789 dzieci). Trafiały do niego dzieci z zaburzeniami, opóźnione w rozwoju, traktowane jako życie *niegodne życia*, ale również dzieci krnąbrne, sprawiające problemy wychowawcze albo tylko zamknięte w sobie, małowmne, smutne. Gross zbudował powojenną karierę naukową, korzystając z pokaznego zbioru preparatów mózgowych pochodzących właśnie z tamtych czasów. Stał się w Wiedniu najbardziej wziętym biegłym sądowym Drugiej Republiki”<sup>12</sup>.

Niepoddany procesowi denazyfikacji, doskonale funkcjonuje w urządzeniach<sup>13</sup> państwowych, orzekając o racjonalności poddawanych badaniom. Z raportu psychiatrycznego Güntera Brusa: „Osobowość pana Brusa zdradza zaburzenia psychopatyczne, co oznacza, że nie potrafi on poradzić sobie z własnymi napięciami wewnętrznymi. Wyraźnie okazuje on również oznaki nadmiernie rozwiniętych mechanizmów agresji oraz silną skłonność do wchodzenia w konflikty z otoczeniem, środowiskiem i społeczeństwem”<sup>14</sup>. Innymi słowy: Brus jest przeciwieństwem doktora Grossa, który doskonale wiedział, jak poradzić sobie z własnymi napięciami wewnętrznymi oraz jak bezkonfliktowo funkcjonować w faszystowskim, a następnie postfaszystowskim społeczeństwie austriackim. Jak zauważał Klaus Theweleit, mordercy nie są predysponowani, by znaleźć się w gabinetach psychiatrów i psychoanalityków, lecz z zasady to oni leczą zepsute społeczeństwo za pomocą śmierci<sup>15</sup>. W przypadku Grossa uśmiercanie wysublimowało się w praktykę dyscyplinarną.

## Zaburzenie

Szczególnego rodzaju *zaburzeniem* (*Verstörung*) wywołanym uniwersyteckim eksperymentem akcjonistów, któremu pragnę się bliżej przyjrzeć, tą okrężną drogą zmierzając zarazem ku Schwabowi, jest list będący protestem przeciwko akcji *Sztuka i rewolucja*. Został on napisany w imieniu „publiczności”, a podpisany pseudonimem Staberl. Wzburzony autor w rzeczywistości nazywał się Richard Nimmerrichter i był felietonistą austriackiej gazety codziennej „Die Kronen-Zeitung”. Co istotne dla ujawniających się w liście *fantazji*, Nimmerrichter w czasie drugiej wojny światowej od 1940 do 1944 czynnie służył jako żołnierz Wehrmachtu. Wielokrotnie wyrażał także sympatię dla Jörga Heidera<sup>16</sup>,

<sup>12</sup> M. Muskała, *Austriackie rozliczenia...*, op. cit., s. 24.

<sup>13</sup> Odnośnie Foucaultowskiego pojęcia urządzenia jako wcielenia abstrakcyjnych zasad organizujących rzeczywistość, a także jego relacji z Deleuzjańskimi maszynami zob. M. Herer, *Struktury - maszyny - kreacje*, Kraków 2006, s. 105–111.

<sup>14</sup> *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 50.

<sup>15</sup> Zob. K. Theweleit, *Śmiech morderców. Breivik i inni. Psychogram przyjemności zabijania*, tłum. P. Stronciwilk, Warszawa 2015.

<sup>16</sup> Skrajnie prawicowy polityk, który od 1986 roku stał na czele populistycznej FPÖ (Austriacka Partia Wolności), zastąpił z wypowiedzi apologetycznie odnoszących się do wojennych dokonań austriackich hitlerowców, m.in. nazywając SS-manów „ludźmi honoru”. Zob. M. Muskała, *Austriackie rozliczenia...*, op. cit., s. 26.

a jego populistyczne felietony zostały ocenione przez historyków jako „wyjątkowo jaskrawy przykład publicystyki apologetycznej narodowy socjalizm”<sup>17</sup>.

Charakter tego moralnego bluzgu Nimmerrichtera jest szczególnie interesujący w kontekście możliwości niewłaściwego używania własnego ciała (co, ściśle rzecz biorąc, było przedmiotem procesu sądowego akcjonistów<sup>18</sup>); ciała buntującego się przeciw penitencjarnym praktykom normującym, a zarazem poszukującego linii ujęcia poza sztukę. Przytoczę dłuższy fragment interwencyjnego listu Nimmerrichtera z zaznaczeniem elementów, które są kluczowe dla medacyjnego połączenia między akcjonistami a rzeźbami językowymi Wernera Schwaba. Będą to punkty ujawnienia rozkoszy władzy, przemawiania w imieniu tłumy, miejsca splotu pragnienia seksualnego z oburzonym ciałem narodu austriackiego:

„Sama myśl o tym, że swoją **nagością** miałbyś zbezczęścić świątynię, wydaje się tak okropna, iż **jest nam przykro z powodu zniesienia kar cielesnych**. Znamy jednak ludzi, którzy po odsiedzeniu kary złapią cię i **porządnie** sfuką. I nie myśl, że boimy się podpisać ten list – nie boimy się, ale jesteśmy przekonani, że później byś gdzieś na nas zaczekał i zastrzelił jak psy, ponieważ powiedziałeś, że masz w domu pistolet i »wystarczająco dużo« amunicji. A nikt nie daje się zastrzelić brudnej świni takiej jak ty, bo **każdy, kto** potrafi zachowywać się równie odrażająco jak ty, jest zdolny do zabicia człowieka! Pozostajemy więc anonimowi! (...) Taka brudna świnia jak ty nie może być Austriakiem! Masz już tylko jedno wyjście, jeśli mimo wszystko odczuwasz potrzebę, by ludzie cię podziwiali: **spróbuj powiesić się** bez żadnych świadków w celi (tylko żebyś był nagi!). **Najpierw musisz jednak przeciągnąć całą linię przez swoje odchody! Tylko wówczas śmierć z radością przyjmie twoje cenne ciało!!** (...) Nigdy nie uda się w pełni wykluczyć odchyłeń od **normalnego** ludzkiego życia. Dopóki będą istnieć istoty ludzkie, będą istnieć neurotycy seksualni, ekshibicjoniści, pedofile, mordercy na tle seksualnym itp. **Społeczeństwo zapewnia im więzienia, szpitale, zakłady dla obłąkanych i przytułki**. I na tym sprawa powinna się skończyć. (...) To, co wydarzyło się w zeszyły piątek (...) stanowi policzek wymierzony **wszystkim** mieszkańcom tego kraju, którzy płacą **podatki** na ten uniwersytet. A także policzek wymierzony **normalnym** studentom. Zakończcie swoje dyskusje, tego domaga się Staberl! [podkr. M.P.]”<sup>19</sup>.

Pierwszym spostrzeżeniem, które należy poczynić przy interpretacji tego listu, jest ujawniające się u nadawcy niezrozumienie, że właśnie masturbacja i defekacja w czasie hymnu austriackiego całkowicie wyklucza się z możliwością zabicia człowieka. Jest ekstremalną formą protestu przeciwko przelanej krwi ofiar postfaszystowskich urzędników.

<sup>17</sup> G. Botz „Neonazismus ohne Nazi?“ Eine Fallstudie über NS-Apologiek in der „Neuen Kronen Zeitung“, [w:] *Handbuch des österreichischen Rechtsextremismus*, Wien 1993, s. 506–527. Cyt. za: A. Pełka, *Shoah w austriackiej pamięci zbiorowej na przykładzie Stecken, Stab und Stabl Elfriede Jelinek*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 171.

<sup>18</sup> Rozpoznanie sądu: „Oskarżonemu Günterowi Brusowi urodzonemu w 1938 roku zarzuca się 1) zakłócanie porządku publicznego, 2) publiczne dopuszczanie się czynów nieprzyzwoitych jako skutek postępowania mającego znamiona obrazy [moralności publicznej] i stanowiącego istotnie [taką] obrazę, a mianowicie obrażania się i wypróżniania podczas śpiewania hymnu narodowego, posmarowania swojego ciała ekskrementami, oddania moczu i masturbacji” – *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 46.

<sup>19</sup> *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 48–49.

Narzuca się tu analogia z ekonomicznym argumentem z Georges'a Bataille'a, który w *Historii erotyzmu* z całą stanowczością twierdzi, że lektura de Sade'a skutecznie wyklucza się z potencjalną możliwością zabicia człowieka.

„I nie myśl, że boimy się podpisać ten list”: jesteśmy anonimowi, występujemy w grupie. Z jednej strony jako pełnoprawni, ponieważ oburzeni obywatele, z drugiej zaś jako podatnicy, a więc dystrybutorzy środków państwowych. Groźba zatrzymania strumienia dofinansowań jest klasycznym już dziś argumentem konserwatystów i (neo)liberałów na rzecz ekonomicznej cenzury sztuki. Ujawnia się tu pragnienie inwestowane transcendentnie, celowościowo – rozkosz łączy się tu z działaniem całej maszyny dyscyplinarnej: więzieniami, szpitalami, zakładami dla obłąkanych i przytułkami. Miejscami zamknięcia wszystkich tych, których widok jest niepożądany (uchybiający mieszczańsko-katolicko-narodowej etykietce), wywołujący cielesne reakcje odrzucenia<sup>20</sup>. Ponadto występujemy w grupie, jako ci, którzy znają właściwe sposoby użytkowania ciała. Ta wielość, którą ma za sobą Staberl (nawet jeśli wyimaginowana), jest znacząca. Transcendentnie łączy się z molarną maszyną państwową, zorganizowanym tłumem. Właśnie dlatego, że jest tłumem, odczuwa rozkosz na myśl o normalizacji, penitencjarnych praktykach, dyscyplinie cielesnej, pacyfikacji niepodporządkowanego ciała artysty. Najchętniej rzesze Staberlów przywróciłyby karę cielesną. Tylko dla czego, skoro wymierzanie kary cielesnej służy za środek do wytrącania z równowagi uśpionego społeczeństwa postfaszystowskiego? Skoro sam Günter Brus stosuje kary cielesne wobec samego siebie? Wszystko wskazuje na to, że drażniący jest tu brak państwowego usankcjonowania praktyk dyscyplinarnych. Molekularne<sup>21</sup> samoudręczenie jest solą w oku Nimmerrichtera.

Wzburzeni znają również definicję normalności, praktykują ją i czują podskórnie. Są normalni, bo rozplývają się w anonimowym tłumie, który utwierdza, zapewnia tożsamość zbiorową. Objawem tej normalności jest również pragnienie, by porządne bicie przywróciło do normalności Güntera Brusa. *Pionizowało* go. Bicie pełni funkcję normalizującą, przywraca zdrowy rozsądek, geometryzuje ciało. Tak o tej funkcjonalizacji „porządnego tłuczenia” pisał Klaus Theweleit w *Męskich fantazjach*, w odniesieniu do mężczyzn-żołnierzy, co stosuje się także do Nimmerrichtera jako męskiego ciała (wtórnie zaś mentalności) trwale ukształtowanego przez współdziałanie w reżimie hitlerowskim:

<sup>20</sup> Zob. K. Theweleit, *Mieszanie się ciał na ich obrzeżach* [w:] *Męskie fantazje*, tłum. M. Falkowski, M. Herer, Warszawa 2015, s. 391–411.

<sup>21</sup> „Po pierwsze, podział na molekularne i molarne to odbicie pewnej różnicy, jaką znamy z fizyki, różnicy między mikrofizyką a makrofizyką. Podobnie jak obiekty, którymi zajmuje się mikrofizyka, są do pewnego stopnia nieprzewidywalne, tak też maszyny molekularne działają na planie immanencji wedle indywidualnych zasad własnego procesu. Maszyny molarne, w przeciwieństwie do nich, funkcjonują na zasadzie fenomenów tłumy, akumulacji statystycznej, poddając się prawom układu – ich zachowanie staje się statystycznie możliwe do przewidzenia, wydaje się celowe, działają wedle prawa wielkich liczb. Właśnie pojęcie celu i prawa wyznacza drugą granicę pomiędzy maszynami. Molarne maszyny mają cel, sens czy intencję, nie są produkowane w ten sam sposób, w który funkcjonują (a więc ich funkcjonowanie wyznaczone jest przez zewnętrzny cel, sens lub prawo). Odwrotnie maszyny molekularne, ich zasada funkcjonowania jest tożsama z własną produkcją. (...) molarne są wszelkie hierarchiczne struktury (państwo, korporacja, kapitalizm), które działają poprzez ukierunkowanie pragnienia na pewien cel. Maszyny molekularne są zawsze rewolucyjne, pragnienie pozostaje w nich wolne, inwestycje zaś są dokonywane wedle reżimu innego niż powyższy” (K. Skonieczny, *W fabryce pragnienia. Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego teoria nieświadomego*, „Analiza i egzystencja” 2012, nr 20, s. 95).

„W zamiarach i przeżyciach bijącego można wyodrębnić trzy różne elementy. Po pierwsze, mówiąc najbardziej ogólnie, bicie ma odnieść skutek wychowawczy. Zgodnie z zasadą, by wychowywać tak, jak samemu było się wychowywanym (...), głównym środkiem wychowawczym jest kara. Jej efekty powinny być widoczne, toteż ofiara swoim krzykiem ma dać wyraźny sygnał, iż jest pojęta. Po drugie, wyraźna ulga. Bijący odczuwa przyjemność, że nie jest już dzieckiem i nie musi nadstawiać tyłka; przyjemność, jaką daje zrzucenie z siebie ciężaru i przerzucenie cierpienia na kogoś innego. Stanie się mężczyzną cieszy, a zemsta rozluźnia. Do całego zadania solidnie się przykładają, aby uwolnić z siebie jak najwięcej i nijak nie tłumić radości. Po trzecie, przyjemność z patrzenia”<sup>22</sup>.

I rzecz najistotniejsza: list ten rządzi się prawem powtórzenia oraz nieskończoną fascynacją, czyli znieruchomiętym spojrzeniem utkwionym w hipnotyzującej Rzeczy. To fantazmatyczne spojrzenie wbite w wyobraźniowy obraz bluźnierstw akcjonistów. Dobry faszystowski dziennikarz musi sumiennie werbalizować ich kolejne posunięcia. Z lubością opisywać wyobrażone akty defekacji i autoagresji, ustawiając się w pozycji świadka wydarzeń: „Na oczach (...) dwustu pięćdziesięciu widzów sześć brudnych psów wypróżniło się na stół w sali wykładowej. Niektóre oddały również mocz. (...) Później miały miejsce akty publicznej masturbacji, publicznego okaleczania przy użyciu żyłki i publicznego biczowania”<sup>23</sup>. Przemawia w imieniu tej części publiczności, której nie było tego dnia na sali uniwersyteckiej, a która zarazem tym lepiej przeniknęła przedmiot swego oburzenia. Akcjonści sprowokowali więc ujawnienie fekalnego podglebia językowego. Tego szumu gromadzącego się na wrzającej powierzchni języka. Najściślej ujawnia się to we fragmencie, w którym Staberl życzliwie doradza, wykazując się ściśle fekalną (austriacką?), abiektalną fantazją godną akcjonisty: warunkiem umierania Brusa powinno być przeciągnięcie sznura w odchodach, na którym po takim właściwym uporządkowaniu miałby następnie się powiesić. Mówiąc wprost: **to metaforyka Schwabowska**, z tą niezwykle ważną różnicą, że **użyta w innej funkcji**. Nawet wyrażenie „śmierć z radością przyjmie twoje cenne ciało!!”, upodmiotawiające śmierć, w której człowiek staje się stroną bierną, obiektem aktywności radosnej podmiotowej śmierci; to upodmiotowienie śmierci i innych zewnętrznych fenomenów, które przestają być zjawiskami akcydentalnymi, fenomenami zjawiającymi się w zaskoczeniu w świecie, a stają się bytami intencjonalnie działającymi, jest wyjęte jakby wprost ze Schwaba. Dla porównania cytaty z *Mojej psiej twarzy* sytuujący się blisko fantazji Nimerrichtera:

„każdy głód to tylko przedstawiciel/przedstawiciel przywódcy/jelita grubego/ostatniej wypustki-/w grubym jelicie zostanie zdane sprawozdanie/i jak będziesz chciał dostać miejsce/nad światem/i na ludzkim cmentarzu/i ostatnią muzykę prosto w zwłoki/wtedy trzeba ci będzie pocziwie stopy rozewrzeć/i przyrządzić miejsce w ludzkim kałdunie/w całym życiu na wylot/potem musisz wyciągnąć jelito z kałduna/iż jelitem w rękę po polach/i tak często dookoła świata/aż wszystkie wieże kościelne i lepsze części świata/znajdą miejsce w jednym ludzkim szlauchu/wtedy świat będzie kiełbasą/krótką grubą do wewnątrz wysraną kiełbasą/dobrze naszpikowaną słoniną”<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> K. Theweleit, op. cit., s. 776.

<sup>23</sup> Akcjonizm wiedeński..., op. cit., s. 49.

<sup>24</sup> W. Schwab, *Moja psia twarz* [w:] idem, *Moja psia twarz*, tłum. M. Borowski, M. Muskata, Kraków 2009, s. 82–83.

Oto zbieg linii. Ciało jako przestrzeń sztuki, wehikuł jej negacji a zarazem poszerzenie pola możliwości, fekalna rytualność, ujawnianie obsceniczności językowej obrońców i funkcjonariuszy państwa.

## Splot

Naszkiecowane powyżej mapy akcjonistycznych transgresji i prób negacji sztuki – poprzez włączenie w jej obszar *wilgotnego* ciała – pragnę teraz nałożyć na fragment terytorium odkrytego przez Wenera Schwaba. Płaszczyznę tę wyznaczają dwa dramaty – w których najintensywniej, jak sądzę, odstawiają się akcjonistyczne rekwizytorium oraz rozumienie funkcji aktorskiego ciała i przestrzeni scenicznej – czyli przede wszystkim *Antyklmaks* oraz *Moja psia twarz*. Dramaty te w szczególności interferują zwłaszcza z wizualną stroną Teatru Orgii i Misteriów Hermanna Nitscha („sfera bluźnierczych asocjacji, nierozzerwalnie związana ze wszystkimi działaniami – motyw przewodni teatru orgii i misterii”<sup>25</sup>) oraz autodestrukcyjnymi akcjami Güntera Brusa. Postaram się wydobyć elementy współbrzmące z akcją i rekwizytami scenicznymi Schwaba. Artyści ci wyznacząliby niejako dwie linie przebiegające dzieło Wenera Schwaba: mięsna sieczka Nitscha wciela się w przestrzeń sceniczną oraz w krwawo-fekalną retorykę, akcje Brusa znalazłyby odpowiednik w scenicznej autoagresji wymierzanej przez bohaterów dramatów, a także rzeźnickim rekwizytorium jego akcji, wyznaczanym przez noże, żyłki, piły, gwoździe. Teza ta jest kontynuacją rozpoznań Helmuta Schödele, który interpretował twórczość dramaturgiczną Schwaba w kontekście malarskim i rzeźbiarskim. Wskazywał przy tym na wielość podobieństw przebiegających między autorem *Prezydentek* a amerykańskim artystą Mikiem Kelleyem:

„Z Mikiem Kelleyem łączy Schwaba o wiele więcej niż, powiedzmy, z Bernhardem, bo Schwab zaczynał od rzeźby, o tym nie wolno zapominać. Podobnie jak Kelley tworzył obiekty, tyle, że pojęcie rzeźby przeniósł na grunt języka, to jego osiągnięcie. To nie pojedyncze osoby z ich psychologicznym *bla, bla, bla*, każda sztuka to rzeźba językowa, z której sterczy parę kołków, jak postaci obrócone w słup soli, Sodoma i Gomora”<sup>26</sup>

Sądzę, że trop ten jest warty rozwinięcia. Jak się jednak wydaje równie wyraziste, a być może znacznie ściślej, wyobraźniowe pokrewieństwa zachodzą między twórczością Schwaba i akcjonistów wiedeńskich.

Pozostawimy na powierzchni, odtworzymy działania cielesne. Maryjka w *Antyklmaks* jest zamknięta w pustym pomieszczeniu, z którego próbuje uciec, przebić się do zewnątrz, raz po raz uderzając głową w ścianę. Jak wynika z didaskaliów, te każdorazowe próby sprawiają, że pomieszczenie spływa krwią, ściana nasiąka czerwienią, jakby była wnętrzem głowy bohaterki<sup>27</sup>. Monologi Maryjki, jej brata, ojca i matki wyznaczają pierwszą serię – językową, komplementarną wobec serii autoagresywnych rytualnych

<sup>25</sup> Akcjonizm wiedeński..., op. cit., s. 85.

<sup>26</sup> *Rechat pierwotniaków. Rozmowa z Helmutem Schödelem o Wenerze Schwabie* [w:] M. Muskała, *Austriackie rozliczenia...*, s. 223.

<sup>27</sup> M. Borowski, M. Muskała, *„Na szczęście jesteśmy martwi” – język i jego (po)twory* [w:] W. Schwab, op. cit., Kraków 2009, s. 25.

działań cielesnych: Maryjka, która uderza w ścianę, szaleńczo onanizujący się brat, zawiązujący podbrzusze bandażami i pieluchami, matka zjadająca smalec bądź nacierająca nim kredens, ojciec przyjmujący z rąk Maryjki nóż, by następnie ostrzem do góry penetrować nim pochwę córki<sup>28</sup>. Działania te intensyfikują językowe wybuchy wstrząsające postaciami. Schwab dokłada serię językową do dróg negatywności przetartych już przez akcjonistów. Traktuje język jako fizjologiczną wydzielinę, a zarazem ciało jako językowy odpad: „Język to za każdym razem ciało działającej postaci. Język ciągnie postacie za sobą: jak blaszane puszki, które ktoś przywiązał psu do ogona. Człowiek nie zna przecież nic prócz języka”<sup>29</sup>. Mięso akcjonistów wiedeńskich oraz wiejskich podrobów, zarzynanych gęsi, wygłodniałych psów zaczyna ślizgać się w języku mówiących ludzkich maszynek. I analogicznie: działanie cielesne staje się językiem. To wyodrębnienie didaskaliów ukazuje rytualny, deterministyczny wymiar działań podejmowanych przez bohaterów *Antyklmaksu*. Świat dramaturgii Schwaba rządzi się analogiczną rytualną (a więc niemożliwą i niepotrzebującą racjonalistycznego uzasadnienia) regułą, co w przypadku Teatru Okrucieństwa Artauda czy Teatru Czystej Formy Witkacego. Samo zaś pomieszczenie spływające krwią w rytm ponawianych przez Maryjkę zderzeń ze ścianą zainscenizowane zostało niczym jedno z wielkich płócien Hermana Nitscha, przedstawiających stacje drogi krzyżowej: początkowo puste i czyste, nabiera niesamowitej kontrastowej mocy w miarę rozlewania kolejnych warstw krwi i czerwonej farby na białej powierzchni płótna. Z tym, że funkcję czerwonej farby w *Antyklmaksie* pełni postać Maryjki (a ostatecznie ciało aktorki; strukturalnie zajmuje pozycję rozpruwanego przez Nitscha baranka lub świni) barwiąca ścianę. Inscenizatorami, oprawcami-malarzami zaś są członkowie rodziny.

Spójrzmy teraz na rekwizytorium i działania cielesne w *Mojej psiej twarzy*. Oto jak opisywana jest sama przestrzeń przygotowująca grunt pod nadchodzące rytualne samobójstwo Józka:

„[Miejsce] [s]prawia wrażenie rodzaju podupadłego gospodarstwa wiejskiego w zmniejszonej skali. Na lewo front domu z oknem, przed nim stos złomu metalowego. W środku łączka, lasek, półko, górka piasku. Przed tak zredukowanym obrazem wiejskiej gospodarności wanna pełna krwi i wnętrzości. Na prawo góra kompostu, za nią słycaha szczekanie psa..., którego nigdy nie widać”<sup>30</sup>.

Działania Józka Psiej Mordy wyznaczają padanie na kupę złomu, policzkowanie się, bicie się deską po głowie i pięściami po brzuchu, wybuchy niekontrolowanych ataków śmiechu, próby wyszarpywania oczu i języka, ponadto – zabawianie się ogromnym rzeźnickim nożem. Ale, przede wszystkim, Józek przez sporą część dramatu leży zanurzony w wannie pełnej krwi i wnętrzości, która przywodzi na myśl sztafaż Teatru Orgii i Misteriów ze zwierzęcymi wnętrzościami, przewalającymi się na postumentach, przeciekającymi przez dłonie Hermanna Nitscha. Podobnego rodzaju zjednoczenie. Leżąc w wannie, Józek wygłasza monolog i wyszukuje nadpsute kawałki mięsa, które rzuca

<sup>28</sup> W. Schwab, *Antyklmaks* [w:] W. Schwab, *Moja psia twarz...*, op. cit.

<sup>29</sup> Idem, *Moja psia twarz...*, op. cit., s. 76.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 76



na pożarcie psu. Jakby nabierał psich reakcji afektywnych<sup>31</sup> w zastępstwie za psa, którego „nigdy nie widać”. W samym dramacie można dostrzec całościowy ruch negacji resztek podmiotowości, którymi operuje Józek względem psa; o rytualne zjednoczenie w autodestruktywnej negacji z psem, który na koniec dramatu rozszarpuje Józkowi gardło: „Słychać jego [Józka] pomruki za sceną, pies go zagryza. Najpierw Józek jęczy, potem cichnie, słychać tylko odgłosy psa. Skończyło się”<sup>32</sup>. Ponownie odnajdujemy tu większość elementów wykorzystanych uprzednio w performansach akcjonistów: autoagresję, grę krwią, negację podmiotu. Schwab przenosi wiejską sieczkę wyrobów mięsnych w ciało języka utożsamiane z mówiącą postacią, która z trudem wytwarza własną podmiotowość, istniejąc o tyle, o ile mówi bądź atakuje swe ciało.

## Poza

Zbliżając się do końca, powinniśmy zmierzyć się z pytaniami postawionymi na początku tekstu, a także sformułować możliwe odpowiedzi na pytanie o celowość i funkcje przywoływanych prób negacji sztuki. W przypadku akcjonistów były to zniesienia ograniczeń malarstwa zamkniętego w płaszczyźnie obrazu na rzecz przekroczenia artystycznych ram i wstrząsania elementami rzeczywistości:

„(...) ludzkie ciało ma stanowić bezpośrednią płaszczyznę ataku dla wszelkich form represji ze strony nadrzędnych struktur, przez co w akcjonistycznych analizach ciała pobrzmiewają ataki społeczeństwa na jednostkę. Celem takiej strategii jest obalenie porządku zawierającego w sobie również tradycyjne pojęcie sztuki”<sup>33</sup>.

W przypadku Schwaba były to próby negacji formy dramatycznej oraz teatru jako instytucji w ogóle. Próby te ujawniały się szczególnie wyraziście we wcieleniu akcjonistycznej abiektalności w przestrzeń ciał i utożsamianego z nim języka postaci<sup>34</sup>. A zatem, czym była siła immanentnie popychająca tych artystów w kierunku zewnątrz, a więc jaką logiką kierowały się te specyficzne próby negowania sztuki? W przypadku omówionych artystów uwidoczniły się dwa komplementarne ruchy: atakowanie porządku transcendentnego wobec sztuki, zaszczerpionego w działaniach urzędzeń społecznych (praktyki dyscyplinarne stosowane wobec akcjonistów; początkowe odrzucenie sztuki Schwaba jako „nienadających się do wystawienia”<sup>35</sup>) i dyskursie metaartystycznym oraz

<sup>31</sup> Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *1730 – stawanie-się-intensywnym, stawanie-się-zwierzęciem, stawanie-się-nie-dostrzegalnym* [w:] idem, *Tysiąc plateau*, [przekład anonimowy], Warszawa 2015.

<sup>32</sup> W. Schwab, op. cit., s. 132.

<sup>33</sup> Hanno Milleli, *Uwagi na temat akcjonizmu wiedeńskiego, jego poprzedników, następców i środowiska* [w:] *Akcjonizm wiedeński...*, op. cit., s. 135.

<sup>34</sup> Rozpatrując to zaś transcendentnie wobec wewnętrznych reguł jego dzieła, wyrażałoby się to w próbie negacji instytucjonalnej streszczającej się w *credo*: „management + legenda + tekst = zwycięstwo + przyjemność” oraz „NAJŚMIESZNIEJSZY I NAJBĘDNIEJSZY JAK CHOROBY WYDZIELINA wydawał mi się zawsze: teatr jako istniejący teatr. Dlatego zostałem dramaturgami, ponieważ chcę jako austriacki księżyc planety Niemiec po PIERWSZE I NAJWAŻNIEJSZE zniszczyć: MNIE.”. Oba cytaty ze Schwaba za M. Sugiera, op. cit., s. 401, 402.

<sup>35</sup> Zob. M. Borowski, M. Muskała, op. cit., s. 8. „Jeszcze w grudniu 1989 roku odesłano mi z wiedeńskiego Burgtheater manuskrypt *Die Präsidentinnen* (Prezydentki) z krótką adnotacją: «Prymitywne realistyczne dialogi zabarwione bawarskim dialektem, przetłumane szczególnie obscenicznymi fantazjami. Niekompetencja językowa autora sprawia, że wiele miejsc dźwięczy niezamierzenie komicznie (...) Nie do wystawienia», M. Sugiera, op. cit., s. 401.

immanentny ruch poszukiwań w polu artystycznym, zagarniający negatywność: autodestrukcję, antyestetyzm, krwawą cielesność i afektywną polityczną gwałtowność.

W zakończeniu warto odwołać się do myśli Theodora Adorna, którego działalność filozoficzna (zwłaszcza w niedokończonej *Teorii estetycznej*) była ściśle powiązana z próbą nie-pozytywnego mapowania obszarów negatywności ujawniających swą formotwórczą moc w sztuce współczesnej. Negatywności wyraziście kształtującej formy ekspresji zarówno Schwaba, jak i akcjonistów, jako warunku możliwości zanegowania sztuki, która od czasów moderny jest dialektycznie związana (zwłaszcza w kontekście austriackim) z włączaniem negatywności w obszar jej promieniowania. To nadawanie formy nienazywalnemu, odpodmiotawiającemu *zewnątrzu*, które poprzez to wcielenie w negatywnej syntezie przyjmuje kształt dysonansu. Jak pisał Schwab: „Mój perwersyjny pomysł na ratowanie teatru: zamienić język w czyste ludzkie mięso... i – co rozumie się samo przez się – odwrotnie”<sup>36</sup>. To próba wypracowania formy, która nie uwzględnia harmonijnej syntezy elementów negatywnych (trwoga, strach, okrucieństwo) w gładko przyswajalnej dla mieszczańskiego gustu pozytywności. Wręcz przeciwnie. Tak o tej dialektyce nowej sztuki pisał Adorno:

„To, co wrogowie nowej sztuki, zdradzając lepszy instykt niż jej bojaźliwi apologety, nazywają jej negatywnością, jest kwintesencją tego, co zostało wyparte przez oficjalną kulturę. To nęci. Znajdując radość w tym, co wyparte, sztuka przyjmuje zarazem zło, zasadę wypierania, miast daremnie przeciw niej protestować. Ponieważ wyraża zło przez utożsamienie, antycypuje jego ubezwłasnowolnienie; to właśnie, nie będąc ani fotografią zła, ani fałszywym błogostanem, opisuje stosunek autentycznej współczesnej sztuki do mrocznej rzeczywistości; każda inna własnym przesłodzeniem dowodzi swego fałszu”<sup>37</sup>.

