



	KWARTALNIK EMPIRIA — NR 2 — MARZEC 2023		DELIRIA
	Piotr Wesołowski, <i>Stan utracony – deliria pewnego sklejenia</i>	2	
	Aleksandra Młynarczyk-Gemza, 2004. <i>Dziennik szesnastolatki</i>	10	
	Agata Pyzik, Piotr Wesołowski, <i>Trąd, malarstwo, szaleństwo</i>	46	
	Szawel Płóciennik, <i>Impresariat psychoimpresji. Powidoki Oddziału Przepięknego</i>	74	
	Le K. K. Zdmokrzyszyn, <i>Spiralny manifest</i>	84	
	Jakub Gorecki, <i>Narodziny kliniki z ducha fotografii</i>	88	
	Ewa Opalka, <i>Wariatka na strychu. Twórczość kobiet, szaleństwo i choroba</i>	112	
			1

Stan utracony – deliria pewnego sklejenia

W rzeczywistości bowiem utarte powiedzenie mówiące o szaleńcu, że „postradał rozum”, jest mylące. Szaleniec nie jest człowiekiem, który postradał rozum. Jest on człowiekiem, który postradał wszystko oprócz rozumu.

GILBERT KEITH CHESTERTON, *Ortodoksja*

Mówi się „w tym szaleństwie jest metoda”. Pomimo, że często patrzymy na sztukę jako na działalność niemethodyczną, pozbawioną reguł, albo mającą na celu jakieś reguły przekraczać, jest ona na wskroś metodyczna – każdy ze swoją małą metodą. Mówi się, że sztuka karmi się nie-rozumem. Ale możliwe, że jest ona bardziej niż zgodna z definicją człowieka szalonego Gilberta Keitha Chestertona, człowieka, który postradał wszystko oprócz rozumu. Ktoś przyleci i orzeknie, że jak to, że przecież sztuka to emocje, a jeżeli odpowiada jej również szaleństwo, to właśnie przez wysoki rejestr afektywny. Lecz kto powiedział, że sam rozum, sama metoda, czy sama logika, nie mogą być wyrazem największej pasji, granicą rozkoszy [jouissance].

Klinika sztuki

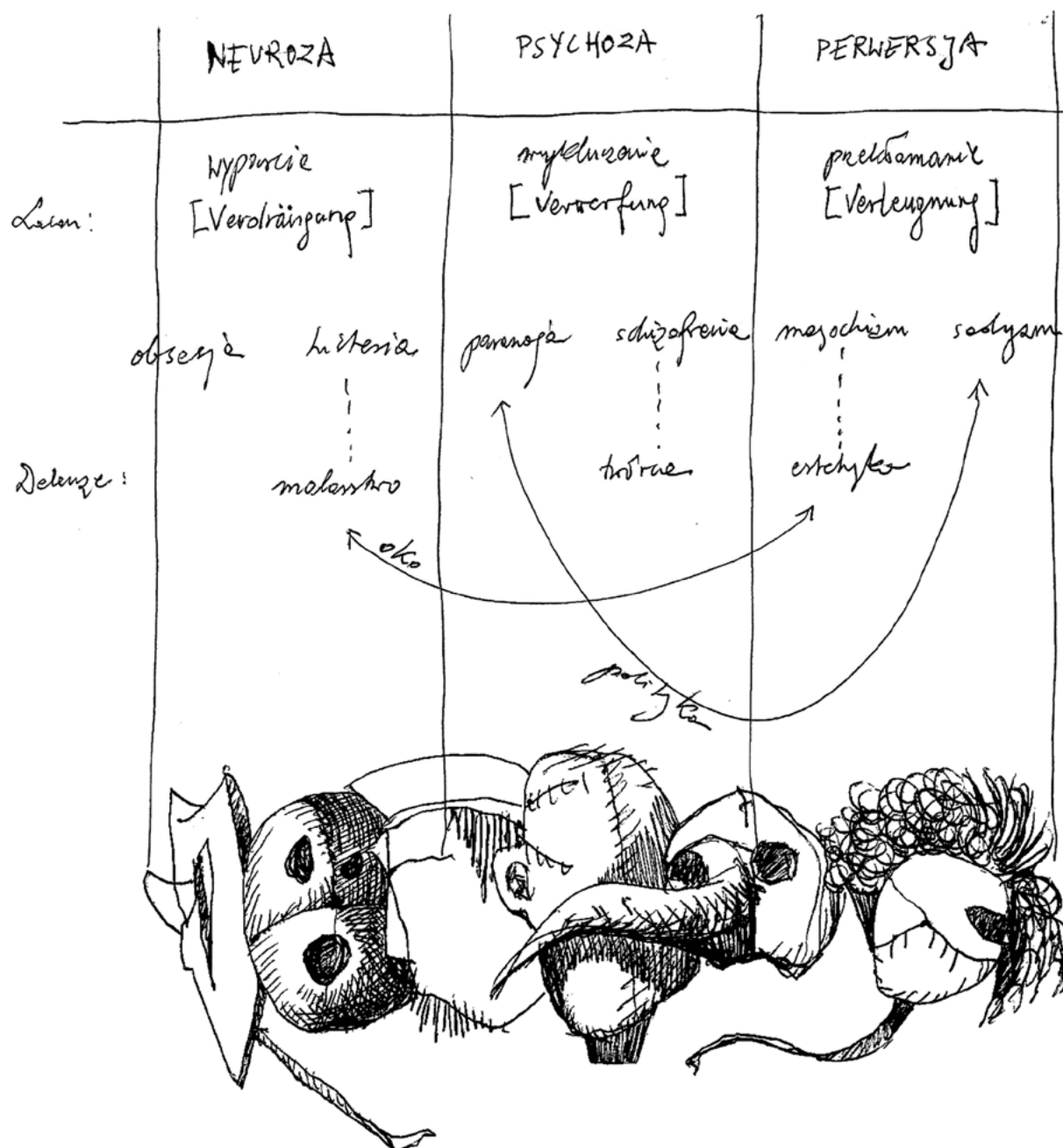
Wielokrotnie przekonywano nas, że istnieje szaleństwo o imieniu własnym sztuka. Chciałbym temu szaleństwu powiedzieć sprawdzam; nawet niekoniecznie jako konstruktywista. Nie chodzi tu wyłącznie o wyartykułowanie strategii konstruowania tego sklejenia: szaleństwa ze sztuką. Zawsze jest to sklejenie pewnego szaleństwa i pewnej sztuki. Jakie to szaleństwo i jaka to sztuka – to pytania, których nie powinno się pomijać. Lecz mówiąc sprawdzam chciałbym najpierw, wbrew własnym intuicjom, wziąć iloczyn sztuki i szaleństwa za realny. Realny nie tylko jako przypadkowy – zdarzyć się może przecież, że osoba uprawiająca sztukę przy okazji popadnie w szaleństwo, lecz to jeszcze niczego nie dowodzi. Korelacja ta musiałaby mieć mocniejsze podstawy. A zatem: czy istnieje strukturalne powinowactwo sztuki i szaleństwa? Czy istnieje wzajemne warunkowanie się obu tych fenomenów? Takie założenie, funkcjonujące społecznie – jako mit, jako fantazja, jako program, jako przekleństwo – powinno zostać poddane analizie wychodzącej od naiwnego zawierzenia w dyskurs o szaleństwie sztuki i/lub artystycznemu charakterowi przynajmniej „jakiegoś” szaleństwa. Wykonuję ten gest, który zdawać się może ryzykowny, nawet pod pewnymi względami patologiczny, jedynie po to, by ów dyskurs „pociągnąć za język”. Wymaga to znalezienia się na płaszczyźnie będącej krytyką i kliniką równocześnie. Trudno byłoby nie zacząć od psychoanalizy. Skończyć zaś można z jej bękartem – schizoanalizą.

Zapraszając nas do kliniki sztuki, czy może zapraszając sztukę do kliniki, należy zacząć od krótkiej prezentacji, tak narzędzi, jak przedmiotu. W efekcie należy zaprezentować struktury zwane klinicznymi, by następnie zestawić je ze strukturami sztuki. W tym miejscu pojawia się już pierwsza trudność. Czym bowiem są owe struktury sztuki? Czym są struktury kliniczne wiemy o tyle, o ile zdecydujemy się przyjąć pewne wypracowane na gruncie psychoanalizy kategorie. W tym względzie najbardziej dopracowany wydaje się trójkowy podział Jacquesa Lacana podążającego za Zygmuntem Freudem: 1) neurozy i ich mechanizmy wyparcia [Verdrängung], 2) psychozy i mechanizmy wykluczenia [Verwerfung], 3) perwersje i mechanizmy przekłamania [Verleugnung]. Czy da się jednak wyprowadzić ze sztuki podobną konstrukcję, zwłaszcza jeżeli nie chcemy sadzać na kozetce konkretnego podmiotu tworzącego, nawet nie konkretne

działa, a raczej samą logikę sztuki, właśnie sztukę jako strukturę. Zwłaszcza, jeżeli możliwość odpowiedzi na pytanie „czym jest sztuka?” została już dawno temu pogrzebana. Czy samo to pytanie nie jest już pytaniem szalonym? Tu może dochodzimy do pierwszego objawu tego, co należałoby przebadać. Czyż sam fakt zajmowania się sztuką nie opiera się na urojeniu dotyczącym faktyczności istnienia samej sztuki? Psychoza, a więc struktura kliniczna najbliższa klasycznie pojmowanemu szaleństwu, polega na powrocie tego, co wykluczone, właśnie jako urojenie. Pamiętajmy o różnicy między wykluczonym, a wypartym – wypiera neurotyk. Wykluczone natomiast zostało to, co *symboliczne*, a więc pewna społeczna umowa, język, kod. Artysta, odmawiając uznanego sposobu kodowania, roi sobie swoją własną prawdę, swój własny kod. Z drugiej strony, taki artysta, nieraz uznany zostaje za zwierzę hiper-językowe, które na tyle zrozumiało zasady panującego języka, że jest w stanie go na tyle „poluzować”, lub na tyle „wykręcić”, żeby po prostu go „ograć”. Wówczas artysta byłby hiper-neurotykiem, sztuka zaś hiper-neurozą. To neurotyk bowiem najbardziej zanurzony jest w język, w *symboliczne*. Jednak z trzeciej strony, owa gra, tworzenie procedur zawieszania języka, fetyszizowanie poszczególnych elementów, ustanawianie nowego, acz dokładnego znaczenia, pozostaje charakterystyczne dla trzeciej, możliwe, że najbardziej enigmatycznej struktury, dla perwerta. Ten ostatni największą wagę przywiązuje do tego, co estetyczne, utrzymuje, że widzi on coś innego, przekłamuje [Verleugnung], może więc, w myśl idei, że sztuka to po prostu sprytne kłamstwo, to on zasługuje na miano pierwszego artysty w klinice sztuki, a sama sztuka powinna zostać pożeniona z perwersją? Widzimy już, przy takiej szybkiej próbie asocjacyjnego myślenia, po jak grząskim gruncie tutaj stąpamy. Łatwo dojść bowiem do wniosku, że sztuka jest równie bogata co rzeczywistość, a więc, że każdy z mechanizmów jest możliwy w niej do odkrycia. Zależałoby nam jednak nie tyle na odkryciu jakiegokolwiek *differentia specifica* samej sztuki, co na rozpisaniu pewnej ruchomej struktury, klinicznej bestii, przybierającej różne maski, pod którymi, jak dobrze wiemy, nic się nie znajduje.

Jeżeli uważnie prześledzi się związki sztuki i kliniki w dziele schizoanalitika Gillesa Deleuze’a, to odnajdzie się w nim wszystkie trzy zarysowane powyżej możliwości, a co za tym idzie, zobaczy się trzy maski naszej bestii. W swoim najbardziej znanym dziele, *Anty-Edypie* napisanym wraz z uczniem Lacana, Félixem Guattarim, potencjał twórczy jest najbardziej powiązany ze schizofrenią, a więc jednym z podtypów psychozy. Schizofrenikiem-artystą jest Antonin Artaud, ale także inni artyści związani ze sztuką *art brut* czy *informelem*. Natomiast już w książce poświęconej malarstwu Francisca Bacona, *Logika wrażenia*, Deleuze łączy malarstwo z histerią, podtypem neurozy. Co dla nas istotne, nie chodzi tu wcale, jak jeszcze miało to miejsce na poziomie *Anty-Edypa*, o przypisywanie konkretnej jednostki klinicznej samemu twórcy, a właśnie malarstwu. To „wraz z malarzem histeria staje się malarstwem”¹ – napisze Deleuze, dla którego ów proces histeryzacji malarstwa miał być przede wszystkim dziełem Cézanne’a. Zawsze wobec tego stwierdzenia porażał mnie fakt, że „wiek hysterii”, przełom XIX i XX wieku, niemal pokrywa się z „wiekiem awangardy”, czasem prawdziwej rewolucji w malarstwie.

¹ G. Deleuze, *Bacon. Logika wrażenia*, tłum. Anna Zofia Jaksender, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2018, s. 84.



Histeryczne oko Cézanne'a faktycznie jawi się tutaj ostatecznie jako moment katarctyczny. Wreszcie w swojej wczesnej pracy poświęconej twórczości Leopolda von Sacher-Masocha, *Chłód i okrucieństwo*, autor przekonuje nas, że w opozycji do drugiego słynnego artysty perwersji, Markiza de Sade, masochista nie jest biurokratą, a prawdziwym estetą. Jeżeli sadysta miałby uprawiać sztukę, to tylko jako politykę, zaś masochiście zdecydowanie bliższa byłaby idea „sztuki dla sztuki”. Nie wyklucza to rzecz jasna faktu, iż masochizm również opiera się na grze władzy. Żadna bowiem idea, nawet pozorująca największą autonomię, nie jest od tego problemu wolna. Mamy zatem wszystkie trzy struktury zaprzęgnięte do pracy w jednej maszynie jaką jest sztuka: psychozę w postaci schizofrenii artystów, neurozę pod postacią hysterii malarstwa, perwersję pod postacią estetycznego masochizmu.

Maski szaleństwa na sztukę zakłada więc nawet filozofia. To jednak ona odpowiada za pierwsze „sprawdzam”. Stojąc raczej w kitlu po stronie diagnosty, a nie posługując się wytrychami rodem z paszkwili i laurek jednocześnie. Zapewne zbanalizowany dyskurs o „inności” był właśnie tym, co pozwoliło sztuce być „wyjątkową”, będąc szaloną. To nierzadko wybieg dość tani i ubogi poznawczo. Kliniczna strukturyzacja powinna prowadzić do specyfikacji, od empirii do abstrakcji i z powrotem.

Deliria

Sprawdzenia dokonuje się na przykładach. Zapraszając twórczynie i twórców, pisarzy i pisarki, krytyków i krytyczki, teoretyków i teoretyczki, malarzy i malarki, uciekamy się do wyznaczonej wyżej metody. To, co oddajemy w ręce czytelników i czytelniczek, pomimo nieraz delirycznej aury, jest także świadectwem wypracowywania „zdrowego” dystansu. Dystansu czasowego, teoretycznego, przestrzennego, twórczego. Drugi numer EMPIRII spowija melancholia, pomimo paru maniakałnych wręcz wybuchów. W tej dziwności nie ma nic nielogicznego, bowiem jak pisał Freud: „[n]ajbardziej osobliwa, najbardziej domagająca się wyjaśnienia cecha specyficzna melancholii pojawia się w formie skłonności przekształcania się w stan symptomatycznie przeciwny, w stan manii”².

Całość otwieramy ocalonym od spalenia dziennikiem szesnastoletniej Aleksandry Młynarczyk-Gemzy, znanej dzisiaj szerszej publiczności jako autorka książki *Zapiski wariatki*. Przed tekstami, które weszły w skład jej drugiej niedawno wydanej książki *Płodzmian*, zbioru tekstów z lat 2005-2020, artystka pisała dzienniki, które pewnego dnia postanowiła zniszczyć. Zachował się jeden – 2004. *Dziennik szesnastolatki*. Oddała go koleżance, resztę spaliła. Po latach, kiedy nastąpiła chęć odzyskania swoich wspomnień, doszło między dawnymi koleżankami do rozmowy:

- oddaj mi mój dziennik.
- nie oddam.

Konflikt własności. Nie oddała, za to zrobiła xero. Melancholia będąca wynikiem utraty obiektu mogła zmienić się w pracę żałoby, pracę nad utraconym niegdyś

2 Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, tłum. Robert Reszke [w:] Z. Freud, *Psychologia Nieświadomości*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007, s. 155.

dziennikiem. Mimo, że cała sytuacja wokół tego utraconego obiektu miała miejsce około 5 lat temu, dopiero niedawno zapadła decyzja o jego redakcji i publikacji. Autorka wyznała mi, że traktuje swój dziennik jak „zrzuconą skórę węża”, która dopiero po wydaniu *Płodzmianu* mogła stać się de facto wstępem do niego.

Tytułowy rok 2004 był to dziwny rok: majaki, miłość i miłostki, erotyzm pół i wchodząca na polską prowincję wczesnych lat dwutysięcznych kultura globalna. Jednak przede wszystkim jest to opowieść o narodzinach podmiotu artystycznego i schizofrenicznego zarazem. Deleuze z Guattarim ze swoją koncepcją artysty-schizofrenika szczerzą kły, a Foucault, którego szesnastolatka cytuje już na samym początku dziennika, znacząco drapie się po głowie.

Dziennik szesnastolatki spotyka się tu z drugim dziennikiem, rysunkowo-fotograficznym, który posłużył jako ilustracje. Ten drugi dziennik, zupełnie niezależny od pierwszego, to efekt pracy Jana Eustachego Wolskiego na stole archiwalno-montażowym. Artysta wrócił do zdjęć, które robił w zimowym plenerze jeszcze w liceum, a więc w tym samym momencie życiowym, w którym znajdowała się autorka pierwszego dziennika. Przejście pomiędzy pierwszym numerem *EMPIRII*, poświęconym lękom i pragnieniom licealnym, a drugim, wydaje się być płynniejsze niż zakładaliśmy. Zdjęcia mroźnego wędrowca zostały ponadto uzupełnione o rysunki mające naśladować kreskę, jaką Wolski odnalazł w swoich dziecięcych rysunkach, kreskę tak często określaną jako „szaloną”. Jednak jest to wymuszone powtórzenie – mechanizm spleciony z Freudowskim popędem śmierci. To spotkanie dwójki autorów okazało się tym szczęśliwsze, że na rysunkach Wolskiego odnajdujemy motywy stale obecne w dzienniku Młynarczyk-Gemzy: młodzi chłopcy, alkohol, topografie przestrzeni rzeczywistej i topologie przestrzeni psychicznej.

W mojej rozmowie z Agatą Pyzik *Trąd, malarstwo, szaleństwo* pochylamy się nad wczesnym cyklem obrazów Agaty Slovak – malowanym jeszcze przed jej niemalże klasycznym już dyplomem – który poświęcony był głupcom, trędowatym i szaleńcom, ujrzanym przez artystkę na kartach *Historii szaleństwa* Michaela Foucaulta. Śledzimy genealogię twórczości Slovak zastanawiając się co zostało utracone, a co udało się zachować, nie szczędząc sobie dygresji, naszych wspólnych historii z artystką, oraz szerszego kontekstu obłędu i patologii polskiego pola sztuki, a także pozycji samego Foucaulta w tej układance. Pod koniec rozmowy wracam do idei odczytania sztuki trzema strukturami klinicznymi, a także do masochizmu w rozumieniu Deleuzjańskim.

Kolejny tekst, autorstwa Szawła Płóciennika, to impresje wokół porzuconego przez niego, z przyczyn pandemicznych, projektu kuratorskiego „Oddział Przepiękny”, który skupiał artystów wokół przestrzeni słynnego, starego, opuszczonego szpitala psychiatrycznego w Drewnicy. Artysta nie waha się również przywoływać kwestii osobistych, takich jak wyznania swojego syna, deklarującego chęć zostania wariatem, skomplikowanych relacji rodzinnych, własnego stosunku do trendów w polskiej sztuce zorientowanych wokół szeroko rozumianego szaleństwa, czy dziwacznej rozmowy jaką prowadzi z papierosem, która kończy jego wielowątkowy tekst.

Spiralny manifest Le K. K. Zdemokrzyszyna to efekt połączeń paru maszyn: filozoficznej, artystycznej, akademickiej i klinicznej. Za puszczenie tych maszyn w ruch i ich syntezy odpowiada jeden z współautorów drugiego numeru EMPIRII, jednak przede wszystkim prezentowana spirala jest wynikiem pracy wielości.

Jakub Gorecki, młody filozof zajmujący się na co dzień w murach Polskiej Akademii Nauk dialektyką w myśli Theodora W. Adorna i Waltera Benjamina, prezentuje esej *Narodziny kliniki z ducha fotografii* poświęcony książce francuskiego historyka sztuki i filozofa, Georges Didi-Hubermana – *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Jak fotografie, głównie robione przez Alberta Londeggo, pobudziły Jeana-Martina Charcota, obok Zygmunta Freuda i Josefa Breuera, wielkiego wynalazcę histerii? Autor wykorzystuje przy tym język kliniki, w tym kliniki Lacanowskiej, by poddać krytyce same narodziny kliniki. Tekst Goreckiego pozwoliłem sobie opatrzyć własnymi rysunkami; towarzyszą mu również reprodukcje fotografii Londeggo, wykorzystywane przez Charcota.

Na koniec dołączamy tekst kuratorski Ewy Opalki *Wariatka na strychu. Twórczość kobiet, szaleństwo i choroba*, będący wprowadzeniem do wystawy, której drugi numer EMPIRII towarzyszy. Ewa Partum, Aleksandra Młynarczyk-Gemza, Mariola Przyjemska, Adéla Janská, Edna Baud, Gabriela Rosenzweig oraz Anna Zaradny to artystki zaproszone na wystawę w Galerii Ewa Opalka / Fundacji Razem Pamoja. Opalka kontekstualizuje twórczość artystek wychodząc od krytyki konstrukcji kobiecej podmiotowości i kobiecego szaleństwa w epoce wiktoriańskiej, podążając za tezami przełomowej dla feministycznej krytyki literackiej książki Sandry Gilbert i Susan Gubar – *The Madwoman in the Attic*.

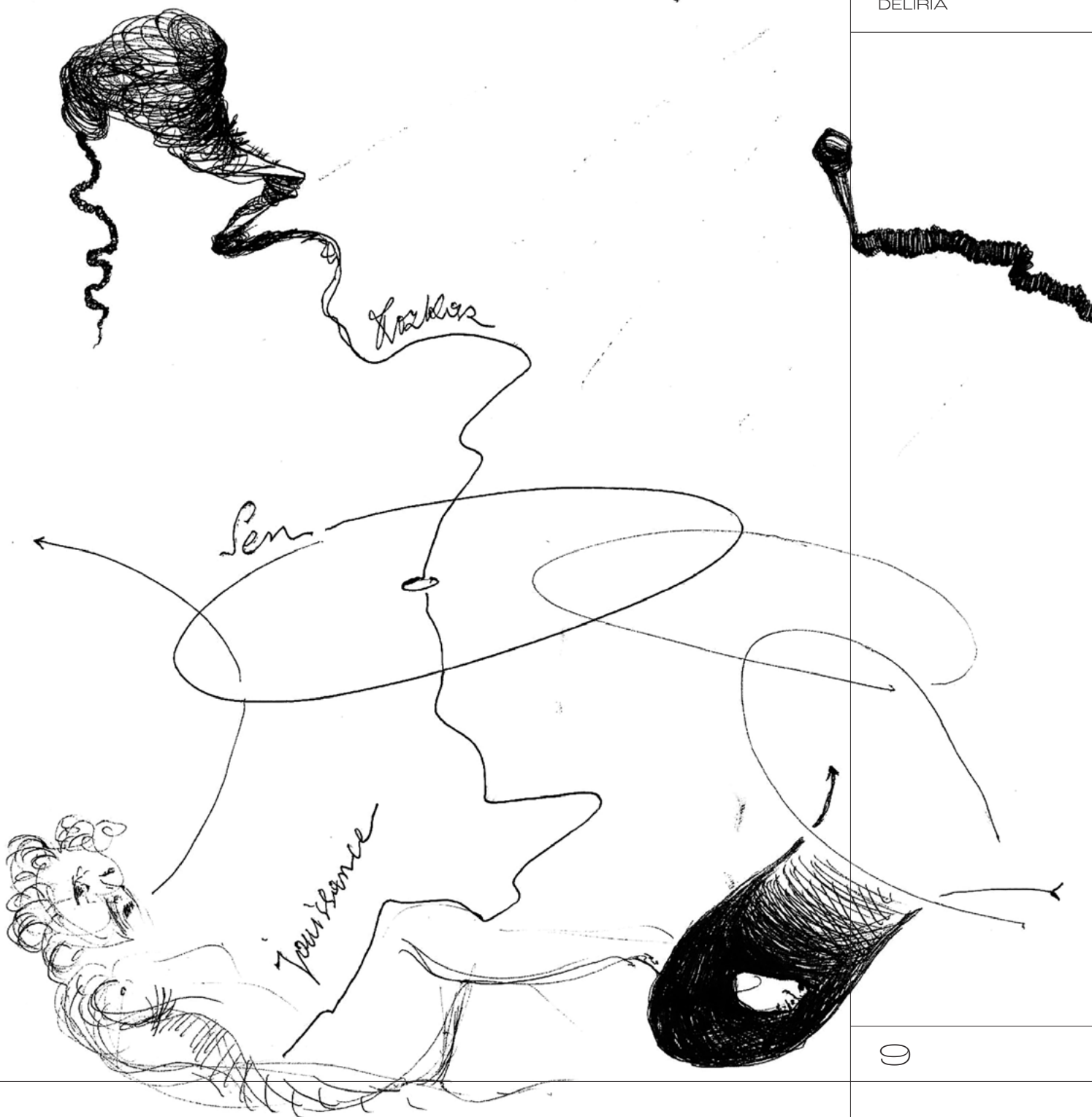
Powyżej zarysowane teksty oraz materiały wizualne mają pełnić rolę drugiego „sprawdzam”. Jest to wielość szaleńczych masek zakładanych na „Sztukę, która nie istnieje” – wyrażenie, które proponuję jako trawestację słynnego, lecz najbardziej opatrnie czytanego, Lacanowskiego twierdzenia, że „Kobieta nie istnieje”³. To konkurencyjna dla męskiej, fallicznej struktury symbolicznej wizja nominalistyczna i horyzontalna. Choć warto zaznaczyć, że może otwierać też szerokie pole rywalizacji. Niemniej jednak należy rozumieć to tak, że żadna kobieta nie może stanowić o tym, czym Kobieta miałaby być. Nie ma jednej kobiety domykającej zbiór wszystkich kobiet. Podobnie jest ze sztuką, a także, jak próbowałem wykazać, z szaleństwem w sztuce.

Sen

Wraz ze stanem utraconym odkrywa się raj, który może występować już jedynie jako deliryczna mgła. Przez jej dym przedziera się rozkosz, która nie zna nic poza sobą, i na którą jedynym lekarstwem jest odnalezienie nowej miłości. Bowiem „[j]edynie miłość pozwala *jouissance* [rozkoszy] zejść do poziomu pragnienia”⁴ – tego, że chcemy nasze szaleństwo jeszcze z czymś skleić, chociażby ze sztuką. ★

3 J. Lacan, *Encore. The Seminar of Jacques Lacan. Book XX*, tłum. B. Fink, Norton 1999, s. 7.

4 J. Lacan, *Anxiety. The Seminar of Jacques Lacan. Book X*, tłum. A. R. Pirce, Polity Press 2014, s. 179.



ALEKSANDRA
MEYNARCZYK-
GEMZA

Ilustracje:
JAN EUSTACHY
WOLSKI

2004

Dziennik szesnastolatki

Wybór fragmentów
przygotowany we
współpracy z Bartłomiejem
Dobroczyńskim

Korekta:
ANNA MIRKOWSKA

[DO NIKTA]

Kogoś kocham – tylko nie wiem kogo.
I przemijam, bardzo przemijam.

Kwiecień

Kiedy pies się gubił, chodziła po domu i szukała go. Pokoje rozłokowane były na planie koła, miały otwarte przejścia, bez drzwi. Dzięki temu łatwo mogła go znaleźć. Jak już się to udało, chwyciła psa za ucho i je ścisnęła.

Wierzy, że logiczne postępowanie przynosi pożądane efekty. W życiu okazuje się inaczej. Okazuje się, że nieprawdziwe i z innego świata też się zdarza. I to często.

Nie ma wyjątków – wszyscy są zarówno zli, jak i dobrzy.

„Kiedy mówisz do Boga – modlisz się; kiedy Bóg mówi do ciebie – masz schizofrenię”.

Thomas Szasz

„Droga od człowieka do człowieka prawdziwego wiedzie przez człowieka szalonego”.

Michel Foucault

Przeczytałam *Mantissę* Fowlesa. Mam wiele wątpliwości co do znaczenia tej książki w literaturze: brudny róż, jednolity, momentami żywy. To, co tak mnie kiedyś fascynowało i napędzało do życia, rozplywa się w marnym „tu i teraz”. Nie wybaczę losowi, że tak profanuje najważniejsze rzeczy. Panie Boże, który być tam powinienes – bądź.

Pierwszy raz w życiu mogę całkiem szczerze napisać, że nie chcę być piękna, ale przy tym głupia. Czuję się, jakby dano mi na ręce sitko z wiórkami złota. Nic nie poradzę na to, że się zsuwają i przepadają ciągle, cały czas. Boję się. Boję...Wszystko jawi mi się jako gmatwanina paradoksów. Życie jest takie niebezpieczne... Źle ze mną. Nie mogę pisać. Czuję w sobie okropną, złą pustkę. Jedyńm sposobem na życie wydaje się samo życie. Praktyka tego obyczaju pozbawionego wszelkich tradycji.

Nikcie, nie wiem dlaczego, ale umarłam. Po raz kolejny. Nie, to jedynie przedłużenie wczorajszego nastroju. Brak uniwersalnej receptury na średnio udane życie. Pozbawienie złudzeń, marzeń. Czy to złe, że ja je wciąż mam? Mam ich dużo. Tak sobie je dźwigam z nadzieją, że kiedyś się przydadzą, lecz one są tylko zbędnym, ciężkim balastem. Bardzo dużo słońca na zewnątrz. Boję się lata. Boję się zmian pogody przypominających o niepowstrzymanym upływie czasu. To po pierwsze, a po drugie – jak ten krótki czas, który mam, wykorzystać. Na pewno nie chodzi mi o banalny seks. Banał i seks to fatalne połączenie. Boli mnie także to, że rodzice się starzeją. Widzę to. Próbuje wyciągać rękę, ale – zarówno metaforycznie, jak i dosłownie – mam bardzo słabo rozwinięte mięśnie. Nadszedł czas na zmiany. Codziennie nadchodzi czas na zmiany. Tylko zmiany nie nadchodzą.



Ostatnio, tak jak zazwyczaj, wyszliśmy z Julią na spacer. Oczywiście z atrybutami. Po co? Nie wiem. Plastikowy pistolet, zeszyt i długopis. Próbowaliśmy śledzić zakapturzonych chłopaków, ale wydawało się, że zniknęli. To były tylko pozory. Julia szczerze pragnęła poznać ich mentalność. Ja – z powodu próżności, za którą teraz słono płacę – chciałam przy okazji spotkać Edka Nowaka i Wacka Kowalskiego. Ich sylwetki ponownie wyłoniły się na horyzoncie w okolicy cmentarza. Niby mimochodem podążyliśmy za nimi. Owszem, to byli oni, ale nie sami, a w towarzystwie dwóch dziewczyn z mojej klasy – Kasi Złotko i Basi Żylety. Kiedy nas zobaczyły, powiedziały „cześć”. Były jakieś dziwaczne i mocno umalowane. Kasia paliła papierosa. Potem gdzieś zniknęły, żeby wrócić z Edkiem i Wackiem. Żeby było jeszcze zabawniej, muszę dodać, że zarówno Edek, jak i Wacek to moje byłe, nieodwzajemnione miłości. Wypadłam z pistoletem i wrzasnęłam, że ich śledzę. Bez poprzedzenia tej akcji jakimikolwiek wytłumaczeniem. Panowie odwrócili się i uciekli. Zaskakujące. Usiadłyśmy więc na trawie z Kasią i Basią, które zostały. Zaczęły opowiadać o rozbieranych przygodach sprzed pół godziny. Tak, właśnie z Edkiem i Wackiem. Prawie się popłakałam z zazdrości o Edka. Otóż wszystko zaczęło się w barze Ferdek. Basia i Kasia, wystrojone w wielkie kolczyki, w butach na obcasach, z balowymi torebeczkami, wysmarowane toną podkładu przegrały w bilard zakład o „upojną noc”. W konsekwencji zmuszone były pójść z chłopakami w pola. We czwórkę ulokowali się w jakiejś opuszczonej kolibie. Kasia rozebrała Edka, a Basia Wacka. Jak relacjonowały, obmacały ich po jajach „i tak dalej” – cokolwiek miałoby to znaczyć – ale same się przy tym nie rozebrały. Po namiętym lizaniu i macaniu jaj po prostu zwały. Edek i Wacek jednak dogonili dziewczyny, więc te umówiły się z nimi na następny dzień, tym razem w barze Wieśnik. Kiedy z nami rozmawiały, Kasia uczyła Basię palić. Basia krztusiła się moim elemem. Opowiadały nam jeszcze trochę o swoich seksualnych przygodach. Kiedy szliśmy do domu, razem z Julią wbijałyśmy sobie nawzajem paznokcie w skórę, żeby rozładować napięcie. Milczałyśmy. Potem siedziałyśmy u Julii do późnego wieczoru, słuchając Perfectu i płacząc nad kondycją ludzkości. Dochodziłyśmy do siebie po doznanym szoku.

Znów analizuję i maluję twarz szukając w niej ratunku oraz związków przyczynowo-skutkowych.

To nie wszystko o mojej wsi. Zapomniałam napisać... Gdy Julia mnie odprowadzała, spotkałyśmy pijanego mężczyznę, który skłął nas i wrzeszczał, że „mamy kota w głowie”. Kazał nam iść do domów, groził, że inaczej nas pozabija. Bałyśmy się. Uciekłyśmy. I wiecie co? Może miał rację. Może mówił prawdę: to my mamy kota, a świat, ot, jest, jaki jest.

Co do seksualności mojej kochanej wsi, znalazłyśmy z Julią w naszym ulubionym miejscu w polach jakieś prymitywne pornosy. Pewnie stoją za tym Edek i Wacek... Znowu spotkałam Kaśkę i Baśkę. Wyglądały już mniej szokująco. Próbuje się zrobić na Baśkę.

Przyjaźń i miłość, dopóki trawa nas nie rozłączy. Wszystko milutko, ale gdy chodzi o marychę, sympatii nie ma. Elektra dała mi kilka czubeczków. Miała dużo. Nie paliłam ponad dwa miesiące, więc pewno mnie kopnie. Czegoś mi bardzo brak. Może właśnie tego? Zamierzam spędzić miły wieczór, tańcząc ze swoją mową.

Odwiedziłam Mietka¹. Mimo wariacji – wręcz okrutnych – doszłam do paru konkluzji. Połowy nie pamiętam. To, co pamiętam:

Ludzie przywiązują się do konkretnych koncepcji, łączą je z innymi. W ten sposób konstruują swój intelektualny szlak. Prawda to ciągły wir poza czasem. Nieustanny ruch, który równie dobrze może być tylko jedną z koncepcji.

¹ Czyli zapaliłam marihuanę. „Mietek” będzie pojawiać się w tym kontekście w różnych zwrotach.

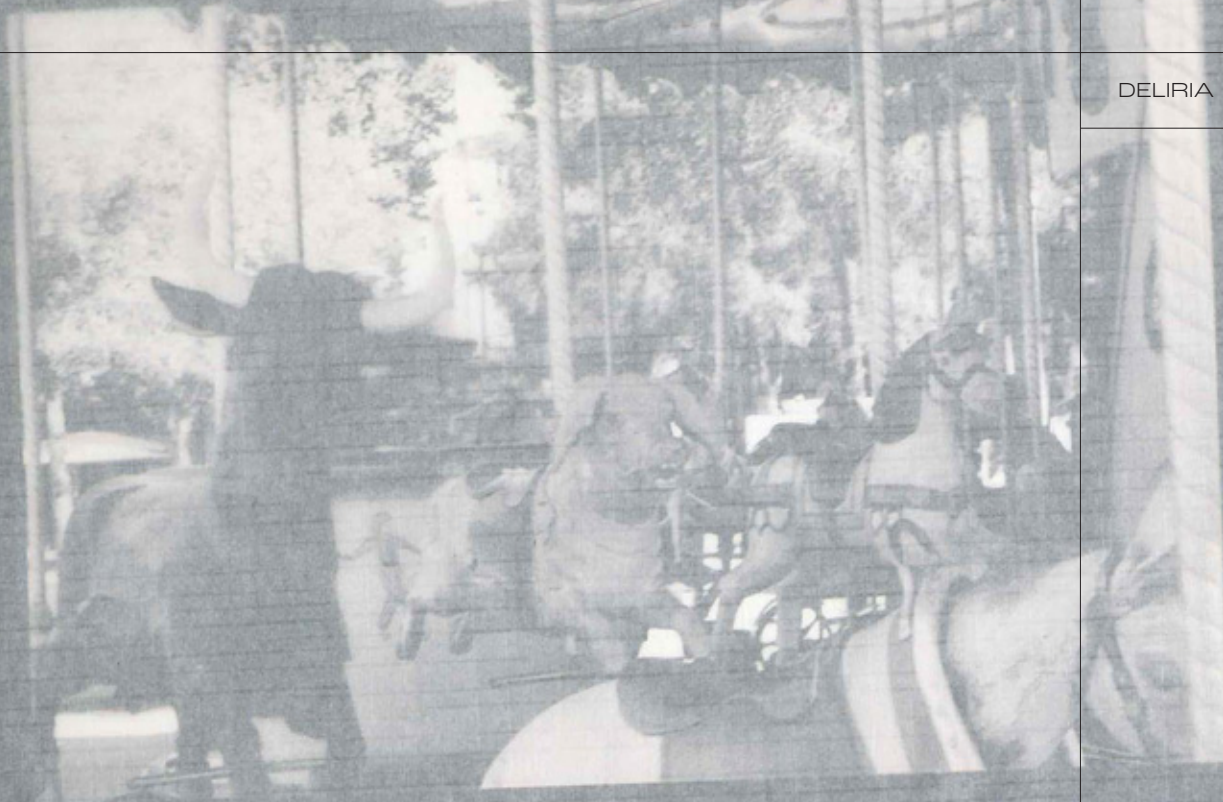
Wczoraj znowu byłam u Mietka. Mocny Mietek. Może Bóg istnieje? Myślę, że to możliwe w pięćdziesięciu procentach. Co, jeśli ten cały chaos wir i nicość, które jawią mi się po Mietku, kiedyś okażą się jednak wzbogacone o ten jeden aspekt – obecność Boga?

Wujek schlał się wczoraj jak rzadko. Wyglądał naprawdę rozpaczliwie. Gadał po czesko-angielsku. Chodził po domu w samych majtkach. Przez pół godziny stukał do drzwi babci, by w końcu je otworzyć i powiedzieć jej „dobranoc”. Dla usprawiedliwienia – wszyscy się schlali.

Na mszy upamiętniającej rocznicę ślubu dziadków myślałam, że oszaleję. To był ważny moment. Gdyby nie małżeństwo dziadków, nie byłoby mnie. Chyba. O ile założyć, że w ogóle jestem... Poza tym powaga sytuacji pięknie zmieszała się z komizmem. Biedną babcię posadzili na znacznym za wielkim dla jej postury fotelu przed ołtarzem. Nie miała co zrobić z nogami, więc śmiesznie nimi machała.

Jak zwykle spotkałam Tadeusza Kowalskiego. Był pijany. Chciał mnie gdzieś zaprosić. Zrobiło mi się go żal. Mówił, że pewno myślę, że on chce tu, w wiosce – gdzieś w polach, a naprawdę chciałby wziąć mnie do miasteczka na pizzę i piwko. Zrobiło mi się smutno, kiedy pomyślałam, że nawet w nim, gdzieś głęboko pod tymi wszystkimi mięśniami, może tkwić jakiś mały okruszek świadomości oraz pragnienie, by nadać swojemu życiu sens. Mimo to boję się go. Nie chcę się z nim umawiać i szczerze – mam go dosyć. Poza tym nieustannie myślę o Edku Nowaku. Kaśka i Baśka chciały, jak mniemam, swoimi ciałami doprowadzić chłopaków do orgazmu. Wolalabym, aby do ekstatycznego uczucia doprowadzała męską samą moją obecność, sama świadomość, że istnieje.

DELIRIA



Skoro wszyscy we wsi wiedzą, co to seks i narkotyki, to co stanowi dla nich tabu – zagadkę, nadzieję? Skoro ich podejście do seksu to: „Dasz mi dzisiaj”, co w takim razie jest dla nich niecodzienne? Chcę porządnie przyłożyć się do mojej sylwetki – talia i biodra – to ważne! Czekam na Ciebie dużo wysiłku. W dodatku rzucam palenie. Muszę ćwiczyć i pić wodę.

Byłam u Ulryki. Miała właśnie jeden z napadów szału. Nie potrafię jej pomóc. Zresztą nikt nie potrafi. Musiałaby sama chcieć sobie pomóc, a tymczasem wpada w płacz i krzyk. Zastyga w bezruchu, a następnie wrzeszczy, że ją rozrywają. Potem przeprasza i przytula swoją matkę. Widzi w parówkach na talerzu odcięte palce. Bardzo ją to śmieszy. Siada na podłodze i tuli świnkę morską.

Maj

Kogoś kocham – tylko nie wiem kogo. I przemijam. Bardzo przemijam. Niedobrze, nie mogę ufać mojej domniemanej inteligencji. Kocham Marilyn Monroe. Uwielbiam tę kobietę. To, co z niej zostało – symbol komercyjnego seksu – jest naprawdę niesamowite. Wyhodowała na sobie – kosztem siebie – rzecz piękną, lecz taną. Rzecz, która ją zasłoniła. Nie dziwię się, że popełniła samobójstwo. Ona nie mogła się zestarzeć, nawet sama przed sobą.

„Nieważne, co o mnie myślą. Ważne, żeby mnie kochali”.
Marilyn Monroe

Jestem totalnie zmiotkowana. To znaczy tak, że nie potrafię interpretować rzeczywistości. Że nie wiem, kto jest w lustrze. Boję się przyszłości. Boję się, a chciałabym być...Właśnie, kim? Może przyjdą mi do głowy jakieś nowe pomysły? A może to, że piszę, jest jednoznaczne. Nie ma nikogo, kto interpretuje tak jak ja. Nie... Ja jest piękne. Kocham się. Zginę w lustrze albo we śnie. Dobranoc.

Wtapiam się w maziste gówno smutku. Marihuana płacze. Wciąż błędę po rzeczywistości, która jest jak puzzle. Każdy ma swój ułożony schemat, na który właściwie nie miał większego wpływu. Ale to zawsze coś intymnego, logicznie – w miarę logicznie – połączonego. Marihuana rozłącza i miesza wszystkie elementy. Istnieje też możliwość, że ten cały bajzel to tylko jeden element układanki, nie są to żadne puzzle. Czy to źle, że mamy *splątanie*? Źle, niedobrze, ale przynajmniej istnieje możliwość, szansa na układanie, nieraz bzdurne, ale własne. Pozostaje pytanie, czy lepiej korzystać z cudzych, sprawdzonych wzorów, czy próbować robić nowe – amatorskie, małe, krzywe?

Chyba już nie będę się przejmować starymi. Oni się mną nie przejmują. Jest sobota, muszę zrobić sobie obiad. Czasem dzieci są zbyt kochane. Nigdy nie chciałam taka być, ale wszystko ma podobno dwie strony. *Wszystko?* Ile stron ma *wszystko*? Ta trawa była wybitnie mocna. Może o taką wolność mi chodziło: jajecznica na obiad? Nie jest zła. Gdyby tylko ktoś przy mnie był. Przytulił i był. Nie chcę być sama. Już dłużej nie chcę być sama. I co mam zrobić? Ze starymi zostawiamy sobie cały dzień klucze.

Żadnych nowych wieści. Ból zabity tabletkami uspokajającymi Ulryki. Znów mój pusty, rutynowy smutek. Smutek nietrwały, psujący się z czasem. Coś jak kompost albo rdza. Nic ze szlachetnych metali. Jasne, że o nim myślę. Co jeszcze mogę napisać? Kiedy jako dziewczynka zakochałam się w Marcelu, przechodziłam większe katusze. Teraz mogę ocenić je jako głupie, ale robię to nieszczerze. Byłam tą samą Olą. To samo czułam. Tylko czas ukrywał mnie w skórze dwunastolatki. Nie mogłam zasnąć. Myślałam o nim. Budziłam się co chwilę. Myślałam o nim. Wstałam wcześniej. Nie mogłam spać. Myślałam o nim. Śniłam o nim. Denerwuję się, dekoncentruję. Z myśli o Ksawerym układa się płocha nadzieja. Samo jego imię mnie kręci.

Wszystkiego nie ma. Obywatel Ksawery na propozycję wspólnej randki zareagował: „*No coś ty!*”. To dobry moment, by się zabić, ale chyba nie chcę. Jestem na dnie wszystkich den. Czuję się unieruchomiona w przestrzeni pozbawionej wszelkich nadziei, myśli i planów. Nie wierzę już w nic. Ani w siebie, ani w Boga, ani w miłość. Widzę tylko los druzgoczący mnie swoją wielką łapą. Poza tym nic. Głupiotka miłostka nastolatki, marzenia o znalezieniu siebie w pięknym wizerunku zakochanych. Zalepienie tym bólu wynikającego z braku ojca. Ot, wszystko.

Muszę pisać, bo inaczej myśli wypchną mnie z mózgu. Aby zapoznać Nikta z sytuacją, należy przedstawić tło zdarzeń. W sobotę wieczorem znalazłyśmy się z Elektrą w domu Ksawerego. Stół był nie tylko suto zastawiony wódką, ale i Anglosasami. Zostali oni sprowadzeni do celów dydaktycznych przez ojca Ksawerego, właściciela szkoły językowej, kolejno z Australii, Walii i Anglii. Wszyscy trzej mieli baczki i totalnie infantylne pomysły. Tylko ja nie potrafiłam się z nimi dogadać, przez mój słaby angielski. Pewnie wpływa to na moje krytyczne opinie i ogólną niechęć do nich. Zostałyśmy na noc. Spałyśmy od piątej do siódmej rano. Elektra miętosiła się z Harrym, ja leżałam obok Ksawerego. On się nie ruszał, spał odwrócony na boku. Przytuliłam go. Spał? Wiem, że kiedy patrzyłam na jego dredy i mocno znoszony sweter, było mi dobrze. Teraz nie jest już tak dobrze. Z facetami można zrobić wszystko, ale nie z nieokreśloną formą sprzeczności. Taki był Marcel, taki jest Ksawery. Kręci mnie tylko dlatego, że ewidentnie jest pierdolnięty, że



ma odchyły, że w bitwie na poduszki rzucił do mnie krzesłem. Spudłował. Wstałam, ale nadal chce mi się spać. I pić. Myśli, że jest genialny. Salvador Dali też tak myślał. I kochał Galuszkę.

Za bardzo wszystko przeżywam. Dramatyzuję, komizuję, tragizuję. Lepiej byłoby tak dużo nie myśleć. Nikcie, nie wyobrażasz sobie, ile mogłabym ci pisać o Ksawerym. Jest ułożony, uprzejmy, bekający, rzucający krzesłami i zdolny. Bardzo mocny charakter w subtelnej powłoce. I ma owcę.

Rozmawiałam przez telefon z Elektrą. Powiedziała, żebym dała sobie z Ksawerym spokój, bo podobno nie chce mnie więcej widzieć. Kolega jej powiedział, bo z nim gadał. Po odłożeniu słuchawki naszły mnie myśli samobójcze. To śmieszne. Tego nie można brać na serio. Jestem w sytuacji totalnego głupa. Gdybym mogła płakać i się ciąć albo modlić lub pisać wiersze, ewentualnie dramatyzować. To zbyt dziwaczne. Niech mnie już *nie kocha* (jeśli oczywiście te wiadomości od Elektry są prawdziwe), ale dlaczego miałby nie chcieć mnie widzieć? A może to blef? A może nie ma żadnej prawdy? Gdyby Ksawery był tym, kogo mogłabym kochać, nie mówiłby o mnie w ten sposób. Kto kłamie? Nie chce mi się płakać, myśleć, analizować, dociekać. Duża część mnie umiera. Po prostu zapaliłabym Mietka. Łapię się na myśleniu w stylu młodych narkomanów z poradników dla rodziców. Na życie trzeba jeszcze poczekać. Jeszcze sporo. Może coś w końcu się zmieni. Mam w głowie totalne nic, kompletny rozpierdol. Choć nie wiem, kim jestem, cały ten bajzel sprawia mi ból. Jednak wcale nie muszę być akurat tą Olą. Można przybierać tyle form. Czy treści też? Tego nie jestem już tak pewna. Mogę słuchać Boba Dylana, Boba Marleya, czytać Milana Kunderę, palić. Nie potrzeba brać tego zasranego życia Młynarczykówny do siebie. Mogę ją po prostu olać – Ola – olać! Co ta wywłoka sobie myśli? Woła Nikta, kocha. Wiem, że ona potrzebuje miłości, że pragnie być kochana. Ale trzeba oddzielić *siebie* od *siebie*. A Ksawery? Biedny Ksawery. Żal mi go. Ola go przytuliła. Sprawiała wrażenie, że go kocha. Nie tylko wrażenie! I on o tym wiedział. To zabolalo biedaczka. Jest we mnie tak dużo możliwości, że aż się tego boję. Ksawery jeszcze kiedyś pożałuje. Nie wiem kiedy, może gdy się wykreuję. Nie trzeba umierać. Nie trzeba. Czysta forma abstrakcji. Ola – nie aktor. Ja aktor. Ola – rola. Żal mi też Oli: mała, biedna, niekochana, ale ta *ruda paskuda* na mnie żeruje, żalosna. Dziwna twarz w lustrze.

Czytałam dziś *Powolność* Milana Kundery. Jestem dumna, że skończyłam. Książki są dla mnie ważne, a ostatnio nie chciało mi się po nie sięgać. Uważam Kunderę za geniusza myśli i pióra, mistrza refleksji i pisarskiego warsztatu. Matka spoglądała na mnie wzrokiem morderczyny i odpowiedziała na moje pytanie, czy coś zrobiłam: „W ogóle nic nie robisz!”.

Dwa tygodnie temu poznałam Ksawerego. Często o nim myślę. Szukam punktu zaczepienia. Umieję bez niego żyć. To już coś. Bez Marcela, bez Arona nie umiałam. Szumi mi w głowie muzyka i jestem zmęczona, ale tak dobrze, spokojnie, ze smutnym, nieśmiałym, zadumany i pogodzony uśmiechem. Wszystko, co trzeba zrobić, to poddać się życiu. Uwierzyć mu i pogodzić się z nim. Nie wiem, czy to potrafię. Nic już nie wiem. Ekstaza bycia sobą. To odczuwałam wczoraj. Totalny spokój i przyjemność, która z niego płynęła. Hedonizm?

Dwudziesta druga dwadzieścia dwa: mój wspaniały dom śpi. Pomijam brak ciepłych posiłków i biedę, ale żeby cisza nocna?

Przez ten cholerny płacz nie mogę oddychać. Zabrano mi całą miłość – każdego rodzaju. Brak konkretnej *idée fixe*. Ogólne *fixum dyrdum*. Los musi coś szykować. Wielka cisza przed burzą. Co się stanie? Nie mogę już słuchać opowieści Kariny o Antku ani Matyldy o Konstantym. Kiedyś zabiję Karinę!

Poszłam do Ulryki. Powiedziała, tym samym głosem, którym w sobotę mówiła nam o dobrym wychowaniu: „Powoli zatracam świadomość własnego istnienia”. Czemu jej się tak spieszy do tego psychiatryka? I czemu używa takich frazesów? Jestem w stagnacji, Lednica tuż-tuż. No i dobrze, kiepskie, bezwyrazowe dni. Nie mam skąd wziąć palenia. Lednica bez Mietka będzie sportem ekstremalnym. Chyba nie dopadnę trawy na chrześcijańskiej masówce.

Co odróżnia te dwa stany? Osoba A przesycona jest świadomością, że w świecie istnieją: logika, ład, sens. Osoba B jest świadkiem tego, jak wszelki ład i sens zostają zaburzone w jej głowie, która odpowiada za obraz świata. I pojawia się problem: bezład zaburzonego ładu sam w sobie też tworzy jakiś ład. Który więc ład wybrać? Osoby A czy B? Ład wymaga wykluczenia rzeczy poza swoim ładem, ale jeśli wie się, że jest inny ład? Co wtedy, kiedy mamy dwa łady? Osoby B nie dziwi brak logiki świata, gdyż odczytuje ją jako błąd. Własny błąd tak bardzo nie przeraża. To, że Jezus jest moim panem, jest możliwe do wyobrażenia, podobnie jak wiele innych rzeczy. I w co tu wierzyć?

Do pewnych rzeczy można dojść, ale trzeba chcieć, żeby coś osiągnąć, nie tyle przed ludźmi, ile przed samą sobą. Należy się uprzeć. Powoli schodzi mi opuchlizna, głównie z oczu.

Czerwiec

Dzięki temu Mietkowi wiem wreszcie, jaka ma być Ola. W końcu ją odnalazłam – w spokoju, śmiechu, powolności i zapomnieniu. Kundera pisał o powolności-przyjemności i o szybkości jako próbie dojścia do ekstazy, czyli

do zapomnienia. Ludzie tak bardzo się spieszą, bo mają w głowie jeden cel – dojście do celu. Przesłania im to wszystkie przyjemności związane z drogą, staje się *idée fixe*. Dopiero zapomnienie celu umożliwia doświadczenie błogości płynącej z drogi, skłania ku powolności kroku. Człowiek wtedy uniezależnia się od narzuconych sobie planów. Zatopiony w powolności może cieszyć się chwilą, która staje się najważniejsza. Wartością jest życie tu i teraz, nie pozorny, łudzący cel drogi. „Wędrówką życie jest człowieka”. Chcemy czy nie chcemy umierać, i tak przeminiemy. Musimy tylko nauczyć się czerpać piękno – nie, to złe słowo, lepiej będzie: czerpać błogość chwil, słodycz, przyjemność płynącą z zabawy zmysłami. I cieszyć się z tego. Jednak jak niewielu się to udało... I tylko w dziesięciu procentach nie byli to narkomani. Uśmiech, naturalność, spokój, powolność. Bez fiksacji, bez problemów. Bez celów, prawd, sensów, miłości czy tragedii. Bez nich! Tylko w spokoju. Należy odrzucić cały patos istnienia. Już w niego nie wierzyć! Nie wolno głośić, wolno słuchać!