Wydaje się, że praktyka abiektałna przeprowadzona najpierw przez akcjonistów w sferze cielesnej, a następnie negatywnie zsintezowana przez Schwaba na przecięciu ciała i języka, posiadała moc negacji sztuki, jej chwilowej destrukcji. Zarazem jednak, te elementy *zewnątrza*, negatywności, które dzięki tym wcieleniom zostały już raz przyjęte w poczet sztuki – choćby początkowo wywoływały sprzeciw, wydawały się obłąkającym biegiem ku samozatrąceniu – pozostają już na zawsze w przestrzeni sztuki jako jej immanentna możliwość, niewyczerpywalny zasób. W tym sensie istnieje jedynie moment, przebłysk negatywności w obrębie instytucji zwanej sztuką. Moment ten wygasa, aż do następnego spalającego rozbłysku.

<sup>36</sup> W. Schwab, *In harten Schuhen. Ein Handwerk*, Graz 1999, cyt. za: M. Muskała, *Austriackie rozliczenia...*, s. 232.

<sup>37</sup> T. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, s. 36. Zob. też M. Szyszkowska, *Kategorie prawdy i pozoru w filozofii Theodora Adorna*, „Sztuka i filozofia” 1998, nr 15.

## Summary

### Slices of art. Viennese actionists and Werner Schwab's negations

The article raises questions about the possibility of negation of art on the example of Viennese Actionism's body performance and Werner Schwab's conception of theatre. It puts emphasis on the problems of the political meaning of the *objectal* usage of the body (actionists) and language (Schwab) in contrast to the fascist *dryness* represented by Heinrich Gross. It additionally demonstrates the similarity between the brutal performances of the Viennese Actionists and Werner Schwab's affective *imaginarium*.

**Słowa kluczowe:** Schwab, Theweleit, akcjonizm wiedeński, Brus, abiekt, faszyzm, negacja, performans cielesny, afekt

**Keywords:** Schwab, Theweleit, Viennese Actionism, Brus, abject, fascism, negation, body performance, affect



Autorka – Anna Krztoń



Autorka – Anna Krztoń

## Między praktyką a teorią – przypadki awangardy rosyjskiej

Historia futuryzmu rosyjskiego oraz rozwijającej się równoległe z tym kierunkiem literackim tak zwanej rosyjskiej szkoły formalnej dowodzi, że twórczość awangardowa nie może istnieć bez własnej teorii. Aspekt teoretyczny jest trwale wpisany w dziedzictwo awangardy, a wszelkie próby zrezygnowania z niego muszą skończyć się poznawczym impasem.

Dwa ośrodki, w których dojrzał formalizm rosyjski: Moskiewskie Koło Lingwistyczne (dalej jako „MKL”) oraz petersburski OPOJAZ, były jednocześnie bastionami futuryzmu, który rozwijał się głównie w tych miastach nie tylko w związku z zażyłymi kontaktami osobistymi formalistów z futurystami, lecz także z powodu zbieżności światopoglądów artystycznych, a nierzadko i politycznych, przedstawicieli obu kierunków. Przykładem takiego artystyczno-swiatopoglądowego sojuszu są biografie osobiste i intelektualne związane z OPOJAZ-em pisarza i teoretyka Wiktora Szktłowskiego oraz wieloletniego prezesa MKL Romana Jakobsona. Obaj badacze od samego początku swojej pracy naukowej wspierali futuryzm, a Jakobson reprezentował ten kierunek również swoją twórczością literacką. Przyszły językoznawca opublikował pod pseudonimem Alagrow futurystyczne wiersze w słynnej *Zaumnoj gnigie* wydanej pod koniec 1915 roku, a w latach 1916–1917 należał do grupy artystycznej Supremus, której członkowie inspirowali się teorią sztuki i twórczością Kazimierza Malewicza<sup>1</sup>. Na marginesie można wspomnieć, że Jakobson przyjaźnił się z Władimirem Majakowskim – poeta zajmował mieszkanie nad apartamentem młodego językoznawcy, które było jednocześnie siedzibą koła. Autor *Obłoku w spodniach* bywał także na zebraniach Moskiewskiego Koła Lingwistycznego. Nie wszystkie spotkania MKL miały bowiem charakter naukowy i często pojawiali się na nich poeci (m.in. Aleksiej Kruczonych, Osip Mandelsztam, Nikołaj Asiejew), którzy z pozycji praktyków rozstrząsali problemy nowoczesnej poetyki na równi z teoretykami. Jakobson wspominał, że jesienią 1919 roku, czyli tuż przed emigracją z Rosji, zaproponował zorganizowanie przyjęcia dla bliskich przyjaciół:

„Spotkaliśmy się w Moskiewskim Kole Lingwistycznym. Miałem w schowku trochę alkoholu dzięki znajomym Majakowskiego. Sprzedaż alkoholu była wówczas surowo zabroniona i karana śmiercią. Ale byli też sprzedawcy z Kaukazu i Gruzji. Majakowski rozmawiał z nimi po gruzińsku, więc mu ufali. Byli nazywani »Spiritaszwilimi«. Kupiłem alkohol od jednego Spiritaszwiliego i zorganizowałem przyjęcie, zbierając nasze zasoby: marynowane grzybki, jakieś biszkopty (nie mogliśmy dostać chleba) i wódkę...”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> A. Krusanow, *Futuristyczeskaja riewolucija: 1917–1921*, Kn.1, Moskwa 2003, s. 453.

<sup>2</sup> R. Jakobson, *My futurist years*, pod red. B. Jangfeldta, S. Rudy’ego, tłum. S. Rudy, New York 1997, s. 79.

Formalistyczny postulat zjednoczenia nauki z literaturą i sztuką był gestem o awangardowej proveniencji – znakomicie wpisywał się w holistyczny, przenikający wszystkie warstwy życia społecznego, naukowego i kulturowego projekt XX-wiecznej awangardy. Związany z OPOJAZ-em Jurij Tynianow, teoretyk, historyk literatury, a także autor licznych powieści, pisał:

„Przejsie od nauki do literatury nie bylo wcale takie proste, jak by to sie na pierwszy rzut oka moglo wydawac. Wielu uczonych uwazalo powiesci i w ogole beletrystke za chaturę. Pewien stary uczony, historyk literatury, nazywal wszystkich, ktorzy interesowali sie nowa literaturą »trele-morele« (*trulalula*). Musiala dopiero dokonac sie najwieksza z rewolucji, aby zniknela przepasc miedzy nauka a literaturą”<sup>3</sup>.

Wskazana przez Tynianowa „rewolucja”, która doprowadziła do zniesienia tradycyjnego podziału na twórczość literacką i naukę o literaturze, była przez formalistów rozumiana dosłownie – jako nowa wartość w metodologii nauk humanistycznych, pozwalająca na ekspozycję przedmiotu badań z perspektywy jego twórcy. Pochwałę sojuszu naukowo-artystycznego zawarł także inny opojazowiec Boris Ejchenbaum w szkicu o twórczości naukowej i literackiej Tynianowa<sup>4</sup>.

Maria Renata Mayenowa, która nie tylko była znawczynią historii formalizmu rosyjskiego, lecz także znała osobiście wielu jego przedstawicieli (przede wszystkim Romana Jakobsona), przekonywała, że:

„[I]ata nauki Jakobsona [i innych formalistów] (...) zanim wniosty rewolucję w strukturę społecznego życia, wniosty ją i wyostrzyły w życiu prywatnym. Przenikająca zarówno z bliska, jak i z dalekiej wówczas Szwajcarii nowa myśl językoznawcza miała podobny ładunek jak nowa myśl artystyczna. W tyglu moskiewskiego koła lingwistycznego de Saussure i poetyckie eksperymenty Chlebnikowa podtrzymywały się nawzajem (...) Był to może jedyny kraj i jedyna chwila, kiedy teoretyk, uczony nie był o epokę spóźniony za twórcą i nie było między nimi nieporozumień”<sup>5</sup>.

Zdanie Mayenowej potwierdza jej uczennica, historyk formalizmu rosyjskiego, *notabene* ostatnia żona Jakobsona, Krystyna Pomorska. Badaczka przekonywała, że twórczość futurystów, szczególnie tak zwanych zaumników, była szeroko zakrojonym

<sup>3</sup> J. Tynianow, *Awtobiografia [w:] Jurij Tynianow. Pisatel i uczonyj. Wospominanija, razmyszlenija, wstriecki*, Moskwa 1963, s. 19–20 [cyt. za:] E. Korpata-Kirszak, *Sztuka pisarska Jurija Tynianowa (powieści historyczno-biograficzne)*, Wrocław 1974, s. 17–18.

<sup>4</sup> B. Eichenbaum, *Twórczość J. Tynianowa*, tłum. R. Zimand [w:] *Szkice o prozie i poezji, wybór i oprac. L. Pszczołowska, R. Zimand*, Warszawa 1978, s. 212. Łączenie pracy literaturoznawcy i pisarza przez Szklowskiego od dawna stanowi temat wielu opracowań. Zob. np. O. Panczenko, *Wiktor Szklowski. Tiekst, mif, ırealnost' (K problemie literaturnoj i jazykovej licznosti)*, Szczecin 1997; T. Chmielnicka, *Nieopublikowanaja statija o W. Szklowskom*, „Woprosy literatury” 2005, nr 5; D. Ulicka, *Przed-ponowoczesna powieść filologiczna [w:] eadem, Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 1997; J. Lewczenko, *Literaturnaja reputacija Wiktora Szklowskogo [w:] Literaturowiedienije XXI wieka: Tieksty i kontieksyty russkoj literatury. Materialy tritiej meždunarodnoj konferencii molodych ucziennyh-filologow*, pod red. O. Gonczarowej, Sankt Petersburg 2001; A. Bulatowa, *Nieumiestnyj modernizm Wiktora Szklowskogo: „Pi'sma nie o ljubwi” i granicy literatury*, „Nowoje literaturnoje obozrenije” 2015, nr 3; P. Steiner, *Praktika ironii. „Zoo, ili pi'sma nie o ljubwi” Wiktora Szklowskogo*, „Nowoje literaturnoje obozrenije” 2015, nr 3.

<sup>5</sup> M.R. Mayenowa, *Roman Jakobson*, „*Slavia Orientalis*” 1967, z. 2, s. 93-94. Zob. także: K. Pomorska, *The Autobiography of the Scholar: Jakobson's Generation [w:] K. Pomorska, Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative. From Pushkin to Solzhenitsyn*, Durham – London 1992, s. 248–258.

„eksperymentem naukowym”<sup>6</sup>. Za przykład takiego eksperymentu połączanego z krótkim kursem gramatyki historycznej można także uznać Jakobsonowską próbę przełożenia w 1917 roku na język starocerkiewnoślawiański facecjonistycznego poematu Majakowskiego *Niczego nie rozumiem* (*Niczego nie ponimajut*) z almanachu futurystycznego *Ryżący Parnas* (*Rykajuszczij parnas*)<sup>7</sup>.

W zatarciu granicy między teorią literatury a praktyką literacką wyeksponowano nie tylko charakterystyczną cechę działalności naukowej przedstawiciele rosyjskiej szkoły formalnej, lecz także podstawowy problem całej XX-wiecznej refleksji kulturoznawczej i naukowej – założenie, że teoria i praktyka artystyczna są komplementarne. Rozkwit teorii literatury na początku XX wieku można tłumaczyć właśnie tym, że we wskazanym okresie „awangardowa świadomość uległa coraz ostrzejszej teoretyzacji, zdając sobie sprawę z kruchości sztuk i uprawiając namysł nad nią zamiast ją praktykować”<sup>8</sup>.

Dwie pierwsze dekady XX wieku to dla awangardy literackiej i literaturoznawczej<sup>9</sup> w Europie Środkowo-Wschodniej najważniejszy, inicjalny etap. Był to czas związany z zasadniczymi przemianami światopoglądu przedstawiciele pokolenia urodzonego w latach 90. XIX wieku, czyli większości przyszłych formalistów i futurystów. W przypadku awangardy rosyjskiej te przemiany miały charakter szczególny, gdyż zbiegły się w czasie z wielkimi przeobrażeniami społecznymi i politycznymi, będącymi antecedencjami i konsekwencjami dwóch rewolucji 1917 roku. Atmosfera polityczna dwóch pierwszych dekad XX wieku sprzyjała krystalizacji postaw lewicowych dorastającego pokolenia, buntowniczo nastawionego do carskiego jedynowładztwa, utożsamianego przez nich ze światopoglądowym anachronizmem. Towarzyszył mu także odwieczny bunt pokoleniowy, tak charakterystyczny dla przedstawiciele młodej generacji pisarzy oraz teoretyków o pisarskim zacięciu.

Jewgienij Poliwanow, językoznawca związany z OPOJAZ-em i MKL, wspominał, że w „Bedlamie”<sup>10</sup>, jak nie bez ironii nazywał swoje gimnazjum, każdy sprzeciw uczniów wobec nauczycieli w niższych klasach wyrażał się poprzez „palenie, przeklinanie, niszczenie mienia szkoły” oraz praktykowanie „powszechnie zabronionego” onanizmu. Kiedy uczniowie dowiedzieli się, precyzuje Poliwanow, że samogwałt w powszechnej opinii jest traktowany jako czyn naganny, od razu „zaczęli udawać, że się onanizują, mimo że nie wiedzieli, o co właściwe w tym całym onanizmie chodzi”. W starszych klasach bunt przejawiał się przez „spożywanie alkoholu i grę w karty”<sup>11</sup>. Wywrotowe praktyki również

<sup>6</sup> K. Pomorska, *Teoretičeskie vzgljady russkich futuristov*, Neapol 1967, s. 135.

<sup>7</sup> Przekład można znaleźć w: *Jakobson-budietlianin. Sbornik materialow*, pod red. B. Jangfeldta, Stockholm 1992, s. 209.

<sup>8</sup> O filozofowaniu, perypetiach dzisiejszej kultury i rebus publicis. Z profesorem Stefanem Morawskim rozmawiają Andrzej Szahaj i Anna Zeidler-Janiszewska, Toruń 1995, s. 37.

<sup>9</sup> Termin Danuty Ulickiej, zob. eadem, *Bachtiniada* (polsko- i anglojęzyczna recepcja Bachtina w trzech anegdotach) [w:] *Dzieła. Języki. Tradycje*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2006, s. 172–200.

<sup>10</sup> The Bethlem Royal Hospital to szpital w Londynie, który na początku XX wieku specjalizował się w leczeniu osób chorych psychicznie. Jego potoczna nazwa „Bedlam” oznaczała chaos, szaleństwo. W tym znaczeniu słowo „bedlam” funkcjonuje nadal w języku angielskim.

<sup>11</sup> Zob. J. Poliwanow, *O błatnom jazykie uczaszczichsja i o „stawianskom jazykie” riewolucyjji* [w:] idem, *Za marksistoje jazykoznanije*, Moskwa 1931, s. 172.

miały właściwe sobie rytuały, na przykład gaszenie papierosa na dłoni przegranego<sup>12</sup>. Cechy młodzieńczego, szkolnego buntu można także wskazać w działaniach dorosłych formalistów.

## Buntownicy i marzyciele

Lata od około 1880 roku do wyraźnej cezury 1917 roku nazywane są srebrnym wiekiem w historii poezji rosyjskiej<sup>13</sup>. W tym okresie nadal aktywni byli pisarze starszego pokolenia, na przykład Konstantin Balmont, Anna Achmatowa, Leonid Andriejew, Aleksandr Błok, Walerij Briusow, Andriej Biły – twórcy żywo zainteresowani i zainspirowani literaturą i sztuką modernistycznych<sup>14</sup> artystów europejskich (głównie francuskich), z którymi nierzadko utrzymywali osobiste kontakty. Równolegle rozwijały się także nowoczesne ugrupowania literackie, takie jak skupiająca budietlan<sup>15</sup> Hylea, egofuturyzm reprezentowany głównie przez Igora Siewierianina, moskiewska Centryfuga czy kubofuturyzm. Wiersze publikowali Władimir Majakowski, bracia Władimir, Nikołaj i Dawid Burlukowie, Wadim Szerszeniewicz, Wasilij Kamienski, Bieniedikt Liwyszcz i Aleksiej Kruczonych, który od 1921 roku odżegnywał się od futuryzmu ze względu na jego powiązania z komunizmem.

Bunt przedstawicieli młodego pokolenia wobec tradycji reprezentowanej przez twórców późnego modernizmu charakteryzował narodziny rosyjskiej awangardy literackiej i literaturoznawczej. Można w nim usłyszeć echa odwiecznego sporu między „archaistami” i „nowatorami”, o którym pisał Jurij Tynianow. W macierzystym kontekście funkcjonowania tak zwanej rosyjskiej szkoły formalnej tajemnicę poliszynela stanowiło to, że „symboliści byli ojcami formalistów”<sup>16</sup>. Zgodnie z regułami pokoleniowej i literackiej zmiany warty przedstawiciele symbolizmu stali się jednak obiektem zajadłej krytyki młodszych pokolenia badaczy. Zarzucano im między innymi przesadny estetyzm, odewanie od problemów współczesności, niezrozumiałstwo, pięknoduchostwo i elitaryzm. Wśród moskiewskich formalistów ostrze krytyki zostało wymierzone w Walerija Briusowa i Andrieja Biełego, których prace poetologiczne były omawiane na spotkaniach naukowych MKL. Wśród moskiewskich formalistów ostrze krytyki zostało wymierzone w Walerija Briusowa i Andrieja Biełego, których prace poetologiczne były omawiane na spotkaniach naukowych MKL.

<sup>12</sup> Ibidem, przyp. 4.

<sup>13</sup> Nazwę „srebrny wiek poezji rosyjskiej” (dla odróżnienia od wieku złotego przypadającego na pierwszą połowę XIX wieku) nadał tym przełomowym, obfitującym w nowe nurty w sztuce, filozofii i nauce czasom rosyjski poeta akmeistyczny Nikołaj Ocuł. Niekiedy koniec srebrnego wieku datuje się na symboliczny rok 1921 – rok śmierci Aleksandra Błoka i zapowiadającej dalsze prześladowania egzekucji Nikołaja Gumilowa.

<sup>14</sup> W niniejszym artykule termin „modernizm” stosuję na określenie ogółu kierunków literackich i artystycznych, których przedstawiciele przeciwstawiali się realizmowi i naturalizmowi w sztuce od lat 60. XIX wieku do wybuchu II wojny światowej. O różnych (niedo)rozumieniach awangardy i modernizmu pisze Astradur Eysteinnsson w idem, *Awangarda jako/czy modernizm*, tłum. D. Wojda [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycz, Kraków 2008, s. 155–199.

<sup>15</sup> „Będzian” w tłumaczeniu Adama Pomorskiego. Przydomkiem *budietlanie* posługiwała się część przedstawicieli futuryzmu w Petersburgu, aby odróżnić się od europejskich futurystów.

<sup>16</sup> L. Ginzburg, *Literatura w poszukiwaniu rzeczywistości*, Leningrad 1987, s. 169.



Na zebraniu Moskiewskiego Koła Lingwistycznego 23 września 1919 roku dotyczącym książki *Krótki kurs nauki o wierszu* (*Kratkij kurs nauki o stichie*) Briusowa odbyła się burzliwa dyskusja. Jego praca została wydana w Moskwie w 1918 roku, a jej treść stanowiła systematyczny wykład stosowania narzędzi statystyki do badań nad wierszem<sup>17</sup>. Rozprawa wzbudzała kontrowersje już od momentu wydania w świecie akademickim i w środowisku poetów.

W Moskiewskim Kole Lingwistycznym w polemice z *Nauką o wierszu* przewodził Osip Brik i Jakobson, autor wykładu o co najmniej nieneutralnym tytule *Przykład szarlatanerii w nauce. Z powodu „Nauki o wierszu” W. Briusowa*. Rosyjski literaturoznawca Siergiej Gindin ataki głównych dyskutantów na książkę Briusowa nazywa „krwiozerczami”, „nieparlamentarnymi” i „agresywnymi”<sup>18</sup>. Lektura protokołu z dyskusji nad wykładem jednoznacznie wskazuje na to, że formułowane zarzuty odbiegały od standardów rosyjskiej dyskusji akademickiej drugiej dekady XX wieku. Wskazany konflikt obrazuje także krytyka pracy *Symbolizm* Andrieja Biełego, której z kolei przewodził członek MKL Boris Tomaszewski<sup>19</sup>. Jeszcze w 1916 roku pisał on do Siergieja Bobrowa, że Biełemu brak „taktu matematycznego”, a jego badania charakteryzuje „nieznajomość (nieumieniję) postępowania się matematycznymi chwytami badań”<sup>20</sup>. W późniejszej pracy *Naukoobrazije*<sup>21</sup> z 1921 roku Tomaszewski twierdził między innymi, że poetologiczne dociekania poety nie spełniają kryterium naukowości, które utożsamiał z możliwie największą kwantyfikacją badanego materiału. Wśród wielu wad dzieła Biełego wymieniał „przesadną wiarę w terminologię” oraz „samowolę w badaniach”<sup>22</sup>. Przeciwno symbolizmowi wystąpił także Grigorij Winokur w artykule *O symbolistach i poetyce naukowej* (*O simwolistach i naucznoj poetikie*) z 1921 roku poświęconym pracom teoretycznym Biełego. Winokur butnie deklarował zamiar udowodnienia, że „naukowa twórczość symbolistów jest nie-naukowa”<sup>23</sup>.

---

<sup>17</sup> O tym, jakim autorytetem cieszył się Briusow i Bieły w środowisku literatów i literaturoznawców w dwóch pierwszych dekadach XX wieku, wspomina Jakobson w: R. Jakobson, K. Pomorska, *Dialogues*, foreword by M. Halle, Cambridge 1983, s. 5.

<sup>18</sup> S. Gindin, *Pierwyj konflikt dwóch pokolienij osnowatielej russkogo stichowiedienija*, „Nowoje literaturnoje obozrienije” 2007, nr 86, <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/gj3.html> [data dostępu: 2017.03.05].

<sup>19</sup> Tomaszewski swoje zainteresowanie rytmiką wiersza rosyjskiego zaczął wykazywać w kole prowadzonym przez Andrieja Biełego – krytykował więc nie tylko powszechnie szanowanego poetę, lecz także swojego nauczyciela. Na marginesie warto dodać, że do 1914 roku wierszolog Siergiej Bobrow, również należący do koła Biełego, sformułował (w oparciu o popularne wówczas tezy o „wyrodzeniu się” dawnego wiersza) teoretyczny program modernizacji poezji. Zob. *Pis'ma B. W. Tomaszewskiego k S. P. Bobrowu*, pod red. K. Ju. Postoutienki [w:] *Piatyje Tynianowskije cztenija: tezisy dokładow i materiaty dlja obszudienija*, pod red. W. Markowa et al., Ryga 1990, s. 137.

<sup>20</sup> *Pis'ma B. W. Tomaszewskiego k S. P. Bobrowu*, s. 143.

<sup>21</sup> Słowo *naukoobrazije* nie ma polskiego odpowiednika; w języku rosyjskim oznacza cechę na przykład tekstu, który sprawia wrażenie naukowego, mimo że nie spełnia kryteriów naukowości. Żeby oddać intencję i ironię autora, tytuł pracy Tynianowa należałoby przetłumaczyć jako *naukowość* albo *produkt naukopodobny*.

<sup>22</sup> *Programma dokłada B. Tomaszewskiego o ritmie prozy* [cyt. za:] Tomaszewski i Moskowskij Lingwisticeskij Krużok. *Ot publikatora* [w:] *Trudy po znakovym sistiemam*. IX, Tartu 1977, w. 422, s. 129.

<sup>23</sup> G. Winokur, *Filologiczeskije issledowanija. Lingwistika i poetika*, pod red. G. Stiepanowa, W. Nieroznaka, Moskwa 1990, s. 281.

Krytyka symbolistów przez część członków Moskiewskiego Koła Lingwistyczne- go nie dotyczyła jedynie polemik z pojedynczymi pracami. Sięgała daleko głębiej – do podstaw ideologicznych reprezentowanego przez nich kierunku literackiego. Moty- wacji opisywanego sporu należy więc upatrywać w różnicy światopoglądów, które stały za poetkami symbolistów i futurystów. Można w tym sporze widzieć, jak Gindin, „kolejny ukłon w stronę »ekstremalnych« i »awangardowych« tendencji w sztuce, na które nie raz powoływali się formalści i ich krytycy. (...) W tym wypadku uwidocznił się raczej wspólno- towy i typowy dla epoki duch niecierpliwości”<sup>24</sup>, który charakteryzował przemianę pokole- niową na scenie literackiej w drugiej dekadzie XX wieku.

## **Nihilizm awangardy rosyjskiej**

Zmiana pokoleń na rosyjskiej scenie literackiej przebiegała przez dwie pierwsze dekady XX wieku. Na wszystkich tych twórców oddziaływały różne tradycje i ideologie, od religijnych i narodowych poczynając, a na politycznych kończąc. Odziedziczone po romantykach i wczesnych modernistach zdystansowane podejście do rzeczywisto- ści było u artystów od początku XX wieku do końca lat 20. spotęgowane ludycznym, choć podszytym pesymizmem, oczekiwaniem na rewolucję. „Atmosfera rewolucji była atmosferą naszej młodości”<sup>25</sup> – wspominał Szklowski po latach. Światopogląd debiutu- jących na początku XX wieku artystów w dużej mierze ukształtowały bowiem wydarzenia historyczne. Doświadczeniem pokoleniowym w rozwoju ich biografii intelektualnych stanowiły wydarzenia rewolucji 1905 roku, a następnie 1917 roku, w których wielu z przedstawicieli omawianej formacji wzięło udział z bronią w ręku, opowiadając się po stronie buntowników.

Ideologicznym fundamentem oraz punktem odniesienia dla twórców omawianego okresu była filozofia rosyjska, zwłaszcza w wariacie pesymistycznym i katastroficznym. Myśl Nikołaja Fiodorowa ubrana w apokaliptyczną retorykę antycypowała krytykę cywili- zacji, której apogeum miało dopiero nadejść w pracach Sigmunda Freuda i cenionego szczególnie wśród petersburskich literatów Oswalda Spenglera. Realizację dekadenc- -utopijnych idei na gruncie rosyjskim można znaleźć w działalności anarchokomunistów (przede wszystkich związanych z doktryną narodnicką Michaiła Bakunina i Piotra Kropot- kina), szkoły subiektywnej Piotra Ławrowa i Nikołaja Michajłowskiego, w pracach Wasi- lija Rozanowa i apokryficzno-apokaliptycznych wizjach Władimira Sołowjowa. Przedsta- wiciele awangardy wtórowali tym wieszczbom z pełnym przekonaniem o nieuchronności destruktywnych przemian w sztuce w imię zasady, że coś się musi skończyć definitywnie, by mogło powstać coś nowego. „Cywilizacja, piśmienność, druk i przemysł zrobią swoje. Zginie z powierzchni ziemi rosyjskiej sztuka »chałupnicza«” – pisał Dawid Burluk.

Nihilistyczno-apokaliptyczne nastawienie miało w Rosji w pierwszych latach XX wieku swoje antecedenecje. Ich początku można upatrywać jeszcze w ideologii symbolizmu, przede wszystkim w twórczości Maksimiliana Wołoszyna, Dymitra Mereżkowskiego

<sup>24</sup> S. Gindin, *Pierwszy konflikt dwóch pokoleń...*

<sup>25</sup> W. Szklowski, *Ze wspomnień*, tłum. A. Galis, Warszawa 1965, s. 169.

i jego żony, „dekadenckiej Madonny” Zinaidy Gippius. Po rewolucji katastrofizm symbolistów zastąpiła idea odrodzenia w duchu antycznym. „Utopia Srebrnego Wieku i utopia sowiecka miały tę samą podstawę: utopijną przestrzeń dawnej Hellady”<sup>26</sup>, pisała Nina Bragińska wywodząca podstawę światopoglądową przedstawicielei tak zwanego trzeciego renesansu z filozofii Friedricha Nietzschego, przeniesionej w kontekst kultury rosyjskiej przez Tadeusza Zielińskiego. W zamierzeniu był to renesans feniksowy – młodzi twórcy marzyli o zbudowaniu nowego porządku świata na zgłiszczach starej kultury lub skupiali się na krytyce ruin znanego im świata. Utopijny projekt odrodzenia kultury ograniczył się do swojej własnej teorii, która rozrosła się tak bardzo, że wyparła wszelkie możliwości zastosowania w praktyce. Działanie zastąpił dekadenci eskapizm w sztukę. Tak wspomina to Geоргий Czulkow, jeden z najważniejszych animatorów życia literackiego w epoce srebrnego wieku:

„wszyscy kultywowaliśmy w owej petersbursko-dekadencej epoce straszną ironię, zawsze obecną w poezji romantycznej. Ironia ta wydawała się nieodzowna jak sól przy stole. Niepodobna było bez niej napisać wiersza, wygłosić odczytu, porozmawiać z przyjacielem przy kolacji. Nawet zakochać się bez ironii wielu z nas wydawało się rzeczą wulgarną i nieprzyzwoitą”<sup>27</sup>.

Odczucie schyłku kultury i sztuki było przez młodych twórców ostentacyjnie manifestowane. Futuryzm rosyjski rezygnował z poszanowania tradycji literackiej i akademickiej. W głośnym manifestie grypy Hyleja – *Policzku smakowi powszechnemu (Poszczocina obszczestwiennemu wkusu)* czytamy: „Przyszłość jest ciasna. Akademia i Puszkina są mniej zrozumiali niż hieroglify. Zepchną Puszkina, Dostojewskiego, Tołstoja et cetera, et cetera z Okrętu współczesności”<sup>28</sup>. O dekadencej ideologii przyświecającej działaniom przedstawicielei rosyjskiej awangardy Korniej Czukowski pisał jeszcze w 1914 roku: „ciąć kulturę rozbili w pył, wszystkie nawarstwienia wieków, i do tego się już do buntowali, że dalej bodaj nie ma jak – do dziury, do pustki, do zera, do pełnego i absolutnego nihil”<sup>29</sup>.

Radość niszczenia miała także podłoże społeczne, ponieważ awangarda rosyjska dojrzewała w nędzy – nie tylko Benedikt Liwzyc pisał w *Jednookim strzelcu* o drukowaniu poematów na papierze toaletowym „ciągle z tego przekłętą ubóstwa, które

<sup>26</sup> N. Bragińska, *Słowiński renesans antyku*, tłum. I. Szulska [w:] *Ja-inny. Wokół Bachtina. Antologia*, pod red. D. Ulickiej, Kraków 2009, s. 253.