Byłam – nie, wciąż jestem – zbyt przywiązana do własnego błędnego, wykrzywionego schematu Oli podporządkowanej. Podporządkowanie to straszna rzecz. Szanuję wszystkie tak zwane niedobre, niegrzeczne dzieci, czyli te, które próbują zburzyć pozorny sens panujący w głowach dorosłych. Zastraszone, grzeczne dzieci są przerażające, nieciekawe, ohydne. Są unacznieniem tego, co robi się z ludźmi. Tego, jak się ich zastrasza, wydobywa z nich egoistyczne instynkty. Takie dzieci nie dzielą się ciastkiem i nie chcą wyrywać muchom skrzydełek? A może właśnie chcą? Pragną zamknąć się w bezpiecznym otoczeniu mamusi i tatusia, by jeść lody i słodycze.

Z Mietka to niewiele zostanie. Potrzebne mi jest pisanie – moje, małe. Paliłam wczoraj cały dzień i mam jeszcze. Jestem sama w domu... Spotkałam wczoraj Ksawerego. Zorientowałam się dopiero po przejściu stu metrów. Chyba nawet powiedział mi „cześć”, ale to też usłyszałam sto metrów później. Choć było sto metrów wcześniej. Dolega mi samo życie. Jest nieogarnięte, jest wszystkim, ale też zerem, punktem odniesienia.

Aron ma dziś przysięgę w wojsku. Wczoraj spotkałam jego matkę, brata Konstantego, brata Krzysia i brata Piotra. Każdy jest po części Aronem. Oprócz mamy, bo ona jest nimi wszystkimi.

Bogdan jest anorektycznym narkomanem o suchych rękach i pogmatwanym spojrzeniu. Aron z obciętymi włosami siedzi w wojsku, a Julo, którego dobrze nie znałam, ale wiedziałam, kto to – nie żyje. Znaleźli go w rzece w parku. Prawdopodobnie był zaćpany.

Tego wszystkiego, co mnie otacza, tak naprawdę nie ma. To jakaś iluzja – czasem dobra, czasem zła. Zło boli, dobro jest miękkie i delikatne. Znowu trzeba będzie na chwilę przestać palić Mietka, ale na razie – czas na niego!

Wizja dachu niewiary i inne wizje: szeroki, kolorowy zakres materiału. Twarz żyje na szyi. Dopiero światłocienie szyi modelują twarz. To, co na twarzy – piękno, brzydota i inne – nie zawsze uobecnia się też na szyi. To ona jest prawdziwym zapisem charakteru. Jest taka siła, która zgniata porcelanę tak, jak rozgryza się landrynki. Tą porcelaną będziemy – my. Jesteśmy.

Powoli wszystko przyjmuje normalny bieg. Przesycone deszczem powietrze przenika się z brudnym, cudownym dymem. Słodki zapach we włosach. Kadzidło. Dokładnie tak. Wgląd w tajemnicę istnienia. Równe, powolne, szare strugi deszczu. Powolność. Nie: wolność! Wolność zawsze gdzieś się kończy. Powolność to prawdziwe modelowanie kursu rzeczywistości.

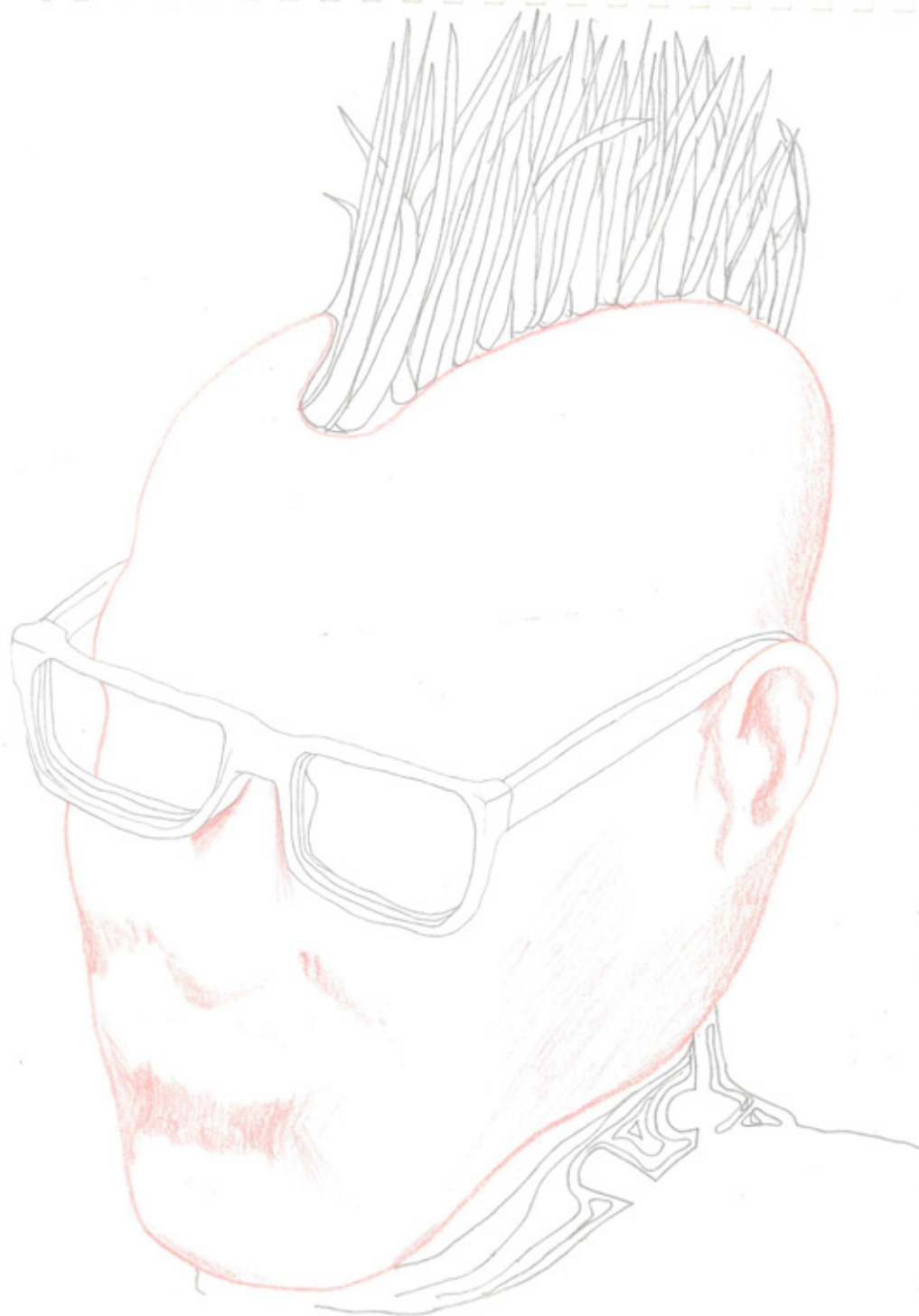
Ksawery nie przyszedł na ognisko. Miał w domu rodzinę. Musiał z nią jeść.

Nie mam w sobie (jeszcze) tej dojrzałej powolności. Jaką zapamiętał mnie Ksawery? Niepewną, histeryczną, zarozumiałą i jaką jeszcze? Powiedział mi „cześć”, ja mu też. I poszliśmy sobie dalej. Z mojej perspektywy: ja prosto, on też, ale w tył.

Co z Julią? Czy życie mówi już naszej przyjaźni, że czas rozluźnić więzy? Boję się takiego życia, które przypomina, że „już czas”. Z trwaniem nie można chyba zrobić nic innego niż pozostawić je swojemu biegowi. Obawiam się jednak, że nawet z ludźmi, którzy to potrafią nie dzieje się nic nadzwyczajnego – na nich też czeka śmierć.

Do tego wszystkiego zaczęło padać. Brak forsy. Bóg powinien coś z tym zrobić, ale od pięciu lat ma chyba sklerozę. Odnalezienie kogoś o zbieżnej z własną perspektywie na świat potrafi nadać sporo sensu. Rysio Snajper Vonneguta mi się podoba.

W ogromie *wszystkiego* zgubiłam jakby kilka rzeczy. Szukając ich, widzę bezmiar *nicości*. Wiem coraz częściej, że nigdy ich nie znajdę. Poznaję to *wszystko*. Troszeczkę dymu z użytego już pięćdziesiąt razy opalu. Od razu wszystko się kręci. Jest ładniej i bardziej kolorowo. Trzeba zacząć od tego, że w ogóle cokolwiek powstaje i odżywa. Marihuana potrafi zmieniać ludzi, ale nie bez ich pozwolenia. Zmienia wówczas, gdy potrafią z nią żyć. Kiedy żyją w symbiozie i tworzą wspólny organizm, który ma w miarę pozytywny charakter. Marihuana może dopełnić osobowość, ale może też wyeliminować z niej ją samą. Ważne pytanie: czy jeśli ktoś raz zabił, to zabije drugi raz? Przeszedł przez drzwi czy pójdzie dalej?



Różne bywały myśli, pomysły i rozterki, ale zawsze był też jakiś cel główny, jakaś sterująca mną pasja. Wiedziałam, czego i kogo chcę. Dziś nie wiem. Kocham wieś i nie lubię jej. Kocham dom i nie lubię go. Wszyscy znajomi, których tak ubóstwiałam, jakoś się wykruszyli. Z perspektywy czasu widzę, jaka byłam głupia, jak bardzo naiwna i żalosna. I do tego na końcu przyjdzie umrzeć. Dawno już mnie tak nie bolało. Czuję całą Olę i jej marność. Co to znaczy być wrażliwym? Rozumieć życie z własnej perspektywy? Boję się. Może to tylko kończący się zapas pozytywnych emocji?

Alergia w pełni, jak to latem. Mietek ma być jutro. Właśnie odebrałam SMS od numeru, którego nie znam:
„Podobno każdy przez całe życie szuka swojej drugiej połówki. Przyjdź do mnie w sobotę, obalimy litra”.
I dopisek:
„Gerwazy, alkoholik z ogniska”.

Przyjechała ciocia Matylda z Warszawy. Ulubiona kuzynka ojca. Z wujkiem Leonardem. Ciocia wygląda jak ciocia Czesia, którą pamiętam ze zdjęć. Są siostrami. Mają takie same twarze i bardzo duże ciała. Różnią je tylko fryzury. I to, że ciocia Czesia ma pieprzyk nad ustami, a ciocia Matylda nie. Matylda czesze się w koczek, a Czesia ścina włosy na kalafiorka. Wujek Leonard to miły, inteligentny pan. Ma spore poczucie humoru, za które wciąż beszta go ciocia Matylda. Nie jest wtedy złośliwa, tylko poważna. Wujek kocha ciocię i próbuje powstrzymać się przed robieniem wariackich, błyskotliwych uwag. I niech już sobie wszyscy idą, bo chcę zapalić trawę.

Od tych pieprzonych fajek boli mnie krtąń. Mam ich dość, koniec! Aha, dziś pierwszy raz w życiu znalazłam na ulicy paczkę delightów, których nigdy jeszcze nie paliłam. Jakaś ironia losu? Oprócz tego, że znalazłam paczkę fajek, spotkałam też Ksawerego. Tylko raz spojrzałam na jego profil, a potem ukryłam się w wygodnym udawaniu, że go nie widzę. Czy coś poczułam? Tak, to, czego, jak utrzymuję, dawno się wyzbyłam. Więc, by Cię, Nikcie, nie oszukać, nic nie powiem.

„Syndrom Oli” jest śmiesznie niezniszczalny. Dziś oficjalnie zakończyłam trzecią klasę gimnazjum. Oprócz łez nic mi nie zostało. Poszłam na typowe wiejskie ognisko. Idzie Truskawce ktoś ukradł komórkę. Czemu ludzie tacy są? Był człowiek Maska, którego boję się całe życie. Wziął palące się jeszcze drewno i wymachiwał nim przy twarzy kolegi. Dla żartu? Był też Roman Fredro, który zorganizował ognisko, poprowadził ludzi, ściał i porąbał drzewo. Wypił piwo i przytulił Jagnę. Była Basia Żyleta, która wylądowała z kimś w krzakach. Był Mateusz Niemiec, który czwarty raz nie przeszedł i mając lat siedemnaście, jest wciąż w pierwszej klasie gimnazjum. Była

2 Kurwa mać, ten
Władek też nie żyje,
bo się powiesił.

Karina wędrująca polami z Antkiem. Był Władek, który mnie odprowadził do domu² Była Konstancja zataczająca spacerowe koła z coraz to nowymi chłopakami.

Krótko: skończyły mi się pomysły na życie. Mam dość ludzi. I równocześnie bardzo ich potrzebuję. Boję się. Nie wiem, co mam ze sobą zrobić. Pamiętam dziewczynkę zafascynowaną podpaskami, którą byłam. Całe życie przejdzie w mglistą malignę.

Poszliśmy wczoraj z Julią na ognisko do sąsiedniej wsi. Miał być Ksawery, ale się nie pojawił. Było okropnie. Wszyscy ruszali ławkami, czegoś chcieli, coś wykrzykiwali.

Mietkowy trójkąt z Ulryką nie był dobrym pomysłem. Jej stara zapytała:
– Coście robiły, że Ulryka jest taka blada?
Ach, proszę pani, piłyśmy kawę w nocy – odpowiedziałam.

Przyszli dziś do mnie świadkowie Jehowy, ale uciekli. Byłam spalona. Zainicjowałam wspólne odsłuchanie *The End Doorsów*. Najpierw chcieli ściszyć, kiedy oponowałam – wyszli w pośpiechu.

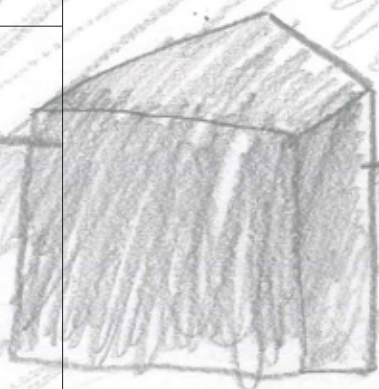
Boże, ostatni raz mi pomóż! Potem już naprawdę pomyślę.

Spotkałam pijaną parę starszych ludzi, którzy ciągnęli kozę. Facet tak wywijał zwierzęciem, że prawie je udusił. Długo musiałam się wyklócać o poprawę warunków bytowych kozy.

Martwię się o Ulrykę. Nie, o siebie martwię się bardziej. Jest mi tak źle, że gorzej być nie może. To jedyny plus. Nikt Oli niczego nie pogratuluje. A Ola się zmieniła przez ten rok. A Ola skończyła gimnazjum. A Ola ma wymyślić, co dalej robi z życiem. A Ola tyle miała w sobie miłości i tyle nadziei. Ola trochę maluje. Trochę działa. Nie widać?

Lipiec

Ksawery to bogaty, rozpieszczony dzieciak, który lubuje się w Tarzanie i pozuje na przyćpanego. Przychodzi mi na mnie wielka chwila rozdarcia i nieludzkiej niewiedzy. Czas totalnego rozbicia. Dziwne uczucie, gdy zupełnie nagle ktoś okazuje się wcale nie tym, kim był według nas. Moje kłapki na oczach są doprawdy godne podziwu. Widzieć absolut w chłopcu, który emocjonalnie jest dzieckiem... Mogę powiedzieć tylko tyle, że nigdy nie patrzyłam na niego od tej strony, której nie widziałam. Nie patrzę na to, czego nie widzę.



Wybrałam liceum w niewielkim miasteczku. Prawie płakałam, odbierając papiery z dużego miasta. Byłam na jednym z pierwszych miejsc.

Parę książek jeszcze chcę przeczytać. Już nie czuję zupełnie *niczego*, to znaczy czuję *nic* do dzieciaków poprzebieranych w czern z fajkami i winem pod pachą. Schłaczę, opoje. Przykry schylek w portfelu i w worku z Mietkiem.

Czuję gdzieś w sobie ogromny, głęboki strach. I boję się go. To jest ta niepomyślna możliwość, ten błędny wybór. Wszystko opiera się na rzeczach, o których wolalabym w życiu nie myśleć.

Bardzo smutno. Nie mam plecaka. Nie mam za co kupić plecaka. Plecak miał być zamiast spodni, bo zszylam stare. A mama powiedziała, że mi nie da na plecak. Fajnie... Okropne wakacje. Nienawidzę pozornie błogiej beczynności, która jest dla mnie jednym ogromem pustki.

Znowu dopada mnie podświadomy lęk przed rzeczywistością. I muszę zmienić płytę, bo mam Cohena po dziurki w dupie. Jestem zła na moje lenistwo. Obawiam się, że ślepnę na lewe oko i tylko prawe mnie trzyma przy wyraźnym obrazie. Boję się. Ale jaja. Mam szesnaście lat i ewidentnie czuć zmianę formy. Widzę to choćby we własnej narracji. Ale to i tak ta sama ja. Naprawdę. Jeszcze trzy lata temu zazdrościłam Dolores jej dorosłości. Wujek i ciocia jej ufali, powierzali pilnowanie dzieci. A mnie nie. I teraz już mam tyle a tyle lat. To śmieszne. Są bardzo naiwni. Mam w sobie całe polacie dziecka i wiem, że muszę je zakopać. Tylko pod czym? W zasadzie kocham moich rodziców i nawet ich potrzebuję. Boję się. Niech to wszystko się samo rozwiąże, bo ja nie mam siły. I to się samo rozwiązuje. Przybywa... Przybywa starości. Może miłość jest tylko sposobem, próbą ucieczki przed lękiem? Moje próby miłości tym się wydają. Dużo tu jest piękna, tylko ta jego ulotność, nieuchwytność. Nie chcę wychodzić poza dzieciństwo. Nie chcę być „duża”. Boję się. Gdyby chociaż było coś pewnego, jednego. Jakiś punkt symetrii, oparcie, cokolwiek. Zawód: melancholik. Życie potrzebuje szyldów. A co, jeśli nie zdążę takiego sobie przypiąć? Czy ta rozmowa ze sobą do czegoś doprowadzi? Zniknie, zwiotczeje, rozpadnie się. Czuję się, jakbym miała za chwilę umrzeć. Nie chcę dorosłości. Miłości też nie. Chcę tylko być dzieckiem. Dzieciństwo jest poza czasem.

Chyba tylko ucieczka od destrukcyjnej myśli o zagładzie wszelkiej logiki i sensu pozwala przetrwać. Może właśnie po to są: rodzina, dzieci? Żeby było co robić, a nie myśleć. Ciekawe: życie po to, by zająć czymś brak sensu. Bez dramatów! Znowu potrzebuję Boga. Jak go najlepiej realizować? Pryszcz! Idę z nim walczyć – zupełnie dosłownie.

Cały dzień siedzę sama. Nawet nie jest źle, tylko cholernie schizofrenicznie. Mieszkanie samemu nie jest fajną rzeczą. Tyję. Strach nieestety nadal we mnie tkwi. Może trzeba go ośwoić i tyle? Tylu przez to przeszło. Przez życie. Może i ja dam radę?

Bardzo fajny dziś dzień. „Fajny” dobrze go dookreśla. Spokojny, pozytywny, niewnoszący nic szczególnie nowego, a balansujący pomiędzy miłymi aspektami rzeczywistości. Palłam Miecia. Był przyjemny, nie genialny, raczej zabawny. Pozwalał kultywować dziecięce zabawy.

Biesiaduje u mnie trzyosobowa ekipa kolarzy z Warszawy. Wpadli na kilka dni do naszego ciasnego mieszkania. Skąd? Otóż Teodor to syn cioci Czesi, która jest siostrą cioci Matyldy. Byli tu kilka tygodni temu. Ciocia Matylda z wujkiem Leonardem. Tak, ciocia Czesia i ciocia Matylda różnią się tylko fryzurami. Aha, ciocia Czesia ma pieprzyk, a ciocia Matylda nosi okulary. Teodor jest chyba największym człowiekiem, z jakim miałam okazję się poznać. Mierzyłam moją stopę w jego bucie. Mieści się jakieś dwa-trzy razy. Teodor ma oczy cioci Czesi i Matyldy. Jego dwóch kolegów to studenci politechniki – Makary i Kajetan. Szczególnie ciekawy jest Kajetan. Bardzo wytrwale pozuje na intelektualistę, nie zna jednak ani Kundery, ani Vonneguta. Dzięki Bogu Sartre mu się „obił o uszy”. Mówił, że kiedyś miał poważny wypadek na rowerze. Podobno trafił głową w drzewo. „Zdarza się i tak” – jak by podsumowano w *Rzeźni numer pięć*. Mam prawo nawiązywać do tej książki, bo dzięki kolarzom mój pokój właśnie tak wygląda, jak rzeźnia. Makary okazał się normalny i pozytywny. Teodor zresztą też. A Makary jeszcze przy tym ładny i zabawny. Nie jest tak źle, nawet z kolarzami, bo spotkałam znowu Mietka. Wczoraj w przerwie zbiorowego żywienia kolarzy w moim domu wyszliśmy z Julią spalić firkę. To mnie trochę rozładowało. Kiedy wróciliśmy, Julia kręciła się na moim fotelu. Gdy wychodziła, napadła mnie faza sadyzmu, ryknęłam do niej:

- Zachowuj się jak człowiek!
- Staram się – odpowiedziała. Po czym, szukając włącznika światła, nacisnęła dzwonek. Tym samym zwróciła na nas uwagę nie tylko kolarzy, ale i starych.

Sytuacja przedstawia się dość żenująco. Mama wciąż jęczy, że kolarze są dużym wyzwaniem dla jej budżetu. Robi się straszna. Przyniosła sobie siekierę i porąbała żeberka na obiad. Myślę, że to dało upust jej złości. Co jednak będzie, jak skończą się żeberka? Mama Julii z kolei zakochała się w Amerykaninie, a ona musi tłumaczyć jej listy miłosne z frazami typu *your beautiful blue eyes*.

Życie dobrało komiczny repertuar z morałem. Otóż okazało się, że „lokaty”³ kolarz, pozer intelektualista, jest dla mnie bardziej miłosierny niż własna matka. Zyskałam sympatię do kolarzy po tym jak wytłumaczyli mi, że to

3 Chodzi o to, że ziom był kędzierzawy.

koło wisi na szprysze, a nie odwrotnie, jak ponoć myśli większość. Złapałam ogromną drzazgę pod paznokciem. Bardzo zgrabnie na całą długości wylądował kolec, który zaczął próchnieć. Myślałam, że padnę z bólu, kiedy matka z medycznym zacięciem grzebała we mnie igłą. Wyglądała, jakby pragnęła się zabawić, a nie pomóc mi. Dopiero Makary trochę podpowiedział, co z tym zrobić. Ostatecznie poradziłam sobie sama. Makary zdążył jeszcze opowiedzieć kilka ciekawych historii, na przykład o ucinaniu różnych członków ciała piłą motorową. Matka staje się coraz brzydsza, bledsza, a jej oczy nabierają odcienia niesamowitego, złego błękitu. Widzę to.

Parodia zatacza niewiarygodne kręgi. Wczoraj kolarz okazał się wierszokletą, a dziś rano chciał, żebym pokazała mu swoje teksty. Odmówiłam. Chyba był na to przygotowany. Zaczynam lubić Teodora. Jest bardzo spokojny i delikatny, co w połączeniu z ciałem Herkulesa daje zaskakujące efekty. Makary też jest świetny, ale oprócz roweru kocha jeszcze jakąś tam Lucynę. Wódkę zagryza żółtym serem. Matka z zacięciem ubija pianę w kuchni. Zwykle ja to robię. Dziś jednak nie zniży się do tego, by mnie o cokolwiek prosić. Wydaje się, że niebawem będzie musiała odwiedzać oddział psychiatryczny.

Miałam zamiar się trochę wyspać, ale gdy tylko stara zobaczyła, że próbuję zmrużyć oczy, wszczęła akcję z odkurzaczem. Podeszła do mnie i powiedziała, że należy posprzątać pokój. Nadal maszeruje po domu w chodakach. To nadaje jej pewności siebie, jak nic innego. Uwielbia stukać nimi o podłogę, poruszając się szybkim krokiem. Czuje się w nich wyższa i silniejsza. Chciała wałnąć mnie w twarz, ale się powstrzymała. Musiało być jej trochę przykro, że groźba sprzedania liścia nie wywarła na mnie większego wrażenia. Uderzenie kogoś jest demonstracją fizycznej przewagi, która wydaje się konieczna, kiedy zawodzą inne sposoby. Ona nie ma przewagi fizycznej, bo nie jest silniejsza ode mnie. Nie próbuje też żadnych sposobów. Przykro mi, bo wiem, jaką piękną potrafiłam ją nieraz widzieć.

Myślę, że krach człowieczeństwa rozumianego jako biologiczna populacja będziemy zawdzięczać brakowi prokreacji. Może przyczyni się do tego homoseksualizm. Bynajmniej nie jestem zwolenniczką heteroseksualności, a koniec świata nie jawi mi się jako niemoralny. Może to nawet sprytna broń człowieczeństwa zbuntowanego przeciw Boskiemu niemiłosierdziu? Otóż sami, gdy tylko będziemy chcieć, możemy dzięki brakowi prokreacji skończyć z naszą cywilizacją. Bezsensownie szukamy straszaków w innych przyczynach zagłady. Gdyby Bóg stworzył dwóch Adamów, wyszłaby z tego co najwyżej dwuwątkowa powiastka. Powstanie świata zawdzięczamy ludziom – przynajmniej w połowie. Owszem, niby tam jakiś

Bóg postawił Ewę na ziemi. Co jednak, gdyby okazało się, że to kobieta oziębła, a Adam jest impotentem? W pewnym stopniu wpływ na tę katastrofę – nie, lepiej: na to zdarzenie, bo nie w tym tragicznego – będzie miał egoizm. Czysto ludzki egoizm, właściwie uzasadniony. W naturze człowieka leży negowanie pojmowania siebie jako części świata, matki ziemi.