<sup>27</sup> A. Pomorski, *Anna Wszechrosji* [w:] A. Achmatowa, *Drogą wszystkim tej ziemi. Poezja. Proza. Dramat*, wyb. i oprac. A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 768. Por. też: H. Chłystowski, *Ostatni dandys republiki* [w:] A. Marienhof, *Cynicy*, tłum. H. Chłystowski, Warszawa 2011, s. 167–187. Należy jednak zaznaczyć, że takie odczucia zostały przez przedstawicielei awangardy przejęte od symbolistów. Jak pisze znawczyni tego zagadnienia, „niezwykle istotna dla kształtowania się teorii poznania, a w konsekwencji – także dla poetyki symbolizmu rosyjskiego okazała się świadomość rozpadu starego świata, wyczerpania się jego dotychczasowych form, alienacji jednostki oraz upadku kultury”. Cyt. za: I. Malej, *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady* (A. Błok i A. Bieły), Wrocław 2002, s. 186.

<sup>28</sup> J. Śpiewak, *Wstęp* [w:] W. Chlebnikow, *Poezje*, tłum. A. Kamińska, S. Pollak, J. Śpiewak, Warszawa 1963, s. 23. Zob. też: A. Surdykowska, *Czy Majakowski był nam obcy? Eksperymenty rosyjskich twórców początku XX wieku a ruch awangardowy w Polsce* [w:] *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy: innowacja czy nadpłynność? Interpretacje*, pod red. M. Kmiecik i M. Szumnej, Kraków 2014, s. 72.

<sup>29</sup> A. Pomorski, *0-10, ostatnia futurystyczna wystawa obrazów* [w:] B. Liwzyc, *Półtoraoki strzelec*, tłum. A. Pomorski, Warszawa 1995, s. 173.

publiczność brała za pozowanie na oryginalność<sup>30</sup>. Wiktor Szklowski wspomina o początkach swojej kariery w Piotrogradzie: „Czas był głodny, ów czas rewolucji. Paliliśmy książkami, siedzieliśmy przed *burżukami* – żelaznymi kozami. Czytaliśmy teksty niejako po raz ostatni, wydzierając stronicę, którymi podsycałimy ogień”<sup>31</sup>. „Chlebniów pożyczął czasami dwadzieścia kopiejek. Ja, kiedy przychodziłem do ojca, dostawałem obiad”<sup>32</sup> – wspominał lata swojej młodości autor *Wskrzeszenia słowa*. W takich okolicznościach arystokratyczne salony literackie stopniowo zostały wyparte przez, bardziej demokratyczne, uliczne przybytki: knajpy, kabarety, piwnice artystyczne.

## Kawiarniany wiek w poezji i teorii

Przełom pierwszej i drugiej dekady XX wieku jest nazywany „kawiarnianym okresem” (*kafiejnyj pieriod*) w rosyjskim życiu kulturalnym<sup>33</sup>. Knajpy-kabarety (zwane w Rosji *kabakami*) z upodobaniem obrali sobie za miejsca spotkań nie tylko przedstawiciele petersburskiej bohemy. Do historii kultury rosyjskiej oraz historii teorii literatury przeszła słynna piwnica artystyczna „Bezpański Pies” („Brodiaczająa sobaka”), która powstała 31 grudnia 1911 roku w Piotrogradzie. Jak wspomina Wiktor Szklowski,

„ta knajpa artystyczna, którą ze względu na małe rozmiary można było nazywać knajpką, znajdowała się w głębokiej piwnicy domu na placu Michajłowskim. (...) Było tłumnie, przytulnie, niezbyt czysto i kolorowo”<sup>34</sup>.

Rola „Psa” szybko wykroczyła jednak poza pierwotne zamierzenia. W piwnicy zaczęła prężnie działać ośrodek kulturotwórczy, który „mnóstwem obyczajów powstających *ad hoc* i nawarstwiających się w szczególną »psią« formację mógł konkurować nawet z brytyjskim parlamentem”<sup>35</sup>. To właśnie w „Bezpańskim Psie” odbywały się lub tu przenosiły się ważne dyskusje dotyczące kształtu nowej sztuki. Ta liberalna i ludyczna atmosfera przyciągała do piwnicy artystycznej nawet poważnych przedstawicieli elity intelektualnej, akademików (między innymi Jana Baudouina de Courtenay – wychowawcę i nauczyciela akademickiego przyszłych formalistów z kręgu OPOJAZ-u<sup>36</sup>). Wśród gości „Psa” można wymienić między innymi światowej sławy balerinę Teatru Maryjskiego Tamarę Karsawinę, Olgę Kuzmin, Walentinę Koszarnowską, Osipa Mandelsztama i Władimira Piasta. W piwnicy podczas swojej wizyty w Piotrogradzie w 1914 roku był także Filippo Marinetti, *notabene* bardzo niechętnie przyjęty przez rosyjskich futurystów, o czym wielokrotnie wspominał między innymi Roman Jakobson, pełniący podczas wizyty funkcję tłumacza<sup>37</sup>.

<sup>30</sup> B. Liwyszcz, op. cit., s. 108.

<sup>31</sup> W. Szklowski, *Słowa uwalniają ściśniętą duszę* (Rzecz o OPOJAZie), tłum. D. Ulicka, „*Twórczość*” 1997, nr 5.

<sup>32</sup> Idem, *Ze wspomnień*, s. 100.

<sup>33</sup> Por. *Litieraturnyj słowar' tierminow*, <http://www.litdic.ru/kafiejnyj-period/> [data dostępu: 07.03.2017].

<sup>34</sup> B. Liwyszcz, op. cit., s. 96–97.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 173.

<sup>36</sup> Zob. rozdział Członek Akademii Krakowskiej, Jan Niecislaw Badouin de Courtenay [w:] W. Szklowski, *Ze wspomnień*, s. 114–123; M.O. Czudakowa, E.A. Toddes, *Wstupliennaja stat'ja* [w:] B. Ejchenbaum, *O literaturie. Raboty raznych liet*, pod red. O.B. Ejchenbauma, E.A. Toddesa, Moskwa 1987, s. 11–12.

<sup>37</sup> R. Jakobson, *My futurist years*, s. 20–22. Zob. też: B. Liwyszcz, op. cit., s. 140–162; V. Erlich, *Modernism and revolution: Russian literature in transition*, Cambridge 1994, s. 35–39.

Dekadencki nastrój charakteryzował bywalców „Bezpańskiego Psa” bez wyjątku. W kabarecie można było bowiem „ulec jakiejś dziwnej wolności od wszelkich konwensansów, nie przeczuwając, jak rychło ma runąć to wszystko, co wydawało się wówczas aż nadto krępujące”<sup>38</sup>. Wszeghogarniające przecucie dezintegracji starego porządku świata i oczekiwanie na jego całkowity rozpad dawało twórcom przed rewolucją asumpt do poszukiwań nowych rozwiązań artystycznych. Stanowiło też istotny czynnik kształtujący ich światopogląd. Nakładające się na siebie osobiste lęki wynikające z poczucia niepewnej przyszłości i przeszłości, do której nie ma już powrotu, były manifestowane poprzez nową formę wyrazu, szczególnie lubianą przez futurystów – skandal.

Skandal w rozumieniu bywalców „Bezpańskiego Psa” był zwieńczeniem dynamiki formy literackiej, odpowiadającym dynamizmowi historii, cywilizacji i sztuki. Docelowo miał prowadzić do wyzwolenia języka z wszelkich ograniczających go reguł i norm gramatycznych oraz do uniezależnienia go od semantyki. Wynikające z takiego nastawienia poszukiwanie znaczeń na poziomie fonetycznym, przesycanie utworów neologizmami, ludowymi etymologiami, glosolaliami, rozmaitymi paronomazjami, kolokwializmami, barbaryzmami i przekleństwami jednocześnie przeczyły takiemu celowi. Okazało się bowiem, że język, w którym nie można doszukać się sensu na jakimkolwiek poziomie, to twór hipotetyczny, empirycznie niedostępny – istniejący wyłącznie jako atrakcyjny konstrukt teoretyczny. Niezdolność do unicestwienia praw gramatyki okazała się klęską twórców, którzy jak Szklowski i Chlebnikow, marzyli o „wskrzeszeniu” utopijnego języka myśli i pierwotnych emocji<sup>39</sup>.

Ekscesy futurystów niewątpliwie były manifestacją pokoleniowego buntu przeciwko „archaistom”. Można je jednak potraktować także jako próbę rozwiązania – kardynalnego dla artystów tworzących na początku XX wieku – problemu epistemologicznego: określenia granic form wypowiedzi ufundowanych na tradycji literackiej, sprawdzenie, czy w ogóle istnieją, a jeśli tak, to zbadania, czym skutkuje ich przekroczenie. Azymut poszukiwaniom nowych dróg w sztuce wyznaczały bowiem nie zgłiszcza, a monumenty dzieł, uważanych przez artystów awangardowych za przebrzmiałe, a mimo to poddawane wciąż demonstracyjnej, zgodnej z regułami pokoleniowego buntu, krytyce. Najlepiej widać ten mechanizm na przykładzie twórczości futurystów, którzy przy proklamacji całkowitego odrzucenia przeszłości kulturowej (nawoływanie do „wyrzucenia trumien Dostojewskiego”, odwrotu od „wyperfumowanej wszeteczności Balmonta”) jednocześnie wertowali czterotomowy *Tołkowskiej słowar’ żywego wielikorusskiego języka* starszego od Dostojewskiego o pokolenie Władimira Dala, w poszukiwaniu zaginionej, pierwotnej semantyki słów „żywego” języka rosyjskiego<sup>40</sup>. Bunt młodych pisarzy i teoretyków wobec

<sup>38</sup> A. Pomorski, *Anna Wszzechrosji*, s. 744.

<sup>39</sup> Podobnych motywacji należy upatrywać w bezprzedmiotowym malarstwie Kazimierza Malewicza. Słynny *Czarny kwadrat na białym tle* został pokazany po raz pierwszy w 1915 roku w Petersburgu. Pomysł tego obrazu miał się narodzić w 1913 roku podczas pracy nad scenografią i kostiumami do „futurystycznej opery” *Zwycięstwo nad słońcem (Pobieda nad słońcem)*. Zob. A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2002, s. 106.

<sup>40</sup> Echa tych poszukiwań są dobrze widoczne we *Wskrzeszeniu słowa* Szklowskiego.

twórców starszego pokolenia był w dużej mierze pozorny i odgrywał przede wszystkim rolę katalizatora zmiany formacji kulturowych i właściwych jej sposobów wypowiedzi. W tym rozumieniu skandal był czymś więcej niż zabawą zbuntowanej młodzieży – stawał się także skandalem intelektualnym, który stanowił odmianę wypowiedzi teoretycznej, ochoczo przechwyconej przez formalistów z OPOJAZ-u. Dość przypomnieć, że powszechnie uważane za tekst założycielski rosyjskiej szkoły formalnej *Wskrzeszenie słowa* Szklowskiego było niczym innym, jak wygłoszonym w dusznej sali „Bezpańskiego Psa” pod koniec 1913 roku manifestem poetycko-teoretycznym.

Charakterystyczny dla wczesnego formalizmu folklor akademicko-kabaretowy skutkowało stworzeniem nowych form zachowań i sposobów wyrażania relacji między przedstawicielami świata akademickiego a mającymi wspólne korzenie światopoglądowe formalistami i futurystami. Danuta Ulicka jest zdania, że

„według starej profesury zachowanie młodzieży naruszało ustalone obyczaje. Tym bardziej podważało je wkraczanie na teren dziedzin ościennych wobec literaturoznawstwa, ich mieszanie, podobnie jak mieszanie języków naukowego i literackiego. Zachowania te stanowiły obrazę rzetelnej *scientiae* – formalistyczny policzek wymierzony powszechnemu smakowi filologicznemu. W macierzystym dla formalistów kontekście ich projekt badania literatury uchodził raczej za antynaukowy”<sup>41</sup>.

Jawnie antyakademickie postulaty towarzyszyły także artystycznym przedsięwzięciom po rewolucji. W lecie 1922 roku powstał we Wchutiemasiu<sup>42</sup> projekt organizacji Pracowni Rewolucji Gustawa Kłucisa i Sergieja Sienkina. Jej według jej twórców, pracownia powstała

„w celu zaspokojenia potrzeb artystycznych rewolucji, będzie ona karabinem maszynowym w rękach klasy robotniczej wystrzelującym czerwonych speców. (...) Nie przestrasza nas arcyuczony pisk, którym uczone birety starają się zamaskować swoje ubóstwo”<sup>43</sup>.

Kazimierz Malewicz, również związany z pracownią, kwitował stosunek przedstawicieli nowej sztuki do dawnych instytucji naukowych dosadnie: „Akademia to zapleśniała piwnica i miejsce samobiczowania się sztuki”<sup>44</sup>.

Kodą opowieści o wielopłaszczyznowym buncie młodych twórców i badaczy jest szybkie przejście futuryzmu do historii, które odbyło się niemal tuż po jego narodzinach. W listopadzie 1922 roku członkowie Moskiewskiego Koła Lingwistycznego zwrócili się do Wydawnictwa Państwowego (*Gosizdatu*) z propozycją przygotowania serii publikacji o historii poezji rosyjskiej „po symbolizmie”. Kolegium redakcyjne zaplanowało czterotomową serię. Tytuły poszczególnych części oddawały ich zakres i zawartość: *Petersburski klasycyzm*, *Centryfuga*, *Futuryzm* i *Imażynizm*<sup>45</sup>. Inicjatywa świadczy o tym,

<sup>41</sup> D. Ulicka, *Przed-ponowoczesna powieść filologiczna*, s. 129.

<sup>42</sup> Skrót od rosyjskiej nazwy *Wysszije gosudarstwiennyje chudożestwiennno-tiechniczieskie mastierskije* – Wyższe Państwowe Pracownie Artystyczno-Techniczne.

<sup>43</sup> G. Kłucis, S. Sienkin, *Pracownia Rewolucji*, tłum. J. Litwinow [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998, s. 487.

<sup>44</sup> K. Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*, tłum. E. Feliksiak [w:] A. Turowski, op. cit., s. 163.

<sup>45</sup> R. Jakobson, *Moskowskiej lingwistycznej krótko*, „*Philologica*” 1996, t. 3, nr 5/7, s. 362. Plany wydawnicze nie zostały zrealizowane.

że w 1922 roku futurizm postrzegano już jako zjawisko historyczne, stawiane w jednym rzędzie z petersburskim klasycyzmem. Można stąd wyciągnąć wniosek, że projekt futurizmu był już w latach 20. dokonany, sam kierunek zaś stał się w oczach współczesnych pewnym etapem w historii sztuki i literatury. Fundamentalny bunt wpisany w projekt rosyjskiej awangardy przerodził się w zjawisko historyczne – bunt ustateczniony.

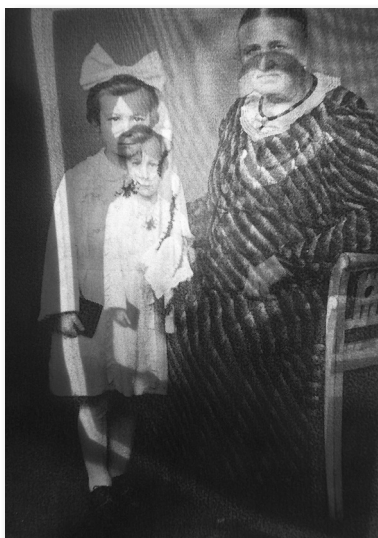
### Summary

#### **Between practice and theory – the case of the Russian avant-garde**

The article is concerned with Russian avant-garde literature and modern literary theory in its „heroic” period between World War I and the Russian Revolution of 1917. It analyzes selected works by and biographies of the Russian Futurists and the literary theorists who sympathized with them, i.e. the founders of the so-called Russian formalist school gathered in OPOYAZ („Society for the Study of Poetic Language”) in St. Petersburg and Moscow Linguistic Circle in Moscow. The article shows that the revolution in art which they proclaimed and the resulting negation of the academic and literary tradition (especially the rejection of Russian symbolism) was rather superficial. It was a consequence of a generational change on the Russian literary scene as well as in the modernist literary studies.

**Słowa kluczowe:** awangarda rosyjska, futurizm, skandal, rosyjska szkoła formalna, OPOJAZ, Moskiewskie Koło Lingwistyczne, Srebrny Wiek poezji rosyjskiej

**Keywords:** Russian avant-garde, Futurism, scandal, Russian formalist school, OPOYAZ, Moscow Linguistic Circle, Silver Age of Russian Poetry



Autorka – Anna Krztoń



Autorka – Anna Krztoń



## **Logika równych praw estetycznych**

**Przełożył Filip Cieślak**

Jeśli chcemy mówić o zdolności sztuki do odpierania presji zewnętrznych, to najpierw należy zadać następujące pytanie: czy sztuka zajmuje terytorium, którego warto bronić? W licznych dyskusjach teoretycznych odmawia się jej autonomii. W takim wypadku sztuka nie mogłaby być źródłem jakiegokolwiek oporu. Mogłaby jedynie projektować i estetyzować obecnie już istniejące polityczne ruchy emancypacyjne – to znaczy, że sztuka byłaby zaledwie dodatkiem do polityki. Wydaje się, że jest to kluczowa kwestia: czy sztuka posiada jakąś siłę sama w sobie, czy może jedynie dekorować siły zewnętrzne – zarówno represyjne, jak i emancypacyjne? Tym samym pytanie dotyczące autonomii sztuki uznaję za węzłowe w kontekście różnych dyskusji na temat związku między sztuką a oporem. Moja odpowiedź brzmi: tak, możemy mówić o autonomii sztuki, tak, sztuka posiada autonomiczną siłę oporu.

Owszem, posiadanie autonomii nie oznacza, że obecne instytucje sztuki, jej systemy, obszary czy rynki są w jakimkolwiek stopniu suwerenne, gdyż funkcjonowanie systemu sztuki oparte jest na pewnych wartościujących sądach estetycznych, na kryteriach wyboru, zasadach włączania, wykluczania i tym podobnych. Wszystkie te sądy, kryteria i zasady nie są w żadnym stopniu niezależne, gdyż odzwierciedlają dominujące konwencje społeczne i struktury siły. Możemy powiedzieć: nie ma czysto estetycznych, immanentnych i suwerennych systemów wartościowania, które regulują cały świat sztuki. To spostrzeżenie doprowadziło wielu artystów i teoretyków do wniosku, że sztuka jako taka nie jest autonomiczna, ponieważ autonomia sztuki była – i wciąż jest – rozumiana jako pochodna od autonomii estetycznych sądów wartościujących. Chciałbym jednak zasugerować, że to właśnie brak jakiegokolwiek immanentnego, czysto estetycznego sądu wartościującego jest gwarantem autonomii sztuki. Jej obszar zorganizowany jest wokół tego braku, a dokładniej, wokół odrzucenia wszelkich sądów estetycznych. Tym samym konsekwencją autonomii sztuki nie jest osobna hierarchia gustów, ale zniesienie każdej tego typu hierarchii i ustanowienie porządku równych praw estetycznych dla wszystkich dzieł sztuki. Świat sztuki winien być postrzegany jako społecznie skodyfikowana manifestacja fundamentalnej równości między wszystkimi formami wizualnymi, przedmiotami i mediami. Tylko przy założeniu takiej równości estetycznej wszelkie sądy wartościujące, wszystkie wykluczenia i włączenia mogą zostać rozpoznane jako rezultaty heteronomicznej intruzji w autonomiczny obszar sztuki – jako efekty presji wywieranej przez siły zewnętrzne. Założenie to otwiera możliwość oporu w imię autonomii, w imię równości wszystkich

form sztuki i mediów. Oczywiście przez termin „sztuka” rozumiem tutaj wynik długiego, toczącego się na płaszczyźnie modernizmu boju o uznanie.

Sztuka i polityka są wstępnie połączone w jednej istotnej kwestii: obydwie są obszarami, w których toczy się walka o uznanie. Jak to ujął Alexander Kojève, komentując filozofię Hegla, walka o uznanie przeważa nad bardziej powszechną walką o podział dóbr materialnych, który w modernizmie jest zazwyczaj regulowany przez siły rynkowe. Stawką jest nie tyle zaspokojenie pragnienia, ile uznanie go za społecznie słuszne. Podczas gdy polityka jest areną, na której poszczególne grupy interesu, w przeszłości i obecnie, walczyły o uznanie, artyści awangardy klasycznej skupili się na konkurowaniu o uznanie indywidualnych form i artystycznych procedur nieuznawanych wcześniej za słuszne. Awangarda klasyczna walczyła o akceptację wszystkich znaków, form i rzeczy, jako obiektów artystycznego pragnienia, co w konsekwencji oznacza przyjęcie ich za pełnoprawne obiekty reprezentacji w sztuce. Obydwie formy walki są nieodłączne i obydwie mają za cel osiągnięcie stanu, w którym zarówno wszyscy ludzie, ze swoimi zróżnicowanymi interesami, jak i wszystkie formy i procedury artystyczne uzyskają wreszcie równe prawa.

Już awangarda klasyczna otworzyła bezgraniczny i egalitarny obszar możliwych form obrazowych. Tak zwane prymitywne dzieła, abstrakcyjne formy oraz proste przedmioty życia codziennego zaczęły stopniowo, jedna po drugiej, zdobywać uznanie, które niegdyś zarezerwowane było tylko dla historycznie uprzywilejowanych dzieł sztuki. To zrównywanie praktyk artystycznych stawało się coraz bardziej wyraźne pod koniec dwudziestego wieku, kiedy obrazy kultury masowej, rozrywki i kiczu zdobyły sobie równoprawny status w obszarze tradycyjnie identyfikowanym jako sztuka wysoka. Jednocześnie jednak owa polityka równych praw estetycznych, walka toczona przez sztukę nowoczesną o estetyczną równość pomiędzy wszystkimi formami wizualnymi i mediami, była – i wciąż jest – częstokroć krytykowana jako przejaw cynizmu i, paradoksalnie, elitarności. Krytykę tę wysuwa wobec sztuki nowoczesnej zarówno prawica, jak i lewica – mówi się o braku autentycznej miłości do sztuki lub braku politycznego zaangażowania. Jednakże w rzeczywistości polityka równych praw na poziomie estetyki, na poziomie wartości estetycznej, jest podstawowym warunkiem tegoż zaangażowania. Zaiste, nowoczesna polityka emancypacji jest polityką inkluzji, wymierzoną przeciw wykluczeniu mniejszości politycznych i ekonomicznych. Ta walka o społeczną inkluzję jest możliwa tylko, jeśli formy, za pomocą których pragnienia wykluczonych mniejszości są wyrażane, nie zostają odrzucone lub zduszone w zarodku przez estetyczną cenzurę, działającą w imię wartości estetycznych. Tylko przy założeniu równości wszystkich form wizualnych i mediów na poziomie estetycznym istnieje możliwość walki z nierównością obrazów narzuconą z zewnątrz i odzwierciedlającą kulturowe, społeczne, polityczne i ekonomiczne nierówności.

Jak zauważył Kojève, kiedy ogólna logika równości, tkwiąca u podstaw osobistych walk o uznanie, stanie się widoczna, powstaje wrażenie, że boje te muszą do pewnego stopnia zrezygnować ze swojej powagi i wybuchowości. Dlatego już przed drugą wojną światową Kojève mówił o końcu historii – w sensie politycznej historii walk o uznanie. Dyskursy na temat końca historii miały szczególny wpływ na sztukę. Ludzie nieustannie

odnoszą się do jej rzekomego schyłku, mając na myśli to, że dziś wszystkie formy i rzeczy są „z zasady” uznawane za dzieła sztuki. W związku z tym walka o uznanie i równość w jej obrębie dobiegła końca, w konsekwencji stając się przestarzałą i zbędną. Jeśli wszystkie obrazy są z góry stawiane na równi, to artysta jest z pozoru pozbawiony możliwości łamania tabu, prowokowania, szokowania czy rozciągania granic tego, co akceptowalne. Kiedy historia dobiega końca, artystów zaczyna się podejrzewać o produkowanie kolejnych arbitralnych obrazów pośród wielu innych. Jeśli byłaby to prawda, porządek równych praw dla wszystkich obrazów musiałby zostać odebrany nie tylko jako *telos* logiki, za którą podąża sztuka nowoczesna, lecz także jako jej śmiertelna negacja.

Przeto stajemy się dziś świadkami nadejścia fali nostalgii za czasem, kiedy to poszczególne dzieła sztuki były czczone niczym bezcenne i niezwykle arcydzieła. Z drugiej strony wielu obywateli świata sztuki wierzy, że teraz, po końcu jej historii, jedyną miarą jakości poszczególnych dzieł jest ich sukces rynkowy. Oczywiście, artysta może wykorzystać swe dzieło jako instrument polityczny, jako akt politycznego zaangażowania w kontekście różnych toczących się sporów i walk, ale takie zaangażowanie uznawane jest zazwyczaj za peryferyjne wobec sztuki, za swoistą próbę jej instrumentalizacji dla zewnętrznych, politycznych celów. Co gorsza, gest ten może być zlekceważony jako szukanie politycznego rozgłosu (*publicity*) dla danego dzieła. To podejrzenie o komercyjne wykorzystywanie uwagi mediów z tytułu politycznego zaangażowania osłabia nawet najbardziej ambitne próby upolitycznienia sztuki.

Jednakże równość wszelkich form wizualnych i mediów w zakresie wartości estetycznej nie oznacza wymazania różnic między dobrą i złą sztuką. Wręcz przeciwnie. Dobra sztuka to taka, której celem jest potwierdzenie tej równości. To potwierdzenie jest potrzebne, gdyż formalna równość estetyczna nie zabezpiecza realnej egalitarności form i mediów w zakresie ich produkcji oraz dystrybucji. Można nawet rzec, że dziś sztuka oddziałuje w wyrwie między formalnym równouprawnieniem wszelkich form sztuki a ich realną nierównością. Tym samym może istnieć „dobra sztuka”, nawet jeśli wszystkie dzieła są objęte równością praw estetycznych. Dobrym dziełem sztuki jest dokładnie to, które afirmuje formalną równość wszystkich obrazów w warunkach ich realnej nierówności. Taki gest jest zawsze historycznie i kontekstualnie zlokalizowany, jednocześnie jednak staje się paradygmatycznym modelem dla kolejnych powtórzeń i gestów. Tym samym społeczna i polityczna krytyka podejmowana w imieniu sztuki posiada wymiar afirmatywny, który wykracza poza swój bezpośredni historyczny kontekst. Przez krytykowanie społecznych, kulturowych, politycznych i ekonomicznych hierarchii wartości, sztuka ustanawia estetyczną równość, która stanowi gwarancję jej prawdziwej autonomii.

Artysta *ancien régime*'u pragnął stworzyć arcydzieło, obraz istniejący sam w sobie, ucieleśniający abstrakcyjne ideały prawdy i piękna. Z drugiej strony w nowoczesności artyści mieli tendencję do przedstawiania nieskończonych sekwencji obrazów, takich jak abstrakcyjne kompozycje Kandinsky'ego, *ready-made* Duchampa czy ikony kultury masowej Warhola. Źródłem oddziaływania tych obrazów na późniejszą twórczość artystyczną nie jest ich wyjątkowość i ekskluzywność, lecz ich zdolność funkcjonowania

jako przykłady potencjalnie nieskończonej wielości obrazów. Obrazy te nie reprezentują wyłącznie siebie samych, lecz wskazują też na nieskończoną liczbę obrazów, spośród których są równorzędnymi delegatami. To właśnie odniesienie do tej nieskończonej wielości wykluczonych obrazów nadaje tym jednostkowym pracom urok i znaczenie w zawsze ograniczonych kontekstach politycznych i artystycznych reprezentacji.

Zatem dzisiejszy artysta nie odnosi się do „wertikalnej” nieskończoności boskiej prawdy, ale do „horyzontalnej” nieskończoności estetycznie równych obrazów. Bez wątpienia konieczne jest, by każde odniesienie do tak pojętej nieskończoności zostało przeanalizowane i wykorzystane strategicznie, by mogło być w konkretnych kontekstach reprezentacyjnych skuteczne. Niektóre obrazy umieszczane przez artystów na międzynarodowej scenie sztuki zdradzają swe specyficzne (etniczne lub kulturowe) korzenie. Te obrazy opierają się normatywnej kontroli estetycznej wywieranej przez odrzucające regionalność media masowe. Jednocześnie inni artyści przenoszą obrazy z mediów masowych w kontekst lokalnych kultur, by wymknąć się ograniczeniom prowincjonalnego i folklorystycznego zdefiniowania własnych środowisk. Obydwie strategie na pierwszy rzut oka zdają się rozbieżne: pierwsza podkreśla kulturową tożsamość narodową, druga preferuje to, co masowe, międzynarodowe i medialne. Jednakże rozbieżność jest tylko pozorna: obydwie czynią odniesienie do czegoś, co wykluczone zostało z danego kontekstu kulturowego. Pierwsza strategia opiera się wykluczeniu z niego obrazów regionalnych, druga – obrazów masowych. Jednakowoż w obydwu przypadkach wykorzystane obrazy są jedynie przykładami zwracającymi się w kierunku nieskończonego, „utopijnego” obszaru estetycznej równości. Przykłady te mogą doprowadzić nas do mylnego wniosku, jakoby sztuka nowoczesna działała zawsze *ex negativo*, do stwierdzenia, że jej podstawowym odruchem jest przyjęcie pozycji krytycznej dla samej idei krytyki. Tymczasem wszystkie przykłady krytycznych pozycji ostatecznie odnoszą się do pojedynczej, całkowicie pozytywnej, afirmatywnej, emancypacyjnej i utopijnej wizji bezkresnego obszaru obrazów obdarzonych pełnią równych praw estetycznych.

Tego typu krytyka w imię estetycznej równości jest potrzebna dziś bardziej niż kiedykolwiek. Nowoczesne media masowe wyłoniły się jako największa i najmocniejsza machina produkcji obrazów – znacznie bardziej rozległa i skuteczna niż nasz nowoczesny system sztuki. Jesteśmy nieustannie karmieni obrazami wojny, terroru i katastrof różnego rodzaju w takim nakładzie, z którym rzemieślnicze zdolności artystów nie mają szans konkurować. W międzyczasie polityka także przeniosła się w sferę medialnie kreowanych obrazów. Dziś ważniejsi politycy tworzą tysiące obrazów za pośrednictwem wystąpień publicznych, przez co coraz bardziej oceniani są przez pryzmat ich estetyki. Choć potępia się ten trend, twierdząc, że „treści” i „problemy” są maskowane przez „wizerunek medialny”, to rosnąca estetyzacja polityki daje nam także szansę analizowania i krytykowania politycznego performansu pod kątem artystycznym. W skrócie: medialnie napędzana polityka działa na obszarze sztuki. Na pierwszy rzut oka różnorodność obrazów medialnych zdaje się ogromna, prawie niezmierną. Jeśli ktoś zsumuje obrazy polityki i wojny, obrazy reklamy, kina komercyjnego i rozrywki, to odnosi się wrażenie, że artysta – ostatni rzemieślnik

nowoczesności – nie ma co stawać w szranki z hegemonią tych obrazujących maszyn. Jednakże w rzeczywistości różnorodność obrazów cyrkulujących w mediach jest ściśle ograniczona. W celach ich skutecznego rozprzestrzeniania i wykorzystania w komercyjnych mediach masowych obrazy muszą być łatwo rozpoznawalne dla szerokiej publiczności, co w efekcie czyni media masowe tautologicznymi. Różnorodność cyrkulujących obrazów w mediach masowych jest o wiele bardziej ograniczona niż wachlarz obrazów zachowanych na przykład w muzeach lub produkowanych przez sztukę nowoczesną. To dlatego konieczne jest utrzymanie muzeów i instytucji artystycznych jako miejsc, w których wizualna leksyka nowoczesnych mediów masowych może być krytycznie zestawiona z dziedzictwem artystycznym poprzednich epok i w których możemy odkryć na nowo wizje artystyczne i projekty sygnalizujące powstanie estetycznej równości.

Postreganie muzeów jest coraz bardziej nasycone sceptycyzmem i nieufnością zarówno przez ludzi zaangażowanych w sztukę, jak i resztę społeczeństwa. Ze wszystkich stron dochodzą głosy, że instytucjonalne granice muzeum powinny być przekraczane, zdekonstruowane lub usunięte, by nowoczesna sztuka miała pełną swobodę utwierdzenia swej pozycji w prawdziwym życiu. Takie apele i żądania stały się do tego stopnia powszednie, że uznaje się je za zasadnicze *credo* sztuki nowoczesnej. Wezwania do zniesienia muzeów zdają się podążać ścieżką wytyczoną przez awangardę, a co za tym idzie – są ciepło przyjmowane w obrębie społeczności artystycznej. Pozory mylą. Kontekst, znaczenie i funkcja wezwań do obalenia systemu muzealnego wyraźnie się zmieniły od czasów awangardy, nawet jeśli styl tych wypowiedzi wydaje się podobny. Dominujące gusta w dziewiętnastym i pierwszej połowie dwudziestego wieku były zdefiniowane i ucieleśniane w kształcie muzeum. W tych warunkach jakikolwiek protest skierowany przeciw muzeum był jednocześnie protestem wobec dominujących norm tworzenia sztuki, a tym samym podstawą dla rozwoju jej nowych form. Jednakże w naszych czasach muzeum zostało bez wątpienia pozbawione roli normatywnej. Społeczny odbiór sztuki oparty jest na reklamie, klipach MTV, grach wideo i filmach hollywoodzkich. W kontekście nowoczesnych, medialnie generowanych gustów wezwania do porzucenia i rozmontowania muzeum jako instytucji całkowicie zmieniły znaczenie od czasów, gdy podobne hasła głosili artyści awangardowi. Kiedy ludzie mówią dziś o „prawdziwym życiu”, zazwyczaj mają na myśli globalny rynek medialny. Tym samym obecny sprzeciw wobec muzeum nie jest już częścią walki toczonej w imię estetycznej równości przeciwko normatywnemu gustowi, ale wręcz odwrotnie, jego celem jest stabilizacja i ugruntowanie dominujących upodobań.

Jednakże instytucje sztuki są wciąż przedstawiane w mediach jako miejsca selekcji, w których specjaliści i wtajemniczeni ferują sądy na temat tego, co można w ogóle uznać za sztukę, a w szczególności – co może uchodzić za „dobrą” sztukę. Ten proces selekcji jest rzekomo oparty na kryteriach niezrozumiałych dla szerszej publiczności, niejasnych, a tym samym nieistotnych. Ostatecznie pojawia się pytanie, po co w ogóle potrzebny jest ktokolwiek, by decydować, czym jest sztuka. Czemu sami nie możemy dokonać wyboru dotyczącego tego, co chcemy uznać lub docenić jako sztukę – bez konsultowania się

z pośrednikami, bez protekcyjnych porad ekspertów? Czemu sztuka nie chce, jak inne produkty, szukać uznania na wolnym rynku? Z perspektywy mediów masowych, tradycyjne aspiracje muzeum wydają się historycznie nieaktualne, oderwane od rzeczywistości, nieuczciwe, a czasami wręcz dziwaczne. Sztuka nowoczesna raz za razem wykazuje chęć podążania za pokusami ery mediów masowych, dobrowolnie wykraczając poza granice muzeum, aby zyskać rozgłos w mediach. Oczywiście sama gotowość artystów do angażowania się w nie, do brania udziału w dyskursie publicznym i polityce – innymi słowy, do bycia zaangażowanym w „prawdziwe życie” poza granicami muzeum – jest całkiem zrozumiała. Gotowość ta pozwala artyście zainteresować i uwieść o wiele szerszą publikę. Jest to także przyzwoite źródło zarobku, o które wcześniej musiał zabiegać w łódzkiej państwu tudzież u prywatnych sponsorów. Artysta zyskuje nowe poczucie siły, społecznej ważności i publicznej obecności. Nie jest już zmuszony do odgrywania roli ubogiego krewnego świata mediów. Tym samym idea uwolnienia się od muzeum oznacza konieczność opakowania i „sprzedania” sztuki poprzez dostosowanie jej do estetycznych norm wyznaczanych przez dzisiejsze media masowe.

Porzucenie „muzealnej” przeszłości jest często świętowane jako radykalne otwarcie na teraźniejszość. Niemniej otwarcie na wielki świat rozciągający się poza ograniczonym polem systemu artystycznego wywołuje, paradoksalnie, pewnego rodzaju ślepotę na to, co nowoczesne i teraźniejsze. Globalnemu rynkowi medialnemu brakuje przede wszystkim pamięci historycznej, umożliwiającej widzom porównanie przeszłości z teraźniejszością, tym samym trudno jest im ocenić, co jest dziś prawdziwie nowe i autentycznie współczesne. Wachlarz produktów na rynku medialnym zmienia się nieustannie, niwelując szanse na porównanie oferty dzisiejszej z ofertą dostępną w przeszłości, wobec czego to, co nowe i teraźniejsze, jest ustalane na podstawie aktualnej mody. Jednakże nie jest ona przecież czymś oczywistym ani niezaprzeczalnym. Choć można się zgodzić, że w epoce mediów masowych nasze życie podąża zasadniczo z jej nurtem, to nie da się ukryć, że jesteśmy kompletnie zagubieni, kiedy tylko ktoś zapyta, co tak naprawdę jest dziś *en vogue*? Kto może w ogóle udzielić nam takiej odpowiedzi? Dla przykładu, jeśli coś zdaje się modne w Berlinie, ktoś natychmiast wskaże, że ów trend, w porównaniu z tym, co się dzieje w Tokio czy Los Angeles, dawno temu wyszedł już z mody. Z drugiej strony kto może zapewnić, że to, co jest modne w Berlinie, nie pojawi się za jakiś czas na ulicach Tokio czy Los Angeles? Oceniając rynek, zdani jesteśmy *de facto* na łaskę porad guru mody, domniemyanych specjalistów od międzynarodowego stylu. Indywidualny konsument nie może zweryfikować trafności tych porad, ponieważ, jak wiadomo, rynek globalny jest zbyt obszerny, by objęła go wzrokiem jedna osoba. Tym samym, przebywając w jego obrębie, ma się jednocześnie wrażenie bycia bombardowanym nieustannie przez nowe rzeczy, a także wiecznego powrotu tego samego. Oklepane skargi na brak nowości w sztuce mają to samo źródło co opinia, że sztuka wciąż stara się być świeża. Dopóki media pozostaną jedynym punktem odniesienia, dopóty widz nie będzie posiadał kontekstu porównawczego, który umożliwiłby mu skuteczne klasyfikowanie rzeczy starych i nowych, różnych i tych samych.

Właściwie tylko muzeum daje widzowi taką możliwość, ponieważ muzea są repozytoriami pamięci historycznej, gdzie pokazywane są także obrazy i rzeczy, które wyszły już z mody, które stały się przestarzałe i niemodne. Pod tym względem tylko one mogą spełniać funkcję obszaru systematycznych porównań historycznych, pozwalających nam ujrzeć na własne oczy, co jest naprawdę inne, nowe i współczesne. To samo tyczy się wypełniających medialny eter opinii dotyczących różnic kulturowych i tożsamości kulturowej. Aby rzucić krytyczne wyzwanie tym poglądom, potrzebujemy pewnych ram porównawczych. Kiedy ich nie ma, wszelkie deklaracje różnicy i tożsamości są bezpodstawne i puste. Wystawy muzealne dają możliwość takiego porównania, nawet jeśli nie jest to dokonane bezpośrednio, każda wystawa wpisuje się bowiem w historię wystaw udokumentowanych przez system sztuki.

Oczywiście strategie porównawcze wdrażane przez poszczególnych kuratorów i krytyków mogą też stać się obiektem krytyki, ale dzieje się tak dlatego, że można ją porównać z innymi przykładami krytyki, zachowanymi w pamięci artystycznej. Ujmijmy rzecz inaczej: porzucenie tudzież obalenie muzeum zniszczyłoby możliwość krytycznej oceny cyrkulujących w obecnych mediach twierdzeń o nowoczesności i różnicy. Wyjaśnia to także, dlaczego kryteria selekcji, objawiające się we współczesnych projektach kuratorów, nierzadko różnią się od tych, które dominują w mediach masowych. Nie chodzi bynajmniej o to, że kuratorzy i akolici sztuki posiadają o wiele bardziej wysmakowane i snobistyczne gusta niż reszta społeczeństwa i dokonują elitarnych wyborów, ale o to, że muzeum umożliwia zestawianie teraźniejszości z przeszłością. Takie zestawianie raz za razem prowadzi do zupełnie innych wniosków niż te, które wygłaszają media. Widz nie byłby w stanie tego dokonać, gdyby opierał się wyłącznie na nich. Nie powinno więc dziwić, że w kwestii tego, co dokładnie jest dziś nowoczesne, media przyjmują ostatecznie punkt widzenia muzeum, nie są bowiem w stanie sformułować diagnozy na własną rękę.

Dlatego dzisiejsze muzeum jest stworzone nie tylko po to, by kolekcjonować przeszłość, lecz także – by tworzyć teraźniejszość za pomocą porównań między nowym a starym. Nowe nie jest wyłącznie inne, ale stanowi jakoby formę potwierdzenia fundamentalnej estetycznej równości wszystkich obrazów w konkretnym kontekście historycznym. Media masowe nie ustają w próbach zapewnienia widzowi różnych, przełomowych, prowokacyjnych, prawdziwych i autentycznych form sztuki. System sztuki, z drugiej strony, obiecuje estetyczną równość, która podważa te zapewnienia. Muzeum jest przede wszystkim obszarem, w którym możemy sobie przypomnieć egalitarne projekty przeszłości i nauczyć się sprzeciwu wobec dyktatów współczesnego smaku.

## **Summary** **The logic of equal aesthetic rights**

The author of the essay addresses the question of the autonomy of art and its possible paradoxical role in supporting or projecting social and political movements. The modern territory of art

in his view is organized around the absence or rejection of any immanent, purely aesthetic value judgments. Thus the autonomy of art implies not an autonomous hierarchy of taste, but the undoing of every such hierarchy and the creation of a space for the regime of equal aesthetic rights for all artforms and artworks.

**Słowa kluczowe:** autonomia sztuki, równe prawa estetyczne, Boris Groys, awangarda, mass media, polityka

**Keywords:** autonomy of art, equal aesthetic rights, Boris Groys, avant-garde, mass media, politics



Autorka – Anna Krztoń



## POMRO CZNOŚĆ JASNA cz. 5

### SPOTKANIE

czekałem na Ciebie  
od dawna  
i oto się spotykamy  
w madejowym łożu  
miłości

01.01.2017

umarł  
i  
przyśnił mi się  
wyraźnie  
pytam więc  
mam się bać  
no co ty  
odparł  
czego się bać  
tu jest  
się  
bardzo mocno

## **A TO POLSKA WŁAŚNIE**

polska polska ponad wszystko  
bogurodzica dziewica  
a ty poczywaj białoskrzydła morska  
pławaczko

polska polska ponad wszystko  
słoneczko oko jasne  
na anioł pański biją  
dzwony

polska polska ponad wszystko  
na szczytach tatr na szczytach tatr  
o szyby deszcz dzwoni  
bądź wierny  
idź

\* \* \*

więcej światła!  
Goethe

światło  
nie ma czasu  
i bierze się z siebie tam  
gdzie jest a jest  
wszędzie

niczego nie pragnie  
prócz siebie i nic  
nie czyni nie mają doń  
dostępu tryby  
i rodzaje

nie odmienia się  
przez osoby

my  
mamy czas  
dla siebie  
nawzajem

podążamy ku światłu  
i gdy w nim stajemy  
nie mamy nic  
do powiedzenia

## **HISTORIA TAKA**

przyływy i odpływy  
czasu szumu znaczeń  
wypłukiwanych ze słów  
ze snów

o potędze a to ci  
historia taka ta  
polska nasza dana  
od morza do morza  
dana da

## ZACZYNA SIĘ

„Przeгляд ludzkich rozmyślań na temat zła byłby tym samym, co przeгляд całych dziejów teologii, filozofii, religii i literatury – od Rigwedy przez Platona, przez Dostojewskiego do Jana Pawła II. Przeгляд zaś faktycznych działań zła w życiu ludzkim byłby tym samym, co przeгляд całej historii ludzkości, od plemion paleolitycznych do tej właśnie chwili”.

Leszek Kołakowski, *Leibniz i Hiob: metafizyka zła i doświadczenie zła*

1.

powtarzanie słów  
podwajanie znaczeń  
echa umarłych  
języków

jęk wizji pierwszej  
struny głosowej  
w ciszy kosmosu  
muzyka sfer

w tym jednym  
niepowtarzalnym  
kocham

2.

nie dam ci słowa  
na wiarę na zgubę  
w moim języku  
uchodźcy którego  
nie chcesz pojąć

to słowo to nie  
to słowo tnienie  
to słowo tonię

w oceanie gazet  
jest ci obce  
nuży cię  
zanurzone  
pod powierzchnią  
zdania oznajmującego  
w trybie doraźnym

to słowo to błąd  
przybłąda  
bez znaczenia  
bez przebaczenia  
bez litości

3.  
wykluwa się słowo  
jajo  
można je pojąć  
w lot  
tak to się  
zaczyna

4.

z ruin w gruzy  
rośnie groza  
słowa  
eksplodują  
w bełkot

idą złe czasy  
nie do wymówienia  
herezje  
nie do wiary

5.

„Nikczemności pełno jest w społecznym byciu. Tkwimy więc w rozdarciu nieuleczalnym, nie do pokonania, między utopijnymi marzeniami, pragnieniem braterstwa, bliskości innych, doskonałości społecznych form, choć nigdy nie była nam dana, a toczącym je nurtem złościwości, nienawiści, tragicznych wojen, zła”.

Barbara Skarga, *O złu*



6.  
słowo rozdarte  
nie do wymówienia

mówią w nas  
barbarzyńcy

mówimy  
nie swoim głosem

jestemy  
obcy sobie

7.

łza  
ocean  
zła

8.

w złej wierze  
zadra zdrady  
drzazga  
w źrenicy

w wirze wzroku  
przejrzysta  
do dna  
oka

9.

łza morza śródziemnego  
między ziemią spaloną  
i ziemią obiecaną  
ale nikt  
przecież  
niczego nie obiecywał

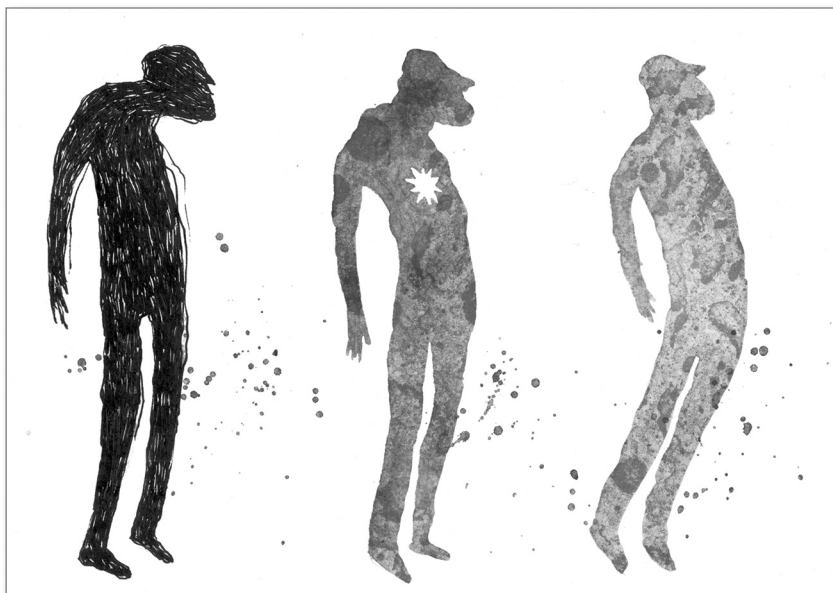
i można nadawać  
kropkami i kreskami  
wołanie o ratunek

łza tonie na dnie  
zatapia  
wasze dusze  
w bursztynie  
niepamięci

rozpływa się  
w morzu zła

10.  
zmorzeni morzem  
obojętności  
znużeni zanurzeni  
w wiecznym śnie  
budzimy  
strach lęk obawę

podnosi się fala  
tsunami  
zatonął was  
razem z nami



Autorka – Anna Krztoń

**JUŻ TERAZ**

1

Będziemy

Nieprzytomni w czasie  
prorokują jasno: co będzie, to będzie,  
bo jest. I każdy wie: ja jestem.

Chodzi pomiędzy nimi człowiek jaśniejszy od proroctwa,  
znika w każdej sekundzie,  
dlatego nie mogą iść za jego przyszłością,

za istnieniem. Gdyby zechcieli oprzytomnieć,  
w każdej sekundzie mieliby, jak on,  
przejście do jutra –

tam dni nie mają osobnych ludzi  
i czas ma wspólną przyszłość.

Osobno mam czas, osobno nadzieję.

Nadzieja przymiera wiarą, kiedy chce się ziścić,  
traci niepewność, która jest nadzieją.  
Wtedy czas ją ocala, przenosi ponad czasem  
i budzi w przyszłości tak dalekiej,  
że nie ma przyszłości.

Na co mam nadzieję?

– Na to, że nie będę wiedział,  
na co ją będę miał.

Przyszłość

nie boi się tego, co o niej myślimy,  
bo tylko po wierzchu zawróżona  
wie, że oderwie się od czasu  
i nie poznamy, czy w niej żyjemy.

Z jutra nie mogę nas widzieć  
i widzę nas – jesteśmy terażniejsi,  
ale już nie w terażniejszości.

## Prorocy

Co mnie obchodzą prorocze sny?  
– Tyle co sny, tyle co nic,  
mniej niż przeszły czas.

Daremnie są czujni,  
daremnie wczorajszy sen ich budzi.

Wróżba dla nikogo  
przeszła przez otwarte oczy,  
które się zapomniały.

Przyszłość się zapomniała.

Proroctwem proroków  
jest czyste jest.

Wtajemniczeni nie znają tajemnic  
przeszłości i przyszłości.  
Mówią mową, która ich stwarza.

Teraźniejszość musi mówić,  
bo inaczej  
nie było i nie będzie.

# RZECZY I CZAS

1

Chwył

Rzeczy są wszędzie dookoła.  
Ubranie bliskie ciału jest dalekie jak horyzont.  
Szkłanka wody jest ciemna jak wnętrze ziemi.  
Pismo ma więcej alfabetów niż cała mądrość.

Chwyta mnie byle mebel, byle świat,  
obracają pamięcią do przyszłości, przyszłością do pamięci,  
ale to są tylko ustawienia między rzeczami.

Teraz mam tyle czasu, ile świat ma mnie.

Zatarły się wspomnienia i nadzieje.  
Nie ma się czemu dziwić, do czego przyzwyczajając.  
Zawsze tak samo inaczej i nigdy inaczej tak samo.  
To nie jest t e n czas. Tylko czas...



## Czasy

Konkret ma uchwyt, za które trzyma go czas –  
to są zdarzenia. Ale czas się zestarzał,  
wypuszcza rzeczy z długich, wątych rąk  
i rzeczy wypadają zanim zaczną się zdarzać.  
Wtedy zupełnie inny czas łapie je w locie  
zanim zderzą się z niczym. To jest czas  
dla rzeczy, a nie dla ludzi. A ludzie  
uwolnieni od zdarzeń, znajdują jeszcze inny czas –  
swoją własny. Z niego mogą sięgać,  
trzymać siebie.

# PRZEBUDZENIE

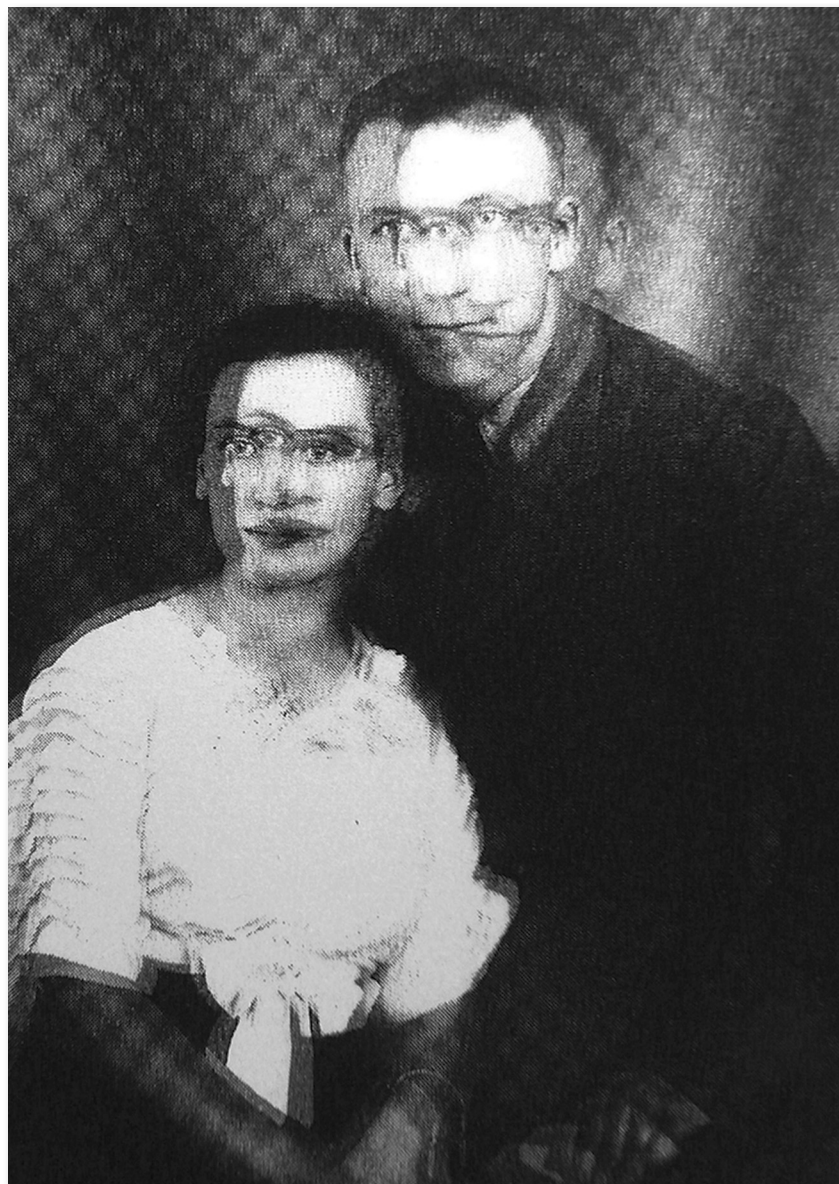
1

Jeden świt wyrównuje wszystkie noce.  
Ale jaka to jest równina? Zapada się w siebie  
czy twardo trwa? – Noce stają się jedną nocą,  
żeby nie mieć niczego osobnego,  
żadnego ludzkiego charakteru – tylko sny.  
Równina dokąd? Zamiast czego równina?  
O jakim świetle mowa? Mówi się czyjemu oku?

Ktoś stoi tutaj, śni się sobie,  
świt go porówna do osoby.

Były dwie przestrzenie snu. Należałem do obu.  
W jednej mieszkali swoi, w drugiej intruzi,  
niechciani sąsiedzi mojej pamięci –  
hałasowali w nocy, żadnego nie znałem.  
Wszędzie, we mnie i poza mną, była ściana, za którą krzyczeli,  
między nimi krzyczałem i ja. A domownicy snu,  
wśród nich i ja, chcieli mieszkać w ciszy,  
nie słysząc obcych. Ja też nie chciałem słyszeć  
swojej krzykliwej obcości. A była przecież jeszcze inna ściana,  
dzieląca mnie śniącego ode mnie na jawie.  
I mnie terazniejszego od przeszłości.  
W chwili przebudzenia jest nas zbyt wielu  
na mnie jednego. Na szczęście zaraz jesteśmy  
ulicznym tłumem zapomnianych.

Chciałbym zły sen unicestwić,  
ale zapomnienie jest dzisiaj  
odwrócone od siebie jak księżyc poranny  
jaśniejszy od dobra i zła.



Autorka – Anna Krztoń

**System<sup>2</sup>**

**Przełożył Karol Toeplitz**

Znakomicie. Teraz! Wreszcie pan Hermansen nieomalże zakończył pracę. Niczego właściwie już nie brakowało, może jedynie należało usunąć co nieco, co mogłoby czytelnika rozpraszać. Na przykład plama na czubku lewego buta, no i taka sama na dywanie. Nie mają prawa się tam znajdować. We wszystkim musi panować porządek i to było decydującym kryterium opracowania systemu. Pan Hermansen zaopatrzył się czym prędzej w ścierkę i odrobinę terpentyny. Plamę na czubku buta udało się bezproblemowo usunąć, tak że nie pozostał tam nawet najmniejszy jej ślad. Znacznie gorzej powiodło mu się ze szczyzczeniem plamy na dywanie; wyglądało na to, że nawet się powiększyła i stała się nieco jaśniejsza, co spowodowało, że mimo wszystko można ją było dostrzec. Straszliwie wzburzyło to pana Hermansena. Musiało się to wydarzyć akurat teraz, kiedy system był już praktycznie gotowy. Autor systemu wcierał więc w dywan coraz więcej terpentyny; plama stawała się wprawdzie coraz jaśniejsza, ale nadal była rozpoznawalna, jeżeli się tylko wiedziało, że się tam znajduje. A o tym pan Hermansen przecież wiedział.

Pojawiło się czterech gości: pierwszy był ślusarzem, drugi – kominiarzem, trzeci nosił baskijski beret, natomiast czwarty towarzyszył trzeciemu na każdym kroku. Pan Hermansen o tym ostatnim nie był w stanie wyrobić sobie żadnego zdania.

Zaraz też po tym, gdy pan Hermansen poślubił swoją małżonkę, powiedział jej, że pracuje nad niewielkim (wtedy) systemem. Ma on kolosalne znaczenie. Pan Hermansen nie miał najmniejszych wątpliwości, że jego system uratuje kiedyś całą ludzkość.

<sup>1</sup> Leif Paduro (1923–1977) to obok Villy’ego Sørensen, Petera Seeberga, Klause Rifbjerga, Cecilii Bødger, Svena Holma, Hansa Jørgena Nielsena czy Henrika Pontopidana jeden z najwybitniejszych pisarzy duńskich XX wieku. Był dramaturgiem, nowelistą, satyrykiem; pisywał sztuki teatralne, jest autorem scenariuszy filmowych, radiowych i telewizyjnych. Z wykształcenia był... stomatologiem i jako dentysta praktykował do 1964 roku.

<sup>2</sup> Nie tylko w rozumieniu potocznym ujęcie jakiejś dziedziny życia w całościowy system jest wręcz pożądane. Gwarantuje bowiem zarówno zrozumienie wszystkiego (!), co się wokół człowieka dzieje, a zatem daje informacje o zagrożeniach, wskazuje na trafność podejmowanych decyzji, informuje o najlepszych perspektywach czy najlepszych interpretacjach rzeczywistości. W naukach humanistycznych taki idealny system zamknięty, do którego nie było potrzeby niczego dodawać, stworzył niemiecki filozof Hegel. Opisywał on WSZYSTKO, od stworzenia świata poprzez historię ludzkości, antropologię filozoficzną, etykę, estetykę, historię sztuki po systemy polityczne itd. Podobnym ideałem miał być marksizm, zwłaszcza w wariacie leninowsko-stalinowskim. Nie da się ukryć, że w poszczególnych dziedzinach nauki także pojawiały się roszczenia o celowości stworzenia systemu wiedzy dotyczącej danego jej wycinka. Klasycznym, pozytywnym przykładem może tu być „Okresowy układ pierwiastków” D. Mendelejewa.

System miał być w każdym przypadku – szczególnie ideologicznym – dowodem doskonałości ludzkiego poznania, ułatwiającym orientację człowieka w świecie. System ujmuje wszystko, więc jakiegokolwiek wątpliwości zostają automatycznie wykluczone i tym sposobem system zamienia się w twór dogmatyczny, co oznacza, że w kwestiach ideologicznych i politycznych stwarza podbudowę dla tworzenia porządków totalitarnych.

Duński pisarz genialnie sparodiował podobne roszczenia.

Tłumaczenie oparto na tekście: *Systemet* z rocznika „Perspectiv” 1964, nr 1.

Z tego też powodu musiał nad systemem pracować w dzień i w nocy. Większość ludzi pracuje na swoją własną zgubę, niezależnie od tego, czy nastąpi ona wcześniej, czy później, co nie ma większego znaczenia, ponieważ pan Hermansen powiedział żonie, że pracuje dla dobra ludzkości, więc musi się wziąć ostro do pracy, gdyż wynik jego pracy może uratować ludzkość, a to nastąpi o jeden dzień wcześniej od ukazania się systemu i ani jednego dnia później, kiedy ludzkości już nie będzie.

Z powodu tak intensywnej pracy pan Hermansen zapowiedział swojej żonie, że nie będzie mogła mieć dzieci, albowiem dzieci są notorycznymi niszczycielami systemów. On wprawdzie w dzieciństwie zniszczył niejednego system, ale teraz nie mógł dopuścić do czegoś podobnego, ponieważ jego system jest systemem, którego celem jest uratowanie ludzkości, i dlatego żona pana Hermansena nie miała prawa mieć wielkiego brzucha.

Pierwszemu z gości brakowało mnóstwa zębów, ponadto był niedomyty, nieogolony i do tego miał czerwony nos. Właściwie sprawiał wrażenie podpitego, ale wyglądało na to, że nie jest niebezpieczny, chociaż sam przez się stanowił olbrzymie zagrożenie dla systemu.

Paradoksalnie można go było wkomponować w skład systemu, gdyby go umieścić poza systemem, ale tego pan Hermansen nie chciał. Tego chciał natomiast ten pan. Dzwonił do niego z tego powodu niezliczoną ilość razy i kiedy pan Hermansen wyłączył dzwonek, zaczął walić pięściami w drzwi. Aby w spokoju i ciszy móc dokończyć pracę nad systemem, którego celem było przecież uratowanie ludzkości, pan Hermansen wręczył ślusarzowi to, co przyszło mu do głowy – nóż kuchenny, długi...