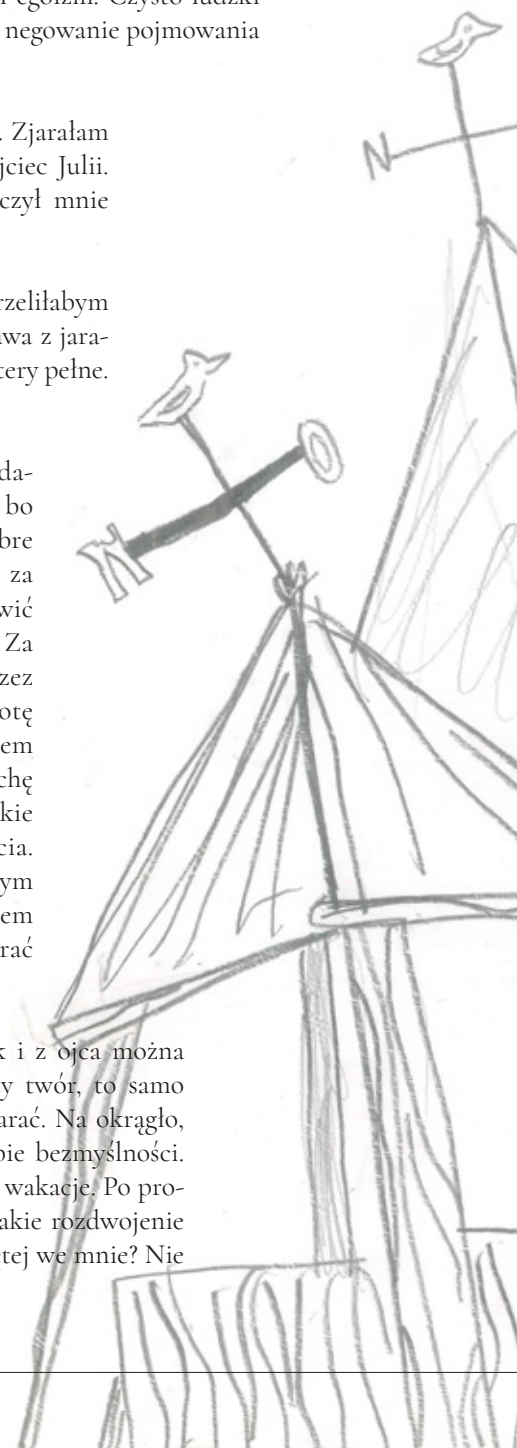
Kolarze pojechali. Mam, gdzie spać i nie mam z kim rozmawiać. Zjarałam się na żaglówce. Byłoby świetnie, gdyby nie stary zbereźnik, ojciec Julii. Najpierw stwierdził, że mam ładny biust. Potem, kiedy zobaczył mnie w kostiumie kąpielowym, powiedział:

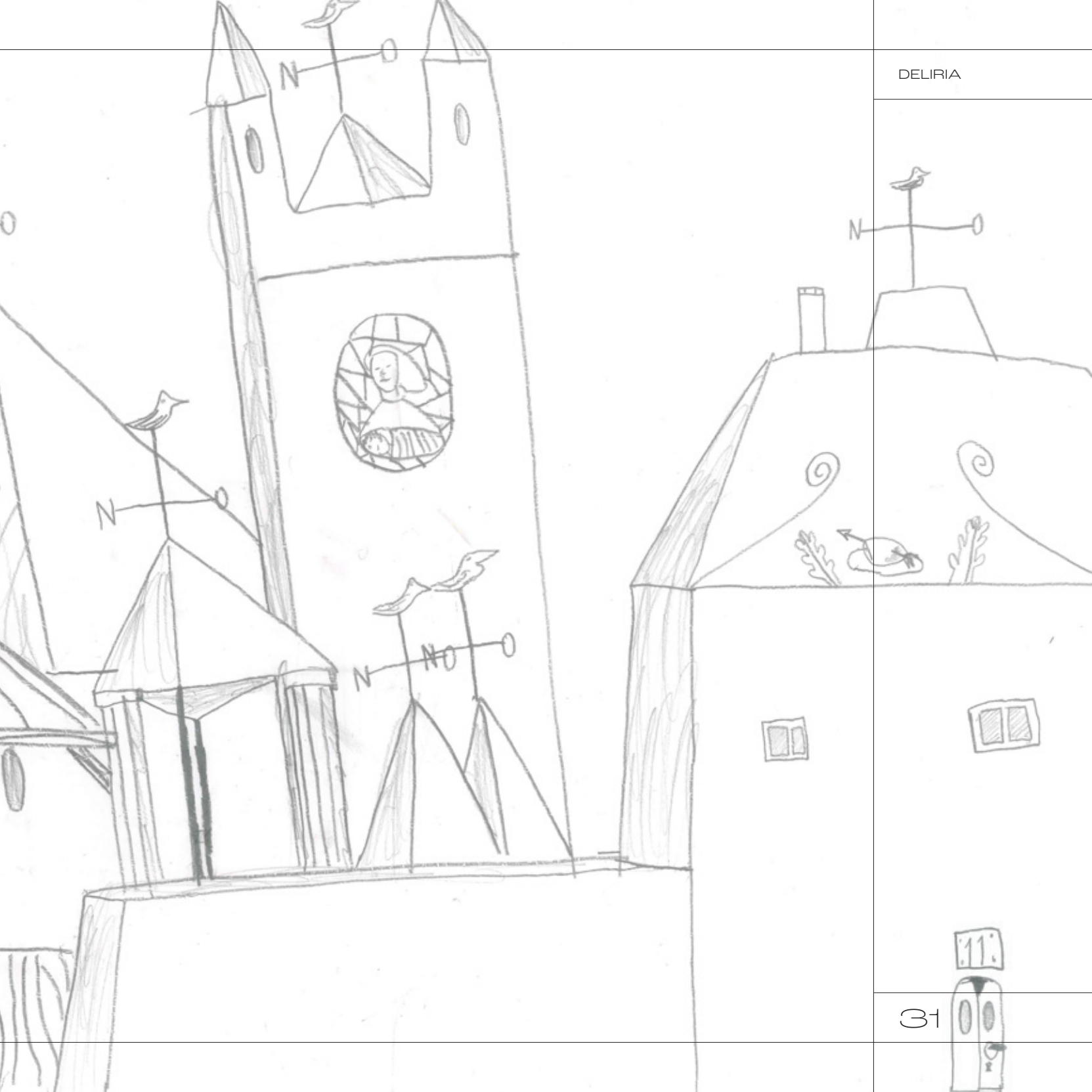
– Widzę, że grzybki po deszczu urosły.

Zrobiło mi się niedobrze, ale wytrzymałam. Na trzeźwo chyba strzeliłabym go w pysk. Julia też nie czuła się z tym komfortowo... Fajna sprawa z jaraaniem na jeziorze. Najśmieszniej sikało się do słoika. Wyszły mi cztery pełne. Spiekłam się.

Mam straszne nerwy. Nie wiem dlaczego. Jeszcze jedno wiem: tylko udawanie i nieszczerłość przynoszą jakieś efekty. Znów byłam naiwna, bo wierzyłam, że można nie oszukiwać. Nie wiem, czy „nienawiść” to dobre określenie moich uczuć do ojca. Praktycznie nie mam ojca. Co to za rodzic, którego wiecznie trzeba oszukiwać, któremu nie można objawić swojej osobowości. Jaką postawę mojego ojca mogłabym naśladować? Za szczyt ambicji uważa równo poskładane spodnie i włosy niemyte przez tydzień. Słabo mi, kiedy o tym myślę. W takich momentach mam ochotę zjadać tony tabletek i zasypiać. Kiedyś tak skończę. Nie zawsze jestem w stanie trwać. Przetrwać da się tylko wtedy, kiedy jest choć trochę zabawnie. I tak nawet wówczas nie czuję siebie w pełni. Bywają takie sytuacje, z których jedynym wyjściem jest sen. Sądzę, że są dwa wyjścia. Niczego już nie wiem. Nawet tego, czy gdybym mogła, to strzeliłabym sobie w łeb. Miło byłoby skończyć ze sobą pojedynczym hukiem. Jestem o linę od powieszenia. Boję się tych myśli. Kiedyś pozwolę się rozegrać temu, czego dotyczą.

Nienawidzę mojej rodziny. Zarówno z matki, jak i z ojca można wyciągnąć dobro, ale to, co zrobili, ten rakowaty twór, to samo gówno. Jeszcze jedno: tak, żeby przetrwać, będę jarać. Na okrągło, w dzień i w nocy, by utrzymać się w ciągłej korbie bezmyślności. Podobno stara mówiła, że nie chce mnie zabrać na wakacje. Po prostu kochana mama. Ciekawe tylko, dlaczego ma takie rozdwojenie jaźni. Czyżby załączki schizofrenii w pełni rozwiniętej we mnie? Nie szukać prawdy. Bawić się nieprawdą.





Sierpień

Oj, Nikcie, wróciłam z Woodstocku. I wiesz, jak zawsze musiałam złapać ogromnego doła. Cały ból, jaki można sobie wyobrazić, w jednej sekundzie pcha ci się w łeb. Klimat festiwalu rozumiałam w pełni chyba dopiero teraz, w domu, płacząc. Towarzyszu, to takie dziwne spotkać się ze sobą. Odechciewa mi się wierzyć we własne ideały. Muszę łzami odkupić wszystkie kolorowe chwile. Łzami, niewiedzą, niepewnością, chyba nawet samotnością. Muszę być niedorozwinięta emocjonalnie. Mam w dupie wszystkich facetów świata. Okazuje się, że jeszcze trudniej niż znaleźć faceta życia jest spojrzeć na siebie. Pokochałam tę magiczną dezorientację chwil poddanych trawie... Mam panicznego doła, przed którym uciekam myślami cały dzień. Emocjonalnie ciągle czuję się tak, jakbym była na Woodstocku, a intelektualnie wiem dobrze, że to już minęło. Reszta we względnej mgle.

Jestem na wsi u cioci Matyldy i Czesi. Zjadłam dziś z nimi obiad i kolację. Wszystko to szczęśliwie upłynęło w przyjaznej atmosferze. Dużo czasu spędziłam ze starymi, aż strach. Trzeba przed nimi tańczyć. Albo ich olewać. Ponieważ tańczenie przed tak bliskimi osobami wydaje mi się perfidne, wolę je olewać. Oczywiście wygodniej jest w życiu zawodowym tancerzom lub tym, którzy mają do tego talent. Profesji tańczenia można się wyuczyć, ale gracji wynikającej z talentu – nigdy. A to właśnie ona o wszystkim decyduje. Wpieprzyłam już trzy wspaniałe cukierki toflerki z karmelem i czekoladą. Dawno nie jadłam czegoś tak dobrego. To jeden z darów ciotki Matyldy. Dużo jest tych darów: ciepła woda, śmietanka do kawy, szczotka do włosów, kosmetyki. U nas takich bajeranckich luksusów nie ma.

Rodzina naprawdę mnie zdziwiła. Oprócz kubła toflerków zostawili nam jeszcze całą lodówkę i pełne szafy żarcia. A także pełny barek. Kuzynka okazała się źródłem taniego Miecia. Czuję, że będzie mi się tu chciało pisać. A to jest najważniejsze. Przyglądam się życiu tutejszej młodzieży. Uczestniczę w nim swym zmiennym kształtem o przerysowanych konturach. Co będzie, jeśli całe życie tak przesiedzę, pisząc nic nieznaczące pierdoły?

Poznałam Patryka i Maksa, moich kuzynów. Namysł nad kondycją ludzką nigdy nie przyniesie zadawalających rezultatów. Nie podoba mi się Kościół. Czuję, że w najbliższym czasie przestanę być „czynną katoliczką”. Polubiłam kuzynów. Dogadywanie się z ludźmi starszymi prawie o dekadę dobrze mi idzie. Tutejsza młodzież, w tym moja kuzyneczka Małgorzata, jest urocza, ale nigdy jej nie zrozumieć. Przyglądając się wczoraj cioci Czesi i cioci Matyldzie, znalazłam sporo różnic. Jest ich więcej, niż sądziłam. Właściwie podobne są tylko ich sylwetki. Ciocia Czesia lubi mnie przytulać swoim, powiedzmy wprost, wielkim ciałem. Matyldzie zdarza się

to rzadziej. Są tu bardzo klimatyczne lasy. Nie wchodzę dalej, niż muszę, by się ukryć, żeby zapalić fajkę. Inaczej bym się zgubiła. Zwarte rzędy sosen pokrywające monotonne równiny. Gdzieś nadgryziona kość. Obawiam się, że ocknę się z transu wakacji dopiero pod koniec sierpnia. Wykorzystam więc teraz moment trzeźwości, by zauważyć, że frunę niemiłosiernie od dawien dawna, całe wakacje lecę i lecę. Dobrze mi z tym. Kocham Miecia. Wypracowałam sobie taki pewnik. Każdy musi mieć coś, co go nakręca. Rozumiem, że to może niezbyt dobrze, że u mnie to traweczka, ale co zrobić. Zawsze byli to faceci, a teraz nie. Aron skończył się dla mnie w marcu. Tylko dla niego mogłam nie palić trawy.

Przepis na dramat według *Losów gorszych od śmierci* Vonneguta:

„AKT I – pytajnik

AKT II – wykrzyknik

AKT III kropka”

W *Kociej kołysce* Vonnegut przedstawił nauki Bokonona. Według nich ludzie dobierają się w grupy, tak zwane karassy, na podstawie jakiejś idei. Martwię się, że pakuję się w bardzo niesympatyczny karass palaczy trawy. W latach sześćdziesiątych w Ameryce to byłoby super, ale tu i teraz... Muszę uważać, by za mocno się w tym karassie nie zakorzenieć. Bo ja w nabitej łufie odnajduję raj, trigger do filozoficznych rozmyślań, inspirację artystyczną, taniec podświadomości, a dla innych osób to tylko „faza”. Pragnę poszukać sobie tych, którzy widzą w sztuce niebo. Wzniesić z nimi karass, którego centralnym założeniem będzie przekładanie życia na sztukę.

Mam dziury w pamięci. Zostają mi w głowie co najwyżej kolorowe, interesujące, nieruchome obrazy, ale jakby odległe od życia. Ludzie wpasowują się w konkretne role, schematy. Każdy przypomina kogoś innego. Dzięki temu nie czuję się obco, ale przestaję wierzyć w niepowtarzalność jednostki. Mimo to trzeba myśleć samodzielnie. Za często szukam oparcia w poglądach innych. Nie wolno pisać z nawyku, a jedynie z potrzeby. Każdy moment pisania trzeba przeżywać i poddawać się mu.

Cieszę się, że przyjechałam na wieś do rodziny. Dobra odmiana. Wszystko, co odmienne, jest potrzebne. W nocy dopadły mnie niemiłosierne schizy w łazience. Chciałam posłuchać muzyki, a żeby lepiej mi wchodziła, zapaliłam Miecia. Zamknęłam się o drugiej w nocy po ciemku w łazience. Świeciło się tylko jedno małe czerwone światelko od bojlera. Później psikałam, gdzie tylko mogłam, odświeżaczem powietrza. Posypały się schizy kosmiczno-teologiczne. W ich myśl po śmierci stajemy się częścią kosmosu, może zarazem częścią Boga.

Moja matka okazuje się największą aktorką, jaką znam, a aktorstwo najcięższą chorobą dziedziczną, którą mnie dotknęła. Ponadto koszmar z tak zwanym „ja”. Przeżyłam autentyczną mistyfikację własnej osobowości. W ogóle wydaje mi się, że każdy człowiek ma nieskończenie wiele osobowości. A jaki jest? I tak każdy to wariat. Wyobrażam sobie ludzi jako rozbryzgane kawałki niefortunnych, chorych myśli. W inną filozofię nie wierzę. Grać i grać. Nic innego nie zostało. Sama sobie gdzieś zniknęłam. Światłem w tunelu pozostaje pasja. Bez niej należy płakać. Dla mnie Bogiem jest sztuka. Tak, sztuka jako Bóg przez duże „B”. Nie boję się tej deklaracji!

Oblęd zaczyna się wtedy, gdy widzi się go jako istniejący poza sobą. Kiedy wykrzywia twarze innych. Wypełnia je szaleństwo świata. Naprawdę chory po prostu odkryli mroczną tajemnicę istnienia będącą wariackim niebytem. Miara wartości człowieka jest dla mnie „psychiczne niezdrobie”. W określenie to brzmiące jak drwina z terminu klinicznego nie wierzę. Jest ono dla mnie raczej odwagą na drogę.

Zmarł Czesław Miłosz. Kiedyś musiał. Zmarł proboszcz. Kiedyś musiał. Miłosz musiał dziś. Wiadomość o jego śmierci w zasadzie nie wzbudza smutku. Wszyscy wiedzą – kiedyś musiał. Od zawsze zastanawia mnie, kiedy ten moment dopadnie każdego z nas.

Byłam z Patrykiem w Muzeum Narodowym. Ciąg dalszy „kampanii warszawskiej”. Obejrzałam plótka Witkacego, Malczewskiego, Pankiewicza i tak dalej. Znałam tylko część z reprodukcji w niefortunnych książkach do sztuki. Byliśmy też w Łazienkach. Ludzie śmiali się, pokazując sobie miejsce, z którego robi się zdjęcia do podręczników szkolnych. Tylko z takich fotografii miałam blade pojęcie o Łazienkach. I nazwa nie dawała mi spokoju.

Powoli zatracam umiejętność wyciągania wniosków, dokonywania analiz. Boję się tego. Ponadto ciągle toczy się gra. Moja rola traci ostatnio na żywotności, błyskotliwości i innych bajkach. Po drodze przy okazji zgubiłam chęć odnalezienia miłości absolutnej. Tylko jedno à propos tego: nie dostałam jeszcze roli kobiety. Kobiety, czyli perłę, które ktoś wkłada do pudełka, wyciąga i poleruje, a one są leniwie dumne ze swego blasku.

Wydaje mi się, że ludzie w miarę osławiania się (tak jak było to opisane w *Małym Księciu*) wytwarzają wobec siebie negatywne reakcje, instynkty. Chodzi mi o takie długoterminowe osławianie, a może o czas po osławieniu. Mogę dać prosty przykład na podstawie tego, co właśnie obserwuję przy stole, gdzie odbywa się zwykle



zgromadzonko. Dwa małżeństwa, zastawiony stół, wódka. Brak abstynentów. Osoby: moi rodzice, których wyłączam z eksperymentu. Przyglądam się za to cici Matyldzie (która w ogóle nie jest już podobna do cici Czesi) i jej mężowi – wujowi Leonardowi. Rozmawiają. To w zasadzie sympatyczne, dobre małżeństwo ciepłych ludzi. Mimo to co dziesięć minut pierwszy lepszy temat stanowi świetny pretekst, by podnosić na siebie głos i piętnowali wzajemnie swe wady. Wypominanie wad weszło im w krew, jak to się dzieje z ludźmi stale obcującymi ze sobą. Czy symbioza międzyludzka to aby na pewno dobry pomysł? Może tak. Bliska osoba przydaje się, by wyladowywać na niej negatywne emocje, nie niszcząc przy tym siebie samego. Świetna symbioza. Podczas kolacji włożyłam niechcący wujowi Leonardowi kciuk do kieliszka na wódkę, kiedy akurat chciał ją nalać. Przypadek?

Prawda o starzeniu się jest bardzo smutna. Może dlatego nie chcę mieć dzieci lub, ujmując to lepiej, z dystansem podchodzę do posiadania ich w ogóle. To osoby, które patrzą, jak bardzo kruche są umysły i ciała rodziców. Jak daleko im do absolutu. Jak są ułomne i małe. Widzieć to w najbliższych – koszmar.

Świadomość to niezbadane terytorium. Nie ma ludzi identycznych, choć wielu jest szablonowych. Próba opowiedzenia Julii o moich schizach i liczenie na to, że mnie zrozumie, były kompletną głupotą. Każdy ma inne uwarunkowania w głowie. Mnie po Mietku robi się tam kosmos. Choć nie jest on wcale przeciwieństwem chaosu. W *Losach gorszych od śmierci* Vonnegut pisze, że jako dziecko mieszkał nad jeziorem. Jeśli zgubił się w tamtej okolicy, wystarczyło, że znalazł brzeg. Szedł nim i w końcu, prędzej czy później, pojawiał się dom. Dodaje, że w to ukształtowało jego myślenie.

Byliśmy u Ines i Marcina. To para, która trzy lata temu przyjechała do nas na wakacje. Mają ślicznego trzynastomiesięcznego szkraba. Pierwszy raz pozwolono mi wziąć na ręce dziecko. Dotychczas bano się, że nie potrafię go trzymać, nie jestem wystarczająco dorosła. Teraz nadszedł odpowiedni czas, mimo, że ja w środku pozostaję taka sama. Wyostrzyły się tylko trochę rysy mojej paszczy. Kiedy trzymałam Lucjana, poczułam się wspaniale i zrozumiałam, że obcowanie z dzieckiem może dawać wiele szczęścia. Coś takiego zdarzyło się po raz pierwszy. Może kiedyś zmienię zdanie na temat ewentualnego zostania matką. Tylko co z tym zrobić, jak urośnie.

Ludzie, którzy mają przejebane

Byt człowieka na ziemi jest bezcelowy. Szczęśliwy człowiek, który sam potrafi nadać sens swej egzystencji na przykład przez głęboką wiarę, zaangażowanie w pracę, zainteresowanie sztuką lub chociaż umiłowanie porządku. Groźniej jawi się sytuacja, kiedy ktoś celem życia czyni przemoc.

Dlatego tak ważna w życiu jest pasja. Najgorzej ze sobą ma człowiek „normalny”. Taki, który widzi, że i tak wszystko jest bezwartościowe, że nie ma rzeczy lepszych lub gorszych. Wie, że wszystko, co zrobi, będzie miało bolesne konsekwencje, a na końcu życia czyha na niego pani z kosą. Jego największym sprzymierzeńcem i zarazem najgorszym wrogiem staje się czas. Taki człowiek zmagą się z nim nieustannie, toczy boje ze świadomością ciągłego przemijania, równocześnie w najtrudniejszych momentach wie, że musi trwać. Wie również, że jego praca nie ma żadnego sensu. Spójrzmy na Syzyfa. To jest tragizm. Każdy jest po części Syzyfem. Dlatego tak ważna jest pasja, ponieważ także nadanie życiu sztucznego sensu. To jest pozytywne. Pozytywne – ciężko o bardziej trafne, a zarazem banalne określenie. Pewna grupa osób potrafi oblec w pasję rozterki. Chylę przed nimi czoła. Mam na myśli artystów. Artystów prawdziwych, nie takich jak ja, przyszcanych nastolatków bazgrzących durne wiersze.

Wróciliśmy do domu z wakacji. Tym razem Julia gdzieś wyjechała. Wracą w niedzielę wieczorem. Ulryka maluje pokój. Dni pędzą tak szybko, że w zasadzie nie mam nawet czasu, żeby się nad nimi zastanowić. W drodze powrotnej wstąpiliśmy do dziadków. Tak bliscy ludzie, a prawie ich nie znam. Dziadek nadawałby się na jakiś konkurs osobowości. Nieźle się trzyma. Przeklina, pali, złorzeczy księżom i lekarzom każdej rasy. Ogląda telewizję, smaży placki ziemniaczane i całymi dniami bawi wnuczkę, kuzynkę Karinkę. Aha, jeszcze to: jest bardzo uprzedzony do kobiet i deklaruje to wszem wobec. Babcia ma kompleks pozostawania „o dwa kroki w tyle”. Bawi ją to, że w Rudzie Śląskiej kradną nawet klamki od drzwi bloków. Swoją drogą, bloki wyglądają rozpaczliwie, a miasto jest obrzydliwe.

Postaram się udawać, że dramat sytuacji do mnie nie dociera. Umarł Bondzio Bokonon. Mój kot, który nie zdążył być moim kotem. Był maleńki, zachorował. Może to niezbyt ładnie z mojej strony, że po nim płakałam, bo umarł po trójce swojego rodzeństwa, po którym nie uroniłam łez. Celowo używam słowa „umarł” zamiast „zdechł”, jak lubią mówić o śmierci zwierząt ludzkie. Od dziecka zwierzęta dla mnie „umierały”. I tak się dzieje nadal. Przykrym dowodem jest dzisiejszy dzień.

Byłam u Ulryki. Nie widziałyśmy się prawie trzy tygodnie. Podobno jesteśmy przyjaciółkami. Krew mnie przy niej zalewa. Dziś bardzo uważałam, by miarka się nie przebrała. Udało się, choć we mnie się pienilo i wrzało. No tak, w końcu jest trzydziestostopniowy upał. Ulryka całymi dniami nic nie robi, ewentualnie czyta głupie gazety, pije kawę z mlekiem i cukrem w brudnych, poobijanych kubkach, kąpie się, myje, bierze prysznic i smaruje balsamami



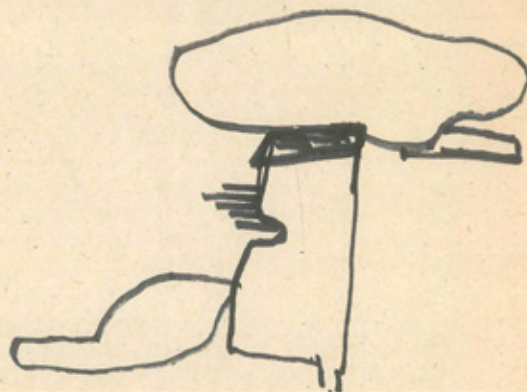
oraz dzwoni do swojej matki. Postanowiła napisać powieść i wysłać ją na konkurs, by wygrać dwadzieścia pięć tysięcy złotych. W tym pomysle wspiera ją matka, cytując przez telefon horoskop: „Wena twórcza nie opuści cię. Do tego dzięki niej zarobisz pieniądze. Twe pomysły są cenne!”.

Zadzwoiłam do Pawła. Umówiłam się z nim i z Ulryką na jutro. Boję się, że mogłabym zakochać się w Pawle. Nie chcę, żeby Ulryka cierpiała z miłości do niego, ale czy mogę wyrzec się własnych uczuć? Może tak. Zakochuję się przecież często.

Cholernie złe samopoczucie. Dziwne było już to, że praktycznie cały sierpień udawało mi się kontrolować własną psychikę. Utrzymywałam ją na powierzchni tej pieprzonej czarnej i brudnej kałuży bliżej niezidentyfikowanego błotnistego gówna.

Obejrzałam *Życ szybko, umierać młodo*. Ćpają tam i uprawiają seks. Ostro pchają się w bagno. Niektórzy nie toną. Szczególnie wstrząsnął mną wątek samobójstwa jednej z bohaterek. Podcięła sobie żyły w wannie. Reżyser ukazał ją w ten sposób, by widz nie zwrócił na nią uwagi – choć ukazana jest w kilku ujęciach – i w finale czuł się winny jej śmierci. Sceny z nią przypominają się dopiero po obejrzeniu kadru, w którym jej nagie ciało leży w wannie pełnej krwi. Dziewczyna, której nie poświęciliśmy uwagi, umiera przy uroczej balladzie. W środowisku znajomych jej śmierć nie wywołuje większego poruszenia. Okazuje się też, że autorką listów, których motyw przewija się przez cały film, nie jest główna bohaterka. A zatem kto? Listy kończą się wraz z samobójstwem dziewczyny. W ostatnim z nich napisane jest, że więcej nie będzie. A potem seks, dragi, imprezy, seks, dragi, imprezy i tak w kółko. Dopiero w ostatnich scenach zachodzi widoczna zmiana: na twarzach głównych bohaterów pojawiają się smutek i pustka, a życie toczy się dalej. I co można z nim zrobić? Zapalić papierosa. Przypuszczam, że film ten bywa krytykowany za przekraczanie granic. Między scenami ostrego seksu padają mądre słowa. Można usłyszeć, że ta piekielna droga miała prowadzić do szczęścia. Jeden z bohaterów, Paul, wykopany przez kumpla na korytarz, opluty, przeklęty za próby dobierania się do kolegi, mówi, że szczęścia nie ma. Czy jest? W tej samej scenie zwróciłam uwagę na coś jeszcze. Paul siedzi skulony na korytarzu, a na jego upokorzenie patrzą znajomi. Co zrobi? Zastanawiałam się. A on zapalił papierosa. Bo co można więcej? Film rozpoczyna i kończy to samo ujęcie. Wszystko, co na początku było dla widza obce, pod koniec tętni znaczeniami.