Pierwszy pan noża tego już nie chciał oddać...

Kiedy pani Hermansen pogodziła się z tym, że z powodu intensywnej pracy męża nad systemem nie będzie mogła mieć dzieci, zaczęła na drutach robić kaptcie dla pana Hermansena. I w czasie kiedy pan Hermansen pracował intensywnie nad dokończeniem nieomal już gotowego systemu, pani Hermansen robiła na drutach mężowi domowe kaptcie.

Kiedy kaptcie były gotowe, pełna zadowolenia, wręczyła mu je. Początkowo zaskoczyło go to, i to porządnie, ponieważ nie wiedział, w którym miejscu systemu miałby je ulokować. Problem rozwiązał się niejako sam. Kiedy pani Hermansen tylko słyszała klucz męża w zamku, natychmiast przylatywała i zakładała mężowi kaptcie. Zresztą ten system funkcjonował doskonale tak długo, dopóki pan Hermansen dokonywał coraz większych postępów w dokończeniu systemu mającego zbawić całą ludzkość.

Niestety. W tym właśnie czasie węgierski profesor psychiatrii Göri Inutii odkrył nową chorobę, którą określił mianem „pocieszającego jedzenia”, i wynalazł też metodę jej leczenia. Węgier opublikował dużą rozprawę, której nikt praktycznie nie zauważył, dopóki „Zielony Tygodnik” nie opisał jej w sposób dostępny dla nielekarzy, a więc popularny. Okazało się, że kobiety – tak stwierdził węgierski profesor – które nie spełniały się w swoich macierzyńskich obowiązkach, popadały częstokroć w chorobę, którą określił właśnie mianem „pocieszającego jedzenia”. To swego rodzaju rekompensata „pustostanu

trawienego”, dostrzeżonego także u sfrustrowanych fermowych kur. Żona pana Hermansena sama stwierdziła, że jej czegoś w życiu brakuje. Artykuł Węgura bez mała połknęła i natychmiast stała się klasycznym przykładem choroby „pocieszającego jedzenia”. Stwierdziła jednoznacznie, że w małżeństwie jej czegoś brakuje.

To stało się pierwszym wielkim problemem wewnętrznym, by nie powiedzieć: obciążeniem, dla systemu pana Hermansena, który właśnie zakończył pracę nad bazową, fundamentalną (!) stroną systemu i wkrótce musiał go podzielić na podwarianty A i B. I na dodatek pani Hermansen zaczęła mlaskać...

Drugim gościem, jak wspomniano, był kominiarz. Miał na sobie obowiązujący kominarski strój: czarne robocze ubranie, czarny cylinder, umorusaną twarz i białe oczy. Przybył zupełnie nie w porę, właśnie wtedy kiedy pan Hermansen akurat pracował nad detalem wieńczącym ważny rozdział. Ten gość był uparty. Prawodawstwo, powiedział, gwarantuje mu prawo do systemowej obecności i to zarówno komina, jak i popielnika. Był stanowczy i nieubłagany, poświęcał się swoim zawodowym czynnościom, a więc drapaniu i szczotkowaniu, do tego stopnia, że pan Hermansen nie mógł spokojnie pracować nad dokończeniem systemu.

Jak to przekonująco udowodnił profesor Inutii, osoby, które uległy manii „pocieszającego jedzenia”, z tego właśnie powodu mają skłonności do nadmiernego, chorobliwego tycia. Pani Hermansen w pełni odpowiadała oczekiwaniom odkrycia węgierskiego profesora. Jej brzuch nabrzmiewał nie z powodu ciąży, lecz w wyniku nadmiernego jedzenia. Wskutek tego w systemie powstał nie lada problem, a poszczególne jego elementy wymagały kolosalnego nowego wkładu pracy, który by je zharmonizował.

Z racji swojego dużego brzucha pani Hermansen nie była już w stanie pojawiać się u drzwi wejściowych z własnoręcznie zrobionymi kaptami, kiedy tylko w zamku zazgrzytał klucz pana Hermansena. Brzuch zmniejszał w istotny sposób jej dotychczasową rączność i dlatego niekiedy dobrych kilka minut trwało, zanim – już nie biegiem jak przedtem, ale ociężałym, kotłującym się krokiem – pojawiała się u boku męża, aby wręczyć mu kaptcie. Ponadto zdarzało się, że w ogóle nie dosłyszała zgrzytu klucza w drzwiach, ponieważ – jak zaznaczono wyżej – pani Hermansen donośnie mlaskała, szczególnie kiedy raczyła się selerem czy sucharkami grubo posmarowanymi masłem.

Ale tak to już jest, że jeżeli się manipuluje choćby najmniejszą częścią jakiegoś systemu, cały system zaczyna się chwiać! Pan Hermansen doszedł do takiego wniosku i mógłby się teraz samemu udać po kaptcie, ale – powiedział sobie – tym samym wykluczyłby część własnego systemu, na przykład swoją małżonkę albo wręcz całe małżeństwo. Sytuacja stała się niezwykle skomplikowana. Pan Hermansen z krwawiącym sercem postanowił działać w sposób rygorystyczny. Postanowił pantofle spalić w piecu, a żonę umieścić w oddzielnym pokoju. Jak powiedziano, tak też zrobiono. Pani Hermansen została umieszczona w możliwie najdalszym pokoju. Ona wprawdzie nadal praktykowała tam „pocieszające jedzenie”, ale on już tego nie widział i tym samym posunięcie to nie wywarło wpływu na system, któremu mógł teraz poświęcić całą energię – w myśl idei przewodniej: „Ratowanie ludzkości ponad wszystko”.

Prawdziwy systematyk wcale nie ma łatwego życia. Dotyczy to szczególnie takiej sytuacji, kiedy pracuje się nad uratowaniem całej ludzkości, więcej nawet: całego świata. A pod pojęciem świata pan Hermansen rozumiał rzeczywiście cały świat, przyrodę, stworzenia obdarzone możliwością mówienia oraz pozostałe, drzewa, wiatry. Wszystko należało uratować, zanim będzie za późno.

Każdego ranka, jeszcze przed świtem, pan Hermansen zabierał się do pracy nad systemem. Jednak natychmiast zaczęły dawać znać o sobie różne czynniki przeszkadzające tej odpowiedzialnej pracy: a to słońce wschodziło za wcześnie, ptaki za głośno śpiewały, psy szczekały, koty miauczały. Ponadto pociągi gwizdały, samoloty latały. Mleczarz stukał metalowymi bańkami, kobiety roznosiły gazety, dzieci udawały się do szkoły, trawa rosta. Pani Hermansen wstawiała i zaczynała jeść. Dzieci wracały ze szkoły. Młodzież grała, a pani Hermansen zajadała się selerem. Dzieci wzywano do domu. Ojcowie wracali z pracy. Radia grały. Młode pary flirtowały. Pani Hermansen nuciła coś pod nosem. Kochający się pojełowali. Nadchodził wieczór. Dzieci nie chciały iść do łóżek. Rozlegały się erotyczne jęki. Pani Hermansen udawała się do łóżka. Psy nadal szczekały. Pani Hermansen chrapała.

Pracować w tych warunkach nie można było. To świat przeszkadzał panu Hermanseniowi, który przecież pracował nad jego uratowaniem. Świat nie chciał być pouczany przez kogoś mądrzejszego. Świat nigdy nie zmądrzeje.

Pan Hermansen został zmuszony do wykluczenia świata. Szczelnie odizolował swój dom. Okna pokrył lakierem do rowerów, do ścian wpompował masę gumową, a uszy zatykał sobie watą. Większość szumów i światła tego świata był w stanie wyeliminować. Ale odizolować panią Hermansen było nieomal niemożliwe. Jej mlaskania i chrapania nie udawało się uniknąć. Z tego powodu pan Hermansen musiał dla żony wybudować dźwiękoszczelne pomieszczenie. Tam mogła kontynuować swoje „pocieszające jedzenie”, ale teraz pan Hermansen jej nie słyszał i tym sposobem wyeliminował ją z systemu.

Ale opracowanie zakończonego systemu jest żmudną pracą. Zawsze tu czy tam pojawi się jakiś mały błąd, który należy nowymi podsystemami umiejscowić w całości systemu, a te rodzą potencjalnie nowe błędy i wypaczenia. System pana Hermansena w międzyczasie nabrał olbrzymich rozmiarów. Obejmował teraz praktycznie cały świat pana Hermansena. I właśnie teraz pojawiły się wreszcie widoki na to, że praca nad systemem zostanie pomyślnie zakończona. I wtedy ludzie, więcej jeszcze, cały świat otworzy oczy ze zdumienia.

Tymczasem otaczający pana Hermansena świat beztrąsko nadal istniał, a to psy szczekały, koty miauczały, kochankowie kochali się i flirtowali, wiatr jęczał i gwizdał, ludzie krzyczeli, paplali i chrząkali. Niekiedy do pana Hermansena docierały niewielkie odgłosy, które wybijały go z konceptu do tego stopnia, że musiał z systemem i swoją izolacją rozpoczynać od początku. Ale i to stało się częścią systemu, który przecież musiał obejmować wszystko, a więc także czynniki zakłócające system.



Wreszcie nieomalże się udało. Bezbłędny wzorzec systemu już zaczął być dostrzegalny. Tylko brakowało jeszcze jednego niewielkiego detalu, ale niebawem wszystko będzie już w najlepszym porządku.

Na zewnątrz wszystko szło swoją drogą, ale w pomieszczeniu pana Hermansena słońce nie wschodziło, koty nie miauczały, dzieci nie bawiły się, nikt się nie kochał, krzyczał czy jęczał, wiatry zamilkły, nic nie istniało. Teraz wreszcie nadszedł właściwy moment. Pan Hermansen drżał na całym ciele.

Aż tu nagle wydarzyło się coś niezwykłego, niejako od wewnątrz. Pani Hermansen najadła się tyle „pocieszającego jedzenia”, że nagle rozwalila ściany dźwiękoszczelnego pomieszczenia, w którym mąż ją odizolował, i niczym szkwał pociągnęła za sobą wszystko, a swoją nadzwyczaj wielką wagą przygniotła nawet system.

Następnego dnia pojawili się wspomniani we wstępie czterej panowie, i to w tej oto kolejności: pierwszym był ślusarz; wkrótce po nim kominiarz, wreszcie pan z beretem, wraz z osobą towarzyszącą, a więc czwartą. Dwaj pierwsi nie zatrzymali się na długo i już nie wrócili. Dwaj ostatni zatrzymali się na dłużej. Pan w berecie nieustannie zasypywał pana Hermansena pytaniami. Czwarty pan uporczywie milczał. Pan Hermansen na jego temat nigdy nie był w stanie wyrobić sobie jakiegokolwiek zdania.

Wszystkie pytania wywoływały u pana Hermansena, który przecież długo był nieobecny w świecie, wielkie zakłopotanie. Nie potrafił na nie odpowiedzieć. Te odwieczne pytania dotyczące noży, plam i odrobiny złota w popiele...

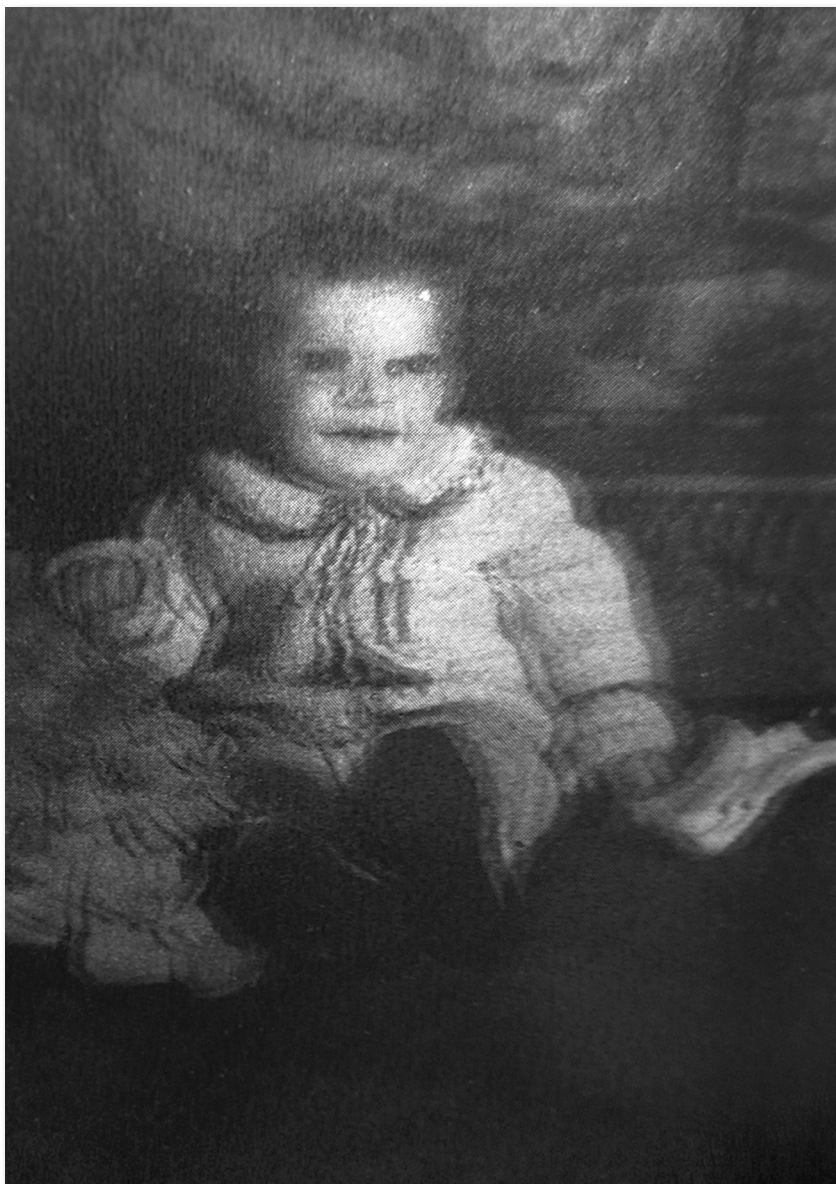
Wreszcie po długim, nadzwyczaj długim czasie, kiedy już nic nie zbijało go z tropu i nie przeszkadzało – zaznał spokoju.

Pan Hermansen nie miał także ochoty odpowiadać na pytania. Jedyne, co go interesowało, to system, który się zawalił.

Wreszcie po długim, bardzo długim burzliwym okresie zaznał spokoju. Kiedy pani Hermansen zniszczyła system, uderzyło go to tak, jakby nagle dostał obuchem w głowę. Kiedy doszedł do siebie, ocknął się, znalazł się niespodziewanie dla samego siebie w czworokątnym pomieszczeniu. Z oddali dały się słyszeć jakieś odgłosy: kilka psów szczekało, kilkoro dzieci krzyczało, słychać było pisk tramwaju na zakręcie, ale wszystko to rozgrywało się bardzo, bardzo daleko. Były to raczej kojące dźwięki.

Pomieszczenie było chłodne, czyste i nieskazitelnie białe, jak jego ubiór. Znajdowały się tam łóżko, stolik i krzesło. Lampa wisiała wysoko; nie było nawet wtycznika. Drzwi miały zamek, ale nie było klamki, a klucz, który pan Hermansen znalazł u siebie, nie pasował do zamka. Pan Hermansen pomyślał, że będzie mógł w spokoju opracować system do końca. Wtem jego wzrok padł na coś, co wisiało na przeciwległej ścianie. Podszedł do niej. Za późno.

To był oczywiście... gotowy system.



Autorka – Anna Krztoń

## Pstrąg rozbija lód

Przełożył Zbigniew Dmitroca

A. D. Radłowej.

### Wstęp pierwszy

Nurt stał się lakierem do lodu:  
Zimowe niebo uczy.  
Landrynkowe przewody  
Słabo brzęczą, jak lutnia.  
Z całych sił grzmotnij, pstrągu!  
Nadokuczało ci wszak  
Słońce akwamarynem  
I ptasią śmigłością – cień.  
A im bardziej się sprężasz –  
Dźwięk rośnie, powrót przyjaźni.  
Na lodzie stoi wieśniak.  
Pstrąg z wolna rozbija lód.

## Wstęp drugi

Niezaproszeni goście  
Na herbatkę przybyli,  
Rad nierad musisz wszystkich  
Uśmiechem witać mile.

Ich oczy przygaszone,  
Palce jak z wosku mają,  
Szwyc ubrań nędznym blaskiem  
Żebraczo połyskają.

Te zapomniane nazwy,  
Nieistniejące słowa...  
Od mrocznych rozmów z nimi  
Aż tumanieje głowa...

Obcasem głośno tupie  
Artysta, co utonął,  
Za nim młodziutki huzar  
Ze skronią przestrzeloną...

A pan się nie urodził,  
Gentlemanie Dorianie –  
Dlaczego tak swobodnie  
Pan siadł na otomanie?

No, pamięć jest szafarką,  
A wyobraźnia – boyem,  
Nie puszczę ja wam płazem  
Tych figli w domu moim.

## Pierwsze uderzenie

Nastaly chłody i grali „Tristana”.  
W orkiestrze morze zranione śpiewało,  
Zielony kraniec za błękitną mgiełką,  
Zamierające dziwnie w piersi serce.  
Nie widział nikt, jak weszła do teatru  
I ukazała się dopiero w łoży  
Piękność, jak płótno Karola Briułłowa.  
Takie kobiety istnieją w powieściach,  
Można je także spotkać na ekranie...  
Dla nich popełnia się kradzieże, zbrodnie,  
Niekiedy porywają je karety  
I trują się mężczyźni na poddaszach.  
W tej chwili ona uważnie i skromnie  
Przypatrywała się zgubnej miłości,  
Nie poprawiając szkarłatnej sukienki,  
Co odsłoniła jej perłowe ramię,  
Nie dostrzegając, że ją uporczywie  
Śledzi niemało lornetek w teatrze...  
Nie znałem jej, lecz cały czas patrzyłem  
Na półmrok pustej, zdawało się, łoży...  
Wciągnął mnie ten seans spirytystyczny,  
Choć spirytystów nie lubię i marnym  
Medium wydawał mi się Czech zabity.  
W szerokie okno lało się swobodnie  
Ciemnobłękitne lodowate światło...  
Księżyc jak gdyby świecił gdzieś z Północy:  
Ultima Thule, Islandia, Grenlandia,  
Zielony kraniec za błękitną mgiełką...  
Pamiętam, że mi ciało skrępowała  
Niesamowita senność przed wybuchem.  
Oczekiwanie oraz obrzydliwość,  
Ostatni wstyd i całkowita błogość...  
A lekki łomot wewnątrz nie ustawał,  
Jak gdyby ryba ogonem w lód biła...  
Chwiejąc się, wstałem, jak ślepy lunatyk  
Do drzwi doszedłem... Wtem te się otwały  
I z przedniej łoży wyszedł młody człowiek,  
Dwudziestoletni, o zielonych oczach;  
Widocznie wziął mnie za kogoś innego,

Uściskał rękę i rzekł: „Zapalimy!”  
Jak mocno ryba machnęła ogonem!  
Bezwolność jest przedsionkiem wyższej woli!  
Ostatni wstyd i całkowita błogość!  
Zielony kraniec za błękitną mgiełką!

## Drugie uderzenie

Konie szarpia, chrapią złęknione,  
Modrą wstążką sanie zdobione,  
Wilki, strzały, dzwoneczki, śnieg!  
Co przed straszną niczym noc zemstą?  
Czy Karpaty twe zadrzą przez to?  
W starym rogu zastygnie miód?

Dziw-ptaszysko, drży baranica,  
Świszczą płozy – „hajda, Marica!”  
Stop... i hajduk z latarką gna...  
No i oto twój dom przestronny:  
U wezgłowia światło madonny  
I podkowa chroniąca próg.

Ganki, zaspą na dachu, w ciszy  
Za tapetą chroboczą myszy,  
Skór, koronek, dywanów moc!  
Przytłaczają zbytkiem salony!  
Cały las w kominek zwalony,  
Jak kadzidło dym szczypie w nos...

Czemu masz żółte usta, panie?  
Nie rozumiesz, co wnet się stanie?  
Tu na żarty, miły, nie czas!  
Nie wampirem z lasów Bohemii –  
Tyś śmiertelnym bratem się mienił  
Wobec świata, więc bratem bądź!

Prawa mamy na zamku własne,  
Ach, swobodne one i straszne:  
Krew za krew, za miłość – miłość jest.  
Z cziq bierzemy, dajemy bez reszty,  
Nie potrzeba nam krwawej zemsty:  
Od przysięgi uwolni Bóg.

Kain siebie samego karze...  
Zbladł gospodarz młody na twarzy,  
I na ukos przeciął dłoń.  
Cicho kapie krew w kielich szklany:  
Znak obrony i znak przemiany...  
Wyprężono już konie z sań...

## **Trzecie uderzenie**

Jak niedobite skrzydło zwisa  
Model: czółenko holenderskie.  
Oranżeryjne światło dzisiaj  
W przeszklonej bibliotece miejskiej.

Wczorajsza sanna i nóż w dłoni,  
Zakłęcia w dzikiej furii wschodniej  
Wróżyły fałsz nieunikniony,  
Karykaturę krwawej zbrodni.

Chciało się wiedzieć... Wielka szkoda...  
Ale ten męski typ komfortu  
Dowodził jasno, że gospoda  
Nie jest do rozmów tego sortu.

Ledwieście wyszli, dla odmiany  
Szekspir i dym papierosowy...  
„Sonety!!” Nieskomplikowany  
Jest świat przy śpiewie spraw marcowych!

Jak śnieżne topi się wyszycie,  
Nagłone wiosny promieniami,  
Tak samo i młodzięńcze życie  
Zmiennymi wiedzie marszrutami!

## Czwarte uderzenie

O, to śniadanie przypomina  
Dni instrumentalizowane,  
Kiedy to każdy dźwięk i myśl  
Z miłości rodzi przeciwieństwo:  
Różek z klarnetem dialog zacznij,  
W objęciach harfy flet śpi smacznie,  
Ponuro wieszczą pan helikon –  
Przyjazny wszystkim nieboszczykom.

O, to śniadanie przypomina  
Owych bliźniaków na jarmarkach:  
Co jeden brzuch, dwa serca mają,  
Dwie głowy, ale jedne plecy...  
Aż wstyd, że takim są kuriozum,  
Nie do pojęcia przez nasz rozum.  
Metamorfoza – *nomen omen* –  
Jarmarczny może dać fenomen.

Ty się zbudziłeś – a ja nie śpię.  
Myśmy dwa skrzydła – jedna dusza,  
Myśmy dwie dusze – w jednym twórcy,  
W jednej koronie dwaj demiurzy...  
Po co zamknąłeś więc walizkę  
I zakupiłeś w kasie bilet?  
O tak, śniadania tego finał  
Wierutne kłamstwo przypominał!



## Piąte uderzenie

Ten maj spędzamy zupełnie jak na wsi,  
Spuszczone story, zdjęte marynarki,  
Do przedpokoju przynieśliśmy bilard  
I od śniadania stukamy kijami –  
Aż do herbaty. Wczesne wieczeranie,  
Wstawanie skoro świt, kąpiel, lenistwo...  
Gdy wyjechałeś, uznałem za słuszne  
Żyć tak, jak mam ochotę żyć w rozłące:  
Na pół nudnawo, na pół higienicznie.  
Nawet nie bardzo czekałem na listy,  
Więc się wzdrygnąłem, widząc stempel: „Greenock”.  
– Ten maj spędzamy całkiem jak w malinie,  
Szaleje głóg, a morze jest niebieskie,  
Eleonora piękniejsza niż zwykle!  
Wybacz, kochany, ale gdybyś widział,  
Jak ona rano idzie do ogrodu  
W błękitno-szarym stroju amazonki –  
Pojąłbyś, że namiętność – łamie wolę. –  
Tak, oto właśnie – zielona kraina! –  
Kto to wymyślił, że sielskie pejzaże  
Nie mogą stać się areną katastrof?

## Szóste uderzenie (Ballada)

Młody marynarz, mężny chwát,  
Odszedł za siedem mórz.  
Siwieje włos i z biegiem lat  
Nikt go nie czeka już.  
Babcia za spokój duszy da  
I modli się co roku,  
A narzeczona młoda ma  
Lód w sercu, smutek w oku.  
Dawno sprzątnięto stół na błysk,  
Pies gryzie swoją kość –  
Zawył i podniósł w górę pysk...  
A w progu stoi gość.  
Marynarz, ze czterdzieści lat.  
– Kto tu gospodarz? Hej!  
Przewędrowałem świata szmat,  
Mam wieść dla panny Rey.  
– Jakąż to wieść przynosisz nam?  
Zaginął narzeczony! –  
Gość podniósł rękaw, no a tam  
Rodzinny znak widomy.  
– Wasz Erwin Green to właśnie ja! –  
Zemdląta narzeczona...  
Zaszło chał ojciec, matka łka  
I bierze go w ramiona.  
Dokoła dzwony głośno grzmią  
W calutkiej okolicy,  
Do ślubu Anna szła, a z nią  
Jej Erwin jasnolicy.  
Z muzyką orszak ślubny szedł,  
A gdy zostali sami,  
Anna zaczęła męża wnet  
Zarzucać pytaniami:  
Zjeżdżiłeś wiele krajów, gdy  
Byliśmy rozdzieleni,  
Nie zapomniałeś aby ty  
Prawa ojczystej ziemi?  
Świętości, widzę, za nic masz,  
Nie klękasz na kolano

I nawet ci nie drgnęła twarz,  
Gdy chorą zaśpiewano,  
Święconej wody nie chcesz tknąć,  
Siadasz bez przeżegnania –  
Czyś się nie wyrzekł, bądź co bądź,  
Wiary w Chrystusa Pana?...  
– Spokojnie leż, o Anno Rey,  
I głupot nie pleć tutaj!  
Widać, że nie znasz ludzi tej  
Północnej ziemi lutej.  
Zewsząd zielone światło zórz  
Tam świeci ludziom tyłu,  
Kwiat się wyłania z głębi mórz,  
Jak serce na badyłu.  
Dla śmiałych dusz jaśniej wcióż  
Blask gwiazdy lodem skutej...  
Czym narzeczony twój i mąż,  
Patrz tutaj, popatrz tutaj! –  
Przygląda mu się z tej i z tej –  
Zgłupiała całkowicie...  
Gdzie jest niemłody żeglarz jej,  
Z którym ma spędzić życie?  
Szlachetny i dostojny on,  
Oblicze dużo gładsze,  
Piękniejsze rzęsy, brwi i skroń –  
Nie można się napatrzeć!  
Rumieniec przemknął mu przez twarz,  
Lica poróżwiały –  
Nawet za młodu żeglarz nasz  
Nie był tak ładny cały.  
Włos delikatny niby len,  
Wargi jak rozżarzone,  
Cudowną moc ma w sobie ten  
Blask jego ócz zielony...  
Przypomniał jej się dawny czas...  
W zamku... na samym szczycie...  
Młody baronet tam jak raz  
Dokonał dni o świecie.  
I leżał w trumnie niby kwiat,  
Zaś matka rozpacziała,  
A głos do Andzi szeptał rad:

„Z takim to byś pospała!”  
Leciutki trzask, dźwięk modry drga,  
Wokoło skier tysiące,  
Zielony zimny sen do cna  
Spowił domostwo śpiące.  
Ona goreje, łka bez tchu,  
Na modły sił jej braknie.  
On czeka, co odpowie mu ...  
Noc dźwięczy delikatnie.  
– Tyś może czart, co skusił mnie,  
I będę potępiona,  
Ale takiego kocham cię,  
Twoja do śmierci żona!

## Siódme uderzenie

Nieznany kąpielowicz  
Kąpie się na uboczu  
I wodzi prostodusznie  
Wzrokiem skrzywdzonych oczu.  
Nadaremnie zakrywasz  
Swą wstydliwą goliznę –  
Wieśniak nawet nie spojrzy  
Na obcego mężczyznę.  
Przeżegnał się pośpiesznie,  
Nurka ze skarpy dał...  
Gdybyś ty był mądrzejszy,  
Narcyzem byś się stał.  
Muszki, ważki, motyle,  
Wiejski upał nad rzeką...  
Spoglądasz prosto w niebo,  
A do ziemi daleko...  
Napomknienie? Wspomnienie?  
Ciało pod wodą błyszczący  
I potyskuje całe  
Niby zielony łyszczyk.  
Kieruj się bardziej w lewo,  
Tam płycizna jest dalej!...  
Srebrny pstrąg z całej siły  
Wciąż wali, wali, wali!...

## Ósme uderzenie

Na cząstki elementarne rozkłada  
Kryształ promienie – i widzimy tęczę,  
I żyją skoczne wesołe zajączki.  
Żeby się znów urodzić, trzeba umrzeć.  
Wyszedłem na werandę; ciemne róże  
Pachniały jak różowa płaszczonica.  
Na zmierzchającym malinowym niebie  
Kreśliły linie jaskółki, staw błyszczął.  
W dali kurzyło stado, naraz widzę,  
Jak pędzi niczym strzała automobil  
(W zielonych miejscach niecodzienny widok)  
I płaszcz zielony powiewa połami.  
Zanim zdążyłem ochłonąć z wrażenia,  
Już wpatrywałem się zielone oczy  
I rękę mi ścisnęły inne ręce,  
I zakurzona, wymęczona twarz  
Jak dawniej aż do bólu była droga.  
– W końcu przyszedłem. Brak mi sił. Umieram.  
Nasz anioł przeistoczeń już odleciał.  
I niezadługo zupełnie osłepnę,  
I róża będzie różą, niebo niebem,  
I nic ponadto! Wobec tego jestem  
Prochem i w proch się obracam! Krew, żółć,  
Szpik kostny, limfa wyschły we mnie. Boże!  
Nie ma pociechy i metamorfozy!  
Szkłem niezniszczalnym otoczony szczelnie,  
Miotam się jak ryba! „A płaszcz zielony?”  
– Zielony płaszcz? „Ten, w którym przyjechałeś”.  
– To omam – nie ma zielonego płaszcza. –  
Amerykański prochowiec od kurzu,  
Skórkowe rękawiczki, szary krawat  
I kepi o kolorze rose champagne.  
„Zostań tu ze mną!” – Widzisz, że nie mogę!  
Z każdym dniem coraz głębiej się pogrzążam! –  
Po twarzy przebiegł mu nieznaczny dreszcz,  
Tak jakby obok stanął wiwisektor.  
Pocałował mnie, niezwłocznie wyszedł,  
Samochód już od dawna sapał w dole.  
Po pięciu dniach dostałem list, na którym

Znów widniał ten przedziwny stempel: „Greenock”.

– Wciąż zamierzałem napisać, lecz wiesz,

Zapominalstwo wybacza się w szczęściu,

A szczęście dla mnie to – Eleonora.

Jak róża – róża i okno – i okno.

Nie sposób przyznać się, byłoby głupio

Uparcie przekonywać, że za słowem

Kryje się jakikolwiek „wyższy sens”.