Spotkałam Bartolomeo. Od czasu Woodstocku leci ostro i to po nim widać. Jest jeszcze chudszy i jeszcze bledszy. Smutno na niego patrzeć. Lubię go. Czuję, że mnie rozumie, że zna to, czego ja sama w sobie nie rozumiem.



Zgodnie z umową na spotkanie przyszedł Paweł. Jest bardzo przystojny. Wydaje mi się bliski. Ma w oczach ogrom smutku. Może kiedyś się z nim umówię. Może mogłabym go kochać. Może. Choć ta potrzeba steruje mną ostatnio w mniejszym stopniu. Samotność wydaje mi się szlachetna. Choć nawet przez to nie staje się wartością. Przyjechali do mnie Bartolomeo, Ulryka i Julia. Starzy wracali wieczorem. Zdążyliśmy się upić. Dawno nie byłam tak przyjemnie pijana. Kiedyś tak zawsze zaczynał się i kończył dzień. Jak się zaczynał? Pragnienie, trzęsienie, zniechęcenie. Mietek nigdy mi tego nie zrobił. Martwię się o Ulrykę. Wróciła do domu pijana. Mam nadzieję, że jej stara mnie nie zabije. Z Bartolomeo dotykaliśmy się dłońmi. Chciałam tego. Pocałowałam go, gdy wsiadł do autobusu. Nie kocham go. Ani on mnie. To raczej jakiś magnetyzm. Nie wiem, czy tego żałuję. Może w weekend pojedziemy do chatki. Znowu się boję. Za parę dni zaczynam liceum.

Wczoraj była impreza u Ksawerego. Jest niezły, niegłupi. Więcej nie będę dodawać. Ostatnio zabijanie się w nim bolało. Nadal mi się śni.

Jest tak dużo do powiedzenia. To będzie ostatni pamiętnik. Powinnam pisać na komputerze – więcej, lepiej, treściwiej, bardziej użytkowo. Długo już żyję z papierem jako najlepszym powiernikiem bólu.

Elektra wróciła z wakacji. Mietkowałamśmy razem. Było ciekawie. Ona w ogóle jest bardzo intrygująca. Dużo gra. Przychodzi jej to z łatwością. Mnie naprawdę się nie chce. Może niektórzy po prostu lubią ludzi, a inni nie. Elektra należy do tych pierwszych, ja raczej do drugich. Lubię tylko niektórych, i to tych, których dobrze znam. Czasem – to przykre – lubię tych, których mi potrzeba.

Spotkałam Kacpra, który wygląda tak jak Ksawery, tylko że jego dredy są czarne, dłuższe i spięte. Poza tym są prawie tacy sami. Ksawery jest dwa lata młodszy. Żaden mnie nie ubóstwia, a obaj płaczą mi się w snach. Co do tego podobieństwa, to nie jestem taka pewna. Niedawno myślałam, że ciocia Matylda i ciocia Czesia są identyczne, a potem okazało się, że różni je wiele szczegółów, które na początku mi umknęły. Mogłabym kochać Ksawerego, mogłabym kochać Kacpra. Pewnie jeszcze wielu innych.

Byłyśmy umówione z Elektrą, ale się nie odezwała. Za to zaproszono mnie na imprezę do Ksawerego. Odpieprzyło mi tak jak w maju i zaczęłam skakać ze szczęścia. Teraz już mi przeszło. Mogę się popukać w czoło. Dobrze, że dziś moją fascynację mężczyznami rozdzielam na dwa człony: Ksawery i Kacper. Inaczej na pewno zamordowałabym jednego z nich. Ambicje zaspokojone. Nie jest to dla mnie lekkie. A może jest, sama już nie wiem. Dobrze,

że miałam okres, bo straciłabym dziewictwo z Ksawerym. Wyrzuciłam grosz, który na początku maja znalazłam u niego i schowałam „na szczęście”. Dobrze, przynajmniej przestaję wierzyć w miłość. Może wystarczy spełniać się w seksie. Nie chcę myśleć nad tym, co się stało. Potrzebuję побыć trochę sama. Cieszę się, ale nie kocham go. Moje dziewictwo jest wytracane na raty, wydawane porcjami jak towar. Przynajmniej to duchowe. Dobrze, że miałam okres. Muszę się przespać. Nie mogę się przespać. Ciągłe o tym myślę. To on miał na to ochotę. A potem nic. Do cholery, nic. Wszyscy przytomni. I te jego kurewsko niebieskie oczy. Puste. Uśmiech, ale tylko pozorny. Oczy bezbarwne. Nawet nie zna mojego nazwiska i nie pyta o nie. Bo po co mu. Od kiedy to uczucia są bardziej wyuzdane od seksu? Wracam myślami do czasów, kiedy w przedszkolu płonęłam rumieńcem, gdy ktoś zaśpiewał: „Jacek i Barbara, zakochana para. Barbara gotuje. Jacek ją całuje”. Wtedy to był obciach na maksa. Nie pozostawało nic, tylko się rozplakać. Jasne, czułam się wtedy głupio, ale cieszyłam się, gdy śpiewali to na przekór mi i temu, kogo sobie wytypowałam. Gdzieś we mnie wciąż jest ta sześciolatnia Ola. Dość myślenia o Ksawerym. Jęczał. Sporo. Chciałam, żeby jęczał. Zrobiłam mu łoda. No, po prostu, samo wyszło. Jęczał. I gdy brałam to do rąk, też jęczał. Dość tego.

Przeczytałam *Tango* Mrożka. Momentami musiałam odkładać książkę i głębiej oddychać.

Wrzesień

Pierwszy dzień w liceum. Po szkole spotkałam Ksawerego. Nakrzyczałam na niego, bo akurat byłam wkurzona. Wykrzyczałam, że ludzie są źli. On na to: „Są tylko bardziej albo mniej popierdoleni”. Racja. Nie wiem, jak mam się wobec niego zachowywać. Zależy mi na nim, ale nie tak, jak kiedyś na Aronie. Przed tamtym byłam gotowa paść na kolana. Aron nie wrzuciłby mnie do łóżka. On mnie lubił i szanował. Ksawery, którego postawiłam pod ścianą, obiecał mi jutro dostarczyć Mietka. Wyjdę ze szkoły, wezmę od niego i już się więcej nie spotkamy A liceum? Nie przekonało mnie. Wypisały mi się już dwa długopisy, a na spotkaniu zapoznamczyłam moją torbę zaczęła przemawiać włączonym dyktafonem.

Spotkałam na chwilę Ksawerego. Mietka nie było. Może jutro. Chciałabym się z nim umówić, ale jak? „To co, palimy razem?” Może też by chciał i nie wie jak. A może nie. Dalej mnie do niego ciągnie, choć myślałam, że po ostatnim incydencie mi przejdzie. W szkole było okropnie. Jedyny plus jest taki, że to materiał na powieść. Obawiam się, że klasa, do której trafiłam, jest złym podkładem dla rozwoju mojej osobowości. Ksawery ściął dredy. Wiem, że to okropne z mojej strony, ale objawił mi się przez to w zupełnie inny, wcale

nie atrakcyjny sposób. A jeśli on jest po prostu chłopaczkiem z bogatej rodziny, lubi tylko jarać i co jakiś czas kogoś wyruchać? Jeśli on nie czuł do mnie żadnej emocji? Po prostu skorzystał z tego, że sama przyszedłam do jego domu – niebrzydka, niegłupia – zjarałam się i wskoczyłam mu do łóżka. Ale czemu akurat teraz ściął dredy. W połączeniu z nową szkołą robi się z tego totalny chaos informacyjny. Skoro ktoś zmienia wizerunek, to znaczy, że chce też trochę zmienić siebie. Wiem, że to głupie, ale czuję, że zrobił to jakby przeciwko mnie. Ale przecież nie kochałam w nim tylko dredów. Czuję się tak, jakby z tymi dredami, które obciął mu siostra, opadła cała iluzja artysty, którą ludziłam się, myśląc o nim.

Ksawery wręczył mi wora, który wprawdzie jest o połowę za mały, ale i tak się z niego bardzo cieszę!

Mam urodziny i o tym wiem. To najgorszy dzień w roku. Nienawidzę urodzin. Ludzie powinni ten dzień spędzać z worem ziola w pustelni. Przynajmniej ja powinnam. Nie dać się zwariować! Obawiam się, że to będzie trudne.

Mam problemy z dookreśleniem swojej pozycji w świecie. Brzmi tendencyjne. Szukam Oli. Wczoraj skończyła szesnaście lat. Jestem przepalona. Nie mam czym myśleć. Chłopak z mojej klasy na angielskim powiedział: *I belong to punk subculture and I want to be rich man in the future.*

Staję się pełnym bólu i zniechęcenia głosem Janis Joplin. Chwiejącym się, balansującym, drwiącym z życia i śmierci. Brak pieniędzy. Brak Boga. Przyszłość? Czy jest sens o niej myśleć? I tak nie mamy na nic czasu. Możemy tylko trochę się poświecić i spalić. Wpadam w panikę.

Przejdę do spraw bieżących: Matematyka i literatura to dwa zupełnie różne światy. Matematyka pozoruje istnienie sensu. Próbuje dowodzić go za pomocą numerków i ich kombinacji. Literatura odwrotnie. Najlepsze rzeczy pisane są z poczucia bezsensu i nie stawiają pytania, czy on istnieje. Bo niby kto miałby na nie odpowiedzieć? Pasje i marzenia są nielogiczne, a do tego zawsze się kończą. Gubią się w tej zasranej nieskończoności.

W teatrze dostałam rolę pani profesor psycholog Okólskiej. Za to zrezygnowałam z pieprzonej sąsiadki. Trochę mi smutno, ale za nic nie mogłam się z nią zżyć. Czuję, że z ześwirowaną psycholog przekonaną, że „normalni ludzie to idioci”, łatwiej mi pójdzie. Sąsiadkę wzięła dziewczyna, która potrafi ją zagrać. Zazdroszczę jej tego, ale pocieszam się, że żaden aktor nie potrafi całkowicie odmienić siebie, by zagrać rolę zupełnie sprzeczną z własnym charakterem. Chyba że w ogóle nie wie, kim jest. A to akurat tak jak ja. Spotkałam dziś w parku starszą kobietę, która odpalając papierosa od papierosa, powtarzała: „Ser kupiłam. Jest. A ile on kosztował? No dała mi go

przecież. Zgłupieć można do reszty. Ser mam. Placki wstawione mam”. Oczywiście mówiła to do siebie. Odezwała się moja obsesja i lęk związany z przemijaniem. Ślinienie, skurcze, tiki. Boję się tego bardzo. Godności, godności! Życie, godności nam zostaw! Jeśli ktoś kiedyś to przeczyta, za jakieś dziesięć, może dwadzieścia lat – jeśli uda mi się być pisarką tej rangi – pomyśli: szesnastolatka ma jeszcze czas na martwienie się starością. Muszę zabrać się za Koheleta. W szkole mieliśmy czytać cytaty z Księgi Mądrości, ale nikogo to nie interesowało. Cholerne deptuły⁴ sztuki i filozofii.

4 Chodzi o to, że te bęwały nie doceniają sztuki i filozofii, wdeptują je w błoto.

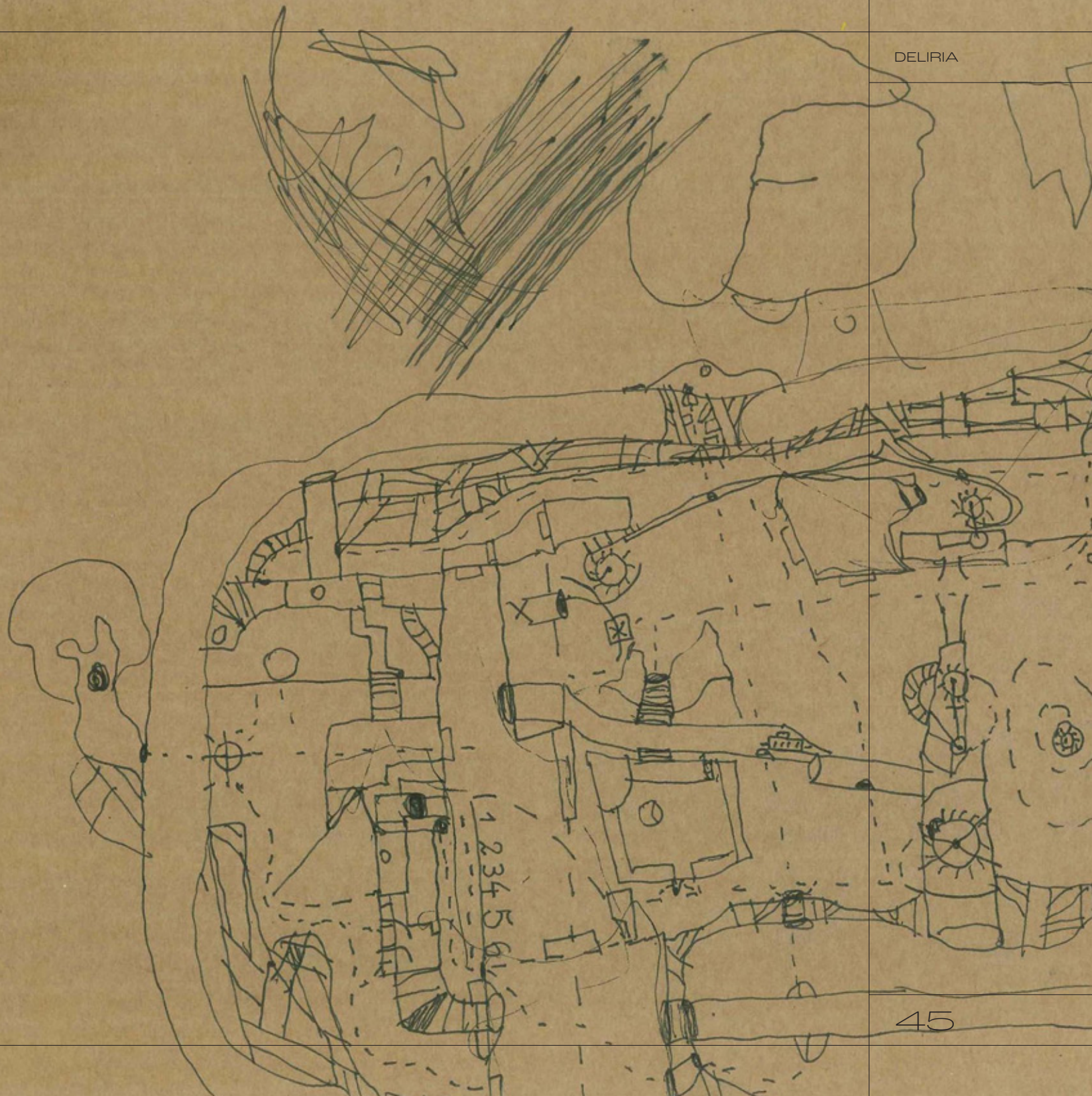
Życie mija zbyt szybko, ale spowalnianie go przez tarcie własnym zaćpanym ciałem o ziemię nie przyniesie rezultatu. Wydaje się, że nie można dostawać tego, co się chce. Może za to po sporym wysiłku woli da się chcieć to, co się dostaje. Muszę uwierzyć przynajmniej w to. Chce mi się płakać, że mała dziewczynka, którą była Ola, umarła na zawsze, że spotkam ją już tylko na zdjęciach. A może jest we mnie cały czas? Nie ma nic poza formą, a moja cudowna klasa w filmie edukacyjnym jak najszybciej pragnie przewinąć monolog Koheleta. Mój karass nie istnieje.

Uczę się lekceważyć brak miłości. Wbrew wszystkiemu – da się. Spotkałam wczoraj Ksawerego. Może nawet poszlibyśmy w tym samym kierunku, gdybyśmy nie szli w przeciwnych. Próbuję zakopać uczucie do niego. Muszę je traktować jak więźnia, bić ciągle, by milczało wobec innych. W końcu milczy, ale tylko dlatego, że fizycznie nie jest już w stanie mówić.

Wiem, że chcę zajmować się sztuką. Tylko wtedy będę mogła się spełniać. Żaden konkretny zawód nie wchodzi chyba jednak w rachubę.

Panuje w moim życiu względnie pożądaný czas. Gdybym tylko mogła ominąć to „względnie”, nie patrzeć przez jego pryzmat. Może dobrze, że w szkole wybrałam profil językowy. Gdybym zdecydowała się na coś ścisłego, pewnie groziłoby mi zostanie nauczycielką, a bardzo tego nie chcę! Pragnę być wieczną uczennicą! Kurde, pamiętnik dobiega końca. To miał być ostatni i tak musi zostać. Koniec babrania się z tekstem do szuflady. Muszę żyć, a więc też odkryć się przed światem. W moim przypadku pisanie przynosi wiele korzyści. Łagodnie systematyzuje i scala mnie wewnętrznie. Dam sobie czas. Dam sobie wolność, jasność i spokój myśli.

To koniec pamiętników Oli. Nikcie, nie musisz się już o mnie bać. Możemy o sobie zapomnieć, chociaż bardzo cię kocham. Wiem, to banalne słowo. Ale my też jesteśmy banalni. Nikt już nie usłyszy tego, co wiesz. Odchodzisz. Żeby zniszczyć papier, któremu tak długo zawierzałam myśli, wystarczy ogień. Nikcie, nikomu tego nie oddaj. Kocham? Olę. ★

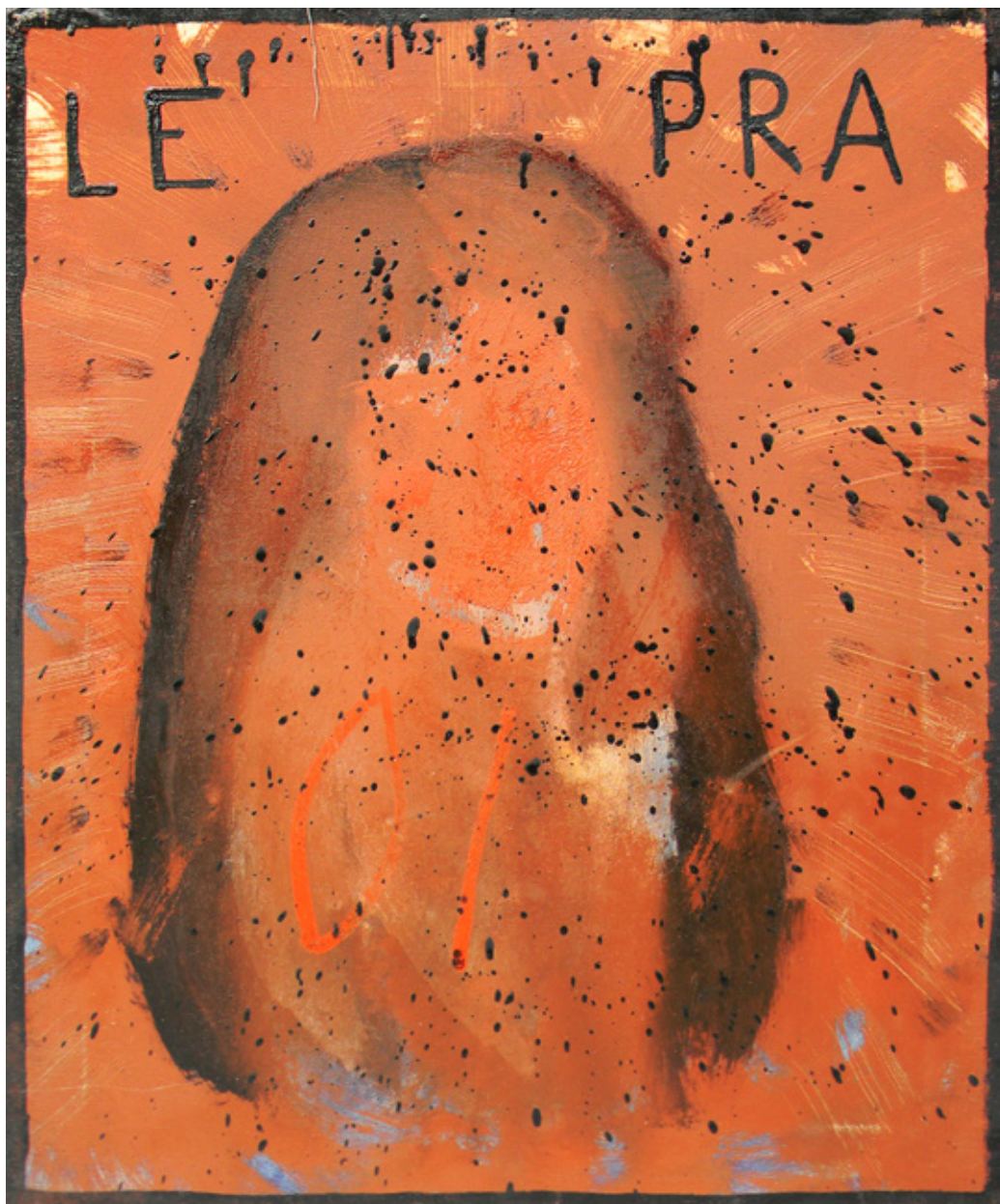


AGATA PYZIK,
PIOTR
WESOŁOWSKI

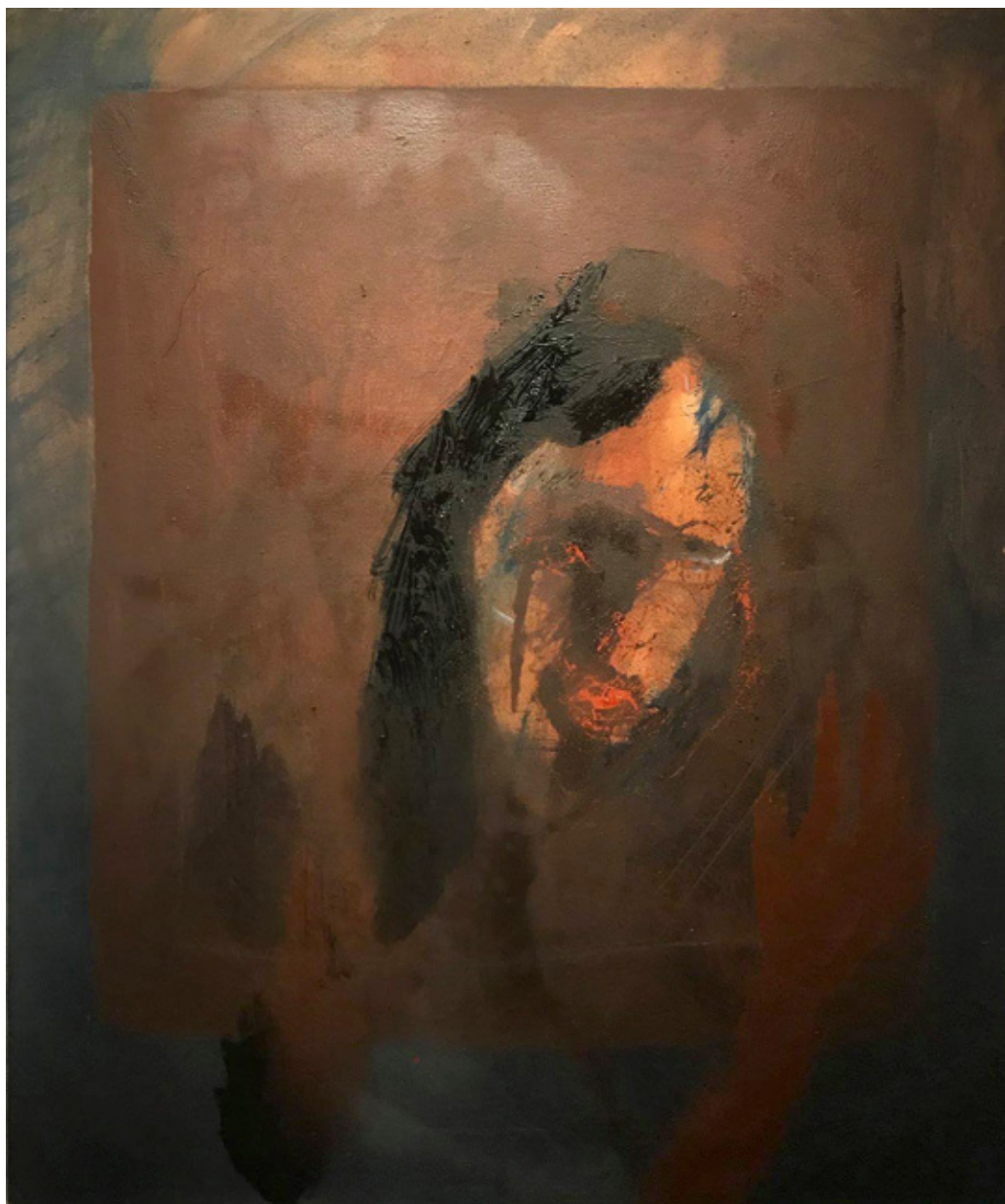
Trąd, malarstwo, szaleństwo

Rozmowa została
przeprowadzona 4 stycznia
2023 roku

Rozmowa Agaty Pyzik i Piotra
Wesołowskiego wokół cyklu *Lepra*
Agaty Słowak



Agata Słowak, obraz z cyklu *Lepa*,
60 x 50 cm, olej na płótnie, 2018



Agata Słowak, obraz z cyklu *Lepra*,
60 × 50 cm, olej na płótnie, 2018



Agata Słowak, obraz z cyklu *Lępra*,
60 x 50 cm, olej na płótnie, 2018

P / Mamy porozmawiać o nieznanym szerszej publiczności wczesnym cyklu obrazów Agaty, jeszcze z czasów studiów, zatytułowanym *Lępra*, czyli dosłownie trąd. Ale szerzej chodziło o szaleństwo...

A / Chciałbyś jakoś zagaic?

P / Wiesz co, ja widzę się tu w takiej roli, że może chciałbym opowiedzieć historię tych obrazów od kuchni. Wiem jak ten cykl powstawał, i wiem, że był momentem zwrotnym, co nie jest wcale oczywiste. Bo można powiedzieć, że momentem zwrotnym był dyplom, ale to jest coś, co bezpośrednio poprzedziło ten dyplom. Tylko, że są to też obrazy, do których Agata niechętnie się przyznaje. Jej studia odbyły się pod hasłem *Agatek*, do których ma ona co najmniej sentyment. Były różne *Agatki*, bardziej ekspresyjne, mniej ekspresyjne, bardziej dosłowne i mniej, i w pewnym momencie Agata doszła z *Agatkami* do ściany. Stawały się coraz bardziej abstrakcyjne i ekspresyjne, ciągle były fakturalne, i niebezpiecznie zaczęły się zbliżać do „dobrego malarstwa” będącego takim ekspresyjnym wyrzygiwaniem się, „wyrażaniem siebie”. To ostatnie to tragiczna formuła, już wołę wyrzucanie. Jeżeli twórczość sprowadzimy tylko do tego „wyrażenia siebie”, to w mej ocenie nigdy nic dobrego z tego nie wyjdzie. A obrazy były świetne. Tylko Agata ewidentnie potrzebowała już czegoś nowego. Mówiąc najprościej, potrzebowała wprowadzić jakiś element treściowy... nawet jeżeli to nigdy nie miało być tworzenie reprezentacji, a bardziej wejście w nastrój poprzez temat. W tym momencie pojawiło się szaleństwo.