Jestem szczęśliwy, po prostu – szczęśliwy. –

Listy dochodzą tu po pięciu dniach.

## Dziewiąte uderzenie

Nie kochanków – przyjaciół zapraszam:

Z nimi dużo przyjemniej posiedzieć.

Za tym, co minęło, nie rozpaczam,

O przyszłości zaś cóż można wiedzieć?

Nie rozpusta – czysta radość życia,

Przyjacielskie i serdeczne słowa,

Nie mdli mnie białym winem przepicie,

Taka jasna dzisiaj pusta głowa.

Wypełnione są tak wszystkie chwile,

Że czterdziestu niech co dzień przybywa,

Po naskórku łaskocze mnie mile

To, co każdy miłością nazywa.

Jak najczęściej zmieniam towarzystwo,

Nie przywiązuję się, jak masz w zwyczaju.

Czyżby mnie mogło przyśnić się wszystko?

Te głupoty o zielonym kraju?

– Utonęli? – Jedynie w przerośni.

– Greenock? – Szkocka nadmorska miejscina.

Metafory kłębią się bezgłośnie,

Lecz uleczą wzwyż jak dym z komina,

Trzeźwy dzień złe omamy rozwieje –

Wiele na to przykładów istnieje.

Głos podśpiewywał z lekka, z lekka:

– Huczy i rwie zielona rzeka,

Nie uratować nam czótenka.

W skórkowej rękawiczce ręka  
Będzie wzywała wciąż z daleka,  
Nie bierz do serca – niech poczeka –  
Erwina Greena, mórz człowieka

## Dziesiąte uderzenie

Następstwo miłych rozrywek, atrakcji  
Niekiedy bywa przykrzejsze od pracy.  
Z pomocą może przyjść tylko przypadek,  
Przypadku jednak nie zwabisz jak Żuczka.  
Świątynia trafu – to kasyna gier.  
Opiewać hazard wypalonych oczu  
Zaschniętych ust i zachmurzonych czół  
Nie mnie. Przy głośnych okrzykach krupierów  
Niejedną noc do świtu przesiedziałem.  
Zdawało mi się, że siedzę pod wodą.  
Zielone sukno mi przypominało  
Zielony kraniec za błękitną mgiełką...  
Lecz nie szukałem wcale miłych wspomnień,  
Których starannie przecież unikałem,  
Tylko czekałem na przypadek. Kiedyś  
Podchodzi do mnie nieznajomy człowiek  
W ogromnych okularach i zagaja:  
– Nie jest pan graczem, raczej miłośnikiem,  
Dokładniej zaś, poszukiwaczem wrażeń.  
W rzeczywistości jest tu – strasznie smutno,  
Nieinteresująco, monotonna.  
Dziś jeszcze nie jest tak późno. Być może  
Pan się wymówi od przejścia się ze mną,  
Żeby obejrzeć niewielką kolekcję  
Osobliwości. Za młodu jeździłem  
Po Europie, byłem też w Egipcie.  
Powstało takie maleńkie muzeum –  
Wśród gratów są ciekawe eksponaty,  
I tak jak każdy kolekcjoner, lubię  
Zaciekawienie; bez dzielenia się,  
Jak wszystko inne, ta pasja jest – martwa. –

Chętnie przystałem, chociaż, prawdę mówiąc,  
Niezbýt podobał mi się ten człowieczek:  
Wydawał mi się natrętny i głupi.  
Ale dopiero dochodziła pierwsza  
I rzeczywiście nie miałem co robić.  
Jeśli traktować to jako przypadek –  
Dosyć żalosna była ta przygoda!  
Przeszliśmy trzy kwartały; zwykła brama,  
Zwykłe przytulne mieszczańskie mieszkanko,  
Skarabeuszy zwykłe imitacje,  
Muszkiety, połamane teleskopy,  
Peruki pogryzione już przez mole  
Oraz fabryczne lalki bez kluczyków.  
Mój umysł omotała pajęczyna,  
Zemdliło mnie, miałem zawroty głowy.  
I już zacząłem zbierać się do wyjścia...  
Nieco speszony gospodarz powiedział:  
– Zdaje się, że się panu nie podoba?  
Dla znawcy to, rzecz jasna, nie rarytas.  
Ale mam jeszcze jedną zabaweczkę,  
Tylko że nie jest zupełnie skończona.  
Cały czas szukam jej drugiej połowy.  
Lada dzień, mam nadzieję, będzie komplet.  
Może pan zechce spojrzeć? – Bliźniak! „Bliźniak?!”  
– Bliźniak. „I w pojedynkę?” – W pojedynkę. –  
Weszliśmy do komory, gdzie pośrodku  
Stało akwarium, które przykrywała  
Błękitna tafla, podobna do lodu.  
A w wodzie pstrąg się wił melancholicznie  
I melodyjnie uderzał o szybę.  
– On ją przebiję, niech pan w to nie wątpi.  
„Gdzie pański bliźniak?” – Proszę o cierpliwość. –  
Krygując się, otworzył szafę w ścianie,  
Po czym się skrył za drzwiami. Tam, na krześle,  
Na tle zielonym z angielskiego płótna  
Stało obdarte okropne stworzenie  
(Przez głowę mi przemknęło – „Caligari!”):  
Spod skóry mocno przebięta zieleń,  
Twarz wykrzywiona gorzko i zbrodniczo,  
Na szczupłej skroni pulsowała żyła.  
Z oczekiwaniem i obrzydliwością



Patrzyłem nań, nie odrywając oczu...  
A ryba cicho uderza o szybę...  
Leciutki trzask i modry dźwięk się złączy...  
Amerykański prochowiec i krawat...  
I kepi o kolorze *rose champagne*.  
Za serce złapał się i dziko krzyknął:  
– Ach, Boże mój, myśmy się już spotkali?  
I może... nawet... nie wierzę w to szczęście!...  
„O, otwórz, otwórz swe zielone oczy!  
Mnie wszystko jedno, jakim cię postać  
Na powrót do mnie zielona kraina!  
Jam twój śmiertelny brat. Pomnisz Karpaty?  
Szekspir przez ciebie wciąż niedoczytany  
I niczym tęcza rozchodzą się słowa.  
Ostatni wstyd i całkowita błogość!...”  
A ryba bije i bije, i bije.

## Jedenaste uderzenie

- Oddychasz? Żyjesz? Tyś nie przywidzenie?
- Ja – pierwotny zielonej przestrzeni.
  
- Pulsuje serce, krew się już rozgrzała...
- Nie umrą, których miłość zawezwała...
  
- Twarz się rumieni, zgnilizna wstrzymana...
- Tajemna dokonuje się przemiana...
  
- Co odświeżony wzrok pierwsze napotka?
- Widzę, jak pstrąg rozbija lód od środka.
  
- Spróbuj się podnieść... oprzyj się na ręce...
- Schnąca materia sztywnieje naprędce...
  
- Zapomnisz tamto zielone zgnuszenie?
- Na wyższy stopień wchodzę niestrudzenie!
  
- I znów możesz duchem jasno płonąć?
- Ogień przetopi w złoto miedź czerwona.
  
- I znów jest tutaj anioł przeistoczeń?
- Tak, znów jest tutaj anioł przeistoczeń.

## Dwunaste uderzenie

Bielą się na moście konie,  
Oprószone puchem zimy.  
Przycisnąwszy dłoń do dłoni,  
Już do domu w cwał pędzimy.

Nie ma słów, uśmiechy jasne,  
Gwiazda świeci bez miesiąca –  
Zmiany i pomyłki straszne  
Są jak woda w dal płynąca.

Ponad Nową jeszcze przemknąć –  
I schodami pod dywanem,  
Jak bywało to wielekroć,  
Rażno biegiesz ku drzwiom známym.

Dwa wianuszki na widoku  
I nakrycia dwa nieduże,  
I w zielonym twoim wzroku  
Na łodydze po dwie róże.

Stary zegar w przedpokoju  
Dźwięcznie północ już odmierza...  
To mój pstrąg, nie szczędząc znoju,  
O ostatni lód uderza.

Żywiśmy? i wszyscy zdrowi.  
Martwiśmy? Grób jest zawistny!  
Hołd oddając zwyczajowi,  
Z flaszki huknął wystrzał istny!

Na bok smutki i obawy,  
Szczęściem niech jaśnieje wzrok!  
Płowowłosa w drzwiach się jawi  
Oszalały Nowy Rok!

## Zakończenie

A wiecie? Początkowo zamierzałem  
Przedstawić przecież dwanaście miesięcy,  
Każdemu wyznaczysz przeznaczenie  
W kręgu czynności lekkich i kochanych.  
Wyszło inaczej! Widocznie nie jestem  
Ni zakochany, ni też ociężały.  
Jak ciżba ogarnęły mnie wspomnienia,  
Fragmenty kiedyś przeczytanych książek,  
Umarli wymieszali się z żywymi,  
I tak się wszystko w końcu poplątało,  
Że sam nie jestem kontent z rezultatu.  
Lecz ocalałem dwanaście miesięcy  
I przybliżoną dałem im pogodę –  
I to jest niezłe. A poza tym wierzę,  
Że to możliwe, by pstrąg rozbił lód,  
Gdy tylko jest uparty. I to wszystko.

1927

## Figura Kandinskiego

Nie byłoby chyba nadużyciem stwierdzenie, że obecny status interpretacji jest dość schizofreniczny. Na ten temat napisano i powiedziano wiele – głosy te często wykluczają się: nieprzerwanie pojawiają się nowe opinie w dyskursie akademickim, a mimo to nie skutkują one odrzuceniem poprzednich teorii. Sprawa interpretacji jest wciąż aktualna.

Ów brak spójności powoduje, że właściwie jakakolwiek praktyka interpretacyjna znajduje swoich przeciwników lub zwolenników, a to z kolei odświeża za każdym razem refleksję metodologiczną. Lecz ostatecznie – i to jest najbardziej zajmujące – dyskurs ten nie jest miejscem walki. Niezależnie od tego, czy nazwiemy tę sytuację impasem, twórczym nieporządkiem, rozproszeniem, stanem neutralnym interpretacji czy właściwością nauk humanistycznych, to i tak kwestia teorii nie pozwala o sobie zapomnieć. Jest to dwuznaczne: po pierwsze, kolejne analizy i tezy swobodnie się przenikają, uniemożliwiając czytelnikowi odkrycie, do czego tak naprawdę interpretowanie dzieł literackich zmierza, ale też, po drugie, nieustannie podważana jest funkcja badacza literatury jako przedstawiciela nauki. Czy nie świadczy to o nierozstrzygalności całego procesu interpretacji? Interesuje mnie szczególnie status interpretatora – chciałbym przyjrzeć się jego obecnej sytuacji i zaproponować jej nazwanie, stąd tytułowa Figura Kandinskiego. Na czym miałoby to polegać? Owa figura ma być właśnie sposobem na opis położenia, w którym obecnie znajduje się interpretator – mówiąc inaczej, jest to opis miejsca zajmowanego przez badacza. Nie jest to rozwiązanie, które można by nazwać konkluzywnym, choć zakłada w pewnym sensie propozycję zmiany, przyjęcia innej perspektywy, w której badacz zaczyna od rozpoznania swoich ograniczeń.

### Teoretycznie

Można powiedzieć, że teoria literatury zajmuje się kolekcjonowaniem metodologii, stara się opisać ich procedury i ewentualne przewidywalne skutki. Opisuje też przedstawicieli kolejnych metod badawczych oraz ich sposoby interpretacji. Układa się to mniej więcej w spójną historię rozwoju dziedziny: kolejne teorie następują po sobie, wynikają z siebie lub są ze sobą sprzeczne. Tylko co zrobić z tą kolekcją metodologii? Rorty pisze: „Najlepiej byłoby stworzyć nowy słownik i zacząć od nowa”<sup>1</sup>, co oczywiście jest propozycją kuszącą, lecz nazbyt utopijną. Nie sposób odrzucić całej tradycji interpretacyjnej, ponieważ ma ona wartość chociażby z historycznego punktu widzenia. Rozpoczęcie

---

<sup>1</sup> R. Rorty, *Nauka jako solidarność* [w:] idem, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, tłum. J. Margański, Warszawa 1999, s. 56.

wszystkiego od nowa byłoby też problematyczne, ponieważ wymagałoby pojawienia się nowej (kolejnej) teorii, która osiągnęłaby metastatus wobec wcześniejszych metodologii. Nie mogłaby być dyskusyjna – a na sytuację, w której zapanowałby taki rodzaj totalitaryzmu teoretycznego, nie może być zgody.

Dyskurs literaturoznawczy, dzięki swojemu brakowi spójności, pozwala na pojawienie się głosów radykalnych, dlatego też w historii dziedziny zdarzały się momenty, w których próbowano zrewidować dotychczasowe stanowiska poprzez całkowite ich odrzucenie<sup>2</sup>. Jednak żaden z tych głosów nie spowodował realnej transformacji literaturoznawstwa. (Nie oznacza to, że teorie radykalne nie wprowadzały żadnych nowych koncepcji metodologicznych – chodzi raczej o to, że nie miały one wpływu na holistyczny kształt badań literackich: były one kolejnymi dyskusyjnymi propozycjami).

Rorty – przyglądając się formułom definiującym nauki przyrodnicze – twierdzi, że ich bazowymi właściwościami jest kontrola i przewidywanie<sup>3</sup>; dodaje też, że te cechy nie mogą odnosić się do nauk humanistycznych. Jest to zastanawiające stanowisko: dlaczego refleksja nad specyfiką humanistycznych badań nie może prowadzić do odkrycia zasad rządzących metodologią? Takie stanowisko blokuje jakąkolwiek możliwość ostatecznego uporządkowania teorii literaturoznawczych: trudno uchwycić przeszłość tej dziedziny (kontrolować ją) czy projektować jej rozwój (przewidywać jej rozbudowę). Nie sposób też określić jej granic.

Interpretować to życie – wiemy to już chociażby od Heideggera – tylko w którym momencie owo działanie mające na celu zrozumienie przedmiotu, z którym podmiot wchodzi w relacje, jest już rodzajem uprawiania nauki? Wydaje się to niemożliwe do rozstrzygnięcia. Każda interpretacja – jeśli nie jest wytwarzana według klucza konkretnej metodologii – polega jednocześnie na wytwarzaniu własnej teorii. Nawet jeśli humanistów mierzy każda próba określenia ich aktywności jako nauki bądź nienauki, to wobec poprzedniego stwierdzenia problem charakteru interpretacji zdaje się wyjątkowo realny. Bo czy metodologia służąca interpretacji nie traci powoli swojego naukowego statusu? Chodzi tutaj o coś niezwykle prostego, wręcz trywialnego, czyli o założenie skutków prezentowania danej interpretacji. Po co to robimy? Co chcemy powiedzieć? Czy wynika to z wiary w słuszność własnego stanowiska lub jest spowodowane potrzebą zwrócenia

---

<sup>2</sup> Najbardziej skrajnym przykładem teorii, która podważała dotychczasowy porządek, jest poststrukturalizm. Wystarczy sięgnąć po tekst Rolanda Barthes'a *Od nauki do literatury*, który stał się rodzajem manifestu zapowiadającego zmianę dominującego nurtu strukturalistycznego. Francuski badacz pisze o koniecznych zmianach w literaturoznawstwie. Jego postulaty – wzbudzające do dziś skrajne reakcje – to: zmiana roli naukowca na pisarza, odrzucenie naukowego języka jako „kodu uprzywilejowanego” i wreszcie wprowadzenie kategorii przyjemności do badań literackich. Oto znamieny fragment artykułu Barthes'a: „Z politycznego punktu widzenia wreszcie – głosząc i pokazując, iż żaden język nie jest niewinny, uprawiając coś, co można by nazwać »językiem integralnym« – literatura staje się rewolucyjna. Dziś więc tylko literatura bierze na siebie całkowitą odpowiedzialność za język, bowiem nauka niewątpliwie potrzebuje języka, ale nie jest ona, jak literatura, w języku. Nauka naucza, czyli wypowiada siebie, wyklada się – literatura dokonuje się raczej, niż siebie przekazuje (naucza się tylko jej historii). Nauka siebie wypowiada – literatura siebie pisze; pierwsze idzie za głosem – drugą prowadzi ręka; inne ciało – a więc także inne potrzeby – kryją się za jedną i drugą” (R. Barthes, *Od nauki do literatury*, tłum. W. Błońska [w:] idem, *Mit i znak. Eseje*, wyb. i wstęp J. Błoński, Warszawa 1970, s. 317).

<sup>3</sup> R. Rorty, op. cit., s. 62.

uwagi na kwestie przemilczane bądź wcześniej niezauważane? A może jest to kolejny głos w dyskusji, którego celem jest jedynie jego wartość estetyczna? Pytania się mnożą.

I kolejna ważna kwestia: czy interpretator zajmuje wobec tekstu stanowisko jako przedstawiciel danej teorii, czy jako indywidualny głos? Jeśli uznać, że słuszna jest ta druga możliwość, to nagle cała teoria literatury rozrasta się do takich rozmiarów, że wszelkie próby uspoźnienia i ograniczenia obszaru badań tracą sens. Jedynym prawodawcą i użytkownikiem tych praw zostaje badacz.

## Kandinski

Wróćmy do Kandinskiego. By wywód ten był wystarczająco przejrzysty, muszę wpiery zacząć od krótkiej informacji biograficznej. Wiktor Kandinski był rosyjskim psychiatrą, który dziś uznawany jest za prekursora psychiatrii sądowej. O jego dzieciństwie i dorostaniu wiadomo stosunkowo niewiele. Psychiatrzy zwracają uwagę jedynie na dwie znaczące kwestie: kilku członków jego rodziny zajmowało się działalnością artystyczną (między innymi malarz Vassily Kandinsky) oraz – co równie istotne – w rodzinie zdarzały się przypadki zaburzeń psychicznych. Sam Kandinski w młodości nie wykazywał żadnej z tych dwóch cech. Zaraz po studiach medycznych na Uniwersytecie Moskiewskim został zatrudniony jako lekarz w jednym ze szpitali, jednak nie zrezygnował z pracy badawczej rozpoczętej w okresie studenckim: publikował głównie artykuły dotyczące medycyny i psychiatrii (napisał też kilka recenzji literackich). W 1876 roku podczas wojny rosyjsko-tureckiej został wezwany do służby jako lekarz wojskowy – tam też miało miejsce jego pierwsze załamanie nerwowe. Podczas rejsu wyskoczył za burtę, by się zabić, ale został uratowany, a następnie trafił do ośrodka dla umysłowo chorych, gdzie przebywał przez prawie rok. Potem podjął pracę młodszego asystenta w szpitalu psychiatrycznym, gdzie pracował do końca życia i awansował w 1885 roku na starszego asystenta. Od czasu pierwszej próby samobójczej miał nawroty choroby objawiającej się zaburzeniami percepcji, myślami samobójczymi, stanami depresyjnymi oraz urojeniami, jednak nie zaprzestął z tego powodu swoich badań: tłumaczył na język rosyjski książki z dziedziny psychiatrii, nadal też pisał rozprawy naukowe, ale ograniczył temat badań do rozpoznania pseudohalucynacji (inaczej: omamów rzekomych). Kandinski sam stworzył to pojęcie, a ideę tego zjawiska wywnioskował na podstawie własnych doświadczeń. W książkach opisywał zarówno swoje zaburzenia, jak i obserwacje pacjentów, których leczył. Później zaczął również zajmować się psychiatrią sądową oraz tematem irracjonalności, z którym wiązała się kwestia klasyfikacji chorób psychicznych. Jego publikacje miały realny wpływ na działanie władzy sądowniczej: dzięki niemu pojawił się zawód psychiatry sądowego, którego opinia stała się kluczowa w przebiegu postępowania procesu sądowego. We wrześniu 1889 roku Kandinski popełnił samobójstwo, zażywając śmiertelną dawkę opium, zdobytą w szpitalu, w którym pracował<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Wszystkie informacje pochodzą z artykułów opublikowanych w „History of Psychiatry”: V. Lerner, J. Margolin, E. Witztum, *Victor Kandinsky (1849–89): a pioneer of modern Russian forensic psychiatry*, „History of Psychiatry” 2012, nr 23; V. Lerner, E. Witztum, *Victor Kandinsky, MD: psychiatrist, researcher and patient*, „History of Psychiatry” 2003, nr 14.

## Eponim

Pora na wykorzystanie postaci psychiatry-pacjenta. Nazwisko Kandinskiego już raz posłużyło do określenia konkretnego, medycznego zjawiska: chodzi o syndrom Kandinskiego-Clérambaulta (składowe syndromu: omamy rzekome, urojenia owładnięcia, mantyzm, opustoszenie myślenia, automatyzm psychiczny). Porzucmy jednak jednostki chorobowe. Zachowując w obrębie nazwiska całą złożoność biografii jego nosiciela, potraktujmy Kandinskiego jak eponim.

Eponim: dawca imienia, ciała, życia. Utrwalenie zbioru właściwości; kumulacja bodźców lub metonimiczne schowanie się za nazwą własną. Chcę obciążyć to nazwisko jeszcze jednym znaczeniem: zamierzam odczytać jego losy jako rozwój procesu interpretacyjnego i wskazać rolę, jaką odgrywa w nim literaturoznawca. W życiorysie Kandinskiego szczególnie interesujące są cztery kwestie: (1) Kandinski zajmuje się swoim doświadczeniem choroby, (2) nie podejmuje próby leczenia siebie, (3) pisze o irracjonalności, (4) poddaje się działaniu choroby.

### 1.

Kandinski przygląda się temu, co jest wewnątrz niego. To jego punkt wyjścia. Obserwuje siebie i stwierdza, że to, z czym mierzą się jego ciało i osobowość, nie zostało jeszcze opisane. Skupia się na odbiorze zewnętrznych bodźców przez swój organizm: „(...) opisywał anomalie zmysłów: wzroku, słuchu, węchu i dotyku”<sup>5</sup>. Wszystkie te zaburzenia ewidentnie mają wpływ na postrzeganie rzeczywistości. Jakim cudem, mimo tak dokuczliwych zakłóceń percepcji, potrafi je jednak dokładnie określić? Jego samoświadomość jest czymś w rodzaju imperatywu, którego nie może się on wyżyć: wiedza dotycząca stanu jego zdrowia pozwala mu nie tylko zrozumieć, lecz także dać świadectwo własnego cierpienia. Dowodzi to jednoznacznie, że ocalenie realnego doświadczenia może nastąpić tylko w przypadku utraty racjonalności. Racjonalności rozumianej tutaj jako pewnego porządku, zastanej wiedzy. Jeśli chciałby zachować zgodność z dotychczasowymi naukowymi dokonaniami przedstawicieli danej profesji, musiałby odrzucić całkowicie to, co osobiste i zewnętrzne. Wewnątrz dyskursu wiedzy nie ma miejsca na to, co zostaje uzasadnione jedynie subiektywnym odczuciem. Albo – albo. Kandinski decyduje się stanąć po stronie doświadczenia i dlatego też zauważa, że istnieje brak, który on – jako badacz – może wypełnić<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> V. Lerner, E. Witzum, op. cit., s. 107, tłum. własne.

<sup>6</sup> W badaniach literackich kwestia doświadczenia jest wciąż na nowo rozpatrywana, chociażby ze względu na specyficzną szerokią znaczenia tej kategorii: jej subiektywności oraz naukowego charakteru. Pisze o tym Ryszard Nycz w *Poetyce doświadczenia*: „Osobliwość doświadczenia (jako specyficznej interakcji – o charakterze sprzężenia zwrotnego – pomiędzy jednostką a otoczeniem, społeczeństwem i naturą) polega, po pierwsze, na tym, że to, ku czemu w doświadczeniu się zwracamy, aby to zidentyfikować (zaznać, pojąć, przyswoić, przedstawić), samo niejako przejmując inicjatywę: pociąga nas ku sobie, podporządkowuje sobie nas i w nas ingeruje, owłada nami i wstrząsa. Po drugie; skoro uczestnicząc w owym »bliskim spotkaniu« z tym, co się wydarza w doświadczeniu, jednostka nie jest w stanie zachować statusu zewnętrznego, zdystansowanego obserwatora, to po jego zakończeniu staje się raczej jednostkowym i unikatowym nosicielem tego, co przenikło do jego wnętrza z dookolnej zewnętrzności, aniżeli neutralnym medium reprezentacji tego, co wobec niego uprzednie i niezależne. Po trzecie, możliwość bezpiecznego wydobycia się z ubezwłasnowolniającej sytuacji uczestnika doświadczenia uzyskuje jednostka (...) jedynie dzięki wsparciu na »ramieniu drugiego«, na wspólnotowym uniwersum (...), który indywiduum przywraca intelektualny dystans i osobową autonomię, wyposaża je w narzędzia artykulacji i rozumienia czy racjonalizacji tego, co uwewnętrznione w doświadczeniu (...)” (R. Nycz, *Poetyka doświadczenia*, Warszawa 2012).



Jest bardzo bliski tworzenia; przecież tworzy nowe pojęcia, by nazwać siebie i swój stan, rozpisuje nową klasyfikację chorób psychicznych. Żyje podwójnym życiem, w którym jest pacjentem i lekarzem. To naukowiec, którego przedmiotem badań jest on sam. Z jednej strony wykorzystuje swoją wiedzę i medyczną intuicję, by określić to, co dzieje się w mózgu i układzie nerwowym osoby chorej, z drugiej – to właśnie jego ciało jest chore. Mimo to nikt nie podważa racjonalności jego wywodów. Jego słowa są odpowiedzialne. Píše o sobie, ofiarowuje siebie, by zrozumieć. Do ostatniej chwili zapisuje siebie:

„Kandinski, w okresach przejściowych między chorobą a rekonwalescencją, zwykle cierpiat z powody myśli samobójczych. Z tego powodu, niesiony tym impulsem, poszedł do szpitala, wziął duży ilość opium ze szpitalnej apteki, wrócił do domu i zażył śmiertelną dawkę. Nawet w takiej sytuacji kontynuował pisanie i opisywanie własnego doświadczenia: wziął kartkę papieru i zapisał »Połknąłem kilka gram opium, wciąż potrafię pisać«, a potem – już innym charakterem pisma: »trudności z czytaniem«, po czym został znaleziony martwy”<sup>7</sup>.

Praca się nie kończy – może zostać przerwana tylko z powodu fizycznej niemożności. Do ostatniego momentu – póki jest w stanie pisać – trwa obserwacja przypadku. Lecz Kandinski nie robi tego, by uratować siebie.

## 2.

To istotne: Kandinski nie opisuje swoich doświadczeń i nie zbiera tych wszystkich informacji, by w połączeniu ze swoją wiedzą oraz praktyką zawodową ocalić własne życie. Nie to jest stawką. Stawia sobie diagnozę (*paranoia hallucinatoria*), ale nic z tym nie robi. Dziś można by inaczej (precyzyjniej) nazwać chorobę, na którą cierpiat Kandinski, lecz w takiej sytuacji rodzi się pytanie: które rozpoznanie choroby jest prawdziwe? Samego chorego na podstawie autopsji<sup>8</sup> czy raczej kompetentnego badacza, który dzięki rozwojowi dyscypliny ma lepsze narzędzia poznawcze, ale dokonuje analizy chorego tylko na podstawie pozostawionych dokumentów? Jeśli główną wartością jest realne doświadczenie, to prawda leży po stronie Kandinskiego; jeśli jednak najistotniejszy jest rozwój i świadomość rekapitulacji dotychczasowej wiedzy, to wyżej powinniśmy ocenić rozpoznanie dokonane przez współczesnego naukowca. Nie sposób jednoznacznie określić prawdziwości tamtych diagnoz, zastanawiające jest jednak, dlaczego Kandinski nie uzdrawia sam siebie. Może nie chce się uleczyć, by nie stracić jakiejś istotnej dla siebie perspektywy? Nie chce się od tego doświadczenia uwolnić, a wręcz chce się z nim związać na stałe, by nie móc zapomnieć<sup>9</sup>. Ryzykuje, jest niepewny, co zdarzy się za chwilę. Przesuwa granice; jest już apatyczny, spisuje swoje kolejne pseudohalucynacje

<sup>7</sup> V. Lerner, E. Witztum, op. cit., s. 107, tłum. własne.

<sup>8</sup> Na dużą wartość zapiszków chorego zwracają uwagę autorzy artykułu o Kandinskim: „Autobiograficzne opisy autorstwa osoby chorej psychicznie mogą rozjaśnić nam pełen cierpienia, wewnętrzny świat »szaleństwa«, świat, który jest ciemny, tajemniczy, dziwny i obcy dla »normalnych« ludzi. Mimo postępu medycyny i nowych technologii zgłębiających ludzki mózg, subiektywne doświadczenie choroby pozostaje nieuchwytnie i może być nam dane tylko przez osobę, która je przeżyła” (V. Lerner, E. Witztum, op. cit., s. 104, tłum. własne).

<sup>9</sup> Warto wspomnieć o jeszcze jednym biograficznym fakcie: żonę Kandinskiego została Jelizawieta Karłowna – pielęgniarka, która opiekowała się nim podczas jego pierwszego pobytu w szpitalu. Po śmierci męża opublikowała jego prace naukowe, po czym popełniła samobójstwo. Zob. ibidem, s. 105–106.

(które różnią się od omamów tym, że ich odbiorca jest świadomy tego, że są wyobrażone). Czyta siebie wewnątrz choroby i twierdzi, że już wie. A jeśli to przecucie jest tym omamem, którego autoreferencyjność nie jest dostępna choremu? Kwestia deformacji prawdy wydaje się nie do rozstrzygnięcia.

Od fazy wyciszenia do kolejnej fazy ataku. Dochodzi do produkcji wiedzy. Tyle tylko, że kwestią sporną jest to, czego ta wiedza dotyczy: odkrywa prawdę tekstu, autora czy badacza? (Oczywiście w przypadku Kandinskiego dwie ostatnie instancje należy rozpatrywać jako integralne). Interpretator – jako element tej trójkątnej relacji – pojawia się na końcu, a więc musi też jawnie się ustosunkować do dwóch poprzednich. Tylko dlatego jego obecność jest nieraz traktowana jako ta, która zakłóca współbrzmienie lub jest niepożądana? Pomyślmy tak: literatura wytwarzana przez podmiot (autora) jest następnie przekazywana drugiemu podmiotowi (badaczowi), który przygląda się tekstowi krytycznie. To, co zewnętrzne wobec człowieka, zostaje utrwalone w tekście. On jest jedynym świadkiem wydarzenia i dlatego daje możliwość poznania<sup>10</sup>. Szyfrowana wiadomość – w najbardziej podstawowym, humanistycznym sensie – jest sposobem komunikacji jednego człowieka z drugim ponad przestrzenią i czasem. Odbieramy kolejne wiadomości i szukamy w ich gęstości znaków prawdy. Wydarza się więc komunikat, który – jako tekst literacki – przyjmuje niezwykle złożoną rolę łącznika. Tylko w sytuacji, gdy badacz jest autorem i obiektem badanym (co realizuje Kandinski), jest możliwa utopijna pełnia, w której żadna z trzech instancji nie rości sobie prawa do prawdy. W każdym innym przypadku spór jest nieunikniony.