A / A to Ty jej podsunąłeś, czy to się jakoś tak trafiło?

P / Nie... To się trafiło, jak zwykle zdecydował w sztuce przypadek. Chodziliśmy na zajęcia do Kasi Kasi, rok po roku. Najpierw na antropologię kulturową gdzie czytaliśmy René Girarda, zaczynaliśmy od *Złotej Gałęzi* Fresera, więc już wtedy było dużo o magii. To Agacie się bardzo podobało. W następnym roku były zajęcia o estetyce, choć tak naprawdę też o wielu innych rzeczach z współczesnej humanistyki, na których każdy omawiał jakiś tekst i Agacie trafiły się pierwsze dwa rozdziały *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu* Foucaulta. I od razu zaczęła motywować z tej książki malować. Między innymi trędownych, od których Foucault zaczyna całą swoją historię wykluczenia. Powstał też wielki obraz *Stultifera Navis* (statek głupców), czyli zatytułowany dokładnie tak, jak pierwszy rozdział *Historii szaleństwa*. Agata tego obrazu nie znosi!

A / Jak myślisz, dlaczego Agata tego obrazu nie znosi?

P / Wiesz co, to nie jest dobry obraz moim zdaniem. Ale po pierwsze powiełał ten błąd, z którego Agata chciała się wyzwolić, czyli, że te obrazy mają być duże,

kontrastowe – jednym słowem, efekciarskie. Poza tym w ostatniej chwili Agata domalowała do niego trzy białe paski, które zabiły wszystkie subtelności, które były w obrazie, między innymi wewnętrzne światło obrazu, twarze głupców na tle księżycy.

A / Mogę się wtrącić?

P / Jasne.

A / Bo Ty występujesz tu trochę jako egzegeta tego wszystkiego, i chciałam się zapytać jak się widzisz w tej roli. Czy to jest dla Ciebie komfortowe?

P / Wydaje mi się, że żadna pozycja nie może być tutaj dla mnie komfortowa. Ani nie mogę zająć wobec tego pozycji zewnętrznej, dokonać interpretacji od zera, jakbym nie wiedział nic. Ani nie chciałbym się stawiać tylko w roli osoby, która może uchylić jedynie rąbka tajemnicy i de facto obnażać te prace. Ta druga pozycja łatwo może osunąć się w resentyment i oto orzekać, że cała konstrukcja symboliczna zbudowana wokół tego malarstwa jest niewłaściwa. Ja uważam, że nie ma nic złego w tworzeniu konstrukcji interpretacyjnej niezależnie od faktów spowijających proces. Bardzo nie lubię niewystarczalności krytyki i interpretacji, które próbują dogrzebać się do dzieła „samego w sobie”, do intencji artysty. Krytyk także ma prawo do bycia twórcą. To praca niezależna. Choć, jak już mówiłem, jest mi ją tutaj trudno wykonać. Byłem za blisko.

A / Ja jak wiesz, też nie jestem w tym przypadku zupełnie bezstronna. Zależy mi na Agacie, spędziłam z nią, i z jej pracami trochę czasu, więc nie jestem tutaj pełnym naturszczykiem.

Dla mnie te prace z Akademii są bardzo kryptyczne. Ale chciałam się jeszcze zastanowić trochę nad *Agatkami*, także w kontekście cyklu *Lepra*. Pomyślałam, że motyw autoportretu jest u Agaty obsesyjny. I popraw mnie jeśli się mylę, ale wydaje mi się, że *Lepra* jest jedynym cyklem, w którym autoportrety znikają...

P / Tak, w tym okresie faktycznie znikają.

A / Na chwilę odwróciła się od samej siebie i postanowiła zająć się czymś innym. Obiektem?

P / Tak, ale po to tylko, żeby ostatecznie wrócić do autoportretu, ale już z nowymi doświadczeniami. Od tej pory nie był to już autoportret z dzieciństwa, nie Agatka tylko Agata. Dorosła Agata zaczęła się pojawiać w różnych środowiskach. Wyszła poza siebie, wyszła poza to jedno przemalowywane przez ponad trzy lata

zdjęcie, wypłynęła na wody „półrealnej, półfantastycznej geografii”, żeby zacytować Foucaulta z pierwszego rozdziału. Następnie weszła w historię sztuki, potem także zaczęła prowadzić dialog ze współczesnym jej młodym malarstwem kobiet. Na dyplomie pojawił się co prawda tylko jeden autoportret – *Autoportret z tarką*. Ale po dyplomie autoportret wrócił z całą mocą. Widać to zwłaszcza w tryptyku trzech autoportretów: z różą, z pokrzywą i z solą. Ale jest to już Agata, mówiąc brzydko, przefiltrowana przez te wszystkie doświadczenia – w pejzażu, z atrybutami, także w pejzażu historii sztuki, Giorgione, Tycjana. Ale twierdzę, że to było możliwe właśnie dzięki cyklowi *Lępra*. To była pierwsza zasadnicza negacja, która umożliwiła późniejszą syntezę. Prócz tego był jeszcze cykl pokoi, nieraz pustych. Jest też bardzo symptomatyczny obraz, chyba jeszcze bardziej zniechęcony przez Agatę: pusty pokój, czarny z czerwoną podłogą i oknami (motyw okien, który powróci w inspiracji renesansowymi portretami), przemalowywany po wielokroć, na którym były malowane różne postaci, w tym chyba Agatka, lecz w końcu, nie wiadomo na której już warstwie czarnej farby, został mocno rozcieńczoną farbą narysowany penis.

A/ Taki gest, że jak widzisz pustą ścianę to chcesz na niej nabazgrać chuja.

P/ Tak, i ten chuj jest tak namalowany, że zrobiła się już na farbie krakelura, tak się dzieje kiedy na wielu warstwach farby położysz ją znowu, ale bardzo rozcieńczoną. To jest ciało obce. Mówię, że ten obraz jest bardzo symptomatyczny, bo symptom powinniśmy rozumieć jako coś dziwnego, coś co nie pasuje, i właśnie dlatego jest takie znaczące. No i wiemy, że od tej pory będzie w jej malarstwie dużo kutasów.

A/ Dla mnie to pomieszczenie wygląda jak jej pokój w domu rodzinnym. Czarne, klaustrofobiczne pomieszczenie. Okej, to ja teraz wrócę do samego wątku Foucaultowskiego, bo chciałam Ci powiedzieć, że mam problem z Foucault.

P/ Ja ostatnio też...

A/ Ale on tutaj pasuje, dlatego że, wręcz w ostentacyjny sposób, te Foucaultowskie motywy się w twórczości Agaty pojawiają. Może nawet bardziej te z *Nadzorować i karać*. Mamy u niej te wszystkie narzędzia tortur i narzędzia opresji. Mamy fotele ginekologiczne, jest ta fascynująca, groteskowa tarka, przeskalowana. Mamy autoportrety dręczenia. Je też zresztą łączy wątek groteskowy: sól spożywcza, pokrzywa...

P/ Róża.

A/ To z kolei kicz!

P/ Chodzi o to, że jest pokłuta jej kołcami.



Agata Slowak, obraz z cyklu
Austeria, 100 x 140 cm, olej na
płótnie, 2018

A/ Ale jest to zabawnie rozegrane. Moim zdaniem są tam świadomie wykorzystane motywy kiczu, nawet popkulturowe. I wydaje mi się, że było to podkreślane. Obraz *Pływaczki*, dziewczyny w czepkach. Dla mnie to było celowo kiczowate i celowo obleśne, te penisy i kielbaski czy parówki. Było to dla mnie podminowywanie możliwości klasycznej interpretacji tych prac, choć równocześnie Agata staje się coraz bardziej klasyczna. Co jest zastanawiające, tak jakby przestał jej pasować ten młodzieńczy kicz. Dla mnie była w tym pewna nieustraszonosc, w tym że motywy nieraz ludzkiej tragedii były z takimi motywami zestawiane. W tym kontekście ciekawi mnie jak wpisują się w to te motywy malarstwa klasycznego. Może można je same potraktować jako motyw jakiegoś spętania, może drwiny. Dla mnie te motywy brzydoty były elementem oporu wobec towarzyszącej im klasyczności...

Początkowo myślałam, że *Agatki* mogą być częścią cyklu *Lepra*, cyklu o wykluczeniu, gdyż rozmazywanie swojego zdjęcia z dzieciństwa, obsesyjne przemalowywanie go, mogłoby być chęcią zatarcia tego jaką chcieli ją widzieć jej rodzice, cała społeczność w której dorastała, z kindersztubą, katolicyzmem, patriachatem i tak dalej. Ale wydaje się to tak oczywiste, wręcz banalne, że chciałoby się to podważyć. Może więc przejście do tematów, za które Agata jest teraz tak celebrowana – aborcja, opresja kobiet – wzięło się właśnie z losu tych nieszczęśników na kartach Foucault. I musimy trochę wrócić do Foucault. Jak jest się młodym i czyta się *Historię*



szaleństwa to ona z pewnością bardzo otwiera. Ale może jest to pewien problem teorii Foucaulta, że ona bardzo szybko otwiera na szybkie wylapywanie wszędzie opresji, a jednak warto się przyjrzeć jak skomplikowana jest cała jego teoria. Wydaje mi się że popkulturowy Foucault przeciwko instytucjom jest trochę nieprawdziwy.

P / To chciałbym znowu wkroczyć ze swoją egzegezą. Pójdźmy chronologicznie, czyli najpierw *Agatki*. Pojawiła się sugestia, że mógłby to być właśnie taki zwulgaryzowany Foucault, że to musi być już analiza, czy wyraz pewnej opresji. Nie byłoby to jeszcze uświadomione i nie wyrażało się wobec tego w jawnych odniesieniach kulturowych, ale byłoby to już przepracowywanie tego na płótnie, tymi wszystkimi roztarciami twarzy, zamazywaniami.

A / Tak.

P / Ale moim zdaniem to tak nie było. Sama powiedziałaś, że to byłoby zbyt banalne, że warto to podważyć. Mi się to wydawało niebezpieczne i inteligentne zarazem. Ona chciała tymi obrazami poniekąd kultywować to swoje wyidealizowane dzieciństwo. Nawet jeżeli strasznym bólem było wychodzenie z niego, gdzie ona jako zbuntowana lesbijka w liceum plastycznym w Kielcach, i później gdy przyszła na Akademię, dalej była w stanie pozorować wizerunek grzecznej dziewczynki, która jeszcze niedawno w kapeluszu z kwiatami szła z rodzicami do kościoła w niedzielę, a później na lody na rynek. I to jest niebezpieczne o tyle, że buduje obraz mocno obecny w kulturze, obraz de facto podtrzymujący system matriarchalno-patriarchalny, kobiety uwodzicielskiej, która uwodzi przez swoją niewinność, mimo, że wszyscy wiedzą, że niewinna nie jest. Ale z drugiej strony było to niesłuchanie inteligentne, gdyż od razu, na wstępie mówi, że to nigdy nie jest prosty wybór opresja – emancypacja. Zawsze jest to jakaś dialektyka obydwu.

A / No tak.

P / Mam wrażenie, że dla Agaty zawsze to było podskórnice oczywiste, nawet w momencie kiedy została zapisana do nurtu emancypacyjnej sztuki kobiecej. Ludzie tego nie robili, ale moim zdaniem, gdyby chcieli, to mogliby widzieć w jej obrazach pewną fascynację okropnością, która na nich jest. Te obrazy nie są od tego wolne. Zgodzisz się?

A / Tak, to prawda.

P / Więc to pierwsza sprawa. Druga sprawa to ten kicz. Wydaje mi się, że należy dopisać jeszcze wcześniejszą fazę do tej historii. Zgodzę się, że pewien romans z kiczem w obrazach Agaty był, i on się pojawił na etapie dyplomu, wraz z wyjściem do

Strona 54:
Agata Slovak, fragment obrazu
z cyklu *Austerity*, 100 × 140 cm,
olej na płótnie, 2018

tego jak wyglądało wówczas malarstwo kobiet w Polsce i moda na konkretne jego odczytywanie. Ale my wcześniej, kiedy powstawały *Agatki* albo cykl *Lepa*, byliśmy alergicznie nastawieni do kiczu w sztuce. Czy słusznie, czy nie, czy przez naszą naiwność, czy przez określone rozumienie kulturowej logiki kiczu, która wydawała nam się niebezpieczna to inna sprawa. Myślę, że była to alergia przede wszystkim stricte estetyczna. Byliśmy jednak na tym Wydziale Malarstwa. Pomimo tego, że ostatecznie wszyscy ustawiliśmy się krytycznie do tego rozkoszowania się materia farb, jako sensu samego w sobie, to nie znaczy, że chcielibyśmy to całkowicie znieść. W tym sensie, że całkowicie obalić, a raczej znieść to w sensie Hegłowskim, czyli równocześnie zachować.

A / Jak mówisz „My”, to mam wrażenie, że raz masz namyśli was jako dwójkę, a raz was jako jakiś konglomerat studencki. Trochę tak jest, prawda? Ty w ogóle często mówisz „My”, w sensie wasza dwójka jako jakaś całośćka.

P / To prawda, ale mówię też o Grzesiu Pieniaku, o Szawle Plócienniku, choć on akurat zaczynał od romansu z kiczem. Ale ciekawe jest to, jak owo przywiązanie do „malarskości” powraca w tych klasycznych obrazach Agaty. Czyli w tym, co Ciebie niepokoi, czyli tam gdzie właśnie znika ten kicz.

A / Tak.

P / Znika też wtedy nawiązanie do pola społecznego, a zostaje...

A / Bardziej metafora lub alegoria...

P / I to pasuje bardziej do tego Foucaulta z kaźni. Nie tego Foucaulta analizującego sposób działania instytucji i rodzącej się w nich dyscyplinarności, ale Foucault mówiący o reżimie suwerennym, o suwerenie, który karze umierać, ale pozwala żyć. Suweren, który tworzy spektakl kaźni. U Agaty ten spektakl kaźni jest, ale nie jest już w dobrze nam znanym otoczeniu naszych realiów i zmagania o emancypację, a w otoczeniu dla niego pierwotnym, renesansowych komnat czy pejzaży, otoczeniu naturalnym dla wiedźm, włóczęgów i całego wczesno-nowożytnego motłochu akumulacji pierwotnej.

A / Mi się to wydaje ciekawe, bo widzisz, sam powtórzyłeś, że mnie to niepokoi, bo trudno nie czuć ambiwalencji wobec tego, że sukces Agaty, myślę, także wśród kolekcjonerów, mógł się jeszcze powiększyć wraz z wyeliminowaniem tych kiczowatych elementów. A z drugiej strony ona nie ceni sobie tego cyklu, o którym podstawowo tu rozmawiamy. Wydaje mi się, że on też nie byłby tak atrakcyjny dla publiczności, bo ona sobie ceni chociażby te wątki autobiograficzne. To jest ta kombinacja



Agata Słowak, *Agatka*, 90 × 60 cm,
olej na płótnie, 2017

klasycyzmu i autobiografizmu, która kręci ludzi. Ja jestem zawsze sceptycznie nastawiona do tego, co kręci publiczność. Choć może i te obrazy są lepsze, ale sam concept „lepszosci malarstwa” jest bardzo złożony, na to nakłada się tak wiele czynników...

P / I zawsze jest to „lepszość” dla kogoś.

A / Ale mam sentyment do tego cyklu, nie wiem dlaczego, ale to właśnie z niego wybrałam sobie jeden obraz, kiedy poznałam Agatę, i kupiłam go od niej zaraz po waszym dyplomie.

P / To także jeden z powodów, dla którego o cyklu *Lepra* rozmawiamy.

A / Tak, i wybrałam właśnie ten obraz, mimo, że mogłam wybrać wtedy jakiś bardziej figuratywny. Może faktycznie jego słabszość mogłaby wynikać z tego, że to jest bardziej bezosobowe. Podczas gdy siła obrazów Agaty przeważnie wynika z bezpośredniości odnoszenia się do swoich przeżyć i trzewi. To połączenie lubowania się w trzewiach, czy nieraz wręcz ekskrementach, i takiego ułożenia, jakaś dialektyczność między jednym a drugim. Ale naprawdę wydaje Ci się, że lektura Foucaulta mogła być tutaj katalizatorem?

P / To w tym momencie mogę przejść do trzeciego punktu, i myślę, że mam odpowiedź na twoje pytanie. Kiedy czytaliśmy po raz pierwszy tego Foucaulta na tym czwartym roku studiów, to czytaliśmy go jako malarze. Mówię to jako trawestację słów Althussera z przedmowy do jego słynnego *Czytania Kapitału*, które brzmią tak oto: „Byliśmy wszyscy filozofami. Nie czytaliśmy go na sposób ekonomistów, historyków czy literatów. [...] Przeczytaliśmy *Kapitał* jako filozofowie, toteż postawiliśmy mu inne pytania.” Tak więc my z kolei byliśmy malarzami i malarkami i przeczytaliśmy go jako malarze i malarki, po swojemu, dla innych celów. Ja zresztą tak właśnie zaczynałem czytać Deleuze’a, jako wówczas malarz fascynowałem się jego pojęciami jako posiadającymi niesłychany potencjał estetyczny, Ciało bez Organów, Maszyny Pragnące...

A / Jasne.

P / I tak też Agata moim zdaniem przeczytała pierwsze rozdziały *Historii szaleństwa*. Fascynując się obrazami, które ten tekst wywołuje, i którymi się posługuje, nie zważając na dalsze reperkusje, tworzenie się instytucji wykluczenia, nowoczesności etc. Można mieć oczywiście zarzuty do takiej lektury, ale jest to moim zdaniem bardzo produktywna lektura, chociażby dlatego, że jest inna. Ale jest to też lektura niebezpieczna. Dlatego, że opiera się na fascynacji tym, co miało zostać poddane krytycznej obróbce. Ale może najciekawsze jest to, że sam ten sposób czytania, to samo

spojrzenie, ta sama fascynacja obrazami jest obecna w tekście samego Foucaulta. Pisze on, że w późnym średniowieczu sposób mówienia o szaleństwie i sposób obrazowania szaleństwa, także trądu, były ze sobą sklejone. Jedność słowa i obrazu. Natomiast w renesansie jego zdaniem następuje rozdzielenie się słowa i obrazu. Literatura, filozofia, na przykład Erazm z Rotterdamu, dokonując kodyfikacji, równocześnie tworząc dystans, zaczynają budować gmach nowoczesnego rozumu. Podczas gdy malarstwo, chociażby Hieronima Boscha, pozostaje zafascynowane szaleństwem. To malarskie spojrzenie wróci, zdaniem Foucaulta, w literaturze i filozofii. Jest taki moment w *Historii szaleństwa* gdzie wymienia on w jednym szeregu Nietzschego, Goyę, de Sade'a, Van Gogha, Freuda i Artauda. Lektura Agaty była po tej stronie. Co więcej, wydaje mi się, że samego autora ta strona bardziej kręciła. Jest Foucault, który jest skrupulatnym analitykiem mikrowładzy, i jest Foucault zarażony tą fascynacją szaleństwem. Co wielu higienicznych oświeceniowców mu zresztą imputowało.

- A /** No i też fascynacją okrucieństwem.
- P /** Tak, co widać w *Nadzorować i karać*, książka, z którą, słusznie moim zdaniem, chciałaś pożenić malarstwo Agaty.
- A /** Poruszyłeś coś bardzo ciekawego, bo wydaje mi się, że ta publiczność „woke’istowska” z jednej strony upodobala sobie malarstwo Agaty jako wyrażające opresję kobiet, cały ten koszmar, ale z drugiej strony są tam też rzeczy niewygodne. Może samą publiczność podskórnie fascynuje – dosłownie – piekło kobiet. Dodatkowo mamy problematyczny stereotyp, że cierpienie uszlachetnia. Dlatego powraca do mnie ciągle wątek ludzi naprawdę szalonych, którzy powinni dostać wsparcie od państwa, i go nie dostają. Opieka psychiatryczna jest systematycznie niszczone, nie ma państwa opiekuńczego. Nie ma rozumności. A Foucault jest też przecież fanatykiem rozumu.
- P /** Jest najbardziej racjonalnym gościem w okolicy.
- A /** Tak, skrupulatnie spisującym na tyłu stronach wszystkich opresyjnych działań, ponieważ jest najbardziej racjonalnym gościem w okolicy! A teraz Foucault podobno jest odsądzany od czci i wiary ponieważ miałby pod koniec życia, w swoich ostatnich pismach stanąć po stronie neoliberalizmu... Ale ja chyba jeszcze do takiego odczytania nie dotarłam.
- P /** Był taki nurt czytania Foucaulta w Polsce już w latach dziewięćdziesiątych. Tadeusz Komendant w przedmowie do wydanej wtedy *Historii seksualności* szedł trochę w tym kierunku, jakoby późny Foucault był zgodny z duchem liberalizmu przynajmniej. Są możliwe takie odczytania, nie wiem czy Foucault by się z tym

zgodził, moim zdaniem bardziej celował w tych ostatnich latach w troskę o siebie, etyki siebie, wyciągnięte ze starożytnej Grecji – co też jest problematyczne. Mocno arystokratyczne, co z kolei zgadzałoby się z jego Nietzscheańską prowencją. Ale są też ludzie, którzy porównują techniki siebie z tym, co teraz robimy na Instagramie.

A / Tożsamościówka...

P / Ja tego nie mogę słuchać szczerze powiedziawszy.

A / Ale może ma to więcej sensu niż nie ma... A przecież ty nie znosisz mediów społecznościowych.

P / Tak, i jeżeli miałbym zachować dla siebie późnego Foucaulta to nie mogę się na to sklejenie zgodzić.

A / Ale występuje tutaj jakaś dialektyczność. Najciekawszy myśliciele są dialektyczni.

P / Aczkolwiek Foucault jako Nietzscheanista był anty-dialektykiem.

A / Mamy tu jednak pewną ambiwalencję. Ale byłam kiedyś fanką drugiej i trzeciej części *Historii seksualności*, kiedy czytałam to na studiach. Chociaż myślę, że możemy zobaczyć u Foucaulta przejście od inspiracji Marksem do tej kultury indywidualizmu, która może nam najbardziej kojarzyć się z tą współczesną. A my jako społeczeństwo postkomunistyczne i nasza kultura też mamy dodatkowo pod górkę. Po stuleciach pańszczyzny i feudalizmu, komunizm wydarzył się u nas za wcześnie, bez poprzedzającej go kultury mieszczańskiej, bez całego XIX wieku, bez wykształcenia się tego mieszczańskiego indywidualizmu, który moglibyśmy „odrzuć”. A jak wyglądała relacja Foucaulta z Lacanem?

P / Znaczące było to, że nie było relacji.

A / Bo to Guattari był uczniem Lacana!

P / Tak, Guattari był. A Foucault psychoanalizy raczej nie lubił. Chociaż Freud w *Historii szaleństwa* pojawia się w dwóch odsłonach. Jest Freud, który sadza histeryczki na kozetce i jest współtwórcą dyskursu o szaleństwie narzuconego przez władzę rozumu, ale z drugiej strony jest sam Freud jako szaleniec, który pod koniec życia popada w mitologię, w Erosa i Tanatosa, i wydaje mi się, że ten drugi Freud już bardziej się Foucaultowi podoba. I to ten Freud jest wymieniany obok Nietzschego, Van Gogha i kogo tam jeszcze.

- A /** Jasne. Ale może właśnie dlatego powiedziałam na początku rozmowy, że nie za bardzo ostatnio lubię Foucault, głównie ze względu na różne banalizacje jego myśli. A to przejście z *Nadzorować i karać* od porządku suwerennego i ciała, które jest karane w kaźni, ciała, które nie ma podmiotowości, do tej turbo-podmiotowości...
- P /** Bo podmiotowość jest dla Foucaulta przede wszystkim efektem gry władzy i długo pojęciem negatywnie nacechowanym.
- A /** Tak, a potem mamy właśnie przejście do tej ultra-podmiotowości, która dostępna jest tylko dla rzymskich patrycjuszów, za pomocą technik siebie. Ale jednak jest to dla mnie ulga po czytaniu o tym całym rozrywaniu ciał koźmi. Poza tym było to pisane w czasach braku praw dla gejów.
- P /** A Foucault odwiedzał miejsca tych społeczności, dopiero się tworzących. I pewnie dlatego też był w stanie afirmować oddolnie kształtujące się tożsamości, nie wiedział czym to się skończy. Moim zdaniem gdyby wiedział, że jego techniki siebie skończą na Instagramie, jako mega produkcja podmiotowości przez gry władzy...
- A /** Tak, zgoda, to musiało być inspirowane jego własnymi doświadczeniami. Pamiętam, że pisze *Historię seksualności* z perspektywy pobytu w USA, zapoznania się z kulturą komun hipisowskich i gejowskiego stylu życia, gejowskiej przyjaźni, a potem w świetle nagonki na gejów w czasie epidemii AIDS, której sam staje się ofiarą. I to samo w sobie jest inspirujące w *Historii seksualności*, choć należy pamiętać, że często też są to inspiracje tylko dla uprzywilejowanych. Ale wracając do Agaty to u niej też dokonuje się pewien ruch indywidualizacji, właśnie podszyty własnym doświadczeniem. I tu mamy doświadczenie bycia nieheteronormatywną osobą w małym miasteczku, w drobnomieszczańskim środowisku. Ale emancypacja, która za tym szła się nigdy do końca nie dokonuje, ona się dokonuje na każdym kroku, wciąż, jest procesem i zawsze jest niebezpieczeństwo osunięcia się w ten nie-rozum. Zawsze jest u niej jakaś siła, która jest jakaś ezoteryczna, magiczna albo właśnie totalnie realna, która zaburza piękny świat słuszności, antydydaktyzm. Chodzi mi o to, że musimy się konfrontować z różnego rodzaju złem, fantazmatycznym albo realnym. Jednostka musi sobie z tym jakoś poradzić, i moim zdaniem chociażby te elementy kiczu, przeciwko tej klasyczności, byłyby tym, co się wdziera, jednostkowością, która nie pozwala się uklasyczyć.
- P /** To dobry moment, żeby wrócić znowu do obrazów. Bo są też pewne oczywiste kwestie, które może jednak warto omówić.
- A /** Na przykład?



- P /** Sama warstwa malarska, która pozostaje blisko *Agatek*, jest jeszcze ciągle bardziej z ducha ekspresji, niż z ducha detalu.
- A /** To prawda.
- P /** I to jak ona jest związana zarówno z szaleństwem, jeżeli uświadomimy sobie jak wygląda proces malowania takiego obrazu, jak i z samym trądem, rozpadem, jako strukturą czy fakturą.
- A /** Czyli ten trupi kolor rozkładu, także taki brudny, kupiasty kolor, pojawił się właśnie w tym cyklu? Bo on później wraca.
- P /** W *Agatkach* go też było całkiem dużo. To co się pojawiło w tych obrazach, w cyklu *Lepra*, to fakt, że niektóre z nich są już płaskie. Choć nie wszystkie.
- A /** Jak ten z przytroczoną maską.
- P /** Jak najbardziej. I warto zdawać sobie sprawę, że ta maska powstała tuż po tym kiedy czytaliśmy te wszystkie książki, najpierw o szamanach, później o szaleńcach. Ta maska wzięła się stąd. Dlatego z jednej strony obraz z maską można spokojnie zaliczyć do tego cyklu, także do tego wcześniejszego sposobu konstruowania przez Agatę obrazu, silnego, totemicznego obrazu, ekspresji pociągniętej do granic, a z drugiej strony można śmiało powiedzieć, że od robienia tej maski zaczyna się to, co skończy się dyplomową instalacją z lalkami.
- A /** Przypomniało mi się, że wasz dyplom, HWDPięknu, w którym udział brało więcej osób...
- P /** Agata, ja i Szawel.
- A /** Tak, no więc, że ten cykl *Lepra* to już był chuj w dupę pięknu. A teraz mam wrażenie jest coraz mniej tego chuja w dupie pięknu. Chodzi mi o tą dialektykę, że z jednej strony, jak jesteś młodym artystą to w idealnej sytuacji egzystujesz sobie myślami w tym dekadencckim świecie Baudelaire'a, a z drugiej strony żyjesz we współczesności, zanurzony w to, co społeczne, twoje obrazy są obiektami, towarami, jeżeli chcesz z tego żyć. Może nie powinniśmy tego dotykać, może to jest trudne, albo banalne, ale to napięcie między tym, co społeczne, a tym, co jest anty-...
- P /** To jest świetny temat, tyle, że on jest niesłychanie splątany, i możliwe, że jedyne co można zrobić to pokazać to splątanie. Chuj w dupę pięknu mam wrażenie każde

z nas interpretowało po swojemu. Ale na początku chuj w dupę pięknu to było właśnie chuj w dupę kiczowi. A więc pięknu jako estetyzacji. Temu, że wszystko jest teraz takie „piękne”, czyli tak naprawdę dla nas obrzydliwe.

A/ Chodzi o świat kapitalistycznego decorum?

P/ Dokładnie tak. Czyli kiedy wyrażaliśmy się przez brązy i szarości, a Agata robi to mam wrażenie do tej pory, to ja zawsze traktowałem to jako pewną estetyczną strategię oporu przeciwko temu jaki kapitalizm nam proponuje na co dzień anturaż. Jak nam estetyzuje, czy naszym zdaniem anty-estetyzuje świat. Ale równocześnie wiadomo, że kapitalizm ma wiele masek, i jedną z nich może być to, co naprawdę, także dla nas, bardzo piękne, czyli brzydkie, czyli... i tu posłużyłbym się moją ulubioną kategorią estetyki brzydoty. Malarstwo, które nam się podoba, również zostało wpisane w logikę kapitalizmu. To są te aporie, z jednej strony dialektyka piękna i brzydoty w obrębie samego malarstwa, z drugiej to, że malarstwo wchodzi w grę społeczną, w dwóch trybach, i to na dwa sposoby. Po pierwsze to, co artysta proponuje pozostaje w jakiejś korespondencji z polem społecznym, jawnej, nieraz będąc jego wizualną afirmacją, tego dokonuje sztuka posługująca się kiczem, bądź jest jego negacją, co robi moim zdaniem Agata. Po drugie malarstwo kupowane, czy wprowadzane do obiegu artystycznego przez ludzi z różnymi fascynacjami estetycznymi, które nierzadko są im de facto podpowiadane jako obecnie panujące kody estetyczne, do których jedynie chcą się podłączyć.

A/ Ale no właśnie ja bym chciała to odpakować. Pierwszy raz spotkałam się z malarstwem Agaty na wystawie *Farba znaczy krew*, gdzie samo założenie, że jak kobieta maluje, to znaczy, że musi robić to z trzewi jest problematyczne i jest kliszą...

P/ Kliszą powielającą jeszcze większą kliszę o tym, że kobieta stoi po stronie szaleństwa, a nie rozumu...

A/ Dokładnie. I nie chcę tego zbanalizować w ten sposób, że kiedy jakaś cool instytucja robi wystawę, to w tym momencie automatycznie ludzie, którzy wcześniej nawet by nie chcieli na to spojrzeć, zaczynają się na to snobować. Ten element też na pewno jest obecny, ale dla mnie niektóre obrazy Agaty wciąż są obrzydliwe...

P/ Czyli kategoria obiektu wytrzymuje swoją kategorialność, mówiąc brzydko.

A/ Tak, i świadczyłoby to o tym, że Agata nie zaczęła malować pod publiczke, ale jednak coś, co w innych warunkach by miało parę lajków, w obecnej sytuacji ma ich pięćset. Jest dla mnie jakaś ściema w tym, że ludzie twierdzą, że im się to podoba. Ja im kurwa nie wierzę, o to mi chodzi!

- P /** No to wracamy do dialektyki piękna i brzydoty, bo mi się właśnie podoba! Ja ewentualną brzydotę, rozumianą jako coś dziwnego i niepokojącego, widzę w obrazach Agaty gdzieś indziej, nie we flakach w każdym razie. Mianowicie, gdy Agata dokonuje pewnych deformacji ciała, które są deformacjami „bo tak wyszło”, a nie bo są zamierzone.
- A /** Bo jej nie wyszło? Nie...
- P /** To nie jest do końca, że jej nie wyszło, bo ona świadomie to akceptuje. To wynika chociażby z praktyki malowania. Ona potrafi przez parę godzin malować obraz nie odchodząc od płótna, przez co proporcje nie zawsze muszą się zgadzać. Jak przyjrzy się jej obrazom to jedna ręka jest trochę za gruba, druga trochę za chuda itd. To jest dla mnie anty-klasyczny element w jej klasycyzmie.
- A /** I ona to akceptuje i zostawia.
- P /** Tak, i moim zdaniem z tego wynika duża siła tych obrazów, i to właśnie działa na nieświadome odbiorcy, który czuje, że coś jest nie tak, ale nie wychwytyje co.
- A /** Nie potrafi tego nazwać.
- P /** To są minimalne zmiany. Ktoś kto studiował modela przez parę lat to zobaczy, i Agata to doskonale widzi, ale decyduje się to zostawić, mimo, że sama też ma to do końca nie nazwane. Ale sama estetyka brudu i okropieństwa – ja uwielbiam! I może to dzielę z Foucaultem.
- A /** Chyba bardziej mi chodziło o te czepek pływackie i kielbaski...
- P /** Czyli jednak brzydota była w kiczu!
- A /** Mam problem też oczywiście z tym słowem kicz, ono jest tak pojemne...
- P /** To nie był pop-artowy kicz.





DELIRIA

Strony 65–68:
Agata Słowak, fragmenty obrazu
Stultifera Navis, 150 × 250 cm, olej
na płótnie, 2018

- A /** Ja też mam perwersyjną skłonność do różnych akademickich obrazów. Ale ciekawi mnie przede wszystkim sam odbiór publiczny. Cała rzeczywistość w mediach jest kuratorowana, wyczyszczona, i w tym kontekście interesuje mnie moda na tego rodzaju brudne malarstwo. Fajnie jakbyśmy mogli powiedzieć, że publiczność, ta „woke’istowska”, ale nie tylko, jednak podświadomie chciałaby zobaczyć te kobiety z wywleczonymi flakami. Ale umówmy się, że ten element abiektałny też został skapitalizowany, tak jak wszystko. Nawet w teledyskach Lady Gagi masz coś takiego. Trudność tej rozmowy polega na tym, że jeżeli mamy do czynienia z dwudziestoparoletnią malarką, która w pewnym momencie swojego życia przyjechała do Warszawy na Akademię, żyje w kieracie pracy i jej to może w ogóle nie interesować, to ten ascetyczny w sumie cykl, będzie od razu widziany w kontekście tego wszystkiego. Wyzwolić się z tego wykuratorowanego syfu wydaje mi się niestety prawie niemożliwe.
- P /** I wydaje mi się, że dlatego rozmawiamy właśnie o tym cyklu, a nie na przykład cyklu dyplomowym, dlatego, że to był właśnie ten niewykuratorowany syf, nigdy zresztą nie został jeszcze wykuratorowany.
- A /** I co więcej, on się nie za bardzo komu podoba, łącznie z samą autorką. Nie powiem za jak niską cenę sprzedała mi parę lat temu ten obraz, a resztę z tego, co słyszałam

rozdała. U mnie, obok tego obrazu z cyklu *Lepa*, wisi drugi obraz Agaty, ten powiedzmy „lepszy”, i super patrzy mi się na nie razem, dlatego, że jest to współlistnienie dwóch obrazów – gdzie jeden został sprzedany za kilkaset złotych, a drugi jest wart kilkadziesiąt tysięcy – powstały pewnie na przestrzeni dwóch lat, a są niczym z dwóch różnych stuleci, z dwóch różnych rzeczywistości.

Chciałabym, żebyśmy nawiązali jeszcze trochę do litery Foucault, do tego, jak jego teoria została zbanalizowana przez ogólnikowe mówienie o opresji, przy całym zapomnieniu niekończących się przykładów. Właśnie te przykłady, ludzie ich nie czytają, ale może one są tą ostatnią rzeczą, która się nie zbanalizowała.

P / To mi się podoba, bo moglibyśmy to pożenić z malarstwem. Ono również byłoby po stronie dawania przykładów, i w tym sensie było poza kliszami opresji i emancypacji, do których nie chcielibyśmy tutaj całej sprawy sprowadzić. Co więcej, chciałbym postawić jedną ryzykowną tezę, że powinniśmy pogodzić się z tym, że malarstwo nie może być forpcztą emancypacji.

A / A teraz na siłę próbuje się z niego ją zrobić ponieważ, umówmy się, do zarobienia są spore pieniądze... To banał, ale pies jest pogrzebany właśnie w rzeczywistości kapitalistycznej, w której wytwarza się coś takiego jak malarstwo kobiece, żeby je łatwiej sprzedać. I oczywiście sztuka jako taka w kapitalizmie nie ma specjalnie wielu innych szans. Nie życzylibyśmy naszej wspólnej przyjaciółce losu zapomnianej geniuszki w zapuszczonym mieszkaniu buszującej w wieku 80 lat w ekskrementach kotów pośród własnych prac. Ale jest coś takiego jak ten cykl, który też pewnie kiedyś, ale może nie prędko, znajdzie się pod tą czy inną etykietką.

Nawet jeżeli my dochodzimy do wniosku, że to jest przygnębiające, to jednak, umówmy się, to pragnienie widzenia, jak inni cierpią bardzo silnie istnieje. Jest takie zapotrzebowanie. Od najbanalniejszych przykładów, jak to, że ludzie, nawet z naszego środowiska, angażują się w coś takiego jak MMA.

P / Ale tu akurat fascynacja przemocą jest po stronie kiczu.

A / Nie spodziewałam się, że dojdzie do tego, że lewicowy aktywizm będzie się promował poprzez lanie się po mordach. Usłyszałam kilka dni temu sugestię, że zamiast pisać krytyczne teksty, powinnam umawiać się na zapasy z artystami, których krytykuję, w kisielu, a ludzie chętnie by za to płacili. Wydaje mi się całkiem prawdopodobne, że niedługo tak będą sprawy wyglądały. Zresztą kiedy napisałam swój artykuł krytykujący zjawisko selfie-feminizmu, to też naiwnie chciałam powstrzymać sytuację, w której żeby być krytykiem musisz robić pewne rzeczy, np. pokazywać się nieustannie w mediach społecznościowych, czego ja osobiście nie chciałam robić. To było moje *votum separatum*. To była chęć powstrzymania czegoś, co może i tak jest nieuniknione. A chwilowa moda na brzydotę też jest jakąś fanaberią.

- P /** I ostatecznie przeciwko samej estetyce brzydoty?
- A /** Chyba tak. Pewna wykuratorowana brzydota jest dopuszczana do forum publicznego, żeby to, co jest naprawdę brzydkie, jak np. codzienność wielu rodzin z niepełnosprawnymi dziećmi, życie ludzi starych, bezdomnych etc., zostało ukryte.
- P /** Czyli byłoby to unieczynnienie brzydoty, ale też dziwności, jako symptomu, wracając to początku naszej rozmowy, bo ujęciem go bez jego przyczyny, To jest takie rozwałkowanie symptomu, co stawia nas bliżej logiki terapii poznawczo-behawioralnej, czy po prostu psychologii, a nie psychoanalizy, która drąży do Nieświadomego.
- A /** Na świecie jest ogromna ilość cierpienia i brzydoty, które są nieredukowalne, a prawdziwego szaleństwa jest bardzo mało w malarstwie. Ale nie jest to żadna ujmą dla Agaty. Fakt, że przeprowadziła jakąś operację na sobie, zafascynowała się tym i wyciągnęła te rzeczy, niekoniecznie sama musząc się borykać z tego rodzaju problemami psychicznymi, to jest to poniekąd sytuacja idealna. Jeżeli sztuka karmi się traumami, to zachowanie przy tym równowagi udaje się tylko nielicznym. A przez nieredukowany element rozumiem też to, że szaleństwo samo siebie nie jest w stanie w ten sposób zakomunikować. Foucault nie twierdziłby chyba, że jest to jakaś wielka tragedia ludzkości...
- P /** To jest trudna kwestia. Może warto zaznaczyć, że Foucault nie miał jasnego stosunku do *Historii szaleństwa*, czego dowodem są rozliczne przedmowy do niej, nie raz w tonie tłumaczenia się. Tak jakby obawiał się, że sam otarł się o romantyzację, a może i substancjalizację szaleństwa; o powiązanie go z jakąś trzewiowością Bycia, niebezpiecznie blisko Heideggera, do którego lektury zresztą się przyznawał.
- A /** Ale nie ustrzegł się tego, co i tak robią wszyscy. Myślę, że jedyny sposób w jaki ludzie ciągle są w stanie przyjąć szaleństwo, czy szerzej nie-rozum, jest romantyzacja. I jest to postawa nagminnie przypisywana artystom.
- P /** O tym trochę miał być ten numer EMPIRII. Choć ze swej strony chciałem podejść do tego tematu nieco inaczej. Bo faktycznie mamy dwie oczywiste drogi. Pierwsza to romantyzacja szaleństwa, powiedzenie sobie: idźmy w to! Druga została kiedyś wyrażona przez wspomnianego tu już Szawła Płóciennika, który podpisał się kiedyś pod hasłem „Skasować romantyzm”, a więc de-romantyzacja szaleństwa. Ale moim pomysłem było coś jeszcze innego, mianowicie by powiedzieć szaleństwu w sztuce sprawdzam! Zastanowić się na ile pewne struktury szaleństwa, czy po prostu struktury psychiczne, rozumiane klinicznie, mają swoje odpowiedniki w samej logice sztuki. Nie chodzi tylko o to, żeby sadzać na kozetce konkretne obrazy,

twórców czy kierunki, choć to też warto robić, ale żeby to samą logikę sztuki na niej posadzić. Czy są mechanizmy artystyczne, czy mechanizmy pola sztuki, które odpowiadałyby ruchowi struktury neurotycznej, perwersyjnej lub psychotycznej? Zwłaszcza, czy ta ostatnia, odpowiedzialna za klasycznie rozumiane szaleństwo, obłąd, może byłaby sztuce najbliższa?

Czy artysta wobec tego byłby na przykład neurotykiem dlatego, że neurotyk to ktoś, kto jest najbardziej zanurzony w to, co symboliczne, spośród tych trzech struktur, czyli po prostu w języku. Artysta byłby zdolny wytwarzać nowy język przez to, że bardzo dobrze go rozumie. To artysta jako hiper-neurotyk. Jest to hipoteza, którą ostatnio na jednym ze spotkań Zespołu Filozofii Kultury usłyszałem od Andrzeja Ledera. Artyści, jako hiper-neurotycy, na tyle rozumieją gry językowe, że grają w te gry najlepiej.

A / Mhm..

P / Po przeciwnej stronie mamy psychotyka, który nie rozumie porządku symbolicznego. Ale może właśnie dlatego, że go nie rozumie, a jego nieświadome jest „na wierzchu”, to jest w stanie powołać nowy język do życia. Wspominany już przez nas Lacan, który wyprowadził najwięcej konsekwencji z tego podziału, uważał, że psychotykiem to ktoś, kto nie jest zdolny do wytwarzania metafor. Choć, i tutaj znowu mówię to za Lederem, wiele wskazuje na to, że tu akurat Lacan się pomylił, Lacan, który sam miał być psychotykiem, co Leder powtarza za Roudinesco, autorką paru książek biograficznych o Lacanie. Język Lacana byłby psychotyczny, ale byłby równocześnie metaforyczny, a przynajmniej bardzo twórczy. Psychotykiem byłby zatem zdolny do kreacji, zaś artystę moglibyśmy widzieć jako psychotyka. W tym miejscu wkraczamy na pole Deleuze’a i Guattariego, którzy chcieli ze schizofrenii, czyli z jednego z podtypów psychozy, uczynić de facto model twórczości i twórczego życia.

A / No tak!

P / I wreszcie mamy ostatnią kategorię, może najmniej oczywistą – perwertę. Ten, lub ta, funkcjonuje z kolei w języku powiedzmy „w pół drogi”. Co wynika z tego, że przechodzi przez fazę alienacji, ale już nie kastracji. Ta ostatnia w każdym razie jest nie pełna, nie taka jak u neurotyka. Prawo ojca, choć nie musimy być tu ortodoksyjni, powiedzmy więc prawo języka, lub prawo po prostu, nie jest w pełni ustanowione. Perwert nie chce stać się ojcem, a jedynie chwilowo zająć jego miejsce, tj. odegrać scenkę. To jak błazen, który wchodzi na tron i przedrzeźnia króla, ale wie, że nigdy nim nie będzie. Może więc gra artystyczna, gra z językiem i prawem, którą początkowo próbowaliśmy wiązać z hiper-neurotykiem, byłaby w pierwszej kolejności cechą struktury perwersyjnej. Przynajmniej dotyczyłoby

to takiej sztuki, która wie, że pozostaje grą. Nie ufa sobie do końca, tak jak ufa sobie osoba o strukturze psychotycznej. I ponieważ nie rozumie języka tak, jak neurotyk, to musi wytworzyć własny, który nigdy nie będzie do końca stabilny. Ustanowione raz zasady mogą po chwili się rozsypać, i w zasadzie tylko jako takie mają sens. Może dlatego dobrzy artyści nie powtarzają w kółko tego samego.

Jeszcze warto dodać, że nie bez powodu perwersja często była wiązana z estetyką. Weźmy masochistę! Poczytajmy sobie von Sacher-Masocha, chociażby *Wenus w futrze*, to jest jedna wielka scenografia, fascynacja tworzywami, skórą, futrem. Perwert byłby na pewno największym estetą spośród całej tej trójki.

A/ To na pewno.

P/ W tym kontekście, na koniec chciałbym Ci zadać pytanie, czy Twoim zdaniem malarstwo Agaty, już ogólnie, niekoniecznie z cyklu *Lepa*, byłoby bliżej świata von Sacher-Masocha, czy jednak de Sade'a? Bo jeżeli tego pierwszego, to wówczas to okropieństwo, co do którego mieliśmy tu trochę wątpliwości, byłoby już moim zdaniem ogrywane dialektycznie. Odwołuje się tutaj do różnicy jaką Deleuze widział między jednym a drugim – sadysta powołuje perwersyjne prawo na twardo, tworzy coś na kształt para-instytucji, podczas gdy masochista jedynie podpisuje umowę, gdzie najważniejsze są de facto same negocjacje, dialektyczność umowy...

A/ Nie znam się za bardzo na perwersjach, ale why not both? Dialektyka pana i niewolnika zawarta w BDSM przecież zakłada wymianę ról. Najpierw pomyślałam, że u Agaty dominanta jest jednak masochistyczna: najpierw set-up, czyli scenografia, ustawienie sceny, fantazmat, gdzie my oglądamy kolejne niesamowicie teatralne sceny (samo)udręczenia, podrzędności wobec tych wyidealizowanych Dam, gdzie Agata pada im dosłownie do stóp. Z drugiej, narcystyczna wspaniałość siebie, celebrowanie siebie i sadyzm, również wobec postaci wyobrażającej ciebie. Albo wspólna kaźń was obojga, albo sadystyczna przyjemność patrzenia, jak inne osoby są poniżane. Padam do stóp, poniżam się, ale mój wzrok pada na kogoś, kto jest w jeszcze gorszej sytuacji. Spojrzenie tutaj jest pozbawione wszelkiej iluzji, że związki międzyludzkie mogą istnieć poza hierarchią. I może to też ostatecznie przyciąga do tych obrazów: wyidealizowana partnerska, równościowa narracja między mężczyznami i kobietami, lewicowe fantazje o siostrzeństwie są zastępowane sado-masochistyczną rzeczywistością nagich relacji społecznych, przy czym to, kto się okaże sponiewieranym *homo sacerem*, nie jest do końca zdeterminowane. Żyjemy w świecie zderzających się narracji o rzekomym zmierzchu męskości, przy czym w realu ta męskość wciąż triumfuje. Na obrazach Agaty triumfuje silna, choć zubożona na swoją władzę kobieta, ale jest ona tylko kolejnym symbolem władzy, pustą figurą. Patrząc na te obrazy chyba już raczej identyfikuję się z ofiarą. Pozycja władzy jest jednak bardziej przerażająca. ★



Agata Słowak, obraz z cyklu *Lepra*,
24 × 18 cm, olej na płótnie, 2018

Impresariat psychoimpresji

Powidoki Oddziału Przepięknego



ODDZIAŁ DZIENNY



Przecucie

„Chciałbym zostać wariatem” – tak odpowiedział mi syn, gdy któregoś dnia zapytałem go kim chciałby zostać jak dorośnie. Oczywiście była to chwila nieuwagi bądź czegoś spon-tanicznego, bo zazwyczaj odpowiada na to pytanie klasycznym: „policjant” lub „stra-żak”, w ostateczności „lekarz”. Freud przypisałby temu ostatniemu cechy sadystyczne, pisząc, że za młodu przyszły chirurg rozprawia się w bezlitosny sposób z owadami bądź innymi żyjątkami. Sam podpalałem stonki lupą, jednak zostałem jedynie absolwentem malarstwa. Wedle mistrza artysta to dziecko, które nie wyszło z fazy analnej i bawiło się kupą, podczas gdy jego rówieśnicy mieli już inne zainteresowania (np. bawili się lalkami bądź strzelali do siebie z pistoletów). Skąd taki pomysł? – dopytuję. „Będę szybki jak wariat i będę skakać wysoko jak wariat!” – odpowiada mój czterolatek. Figura wariata to dla niego kreacja kogoś odważnego, kogoś kto przelamuje bariery i igra z limitami, być może nawet ze śmiercią. Może być też tak, że to odpowiedź społeczeństwa na wszel-kie przejawy nieskrępowanej aktywności, niebezpiecznej dla zdrowia dzieci lub może bardziej: własnego komfortu – „nie biegaj jak wariat!”. Wariat i artysta/artystka mają wiele wspólnego w kulturowym postrzeganiu jednostki, która robi coś dziwnego. Nie-stety ten stygmat artystki wariatki (inaczej: obłąkanej, natchnionej wieszczki) jest szko-dliwy, w takim sensie że nie zawsze pozwala twórcy w rzeczywisty sposób odnieść się do samego siebie. Choć może sami chcemy żyć zgodnie z takim odwróconym etosem, który zabiera nam wiele możliwości racjonalnego działania – potrzebnego do pozycjonowania się we współczesnym świecie, ale i krytycznego myślenia, które jest niezbędne na drodze do samopoznania.

Należałoby, idąc za sugestią Denisa Diderota, wyryć na drzwiach swojej pracowni hasło: „Tu – ból ludzki może zawsze liczyć na łzę współczucia”.¹ Panowanie, kontrola i empatia – to filary dla mnie ważniejsze, niż te budujące nasze rozumienie artystów jako szalonych, nieokiełznanych i egoistycznych. Pracownia to miejsce pracy nad samym sobą, budowania potencjału własnej sztuki, którą wypadałoby (co nie jest oczywiście warun-kiem) pomagać innym. Możemy też wybrać się do gabinetu lekarza umysłów. Terapie stają się coraz mniejszym tabu (nie jest to żadnym odkryciem) i pomagają wielu osobom wyjść na prostą. Emil Cioran powiedziałby, że kościoły upadają i są słabe ponieważ prze-stały nienawidzić.²

To przewrotna teza, która pokazuje jak toksyczna relacja władzy i społeczeń-stwa potrzebuje lat by zbudować w sobie pewność o porzuceniu bezpiecznego sche-matu siły. Trzeba przyznać, że postępują pewne przetasowania miejsc dla nas rytualnie ważnych, co nie pozostaje bez echa w tym, co istotne także w polu sztuki. Od kilku lat obserwuję pewne trendy. Jeszcze na studiach na ASP w Warszawie, w roku 2015, gdy wraz z grupą przyjaciół próbowaliśmy wznosić wokół galerii Kaplica postulaty pierwotnego spojrzenia, czegoś bliższego magiczności, wokół nas było słycać jedy-nie głosy politycznego zaangażowania, prymat form podporządkowanych dyskursom. Później, dzięki pewnej konsekwencji, która rezonowała na kilku ważnych wystawach i indywidualnych pokazach (szczególnie jednej wyróżniającej się czarownicy), temat

1 Denis Diderot,
Esej o malarstwie,
Instytut Historii
Sztuki, Warszawa
2015.

2 Emil Cioran, *Zły
demiurg*.

magiczności wszedł na „salony” i wyżyłoby tory pod kolejną silną falę sztuki, nieoczekiwanie oddającej hold również psychoanalitycznemu myśleniu. Być może był to naturalny proces, w którym należało odprawić egzorcyzmy nad rzeczywistością, by móc cieszyć się wyzwoleniem od duchowości na rzecz tożsamości. Ale na czym polegałaby ta różnica?