### 3.

Pozostał jeszcze do przemyślenia temat irracjonalności. Kandinski podaje w wątpliwość dotychczasową praktykę rosyjskiego wymiaru prawa<sup>11</sup>: według niego nie należy zwalniać z odpowiedzialności za przestępstwo każdego oskarżonego, u którego zdiagnozowano jakiegokolwiek zaburzenie psychiczne. Nie każdy szalenciec jest irracjonalny – jego obłąd nie jest więc równoznaczny z niewiedzą (etyczną) – a przed zabranieniem głosu przez Kandinskiego właśnie tak uważano. Rozpatrzmy ten związek znaczeniowy, któremu przeciwstawia się rosyjski psychiatra: to, co normatywne, jest utożsamiane z wiedzą i logiką. Natomiast to, co ułomne i chorobliwe, staje się błędne. Jak więc poznać to, co wykracza poza normę? Nie sposób tego przeżyć, bo to już uniemożliwia powrót do racjonalnego języka; nie można też o tym mówić, jeśli się tego nie doświadczyło. Na pewno słowa są moje; z pewnością mają być odbierane jako czyjaś własność. Ale to, co zostanie z nich wyczytane, nie jest już moje: a zatem nadinterpretacja nie jest sprawą piszącego.

<sup>10</sup> Paul Ricoeur zauważa, że w wyniku odłączenia autora od jego komunikatu, to właśnie ów tekst-komunikat nie może być traktowany jedynie jako narzędzie wymiany informacji: „zapis jest czymś więcej niż tylko utwale- niem wcześniejszego dyskursu mówionego. Dzięki zapisowi tekst zyskuje semantyczną autonomię; ta autonomia jest konsekwencją zerwania związku między mentalną intencją autora i słownym znaczeniem tekstu. Dalsze losy tekstu wymykają się ze skończonego horyzontu, w którym żył jego autor” (P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, tłum. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 102).

<sup>11</sup> „Typową opinią w tamtym czasie było twierdzenie, że żaden pacjent cierpiący na jakąkolwiek chorobę psy- chiczną nie jest odpowiedzialny za to, co zrobił” (V. Lerner, J. Margolin, E. Witztum, op. cit., s. 220).

Nie da się postawić znaku równości między piszącym a czytającym, dlatego też nie można przewidzieć oddźwięku własnych słów: nie wiadomo, kiedy przed słowem „interpretacja” pojawi się ów paraliżujący przedrostek, określający nadmiar. A czym byłoby napisanie zdania: „jestem szaleńcem”? Czy nie wykracza to właśnie poza rozumowy porządek? Semantycznie jest to przyznanie się do obłądki, ale przecież jest to też użycie języka do artikulacji swoich myśli, co jest tak zwanym gestem racjonalnym. Zawsze pozostaje ta wątpliwość: oni (czytający) nie zechcą mnie zrozumieć albo zrozumieją mnie inaczej. Jak mam udowodnić, że to, co sądzę, nie jest wynikiem chwilowego (lub długiego skrywanego) doświadczenia obłądki? Obłąd następuje wtedy, gdy ja jestem poza sobą i jednocześnie w wielu wersjach siebie. Ale jak inaczej interpretować, jeśli nie poprzez testowanie różnych sytuacji, opcji, bohaterów, spojrzeń lub uczuć?

Nikt nie przyzna się do szaleństwa; większość z chęcią weźmie odpowiedzialność za swoje słowa, by tylko nie zostać uznanym za obłąkanego, bo ten ontologiczny status nie pozwala powiedzieć już nic więcej.

#### 4.

Pisanie jest wyczerpujące, a jednocześnie – nie sposób tu uniknąć górnolotnych słów – stanowi rodzaj misji. Mówię, by coś odkryć oraz by się tym podzielić. Mówię i piszę, bo marzę o tym, że coś słowami uruchomię. Nie robię tego jednak z egoistycznych pobudek: pierwszym impulsem jest inny tekst; on też jest jego bohaterem. Właściwie piszę dla tamtego tekstu, w jego imieniu, by go rozjaśnić, obronić, przełożyć, zaprezentować. Jeśli już doszukiwalibyśmy się tutaj egoizmu, to wiązałby się on z przekonaniem o słuszności własnego głosu – sądzę, że to, co chcę napisać, jest wyjątkowe. Ten narcystyczny gest jest jednak znów tłumiony: „ja” rzadko mówi o sobie, raczej dziwnie się rozpuszcza, tracąc osobową formę: „mówi się”, „twierdzi się”, „warto wspomnieć”, „udowodniono” lub staje się bliżej nieokreśloną wspólnotą: „zauważmy”, „podkreślmy”, „przypomnijmy”<sup>12</sup>. Tym samym krzywdzi się podmiot, który pisze; przecież to jego interpretacja, jego głos. W tym ciężkim nacisku i ukrywaniu swojego osobistego czytania zupełnie niepotrzebnie ginie „ja”, które przecież jest nieuniknione i które zbyt często się chowa. Piszę ja i nie ma w tym nic złego. A mimo to interpretacja w swojej formie, jak się zdaje, nie stanowi części mnie. Dlatego jest to wyczerpujące dla podmiotu piszącego i umiera wszystko, Kandinski krzyczy, że już nie może pisać, sygnalizuje: to, co piszę, to moja choroba, a wy nie możecie mi jej zabrać. Fakt ten – dotyczący okradania podmiotu z osoby – zniechęca do mówienia. Bo gdzie tak naprawdę jest moja sygnatura? Nie do końca wiadomo, w imię czego należy ją ukrywać. Ta zależność jest bardzo zajmująca: podmiot produkuje tekst, który ostatecznie coś mu zabiera; a to coś to ja. Ktoś kręci sznur na własną sznyć i tym kimś jest piszący.

<sup>12</sup> Barthes pisze: „Wszystko to tylko gramatyczne pozory, które jedynie odmieniają sposób, w jaki podmiot konstruuje się w wypowiedzi, sposób, w jaki siebie poddaje – teatralnie lub fantazmatycznie – innym” (R. Barthes, op. cit., s. 321).

Wszystkie te zdarzenia układają się kolejno w historię wyjawiania się właściwości, którymi dziś obdarzony jest badacz podejmujący pracę interpretacji: (1) tekstowość doświadczenia, (2) spór o prawdziwość, (3) odpowiedzialność i strach przed nadinterpretacją i wreszcie (4) utrata indywidualności. Wobec tych cech, które właściwie brzmią jak rozkazy lub ograniczenia, interpretator – niezależnie od wybranej metodologii – pozostaje bezradny. Jak sprostać temu zadaniu, by nie wpaść w pułapkę wiecznie nierozstrzygalnego sporu, który miałby na celu rozwikłanie powyższych kwestii? Może ta baza pojęciowa służąca umiejscowieniu badacza jest tak naprawdę jego głównym narzędziem, rodzajem metametodologii, pierwszym pytaniem, które musi postawić wobec tekstu. Nadszedł czas, by czynić to odważniej; by wyrazić wprost wątpliwości względem teorii; by cienka granica między interpretacją a jej nadużyciem stała się docelowym punktem każdej literaturoznawczej wypowiedzi. „Nie zakochuj się we władzy”<sup>13</sup> – napisał kiedyś Foucault, co można by sparafrazować: „nie dąż do jakiegokolwiek zawłaszczania”. W przypadku badacza oznacza to zgodę na ograniczenia, które uniemożliwiają powiedzenie wszystkiego. Prawda tekstu pozostanie nieuchwytna. I nie jest to skutek braków wynikających z niewystarczających umiejętności lub niewiedzy. Kandinski do końca spisuje swoje doświadczenie, choć fizycznie traci już siły. Na ostatniej kartce zapisanej przed śmiercią notuje zawołanie, które może być prośbą o wytłumaczenie, rozjaśnienie, rozpoznanie stanu, nad którym on sam już nie ma władzy: „Światła!, światła!, światła!”<sup>14</sup> – krzyczy Kandinski i krzyczy prawdziwie.

### Summary Kandinsky's Figure

The article focuses on the present status of interpretation in the humanities. After poststructuralism, whose proponents have undermined all major components of the humanistic discourse, the role of the researcher also appears to be problematic. The article therefore proposes a new category to define the position of the reader in critical analysis. This has been done through a reference to Victor Kandinsky, a famous Russian pioneer of psychiatry. Selected events from Kandinsky's life have been juxtaposed with the process of interpretation to produce a new definition of the interpreter based on four attributes: textual experience, the contestation of the fields of truth, the fear of over-interpretation and the lack of individuality.

**Słowa kluczowe:** interpretacja, Kandynski, teoria literatury, poststrukturalizm, Barthes

**Keywords:** interpretation, Kandinsky, literary theory, poststructuralism, Barthes

---

<sup>13</sup> M. Foucault, *Przedmowa do Anty-Edypa*, [http://www.ekologiasztuka.pl/articles.php?article\\_id=65](http://www.ekologiasztuka.pl/articles.php?article_id=65) (data dostępu: 16.12.2016).

<sup>14</sup> Zob. V. Lerner, E. Witzum, op. cit., s. 108.

## **Komentarz wstępny do książki Sørena Kierkegarda *Pisma późne* (Kęty 2016), przetłumaczonej przez Karola Toeplitza, i okoliczności powstania późnych dzieł filozofa**

Podczas analizy dzieł myśliciela egzystencjalnego niepodobna przejść do porządku dziennego nad biografią autora. Interpretacja taka nie może abstrahować od życiorysu. Jednak interpretacja nie sprowadza się w takim przypadku do wskazania określonych przeżyć, które w twórczości znalazły swoje odzwierciedlenie, a także nie wyczerpuje się w określeniu czasu, kiedy dzieło powstało. Tekst literacki, przykładowo poetycki, będący odzwierciedleniem dowolnego zdarzenia, które dotknęło autora, nie jest poezją w ścisłym rozumieniu tego słowa; dopiero wtedy gdy wszystko wznosi się ponad to, co „przypadkowe”, czyli „autobiograficzne”, możemy mówić o twórczości. To wznoszenie się „poza” czy „ponad” nie jest równoznaczne z opuszczeniem tego, co historyczne. Odwrotnie: jest otwarciem się na to, co historyczne. Opis życia osobistego wznosi się i zarazem zostaje zniesiony (w heglowskim rozumieniu kategorii *Aufhebung*), odnosi się do owego historycznego kontekstu, niejako go otwiera. Takie pojmowanie tego, co autobiograficzne, jest właśnie negacją autobiograficznego pierwiastka, ponieważ nie idzie już teraz o pojedyncze wydarzenie i pojedynczą osobę, ale raczej o dziejowe stanowisko, jeśli można tak powiedzieć, idzie o coś historycznie istotnego. Mówiąc inaczej, pojedynczy twórca staje się kimś niepowtarzalnym nie z powodu przypadkowości tego, co go dotknęło w życiu, ale ze względu na jego wyróżnione stanowisko wobec historii. Ponadto nie można przejść do porządku dziennego nad tym, że nawet to, co przypadkowe, dzięki transpozycji w sferę słowną, ztraca swój przypadkowy charakter. Ale i w tym przypadku istotne staje się nie faktyczne wydarzenie, lecz słowne ukształtowanie, wyrażenie tego wydarzenia. Jest to problem-pytanie, kwestia stara jak sam fakt interpretacji: na ile werbalizacja, abstrakty (które przecież *ex definitione* właśnie abstrahują od konkretności) są w stanie odzwierciedlić niepowtarzalne przecież przeżycia?

Jeżeli mimo to wiele interpretacji zatrzymuje się na biografii twórcy, daje się to wyjaśnić z jednej strony poręcznością takiego zabiegu, a z drugiej – brakiem właściwych aspiracji interpretatora. Pod pretekstem niedodawania niczego do biografii rzeczywiście nie robi się niczego, aby dotrzeć do istoty twórczości. Najprostsze wydaje się „grzebanie” w biografii twórcy, aby rzekomo w sposób naukowy dotrzeć do „wydarzeń”, „faktów”, co jakoby ma wyjaśnić, jak doszło do takiego, a nie innego ukształtowania określonego dzieła. Takie interpretacje dostrzegają jedynie to, co anegdotycznie historyczne w życiu twórcy, a nie to, co historycznie istotne, dzięki czemu *novum*, to, co wniesione do twórczości, niejako „wygasa”, zostaje w znacznym stopniu zdeprecjonowane.

Jest to równoznaczne ze ślepotą wobec tego, co w dziele twórcy do nas przemawia, dzięki czemu dzieło staje się dziełem we właściwym rozumieniu tego słowa.

U podstaw takiego podejścia leży określona nadinterpretacja życia twórcy, ujmowana na podstawie jego przeżyć. Odnotowanie i powołanie się na to, co autor przeżył, ma być wystarczającym argumentem na rzecz unicestwienia zarzutu, że interpretacja jest czczą igraszką. Jednak do czego sprowadza się istota tego, co ważne, żywe – o to tacy interpretatorzy nie pytają. Taka interpretacja stawia sprawę niejako na głowie. Albowiem w rzeczywistości dzieło nie otrzymuje swojego uzasadnienia dzięki życiu autora, lecz odwrotnie, to, co nazywane jest jego życiem, zostaje legitymizowane dopiero poprzez wytworzone dzieło!

Po tych uwagach wstępnych przejdźmy, chociaż skrótowo, do kontekstu historycznego, aby ukazać czasy, w których przyszło działać Kierkegaardowi. W 1536 roku, w okresie kiedy Danią rządził król Chrystian III, Kościół luterański stał się instytucją państwową. W 1660 roku parlament nadaje królowi władzę absolutną, a więc także władzę zwierzchnią nad Kościołem. W tym samym roku ukazują się księgi symboliczne Kościoła. Każdy poddany Jego Królewskiej Mości staje się automatycznie członkiem Kościoła ewangelicko-augsburskiego. Ta praktyka oznacza faktycznie przymus chrztu według tego porządku oraz ekspulsowanie wyznawców innej religii; praktyki te przetrwały praktycznie do 1849 roku. Od panowania Chrystiana V zaczęły pojawiać się pierwsze oznaki tolerancji, co wynikało chociażby z faktu, że królowa należała do Kościoła reformowanego.

To władca zwoływał synody, a „własność” Kościoła należała faktycznie do korony. Biskupi, przynajmniej formalnie, byli jedynie doradcami króla. Bardziej istotne zmiany nastąpiły po Wiośnie Ludów. Masowe wystąpienia na ulicach, wręcz tłumy, budziły u naszego filozofa jednoznaczne potępienie, i to nie tyle ze względu na żądania, ile z przyczyn *stricte* filozoficznych, to, co „numeryczne”, negowało bowiem indywidualność, „pojedynczość”, wreszcie odpowiedzialność jednostkową.

Od 1849 roku biskupi składali sprawozdania już nie królowi, lecz Ministerstwu do spraw Kościelnych. Duńskie Oświecenie nie wydało wybitnych postaci, to raczej romantyzm ze swoim indywidualizmem zrelatywizował wartości dotąd dominujące. Z jednej strony narastała obojętność wobec religii, z drugiej – daje o sobie znać pietyzm (którego gorącym zwolennikiem był ojciec filozofa). Pęknięcie w samym Kościele i powstanie Kościoła grundtvigiańskiego, istniejącego po dzień dzisiejszy, apoteoza historycznej przeszłości, pogańskich legend i nordyckich sag, powodowały rozbudzenie patriotyzmu, wreszcie „rozluźnienie” doktryny dominującego dotąd Kościoła, a wpływy niemieckojęzycznej kultury (na przykład Lessinga, Hegla<sup>1</sup>, Schellinga, którego wykłady słuchał w Berlinie, wreszcie Feuerbacha) sprzyjały desakralizacji życia. Z dotyczących Danii wydarzeń makrohistorycznych warto odnotować przegrane wojny o Szlezwik-Holsztyn; utratę Norwegii na rzecz Szwecji w 1814 roku; oblężenie Kopenhagi oraz zatopienie

---

<sup>1</sup> Jeden z profesorów naszego myśliciela, późniejszy zwierzchnik Kościoła, Martensen był jego zwolennikiem.

duńskiej floty przez Anglików i długotrwałe trudności gospodarcze wywołane tymi dwoma wydarzeniami.

Spośród bezpośrednich wydarzeń, które miały znaczący wpływ na życie Sørrena, wspomnieć należy „kłątwę” ciężącą na rodzinie po tym, jak jego ojciec jako chłopiec, wówczas pasterz, przeklął w czasie burzy Boga. W rodzinie krążył także mit, że grzech ojca spowoduje, że jego dzieci nie przeżyją 33. roku życia, co miał potwierdzać fakt, że z siedmiorga potomstwa aż pięcioro zmarło we wczesnej młodości (stąd brała się intensywna praca myśliciela do osiągnięcia tego wieku). Na jego losie zaciążyły także zaręczyny z Reginą Olsen oraz ich zerwanie (co w tamtych czasach i w środowisku mieszczańskim uchodziło za skandal i bywało interpretowane jako aprobata celibatu). Ponadto ważny był także atak na filozofa ze strony satyrycznego czasopisma „Korsarz” i mniej znaczące polemiki (na przykład z Andersenem). Znamienne jest to, że o ile w przypadku tekstów Nikolaia Grundtviga niejednokrotnie interweniowała cenzura, o tyle Kierkegarda – mimo wręcz fanatycznego i momentami nieprzebierającego w słowach ataku na instytucję Kościoła, wprowadzie już oddzielonego od państwa – nigdy podobne restrykcje nie spotkały.

Duńczyk, począwszy od 18. roku życia, pisał dziennik, w którym można odnaleźć wiele komentarzy do opublikowanych za życia dzieł. Uwagi te stanowią nieocenione źródło wyjaśniające liczne wątki pojawiające się w jego twórczości. Po zdaniu na uniwersytecie niezbędnych egzaminów Kierkegaard mógł zostać pastorem, ale propozycję tę, co oczywiste, odrzucił. Mimo to wygłosił w kopenhaskich kościołach pięć kazań, a wśród duchownych miał jednego przyjaciela, Emila Boesena, który towarzyszył mu także na łożu śmierci. Jednak gdy zaproponowano mu w czasie choroby ostatnią komunię, myśliciel ją odrzucił.

Kierkegaard miał świadomość tego, że racje w humanistyce są podzielone, w związku z czym zarówno w teorii, jak i w praktyce był daleki od doktrynerstwa. On jedynie **proponował** i w ślad za Sokratesem zbijał poglądy oponentów, właściwie zawsze prezentując poglądy *pro et contra*.

Stąd będzie mógł napisać w podtytule jednej ze swoich książek: *Propositio*<sup>2</sup>. Nigdy nikomu nie narzuca swojego punktu widzenia, stosuje swoistą egzystencjalną majeutykę<sup>3</sup>, co wyraża między innymi tytuł jednego z pism: *Osądź sam* (!), sam decyduj, ja – autor – tobie jedynie prezentuję różne możliwości i potęguję trudności związane z wyborem. Nie jest tedy ważne, co za treści (na przykład biblijne) się przyswajają, ale JAK się to czyni. Nieprzypadkowo więc filozof zajmuje w jednym i tym samym dziele

---

<sup>2</sup> Zob. S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne*, tłum. K. Toeplitz, Warszawa 1988, s. 8 (ze znanym podtytułem: *Projekt myślowy*). Drugie wydanie *Okruchów filozoficznych* i *Chwili* ukazało się w wydawnictwie Marka Derewieckiego, w Kętach w 2007 roku.

<sup>3</sup> Jest coś zadziwiającego w tym, że Kierkegaard, dokonując podziału swojej twórczości na trzy części, w żadnej nie ujął rozprawy magisterskiej (według późniejszych kryteriów – doktorskiej), dotyczącej znaczenia ironii w ujęciu Sokratesa. A przecież myśliciel odwołuje się do starożytnego mędrca wielokrotnie. Niels Thulstrup, wieloletni dyrektor Instytutu im. S. Kierkegarda przy Uniwersytecie Kopenhaskim, wyjaśnił mi kiedyś, że tytuł doktora uzyskuje się wtedy, kiedy praca została napisana z inicjatywy wydziału, uniwersytetu, a magisterium – wówczas, gdy autor sam decyduje się na napisanie takiej rozprawy.

różne stanowiska. Nie stroni od oksymoronów. Jednak ostateczną perspektywą jest od początku – jak to wyjaśnia *expressis verbis* – perspektywa religijna. Tej wielorakości dróg wiodących do prawdy Kierkegaard daje wyraz wielokrotnie, i to w najróżniejszych postaciach literackich. Oto na przykład „zakątek ośmiu dróg”, a właściwie rozwidlenie w lesie, w północnej Zelandii; owo rozwidlenie nie jest niczym innym, jak przenośnią dotyczącą różnych „możliwości umysłu” (teraz znajduje się tam pomnik (!) upamiętniający tę ideę). Mamy oto do czynienia z refleksją samotnika siedzącego na skale, na wysokim brzegu Morza Północnego, opodal miasteczka Gilleleje, na klifie porośniętym skartowaciałymi sosnami, targanym nieustannie wiatrami i z bezkresną perspektywą (dzisiaj upamiętnia to „Kierkegaard sten”, czyli kamień Kierkegaarda).

Różnorodność punktów odniesienia stosowana przez jednego autora jest wręcz nie-dościgniona. U Duńczyka mamy do czynienia z refleksją filozoficzną, narracją teologiczną, psychologiczną, pozornie *stricte* literacką, rzadziej socjologiczną i polityczną, chociaż w autobiografii czytamy, że „w dzisiejszych czasach wszystko (!) jest polityką”. Nie od rzeczy będzie także odnotowanie różnorodnych stylów literackich. Wszystko to znajduje swoje uzasadnienie właśnie w nieustannym stawaniu się podmiotu, egzystencjalnie ujmowanym bogactwie wewnętrznym jednostki... uwikłanej w rozmaite konteksty, w tym religijny, wręcz chrześcijański, który jest niejednokrotnie odległym, ale ostatecznym punktem odniesienia. Jest to niekiedy MĄDROŚĆ w rozumieniu hebrajskiej *chochma* jako synonimu określonej czynności, takiej jak pouczenie czy napominanie sformułowane po to, aby podjętą decyzję wcielić w życie. Tylko albo aż tyle.

#### Postscriptum:

Pragnę odnotować fakt, że dzieła wszystkie Duńczyka wydane w Kopenhadze pt. *Soeren Kierkegaards Skrifter in 55 volumes* ukazały się w Gads Forlag. Dodam też, że aktualnie wszystkie polskie tłumaczenia opierają się na tym wydaniu.

Pięćdziesiąt pięć tomów w krótkim życiu to niemało. Jednak Myśliciel potrafił w operze wysłuchać uwertury albo fragmentu I aktu, aby udać się do domu i pisać, pisać, pisać... *Pisma późne* zawierają własny obrachunek Kierkegaarda ze swoją działalnością literacką. Oto tytuły odnoszące się do tej samooceny, bynajmniej nie ułatwiające komentowania tej twórczości: *O MOJEJ DZIAŁALNOŚCI JAKO PISARZA*, *PUNKT WIDZENIA DOTYCZĄCY MOJEJ DZIAŁALNOŚCI JAKO PISARZA*, *BEZPOŚREDNI KOMUNIKAT*, *MELDUNEK DLA HISTORII*, *ANEKS. „POJEDYNCZY”, DWIE NOTY DOTYCZĄCE MOJEJ DZIAŁALNOŚCI JAKO PISARZA*. Teksty te zajmują nieomal połowę książki. Według mnie stanowią bezcenny wkład do literaturoznawstwa. Nieczęsto się zdarza, aby pisarz w tak obszernej i szczegółowy sposób dokonał samooceny swojej twórczości. To wręcz modelowy przykład.



## Nowe pisarstwo

Przełożył Patryk Gołębiowski

Moim zdaniem ruchy awangardowe powstały po zakończeniu procesu profesjonalizacji artystów, kiedy trzeba było zacząć od nowa. Kiedy sztuka była już wymyślona i pozostała tylko produkcja dzieł, mit awangardy umożliwił przejście drogi od początku. Jeżeli oryginalny proces trwał dwa, trzy tysiące lat, to ten zaproponowany przez awangardę mógł funkcjonować tylko jako symulakrum albo pantomima i stąd typowa dla awangardy ludyczna, a w każdym razie „mało poważna” aura, jej karnawałowe rozchwianie. Ale Historia nie znosi stabilizacji i awangarda była sprzeciwem sztuki jako praktyki społecznej, mającym na celu odtworzenie dynamiki ewolucyjnej.

W rezultacie – ograniczmy się do gatunku powieści – kiedy tylko zaistnieje wzorzec powieści „profesjonalnej”, cechującej się doskonałością, której nie sposób przewyższyć w ramach gatunkowych założeń (powieści Balzaca, Dickensa, Tolstoja, Manzonięgo), pojawia się niebezpieczeństwo, że sytuacja się utrwali. Ktoś może powiedzieć: jeżeli grozi nam jedynie to, że wszystkie powieści będą takie, jak Balzaca, to jesteśmy gotowi podjąć to ryzyko, i to chętnie, ale tak się składa, że trudno mówić zaledwie o ryzyku, gdyż stan rzeczy istotnie się utrwalił i tysiące twórców XX wieku pisało powieści balzakowskie: niekończący się zalew powieści historycznych, rozrywkowych lub ideologicznych, czyli *commercial fiction*. Żeby postąpić choć krok dalej, jak uczynił to Proust, niezbędny jest niezwykle wysiłek i poświęcenie całego życia. Działa tu prawo zmniejszających się zysków, zgodnie z którym odkrywca, z racji pierwszeństwa, zajmuje właściwie całe terytorium, a jego naśladowcy mają coraz mniejsze pole manewru, na którym coraz trudniej o postęp.

Osiągnąwszy status profesjonalisty, pisarz staje przed wyborem dwóch dróg, w równym stopniu podszytych melancholią: albo dalej pisać powieści w starym stylu w uwspółcześnionych realiach, albo podjąć heroiczną próbę wykonania kroku naprzód. Ta druga możliwość szybko okazuje się ślepą uliczką: podczas gdy Balzac napisał pięćdziesiąt powieści i znalazł jeszcze czas dla siebie, Flaubert napisał, wykrwawiając się, pięć, Joyce – dwie, a Proust – tylko jedną. I była to praca, która wdarła się do życia, wchłonęła je niczym nieludzki hiperprofesjonalizm. Istnienie zawodu literata było stadium chwilowym i niestałym, które mogło funkcjonować wyłącznie w konkretnym momencie historycznym; powiedziałbym, że mogło ono funkcjonować wyłącznie jako proces spełniania się pewnej obietnicy i zaraz po jej krystalizacji przyszedł czas, by szukać czegoś nowego.

Na szczęście istnieje trzecie wyjście: awangarda, która jest moim zdaniem próbą odzyskania maniery dyletanta na najwyższym poziomie syntezy historycznej, innymi słowy, postawienia kroku na polu już niezależnym i ugruntowanym społecznie

oraz opracowania na nim nowych praktyk, które przywróciłyby sztuce łatwość tworzenia cechującą ją na początku.

Profesjonalizacja implikuje specjalizację. Dlatego awangardy bezustannie odwołują się w zróżnicowany sposób do słynnej kwestii Lautréamonta: „Poezja musi być tworzona przez wszystkich. Nie przez jednego”<sup>1</sup>. Wydaje mi się, że błędem jest interpretowanie tej frazy w sensie czysto liczbowym i demokratycznym albo odczytanie z niej dobrych intencji o utopijnym charakterze. Być może jest na odwrót: gdyby poezja była czymś, co mogą uprawiać wszyscy, to poeta nie musiałby wyróżniać się z grona innych ludzi, uwolniłby się od zgrzytów, które nazywamy talentem, stylem, misją, pracą, i tym podobnych psychologicznych udręk. Nie musiałby już dłużej być poetą przeklętym, cierpieć ani niewolniczo oddawać się coraz mniej docenianej przez społeczeństwo pracy.

Profesjonalizacja zagroziła historyczności sztuki, a w każdym razie ograniczyła jej historyczny aspekt do zawartości, formę zaś zostawiła w stanie hibernacji. Innymi słowy, zburzyła dialektykę między formą a treścią, dialektykę, która stanowi o artyzmie sztuki.

Co więcej, profesjonalizacja ograniczyła praktykowanie sztuki do wąskiego społecznego sektora specjalistów, przez co przepadło bogactwo doświadczeń całej reszty społeczeństwa. Artyści czuli się zobowiązani „dać głos tym, którzy go nie mają”, tak jak robili to bajkopisarze, u których można było usłyszeć osły, papugi, wieśniaków, muchy, krzesła, królów, chmury. Do sztuki dwudziestowiecznej wdarła się prozopopeja.

Narzędzie awangardy – nadal trzymamy się mojej teorii – to metoda. Zdefiniowana z perspektywy negatywnej metoda jest zwodniczym symulakrum procesu, za pomocą którego kultura determinuje *modus operandi* artysty. Z punktu widzenia awangardy to jedyny sposób odtworzenia konstytutywnego radykalizmu sztuki. W istocie ocena nie ma tu znaczenia. Awangarda z natury zawiera w sobie szyderstwo, które traktuje jako kolejne tworzywo artystyczne.

W tym sensie, rozumiana jako ogół twórców metod, awangarda nie traci na znaczeniu i dwudziesty wiek zawdzięcza jej wysyp map skarbów czekających na wykorzystanie. Konstruktivism, zapis automatyczny, *ready made*, dodekafonia, *cut-up*, przypadek, indeterminizm. Wielcy artyści XX wieku to nie ci, którzy tworzyli dzieła, tylko ci, którzy wymyślali metody, żeby dzieła tworzyły się same albo żeby się nie tworzyły. Po co nam dzieła? Kto chce kolejnej powieści, kolejnego obrazu, kolejnej symfonii? Jakby już nie było ich wystarczająco wiele!

Konkretne dzieło zawsze będzie miało wartość przykładu, a przykład można zastąpić innym, przy czym zmienia się zaledwie siła przekazu: ale my i tak jesteśmy już przekonani.

Problem tkwi w stwierdzeniu, czy dane dzieło sztuki jest konkretnym przypadkiem czegoś ogólnego, co stanowi o danej sztuce lub danym gatunku. Mówiąc: „Przeczytałem wiele powieści, na przykład *Don Kichota*”, podejrzewam, że nie oddajemy temu dziełu należytej sprawiedliwości. Wyjmujemy je z Historii, aby umieścić na regale w muzeum albo w supermarkecie. *Don Kichot* to nie jedna z powieści, tylko fenomen unikalny

<sup>1</sup> C. de Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, tłum. M. Żurowski, Warszawa 1976.

i niepowtarzalny, innymi słowy, historyczny, od którego wziął się wyraz „powieść”. W sztuce przykłady nie są przykładami, ponieważ są unikalnymi wytworami, niepoddającymi się żadnemu uogólnieniu.

Kiedy cywilizacja się starzeje, mamy do wyboru albo nadal tworzyć dzieła, albo wymyślić od nowa sztukę. Jednak miarą starzenia się cywilizacji jest liczba pomysłów już stworzonych i wyeksploatowanych. Wtedy ta druga możliwość staje się coraz trudniejsza, bardziej wymagająca i mniej wdzięczna. Chyba że pójdzie się na skróty, co zawsze będzie się wydawać nieco nieodpowiedzialne lub wulgarne, i zastosuje metodę. I właśnie to robiły awangardy.

Kiedy sztuka zamieniała się w zwykłą produkcję dzieł przez tych, którzy umieli i mogli je wytwarzać, ruchy awangardowe interweniowały, żeby reaktywować proces od jego korzeni, a robiły to, zastępując hołubiony do tej pory rezultat procesem. Sam ów zamiar pociąga za sobą inne postulaty: żeby sztuka mogła być tworzona przez wszystkich, żeby uwolniła się od ograniczeń psychologicznych i – ogólnie rzecz biorąc – żeby „dziełem” była metoda tworzenia dzieła bez samego dzieła albo z dziełem o charakterze dokumentalnego dodatku, którego sensem jest wyłącznie możliwość odtworzenia procesu jego powstawania.

Chcę zilustrować powyższy wywód postacią mojego ulubionego artysty, amerykańskiego muzyka Johna Cage’a, którego twórczość jest nieskończonym źródłem metod. I choć Cage był muzykiem, nie przestaję mówić o literaturze. Wprost przeciwnie. Postulat, żeby „poezja była tworzona przez wszystkich, nie przez jednego”, oznacza również, że ów „jeden”, przystąpiwszy do działania, będzie się zajmował wszystkimi dziedzinami sztuki, nie jedną. Metoda umożliwiła komunikację między różnymi formami sztuki i powiedziałbym, że to pozostałość po rajskim systemie sztuki, w którym wszystkie jej rodzaje stanowiły jedność, a artysta był człowiekiem bez szczególnych predyspozycji zawodowych. Z tego względu John Cage nie jest tu przykładem. To nie przykład, tylko rzecz sama w sobie, o której mówię.

Jego historia jest znana: młody człowiek pragnący być artystą, który nie miał warunków, żeby zostać muzykiem, i który właśnie dlatego został muzykiem... Mamy tu wyłom w ciągu przyczynowo-skutkowym, przez który wślizguje się awangardowość. Przedtem historii muzyków przedstawiały się na odwrót, a kanonem było życie Mozarta: predyspozycje były tak ważne, impuls sprawczy tak rozstrzygający, że aby wyznaczyć początek historii, trzeba było przemierzać wstecz biografię, aż do wczesnego dzieciństwa, aż do kołyski, i nawet jeszcze wcześniej, aż do rodziców lub dziadków. U Cage’a impuls ten dryfuje niezakotwiczony i w istocie przemieszcza się ku starości artysty. Można by go równie dobrze umiejscowić w ostatnich latach życia, w pięknych utworach, których tytułami były liczby, skomponowanych między rokiem 1987 i jego śmiercią w roku 1992. Korzyść z przesuwania tego impulsu w przyszłość polegała na tym, że trzeba go było za każdym razem wymyślać: Cage nigdy nie miał jednoznacznej, zakotwiczonej w przeszłości motywacji, żeby zostać muzykiem. Gdyby ją miał, mógłby się poświęcić wyłącznie

wytwarzaniu dzieł. Tak się złożyło, że musiał robić coś innego. Różnicę tę może wyjaśnić zwięzłe omówienie jednego z jego dzieł, *Music of Changes* z 1951 roku.

*Music of Changes* to utwór na fortepian, a metoda twórcza opierała się na heksagramach *Księgi przemian* (*I-cing*). Do stworzenia dzieła posłużył przypadek. Nie można powiedzieć, że Cage je „skomponował”, bo czasownik ten oznacza świadome rozmieszczenie poszczególnych elementów. Tu kompozycja była przedmiotem metodycznej negacji.

Cage korzystał z trzech kwadratowych tabel o szerokości i długości ośmiu pól; każda tabela składała się zatem z sześćdziesięciu czterech pól, co odpowiada liczbie heksagramów *Księgi przemian*. Pierwsza tabela zawierała wyłącznie dźwięki. Każdemu polu przypisane było „zdarzenie dźwiękowe”, czyli jedna lub kilka nut. Występowały one tylko na polach nieparzystych; pola parzyste były puste i oznaczały ciszę. Druga tabela, również o sześćdziesięciu czterech polach, zawierała długości trwania, których nie używa się przy zadanym metrum. Tu sześćdziesiąt cztery pola były wypełnione, bo długość trwania odnosi się zarówno do dźwięku, jak i do ciszy. Trzecia tabela, w której wypełnione zostało tylko jedno pole na cztery, określa dynamikę, od *pianissimo* do *fortissimo*, a wartości używane są osobno albo łącznie, czyli przy przejściu między dźwiękami.

Sześć rzutów dwiema monetami decydowało o wyborze heksagramu z *Księgi przemian*. Numer tego heksagramu odsyłał do pola w tabeli dźwięków. Kolejne sześć rzutów (kolejny heksagram) określało długość trwania wybranego wcześniej dźwięku, a trzecia seria rzutów wyznaczała dynamikę. (Oprócz tego była też czwarta tabela, gęstości: również losowo określano liczbę warstw dźwięku w danej chwili; mogło ich być od jednej do ośmiu). O długości każdej z czterech części, ich strukturze i czasie trwania całości również decydował przypadek.

Utwór od początku do końca powstał w wyniku metodycznej i czysto automatycznej pracy wyznaczania parametrów każdego kolejnego dźwięku. Jakie jest brzmienie dzieła? Z założeń twórczych wynika, że może ono być dowolne. Nie będzie melodii ani rytmu, ani progresji, ani tonalności – nie będzie niczego. Będzie tylko to, co wyjdzie za sprawą przypadku; innymi słowy, jeżeli przypadek tak zechce, będą wszystkie te rzeczy.

Co ciekawe, choć można by uznać, że mając na względzie zastosowaną metodę, utwór powinien brzmieć całkowicie ponadczasowo, bezosobowo i ageograficznie, w istocie kojarzy się z rokiem 1951, brzmi jak dzieło amerykańskiego ucznia Schönberga i jest bardzo charakterystyczny dla twórczości Johna Cage’a. Jak to możliwe? Cage w 1951 roku opracował tylko metodę. Po rozpoczęciu procesu twórczego zniknęły realia historyczne, osobowość i otaczająca je cywilizacja. Jeżeli z ukończonego utworu można mimo to odczytać realia historyczne, osobowość i wpływ cywilizacji, to znaczy, że myliliśmy się, przypisując ich obecność procesom psychologicznym zachodzącym w trakcie aktu kompozycji.

Założmy, że Chopin napisałby swoje nokturny, korzystając z tej samej metody. Niekoniecznie z *Księgi przemian*, ale przy użyciu tabel elementów, z których przypadkowo wybierałby jedno z pól. Pomysł nie jest bynajmniej niedorzeczny, bo te tabele zawsze istniały, choćby wirtualnie; a rzeczywistnienie ich elementów zawsze odbywało się mniej

lub bardziej losowo, tylko że ten rodzaj przypadku zwykło nazywać się inspiracją, kaprysem lub wręcz koniecznością. Żeby zachować tonalność albo metrum wystarczyłoby przygotować tabele *ad hoc*. Oczywiście romantyzm nie mógł odrzucić nadrzędnej roli osobowości, by nie zburzyć własnego mitu. Stojący w opozycji wobec romantyzmu konstruktywizm skłaniał się ku bezosobowości i nic dziwnego, że eksperymentował z przypadkiem. W epoce tuż po Bachu komponowano niekiedy, odwołując się do przypadku, rzucając kośćmi. Rozwiązania takie stosowali między innymi Mozart, Haydn, Carl Philipp Emanuel Bach. Pojawienie się osobowości artysty, jego wrażliwości i skomplikowanych relacji związanych z ego rozpoczyna się wraz z romantyzmem i wyczerpuje sto lat później. Wielki mechanik Schönberg rewolucjonizuje proces profesjonalizacji muzyków, czym przygotowuje grunt pod nowy rodzaj artysty: muzyka, który nie jest muzykiem, malarza, który nie jest malarzem, pisarza, który nie jest pisarzem. Już w 1913 roku Marcel Duchamp przeprowadził podobny eksperyment, wyznaczając nuty losowo, jednak nie przekuł go w dzieło, gdyż uznał jego wykonanie za „nader jałowe”. W rzeczy samej, po co tworzyć utwór, kiedy już się wie, jak to zrobić? Dzieło służyłoby wyłączeniu zaspokajaniu popytu lub schlebianiu narcyzmowi.

Cage usprawiedliwia zastosowanie przypadku, tłumacząc, że: „w ten sposób można stworzyć kompozycję muzyczną, której ciągłość jest wolna od indywidualnego gustu i pamięci (psychologii), jak również literatury i »tradycji« sztuki”. To, co Cage nazywa „literaturą” i „»tradycjami« sztuki”, jest właśnie kanonicznym trybem tworzenia sztuki, realizowanej poprzez „indywidualny gust i pamięć”. Awangardzista opracowuje własną metodę, własny kanon, indywidualny tryb rozpoczynania od zera procesu twórczego sztuki. Robi to, ponieważ w jego epoce, czyli naszej, tradycyjne metody okazały się wyczerpane, wyczerpane, a artyście, zamiast tworzenia sztuki, została produkcja dzieł, co wiązało się z fundamentalną stratą. I nie jest to żadna nowina. Święty Augustyn powiedział, że wyłącznie Bóg zna świat, bo go stworzył. My nie, ponieważ go nie stworzyliśmy. Sztuka byłaby zatem zamiarem osiągnięcia poznania poprzez konstrukcję obiektu tego poznania, a obiektem tym jest właśnie świat. Świat rozumiany jako język. Nie chodzi zatem o poznanie, lecz o działanie. I sądzę, że najpożyteczniejszy postulat ruchów awangardowych, których esencją jest sztuka Cage’a, to przywrócenie pierwszorzędnej roli działaniu, bez względu na to, czy będzie się ono wydawać frenetyczne, ludyczne, nieukierunkowane, niezainteresowane rezultatem. Żeby nadal można było mówić o działaniu, trzeba przestać kierować się rezultatami.

Metoda tabel elementów, którą stosuje Cage, mogłaby się sprawdzić w każdej dziedzinie sztuki. W malarstwie trzeba by stworzyć tabele podstawowych kształtów, barw, rozmiarów i za pomocą przypadku wybierać te, które będą się składać na obraz. Architekturę również można by uprawiać w ten sposób. Teatr. Ceramikę. Dowolny rodzaj sztuki. Literaturę oczywiście też.

Wspólnota metody pozwala wszystkim formom sztuki na komunikację: komunikację poprzez genezę lub proces twórczy. I, dzięki powrotowi do korzeni, gra rozpoczyna się od nowa.

Ogólnie rzecz ujmując: metoda, jakakolwiek by była, polega na powrocie do korzeni. Jako że sztuka powstaje dziś bez udziału metody, nie jest prawdziwą sztuką, ponieważ tym, co odróżnia autentyczną sztukę od zwykłego posługiwania się językiem, jest właśnie ów radykalizm.

1998



Autorka – Anna Krztoń

## NOTKI BIOGRAFICZNE

**César Aira** (1949), argentyński pisarz, tłumacz i eseista. Autor powieści, nowel, opowiadań i esejów składających się na ponad sto książek. Laureat Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas (2016). Dotychczas niewydawany w Polsce. Kontakt z autorem za pośrednictwem tłumacza: wntrmute@icloud.com

**Aleksandra Berkiet**a (1987), urodzona w Warszawie. Ukończyła Filologię Polską na Uniwersytecie Warszawskim. Swoje magisterium poświęciła życiu i twórczości Wiktora Szklowskiego. Kończy pisać rozprawę doktorską o Moskiewskim Kole Lingwistycznym. Pracuje w Bibliotece Narodowej jako bibliotekarz dziedziny w zakresie literaturoznawstwa. W wolnych chwilach zajmuje się tłumaczeniami angielskich i rosyjskich tekstów z dziedziny teorii literatury, a także rosyjskojęzycznej literatury pięknej, najchętniej z pierwszej połowy XX wieku. E-mail: berkiet@gmail.com

**Sylwia Borowska-Kazimír**uk (1991), absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Laureatka VI edycji konkursu Filmwebu „Powiększenie” na najlepszy tekst krytycznofilmowy. Dotychczas publikowała w „Popmodernie”, „Niewinnych Czarodziejach” oraz „Magazynie”. Swoje zainteresowania naukowe skupia wokół literatury modernistycznej, a szczególnie jej wizualnych aspektów. Interesuje się również krytyką filmową i literacką. E-mail: sylwia.borowska.kaz@gmail.com

**Marta Buława** (1988), absolwentka Wydziału Polonistyki UW, sekretarz redakcji „Tekstualiów”. Adres mailowy: mbulawa@gazeta.pl

**Filip Cieślak** (1989), absolwent filologii angielskiej UG, obecnie doktorant na wydziale filologicznym. Współpracuje z gdańską Beckett Research Group i fundacją Between.Pomiędzy. Obronił pracę magisterską dotyczącą tłumaczeń tekstów Huntera S. Thompsona. E-mail: filipcee68@gmail.com.

**Marcin Czardybon** (1989), doktorant na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, absolwent politologii na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych UW oraz kilku szkół muzycznych. Redaktor i korektor w wydawnictwach pewnej fundacji. Niegdyś udzielał się w off-owych teatrach (ale postanowił zejść ze sceny niepokonany). Zajmuje go psychoanaliza, teologia polityczna, socjologia literatury i współczesna myśl krytyczna. W „Tekstualiach” pełni funkcję redaktora językowego. E-mail: czardymar@o2.pl

**Zbigniew Dmitroca** (1962), poeta, tłumacz, bajkopisarz i satyryk. Autor kilku tomików wierszy i około czterdziestu książek dla dzieci. Jego dorobek translatorski obejmuje przeszło półtora tysiąca przekładów z poetów rosyjskich, m.in. Achmatowej, Cwietajewej, Błoka, Brodskiego, Gumilowa, Jesienina, Kuzmina, Lermontowa, Mandelsztama, Pasternaka, Tiutczewa oraz autorów współczesnych. E-mail: dmitroca@poczta.onet.pl

**Patryk Gołębiowski** (1975), tłumacz. Mieszka w Glasgow. E-mail: wntrmute@icloud.com

**Katarzyna Górzyńska-Herbich** (1989), studentka filologii polskiej i filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Swoje zainteresowania naukowe koncentruje wokół twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. Wcześniej zaangażowana w działalność na rzecz

studentów. Redaktorka językowa w redakcji „Tekstualilów”. Adres mailowy: gorzynska.ka@gmail.com

**Karol Gromek** (UJ), absolwent kulturoznawstwa, obecnie student filologii polskiej oraz filozofii w ramach MISH. Interesuje się teoriami poststrukturalizmu oraz filozofią ponowoczesną. E-mail: kargromek@gmail.com

**Boris Groys** (1947), krytyk sztuki, teoretyk mediów i filozof, znawca sztuki rosyjskiej XX wieku. Profesor Russian and Slavic Studies na New York University oraz członek Association Internationale des Critiques d'Art. Po polsku ukazały się jak dotąd jego dwie książki: *Stalin jako totalne dzieło sztuki* (tłum. Piotr Kozak, Warszawa 2010) oraz *Wprowadzenie do anty-filozofii* (tłum. Joanna Gilewicz, Warszawa 2012). E-mail: groys@aol.com

**Anna Krztoń** (1988), ilustratorka i rysownicza komiksów. Absolwentka Grafiki Warsztatowej na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach (dyplom w 2013 roku w Pracowni Wkłęśłodruku prof. Jana Szmatocha), obecnie współpracuje ze studiem animacji Animoon, a także kilkoma magazynami i wydawnictwami. Zajmuje się głównie komiksem niezależnym, a jej prace publikowane były w antologiach, magazynach i zinach w Polsce, USA, Belgii, Finlandii, Szwecji, Estonii, Słowenii i na Litwie. Stypendystka Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego i laureatka Stypendium Gildii. Obecnie pracuje nad swoim debiutanckim albumem komiksowym, który ukaże się nakładem Wydawnictwa Komiksowego w 2018 roku. E-mail: krztonia@poczta.onet.pl

**Michaił Aleksiejewicz Kuzmin** (1872–1936), rosyjski poeta, prozaik, tłumacz, krytyk literacki i kompozytor. Jako pisarz debiutował w 1905 roku trzynastoma sonetami i poematem dramatycznym *Istorija rycaria D'Alessio* (Historia rycerza D'Alessio). Był podatny na wpływy ówczesnych ugrupowań awangardy poetyckiej: symbolizmu, akmeizmu, częściowo futuryzmu. W opublikowanym w 1910 roku studium *O priekrasnoj jasnosti* (O pięknej jasności), które było manifestem nowej szkoły poetyckiej zwanej klaryzmem, postulował hasło „przepięknej jasności”, a więc konsekwencji i logicznej motywacji w strukturze wiersza. Wydał m.in. zbiory wierszy *Sieti* (Sieci, 1908), *Glinianyje gołubki* (Gliniane gołąbki, 1914), cykle stylizowanych hymnów *Aleksandrijskije piesni* (Pieśni aleksandryjskie, 1921) i *Foriel razbiwajet lod* (Pstrąg rozbija lód, 1929), a także stylizowane powieści awanturnicze, m.in. *Prikluczenija Aime Lebeueffe'a* (Przygody Aimé Lebeueffe'a, 1907, wyd. pol. 1984). Ponadto pisał muzykę do sztuk teatralnych i własne operetki oraz przekładał, m.in. Apulejusza, G. Boccaccia, D'Annunzia, W. Szekspira. Polskie tłumaczenia jego poezji ukazały się w wyborach: *Stu trzydziestu poetów* (1957), *Symboliści i akmeiści rosyjscy* (1971) oraz w *Antologii nowoczesnej poezji rosyjskiej* (1971).

**Filip Lipiński** (1979), historyk sztuki, amerykańista. Adiunkt w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Stypendysta Fundacji Fulbrighta na City University of New York w Nowym Jorku (2007–2008) oraz Terra Foundation for American Art we Francji (2008) i w Stanach Zjednoczonych (2013). Autor książki *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu* (2013), a także licznych artykułów naukowych i popularnonaukowych poświęconych m.in. sztuce nowoczesnej,



sztuce Stanów Zjednoczonych, teorii i historii sztuki, publikowanych w czasopismach takich jak „Oxford Art Journal”, „RIHA Journal”, „Artium Questiones”. E-mail: fillipin@amu.edu.pl

**Tomasz Mackiewicz** (1979), filolog, dziennikarz, doktor nauk humanistycznych. Opublikował (wspólnie z Edwardem Kasperskim) *Poetykę egzystencji poświęconą twórczości Franza Kafki* (2004), *Dialogi romantyczne* (2008) oraz *Sokrates Norwida. Kontekst – recepcja – kontynuacja* (2009). Autor ciągle rosnącej ilości artykułów i recenzji w czasopismach i książkach zbiorowych. Na życie zarabia czytaniem, pisaniem i mówieniem. To samo robi w wolnym czasie. Adres mailowy: faust26@tlen.pl

**Andrzej Marzec** (1983), filozof, krytyk filmowy, adiunkt w Instytucie Filozofii UAM w Poznaniu, redaktor „Czasu Kultury”. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół: dekonstrukcji, widmontologii, estetyki postcyfrowej oraz zjawiska „Nowej Fali” we współczesnym kinie greckim. Autor książki *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności* (2015). E-mail: martius@amu.edu.pl

**Piotr Matywiecki** (1943), poeta, eseista, krytyk literacki. Tom wierszy *Ta chmura powraca* (2005) znalazł się w finale Nagrody Literackiej Nike. Autor *Kamienia granicznego* (1994), książki poświęconej filozoficznym rozważaniom o Zagładzie Żydów oraz monografii *Twarz Tuwima* (2007), która była nominowana do Nagrody Literackiej Nike 2008 oraz została laureatką Nagrody Literackiej Gdynia 2008. Jego wiersze zostały zebrane w tomie *Zdarte okładki* (2009). W tym samym roku wydał tomik wierszy *Powietrze i czerń*. W 2012 ukazała się książka poetycka *Widownia*, w 2015 *Którędy na zawsze*, a w 2017 poemat *Palamedes*. Piotr Matywiecki ułożył dwutomową antologię poezji polskiej *Od początku* (1997), jest autorem zbioru esejów *Dwa oddechy. Szkice o tożsamości żydowskiej i chrześcijańskiej* (2010), książki *Stary gmach* (2016) oraz stałym współpracownikiem II Programu Polskiego Radia, członkiem polskiego PEN Clubu i Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Kontakt z autorem za pośrednictwem redakcji: tekstualia@o2.pl

**Monika Murawska**, doktor filozofii, absolwentka filozofii i historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Pracuje jako adiunkt na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jest trzykrotną stypendystką rządu francuskiego. Autorka książek *Problem innego* (2005), *Filozofowanie z zamkniętymi oczami* (2011) i *Jean Renoir. Malarz kadrów* (2012). E-mail: monikamurawska@yahoo.fr

**Alicja Müller** (1991), doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Krytyczka tańca i redaktor naczelna Internetowego Magazynu „Teatralia”. Jej teksty można znaleźć także w czasopiśmie „Teatr” oraz na portalu „taniecPOLSKA”. Współpracuje z Fundacją „Performat” oraz z Fundacją „Off Camera”. E-mail: alicjamuller@gmail.com

**Żaneta Nalewajk-Turecka** (1977), dr hab., historyk literatury, komparatystka. Współzałożycielka i redaktor naczelny (od 2005 roku) kwartalnika „Tekstualia”. Pracuje w Zakładzie Komparatystyki na Wydziale Polonistyki UW. Od 2009 roku polska koordynatorka projektu wymiany przekładów w ramach projektu „Review within Review” („Czasopismo w czasopiśmie”). Jest autorką monografii *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza* (Gdańsk 2010)

oraz *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne* (Kraków 2015) oraz współredaktorką (razem z Edwardem Kasperskim) monografii *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji (i nie tylko)* (2009), *Edgar Allan Poe – niedoceniony nowator* (2010), *Romantyzm Drugiej Wielkiej Emigracji* (2012, przy współpracy Magdy Nabiałek, Magdaleny Mips i Joanny Jastrzębskiej), *Sekundy (i) epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku* (przy współpracy Magdaleny Mips, Warszawa 2013). Zredagowała także tom *Podmiot w literaturze polskiej po 1989 roku. Antropologiczne aspekty konstrukcji* (2011) oraz podręcznik akademicki Edwarda Kasperskiego *Metody i metodologia. Metodologia ogólna, nauki humanistyczne, wiedza o literaturze* (Warszawa 2017). Jest edytką i współredaktorką książki *Rytm twórczego życia. Jubileuszowe rozmowy o literaturze* (wspólnie z Iwoną Smolką i zespołem redakcyjnym kwartalnika „Tekstualia”, Gdańsk 2013). Publikowała liczne artykuły w tomach zbiorowych oraz w czasopiśmie. Jej teksty tłumaczone były na języki angielski, ukraiński, bułgarski, czeski, słoweński i serbski. Jest laureatką kilku krajowych i międzynarodowych nagród naukowych oraz nagród za pracę redakcyjną, a także członkiem Zarządu Głównego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich oraz członkiem Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej oraz Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. E-mail: zaneta\_nalewajk@o2.pl

**Piotr Olesiński** (1988), mieszka pod Warszawą, absolwent polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim. W „Tekstualiach” – korektor. E-mail: piolesinski@gmail.com

**Leif Paduro** (1923–1977), obok Villy’ego Sørensen, Petera Seeberga, Klaus Riffjerga, Cecilii Bødger, Svena Holma, Hansa Jørgena Nielsena czy Henrika Pontopidana jeden z najwybitniejszych pisarzy duńskich XX wieku. Był dramaturgiem, nowelistą, satyrykiem; pisywał sztuki teatralne, jest autorem scenariuszy filmowych, radiowych i telewizyjnych. Z wykształcenia był... stomatologiem i jako dentysta praktykował do 1964 roku.

**Justyna Pyra** (1993), doktorantka na Wydziale Polonistyki oraz studentka II roku studiów II stopnia w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Swoje zainteresowania naukowe skupia wokół zastosowania strumienia świadomości w różnych sytuacjach narracyjnych. Interesuje się również literaturą polską po 1945 roku, literaturą amerykańską XX wieku oraz sztuką polską okresu socrealizmu. E-mail: j.dzass.pyra@gmail.com

**Mateusz Pytko** (1991), doktorant literaturoznawstwa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Tytuł magistra uzyskał pracą o narracjach zwierzęcych w prozie Franza Kafki w kontekście poststrukturalistycznych teorii podmiotowości. Publikował w „Twórczości”, „Machinie Myśli”, „Myśleć PWN”. E-mail: mat.pytko@gmail.com

**Agnieszka Rejniak-Majewska** (1977), dr, historyk sztuki i estetyk, pracuje w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego. Stypendystka Endeavour Foundation na University of Chicago (2013) oraz Institut National d’Histoire de l’Art w Paryżu (2015). Zajmuje się historią amerykańskiego modernizmu i europejskich awangard, z uwzględnieniem kontekstów kulturowych przemian nowoczesności oraz powiązań estetyki i polityki. Autorka książek *Polityka doświadczenia. Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki* (2017) oraz *Puste miejsce po krytyce? Modernizm i materialistyczna rewizja*

autonomii sztuki (2014). Współredaktorka – wraz z Tomaszem Majewskim i Wiktorem Marcem – tomu *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy* (2014). W wolnych chwilach zajmuje się przekładami tekstów filozoficznych i naukowych – tłumaczyła m.in. *Pieśni doświadczenia* Martina Jay’a i *Wirtualne okno* Anne Friedberg. E-mail: agnesma-rej@wp.pl

**Katarzyna Siedlecka** (1988), absolwentka polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Miłośniczka zarówno twórczości, jak i osoby Juliusza Słowackiego. Jej pasją jest zwiedzanie, zwłaszcza dwóch biegunów europejskości – Francji i Ukrainy. W podróżach najbardziej lubi powroty do rodzinnej Warszawy, czyli miejsca łączącego te dwie skrajności (jak pisał Jerzy Liebert: „Ani tu Zachód, ani Wschód”). E-mail: katarzyna.siedlecka1@gmail.com

**Karolina Sikorska** (1982), kulturoznawczyni, filolożka polska, absolwentka *gender studies*. Pracuje jako adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa UMK. Kuratorka działań artystycznych i edukacyjnych, badaczka kultury wizualnej, współredaktorka książek *Edukacja kulturalna jako projekt publiczny?* (Poznań 2012), *Artysta – kurator – instytucja – odbiorca. Przestrzenie autonomii i modele krytyki* (Poznań 2012), *Zawód: kurator* (Poznań 2014). E-mail: k.sikorska@umk.pl

**Leszek Szaruga**, właśc. Aleksander Wirpsza (1946), poeta, prozaik, historyk literatury, profesor zwyczajny, tłumacz z języków niemieckiego i rosyjskiego, krytyk literacki, laureat licznych nagród, redaktor pisma „Nowaja Polska”, wykładowca na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 70. i 80. redaktor pism drugiego obiegu. Współpracował z sekcją polską Radia Wolna Europa (1979–1989). W 1979 został współpracownikiem pisma „Kultura”. Pod koniec jego istnienia był w nim szefem działu poezji. Mieszkał w Berlinie Zachodnim (1987–1990), współpracował tam z sekcjami polskimi BBC oraz Deutsche Welle oraz czasopismami emigracyjnymi. Wrócił na stałe do Polski w 2003 roku. Opublikował powieść *Zdjęcie* (2008) oraz wydał tomy poetyckie *Wiersze* (1980), *Nie ma poezji* (1981), *Pudło* (1981), *Czas morowy* (1982), *Przez zaciśnięte zęby* (1986), *Mgły* (1987), *Po wszystkim* (1991), *Klucz od przepaści* (1994), *Skupienie* (1996), *Każdy jest kimś* (2000), *Panu Tadeuszowi* (2001), *Mówienia* (2004), *Blag* (2008), a także twórcą zbiorów synkretycznych *Przed burzą* (2001), *Wymysły* (2005) i innych. Ostatnio wydał m.in. *Wybór z Księgi. Cykle sylwiczne, fragmenty, wiersze* (2016). E-mail: szaruga@warszawa.home.pl

**Karol Toeplitz** (1936), prof. dr hab., filozof, etyk. Wykładał m.in. na Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie oraz na Wydziale Historyczno-Filozoficznym Akademii Pomorskiej w Słupsku. Wybitny znawca i tłumacz prac Sørensa Kierkegaarda, autor wielu artykułów i książek, m.in. *Kierkegaard* (Warszawa 1975), *He/u/rezje, czyli preantyczna terażniejszość: Leszkowi Kołakowskiemu w 80-tą rocznicę urodzin* (Goleszów 2007), współautor monografii *Aktualność Sørensa Kierkegaarda w filozofii, teologii, literaturze – w 200. rocznicę urodzin* (Gdańsk-Gdynia-Sopot 2013).

**Tomasz Wiśniewski** (1976), doktor nauk humanistycznych. Jest adiunktem w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Jego książka *Kształt*

*literacki dramatu Samuela Becketta* ukazała się nakładem wydawnictwa Universitas. W 2016 roku wydawnictwo Palgrave Macmillan opublikowało jego drugą monografię *Complicite, Theatre and Aesthetics. From Scraps of Leather*. Redaktor czterech monografii zbiorowych na temat twórczości Becketta oraz współczesnej poezji, a także dwóch tomów anglojęzycznego Almanachu *Between*. Stale współpracuje z sopockim „Toposem” oraz warszawskimi „Tekstualiami”. Pomysłodawca i organizator Gdańskiego Seminarium Samuela Becketta oraz festiwalu BETWEEN.POMIĘDZY. Mieszka w Sopocie. E-mail: tomasz.wisniewski@ug.edu.pl

**Agnieszka Wnuk** (1984), redaktor, literaturoznawca, autorka książki *Polska romantyczna powieść poetycka. Wyznaczniki i konteksty gatunkowe* (2014). Interesuje się historią literatury romantycznej i jej kontekstami, antropologią literacką, geneologią i komparatystyką literacką. Publikowała w „Słupskich Pracach Filologicznych”, wrocławskich „Pracach Literackich”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Tekstualiach”, serbskim „Akcie”, bułgarskim „Proglasie”, czeskim „Protimluvie” oraz wielu monografiach naukowych. E-mail: agnieszka.wnuk@o2.pl

**Łukasz Żurek** (1991), doktorant w Instytucie Literatury Polskiej UW przy Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich, redaktor „Tekstualiów” oraz portalu kulturalnego „Niewinni Czarodzieje”. Publikował artykuły, tłumaczenia, eseje i recenzje na łamach „Przeglądu Filozoficzno-Literackiego”, „Forum Poetyki”, „Tekstualiów”, „Dwutygodnika”, „Małego Formatu” oraz „Kultury Liberalnej”. E-mail: lukasz.zurek91@gmail.com



Autorka – Anna Krztoń