Oddział Przepiękny

W roku 2019, zaraz po naszym dyplomie, zorganizowaliśmy z Leną Prokopczyk wystawę na terenie starego szpitala psychiatrycznego w Drewnicy, w podwarszawskich Ząbkach. Był to pomysł, na który wpadliśmy spacerując z synem po opuszczonym terenie wokół szpitala. W tamtym czasie szpital przenosił się do nowo wzniesionej siedziby, zaraz obok. Garbaty, starszy brat pozostał pusty w swoich korytarzach, jednak wciąż dudniły w nim kakofonie przeszłości, które wylewały się z zabitych okien. Weszliśmy we współpracę ze szpitalem, w ramach której prowadziliśmy zajęcia z arteterapii w nowym szpitalu. Udostępniono nam przestrzeń pod pracownię oraz wnętrza po oddziale dziennym, w których zaplanowaliśmy zrobić wystawę. Do kooperacji zaprosiliśmy kilku pacjentów, oraz grupę artystów i artystek, którzy w naszym odczuciu grali wówczas na strunie łączności światów, z pozoru tylko do siebie nieprzystających. Ekspozycję zatytułowaliśmy „Pospolita rzecz zabita”, a otwarcie odbyło się w październiku – ku naszemu zaskoczeniu odwiedziło nas wielu gości, a sam wernisaż był momentami psychodelicznym doznaniem. XIX-wieczna, pałacikowa zabudowa komponowała się ponuro z przygasającym dniem i z okalającym nas smolistym lasem. Nie informując o tym fakcie wcześniej artystów biorących udział w wystawie, borykałem się od kilku dni z poczuciem dużego niepokoju. Montaż zajmował sporo czasu, a podczas jednej z wizyt w trakcie konstruowania ekspozycji na miejscu zastałem wybite okno. Wprowadziło mnie to w poczucie zagrożenia, które wracało ilekroć odwiedzałem miejsce naszej wystawy. Byłem jednak w pełni oddany misji „Oddziału Przepięknego” (tak zatytułowaliśmy z Leną nasz projekt) i przede wszystkim zależało mi na zbudowaniu nastroju zrozumienia dla pokazywanych treści. W międzyczasie zrobiliśmy wywiad dla Notesu³, w którym co nieco odkryliśmy się z motywacjami. Tytuł był mocny – „Skasować romantyzm”. Napisaliśmy wtedy z Leną krótki manifest:

Mało kto dzisiaj wierzy w ideę piękna, a nawet jeśli, to jest to jedynie nie empiryczne smakowanie utopii. Nie jesteśmy w stanie szczerze w piękno uwierzyć, ponieważ jest to materia o największym stopniu uwikłania w niejasne machlojki konsumpcjonizmu. Atrapy piękna, oto czym się karmimy. Fasada jest powodem naszego przejedzenia a jednocześnie przyczyną zupełnej nieświadomości względem tego czym właściwie jest piękno. To jak jedzenie sucharka z tektury przy jednoczesnym zachwycaniu się jego walorami. A są tacy co wiedzą i doświadczenia, jednak nie zawsze mają narzędzia ku temu by powrócić ze świata niepodległego realności. Przebywanie w tym świecie jest bolesne i dla wielu niszczące. Wcale nie romantyczne. Mamy chyba obowiązek (szczególnie jako artyści) nawiązywania kontaktu z tą wypieraną ale przecież nie milczącą sferą

3 Rozmowa przeprowadzona przez Paulinę Jędrzejczak dla Notes Na 6 Tygodni, Skasować Romantyzm, numer 127.

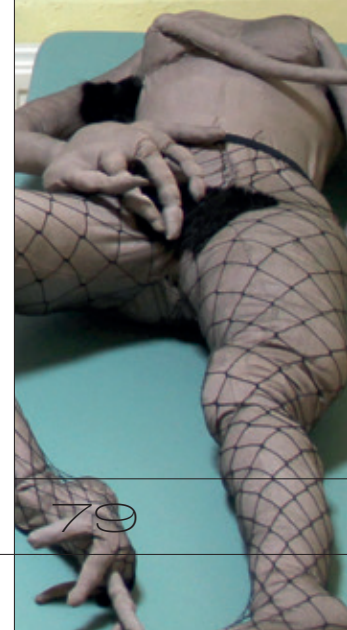
4 Tamże, s. 123.

społecznej nadświadomości. Spróbujmy więc wspólnie stworzyć azyl, przenikający energię tego co za murem, przy równoczesnej refleksji nad własnym „ja”. Możliwe, że przecież jest tak, że sami staliśmy się pacjentami oddziału, nieczulego na tajemnice ludzkiego umysłu. Oddział Przepiękny to forum dyskusyjne, miejsce spotkań i wystaw. Prowadzimy również ze Szpitalem współpracę na zasadzie wolontariatu, pomagając w zajęciach z arteterapii.⁴

Artyści i artystki dostarczyli nam wiele świetnych obrazów i instalacji, również materiałów video. Julia Kowalska pokazała swoje cielesne malarstwo w sali przypominającej prosektorium, Agata Słowak makabryczną maskę, naprzeciw której na kozetce umieściliśmy jedną z jej pluszowych wiedźm. Każdy dysponował intymną przestrzenią. Nikodem Baiser zbudował apokaliptyczną instalację z butelek tatry i ikony Marii zawsze dziewicy; zaraz obok Bartłomiej Wawer w pokoju z lustrem i telewizorem, który włączał się raz na jakiś czas, by znów zgasnąć, dookoła porozrzucone wiersze. W dwóch głównych salach: organiczne malarstwo Piotra Wesołowskiego, piekielny motyw Jarosława Modzelewskiego, Kacper Woźny aka Jerzyk Krzyżyk z cyklem obrazów, które zawsze czule zestawiałem z demonizmem Witkacego, dalej Grzegorz Pieniak z erotycznie niepokojącym portretem matki, Marceli Adamczyk i jego wybuchy, gdzieś pomiędzy Yui Akiyama i jej kojące piktogramy, Paweł Dunal i Polska, geometria Pauliny Jędrzejczak, maszyna do mielenia głosów Michała Rogozińskiego, arabeski serpentyn zamknięte w tęczowym czwororościanie Leny Prokopczyk, w błękitnym pokoju ordynarnie piękny krucyfiks Antka Lisowskiego. Robił wrażenie. Antek przeobraził się podczas wieczoru w performerskie alter ego: Zenona. Była też realizacja pacjentki szpitala Agnieszki (również studentki ASP), bardzo osobiste video – w którym artystka za pomocą mantry mierzyła się z chorobą. Ja dołożyłem dwa obrazy. Późnym wieczorem, przed budynkiem szpitala, odbył się performance Stanisława Baldygi, który obwiązał sobie nogi taśmą pakową i gruzem. Próbując się poruszać, sprawiał wrażenie klauna na szczudłach, przemierzającego świat obdarty z fantazji i kolorów.

Sławomir Gołaszewski, antropolog kultury i filozof, mój nieżyjący już przyjaciel, opowiadał mi kiedyś o praktyce bezlekowego oddziału terapii dziennej na ulicy Sobieskiego w Warszawie. Była to eksperymentalna, „hipisowska” placówka, nastawiona na działania niekonwencjonalne, w której świeżo po studiach praktykował jako muzyko-terapeuta na początku lat 80-tych XX wieku. Program został rozwiązany po kilku latach. Nie wyszło. Więc może jednak nie da się inaczej? Tak jak wspomniałem, prowadziłem przez pewien czas zajęcia z malarstwa dla pacjentów szpitala psychiatrycznego. Pamiętam, że przez bogaty wachlarz osobowości i opowieści, które słyszałem od uczestników, przebijał się jak taran jednostajny, stłumiony ton wypowiedzi każdego z nich. Rytm ten sprawiał, że wydawali się być do siebie zupełnie podobni. Indywidualne rysy charakterów zlewały się w jeden blok – wyzuci z barw i pozbawieni nadziei.

Myszę, że wszystko co wtedy było naszym udziałem zapisało się w pamięci wielu osób – to dla nas najważniejsze. Obecny na wystawie Oskar Dawicki powiedział



wówczas, że „jest to wystawa przełomowa”. Z pewnymi wydarzeniami nierozłącznie idzie w parze zjawisko efemeryczności. Spychamy niektóre zajścia na rubież świadomości, niosąc przekonanie, że to musiał być sen. Trochę tak było z naszym oddziałem.

Pandemia skutecznie pokrzyżowała nam szyki. W przygotowaniu była grupowa wystawa w starej szpitalnej kaplicy. Niestety, ze względu na lockdown, musieliśmy wszystko odwołać. Później życie napisało nowe scenariusze.

We własnym domu

„Natura, jak utrzymują, wybieliła mleko mamek, iżby niemowlęta do krwi widoku nie przywykały”.⁵

W październiku 2020 roku zrealizowaliśmy (jeszcze jako Oddział Przepiękny) wystawę „Pacz! Rodzina niemodelowa” w RDK Jazdów. Tym razem wraz z Leną rzuciliśmy światło na zagadnienie rodzin niemodelowych, w naszym przypadku modelu „paczlorkowego”. Ta ciekawa konstrukcja wspólnoty nauczyła mnie cierpliwości i oddania, ale także tego, że wciąż należy poddawać w wątpliwość własne metody, bazy psychologicznych odniesień. W ekspozycji wzięła też udział druga połowa naszej wspólnoty: Zosia, córka Leny, wtedy lat jedenaście, i nasz syn Kaj, wtedy lat dwa. Z Leną pokazaliśmy performance „Kupa złota”, na którym moczyliśmy pieluchy w złotej farbie, gdzieś w tle krzyczało niemowlę (!), a między nami wytworzyła się naturalnie iskrząca energia wspólnego zadania, które przerosło intencje spektaklu a w pewnym momencie przeobraziło się w namacalnie brudną rzeczywistość. Były rysunki Zosi, a także kilka prac zrealizowanych kolektywnie. Myślę, że przepracowaliśmy (mówiąc językiem terapii) wiele istotnych dla nas na tamtym etapie spraw, ale także pokazaliśmy, że rodzina to nie zaprogramowana przez kościół i państwo komórka, a wspólnota i żywy organizm.

Aktywność „Oddziału” opierała się w głównej mierze na edukowaniu i stwarzaniu kontekstów, jednak praca nad samą sobą wobec płótna, które ukrywa coś, co należy w sobie otworzyć, wydaje się być nie mniej wymagającym procesem.

Nie wszystko jest takie jak nam się wydaje, a odkrywanie się z własnymi motowami twórczości zbyt wcześnie, może okazać się zgubne. Jak wiele można zrobić wystaw o własnych traumach, które grają pierwsze skrzypce? Czy nie jest tak, że w pewnym momencie spiorą się jak te brudne pieluchy i przestaną reagować z otoczeniem, zatrzymają się we własnym powtórzeniu, by w końcu zastygnąć w czymś, co będzie kojarzyć się jedynie z błyszczącym kłamstwem? Kłamstwo, gdyby się do niego przyznać, mogłoby być naprawdę wspaniałą definicją sztuki. Najbliższe mi malarstwo być może potrzebuje symboliki na tyle poetyckiej, by nie gwałciła – bo jak zacznie to robić, nic jej nie zatrzyma przed wypaleniem. Myślę za Bergsonem, który policzalne nazywał niepoliczalnym, że trudno jest odczuwać w sobie jedną emocję. Każde odczucie ma niezliczoną ilość odcieni, które nakładają się na kolejne spektra. Dlatego jestem daleki od opowiadania, że moje obrazy są o czymś konkretnym, właściwie za każdym razem staram się powiedzieć coś

5 F. La Mothe Le Vayer, *Wychowanie następcy tronu* (z: *Wolna myśl francuska XVII wieku*, WP, Warszawa 1960).

ŚMIERĆ
komuś tu

innego, mimo to nieuniknione jest popadanie w powtórki. Powtórki natomiast sprawiają, że przedstawione przez nas uczucie zostać może odebrane jako wyreżyserowane, przez co popaść może w groteskę. Wyobraźmy sobie, że ginie nam siostra i matka w wieku młodzieńczym, robimy wystawę i opowiadamy, że właśnie o tym są nasze obrazy. Takie wsteczne nadawanie znaczeń pracom, które być może mówią o czymś zupełnie innym, jest dziś bardzo popularne.

Choć wspomniany motyw był *spiryтус movens* Edwarda Muncha. Max Ernst malował ptaki ponieważ, gdy był dzieckiem, w dniu urodzin jego siostry, zmarła papużka, która była jego ukochaną pupilką. Koincydencja, która sprawiła, że miał hopla na punkcie pierzastych stworzeń. Nie sądzę jednak by ten fakt wydobywał kiedykolwiek jako dowód własnej kreacji.

Wydaje się, że błędnie rozumiane idee psychoanalizy powoli zaczynają być urynkawiane w polu sztuki, a artyści i artystki, mniej niż własnymi perturbacjami, przejmują się tym, jak zostaną one odebrane przez otoczenie. Tymczasem jest gdzieś metoda trudniejsza, zakładająca pewien wysiłek zmierzający do zbudowania indywidualnego fantazmatu. Ostatecznie metoda ta w istocie może oddawać podobny poziom satysfakcji i rażenia względem gawiedzi co publiczna masturbacja.

Ucieczka oralności

Szukam czegoś co błyskawicznie ukoi popęd ust. Jabłko zjedzone zbyt szybko, orzeszki sypiące się na podłogę między palcami, w końcu nieco dłuższe spotkanie z papierowym przyjacielem.

(przerwa na papierosa)

– Ta intensywna potrzeba by to zrobić, może być związana z dłuższą rozłąką z matką, kiedyś, gdzie twoja pamięć nie sięga, próbujesz zaspokoić pierwotny odruch niemowlęcia, bliskości z piersią, ssania – powiedział do mnie.

– Być może masz rację. Multiplikują się w moim malarstwie tematy bliskości, nieokreślonych płciowo opiekunów i kogoś bezbronnego i małego, kogoś kto jest w środku, kogoś, kto poddaje się autorytarnej narracji dzieła. Rozpatrując typy malarskie Leona Chwistka najbliżej by mi było chyba do impresjonizmu. To impresjonizm zanurza się w rzeczywistości wrażeniowej, polegając na czymś co kielkuje w nas od środka. Moja pracownia to ogród impresji, panoszących się wszędzie.

– Może zbuduj klatkę?

– Konstruuę ją z ram moich płócien.

– Ha – spuentował dymek – jesteś więc „artystą-dzieckiem, szukającym w sztuce zaspokojenia pierwotnego instynktu kształtowania”⁶. Zatem czym będzie realizm? Rzeczywistością fizykalną, czy czymś jeszcze? – drażył pet, spalony już do połowy. Mieliśmy jeszcze chwilę dla siebie.

6 Leon Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce, Vis-a-vis*, Kraków 2022.

– Realizm mieści się dziś w pokojach specjalistów... nie bez kozery może średnio-wieczne kościoły zasilane były ikonami malowanymi rękami prymitywów. Realizm bliższy jest naturze rzeczy, prymitywizm bliżej był natury człowieka. A człowiek z natury rzeczy jest prymitywem...

– ...zdolnym jednak do czegoś więcej – dokończył L&M i zakończył swój wywód – nim ucieknę przez okno, powiedz mi jeszcze jaka czeka mnie przyszłość?

– Musiałbym być wizjonerem. Przyszłość może była zamknięta w tym opuszczonym szpitalu w Drewnicy? Nie wiem.

Wgniotłem papierosa w dno ceramicznej popielniczki i lekko zakręciło mi się w głowie, jakbym dokonał wędrówki przeczącej wszystkim prawom dynamiki. Wróćmy więc tutaj gdzie ta historia mogłaby się zacząć. Gdy próbuję sobie wyobrazić idealną formę dzieła, które mówi nie wypowiadając słowa, wyrasta przede mną wzgórze Uluru. To rytualne miejsce Aborygenów, monolit znajdujący się w centralnej Australii, czerwona skała, zmieniająca swoje właściwości wizualne w zależności od panującego światła i obowiązujących pór roku. Uluru istniało na długo przed pojawieniem się człowieka i na długo po nim zostanie. Pamięć jest tym, co bezpośrednio odpowiada za nasze wybory, kształtuje też otaczającą nas rzeczywistość. Nieuświadomiona pamięć to cecha świadków czasu, walor wszystkiego co nie mieści się w zbiorze bytów świadomych, ale też coś, co uczestniczy obok, po cichu. Czas, który płynie nie oglądając się na nasz udział w scenariach tworzonych przez świadków nieobecności, napelnia te naczynia pragnień nicością. Ta specyficzna nicość, poprzez swoje uczestnictwo we wciąż odtwarzanych procesach przemijania, nabiera cech świadomości. Jeżeli mógłbym podarować jedną wieszczbę własnej sztuce, to brzmiałaby ona tak:

Gdy dorośniesz, chciej zostać. ★



DELIRIA

Fot. Filip Jurek

LEK. K.
ZDMOKRZYSZYN

Spiralny manifest

Spiralny manifest Le K. K. Zdmokrzyszyna powstał w ramach zajęć w IV pracowni interdyscyplinarnej, którą jako asystent współprowadzę z Bogumiłem Książkiem na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zadanie polegało na „wyprodukowaniu” manifestu, przynależnego gatunkowi tekstów artystycznych, mających często tendencje do różnego rodzaju totalności, a także, z uwagi na temat pisma, poruszającego kontekst kliniczny. Za inspiracje posłużył nam pierwszy podrozdział *Anty-Edypa* Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattari’ego, a także filmy Miki Rottenberg, które stanowią chyba najlepszą znaną mi ilustrację ich pojęcia *maszyn pragnących*. Na przykładzie *Anty-Edypa* dyskutowaliśmy na temat formy tekstu teoretycznego, który opiera się tradycyjnym interpretacjom. Zamiast coś znaczyć, zdaje się raczej działać, a jego sens daje się uchwycić jedynie podążając za zawartym w nim ruchem, wewnętrznym rytmem. Tego rodzaju tekst zdaje się umykać wszelkim próbom wnikięcia w intencje autorów, a z drugiej strony, w przedziwny sposób, wydaje się dziecinnie prosty. Zrozumiały, niemal intuicyjnie, nawet przez osoby nieposiadające odpowiedniego warsztatu teoretycznego. Dzieje się tak ponieważ jego sens jest produkowany performatywnie przez *maszynę literacką*, której obecność staje się absolutnie jasna w trakcie lektury.

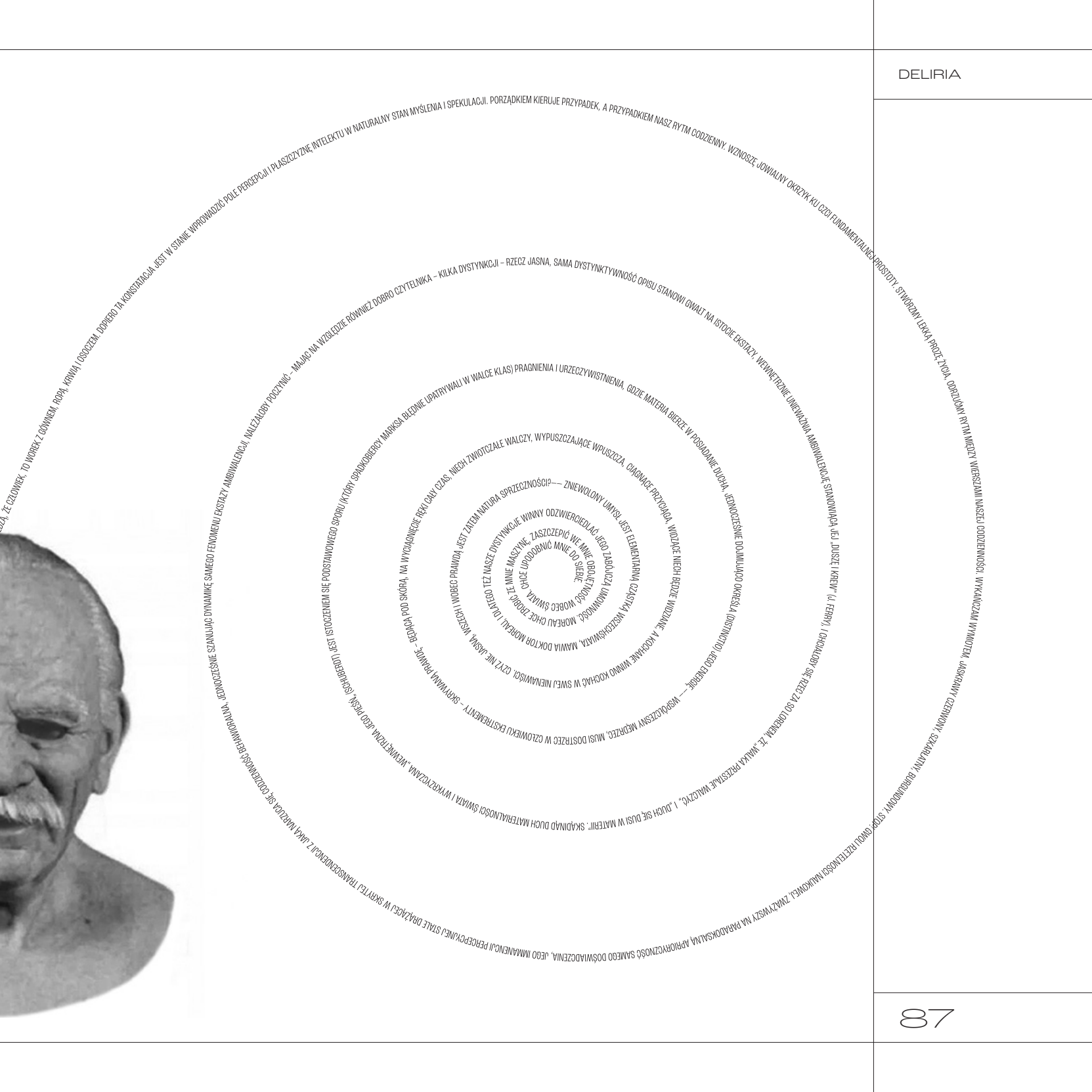
Postanowiliśmy zatem napisać tekst metodą produkcji maszynowej opartej na taśmie fordowskiej. Każdy wytwórca/wytwórczyni pracowali jedynie nad swoim fragmentem, nie znając całości. Pierwsza osoba przy taśmie po napisaniu swojej części, przesyłała kolejnej, która dopisywała ciąg dalszy. Druga osoba przekazywała dalej jednak wyłącznie swój fragment tekstu, tak że w efekcie wszyscy pracowali nad niewielkim elementem całości. Sens miał być produkowany niejako przez sam tekst, poza czyjąkolwiek świadomością, a naraz stając się świadectwem o świadomości zbiorowej.

Po drodze natrafiliśmy na parę problemów. Tekst rozrósł się w niekontrolowany sposób. Zaczęły znacząco przeważać elementy wizji, bądź klisz z sytuacji klinicznych. Z kolei fragmenty zawierające jakiś rodzaj „programu” należały do mniejszości. Choć efekt końcowy miał niewątpliwą wartość eksperymentalną, nie nadawał się do druku w całości. Zdecydowaliśmy się na radykalne cięcie, a także ponowny montaż miejscami w odmiennej kolejności niż w oryginale. Wszyscy pracownicy i pracownice przy literackiej taśmie reprezentowani są w jednym do trzech zdań w wersji finalnej. Nie chcieliśmy narzucać z góry tożsamości narratora, zdaje się jednak, że ze względu na charakter zadania, będącego w dużej mierze grą z kliszami, przybrana została tożsamość starszego, bądź mocno doświadczonego przez życie mężczyzny. Jego imię i nazwisko złożone jest z pierwszych liter nazwisk osób piszących, wzbogaconych o spółgłoski. Le K. K. odnosi ponadto się do wątków wydzielin obecnych w tekście. Wizerunek „autora” to silikonowa maska starszego człowieka jaką można kupić w Internecie. Finalny skrócony manifest zdecydowaliśmy się złożyć w formie podwójnej spirali. Miała ona przywoływać echo sposobu produkcji, a także korespondować z zapętnieniem myśli „autora”. Chcieliśmy w ten sposób również podkreślić przynależność tekstu do obszaru sztuk wizualnych.

W projekcie udział wzięli: Agnieszka Liber, Alicja Kolińska, Anna Kocharyan, Anna Maria Zuzela, Kinga Kociarz, Klaudia Dziurawiec, Krystyna Korpyta, Magda Dudek, Milan Zientara, Piotr Sulek, Zuzanna Zawłocka, Robert Nawe, Jan Raczkowski ★

86





JAKUB GORECKI

Fotografie:
ALBERT LONDERysunki:
PIOTR
WESOŁOWSKI

Narodziny kliniki z ducha fotografii

*Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*¹ to pierwsza książka i zarazem rozprawa doktorska Georges'a Didi-Hubermana, która ukazała się w 1982 roku. Francuskie wydanie pochodzące z 2012 roku wzbogacone zostało o napisane przez autora po trzydziestu latach posłowie. Wywód ten, mimo że odległy od wielu późniejszych tekstów autora, poruszających się często w obrębie dyskursu specyficznego dla historii sztuki, wydaje się pełnić kluczową rolę dla dalszego rozwoju jego filozofii. Motyw myślenia o obrazach w kategoriach symptomu histerycznego jest bowiem kluczowym elementem tej teorii, czego przykładem może być książka *Przed obrazem*, stanowiąca ciekawą propozycję zastosowania pojęciowości Freudowskiej do myślenia o sztuce. *Invention de l'hystérie...* pozwala nam przede wszystkim na zarysowanie stawek etycznych, które powracają w późniejszych dziełach Didi-Hubermana. Album ikonografii historii stworzony przez Charcota wydaje się również pełnić rolę przestrogi, będąc przykładem tego, w jaki sposób nie powinno się konstruować wiedzy o obrazie. Natrafimy tu na fundamentalne dla autora wątki poświęcone etyce spojrzenia, tworzeniu wiedzy o symptomie czy konieczności wynalezienia innego dyskursu, który pozwoli nam mówić o obrazie.

Tekst posłowie wydaje się od samego początku podważać sygnalizowane tu przeświadczenie o tym, że *Invention de l'hystérie* jest kluczową książką dla filozofii obrazu Didi-Hubermana, bowiem autor już w pierwszym akapicie pisze, że właściwie nigdy jej nie

1 Dalej w eseju tytuł książki będę zapisywać jako *Invention de l'hystérie...*

Niniejszy tekst jest nieznacznie zmienioną wersją artykułu, który pierwotnie ukazał się w dwóch częściach na stronie internetowego magazynu „Machina Myśli” (machinamysli.org)

przeczytał. Owszem, napisał ją, wydał, ale nie wracał do niej zbyt często. Niezależnie od tego książka musiała być pewnym sukcesem. Mimo że ukazała się dwa lata przed śmiercią Michela Foucaulta, filozof zdążył się z nią zapoznać i książka przypadła mu do gustu. Co więcej, pomysł na nią powstał przypadkiem, w wyniku odrzucenia pierwotnej propozycji tematu pracy doktorskiej przez Huberta Damisha. Jak wspomina autor:

Kiedy Hubert Damish nie wyraził zgody – z powodów, które nadal nie są dla mnie jasne – na obranie takiego kierunku poszukiwań [chodzi o pierwotną propozycję zajęcia się formułami patosu w obrazach Goyi – J.G.] pozostałem przez pewien czas beczynny i bez nadziei. Później odbyło się przypadkowe spotkanie, w malutkiej kawiarence feministycznej przy ulicy Saint-Jacques – gdzie ciasto czekoladowe było przepyszne, co sprawiło, że stałem się stałym bywalcem – spotkanie z kilkoma enigmatycznymi fotografiami kobiet zastygniętych w dziwnych gestach. Z niektórych z nich wylaniało się pewne piękno (jeszcze nie wiedziałem wtedy, że były to portrety Augustyny), ale to piękno nie uspokoiło mnie ani nie przyniosło mi żadnego uniesienia. Obrazy niepokojące, wręcz bolesne dla spojrzenia.²

Jeżeli autor do książki nie wracał, a pomysł na nią tak naprawdę powstał w wyniku przypadku, skąd teza, że jest to kluczowa książka dla filozofii Didi-Hubermana? Wydaje się, że odpowiedź na to pytanie znajdujemy kilka stron później, kiedy francuski filozof pisze, że uczył się oglądać obrazy nie dzięki tekstom Freuda poświęconym geniuszom i sztuce, lecz czytając jego wczesne publikacje poświęcone histerii. Jako paradygmatyczny przykład autor przytacza opisaną przez Freuda scenę, w której histeryczka, odgrywając scenę gwałtu, którego doświadczyła, „jedną ręką przyciska do ciała ubranie (jako kobieta), drugą zaś (jako mężczyzna) próbuje zerwać je z siebie”³. Z tego opisu wynika bezpośrednia lekcja, którą Didi-Huberman wyciągnął z lektury Freuda. Dzięki niej bowiem możliwe staje się myślenie o obrazie w kategoriach symptomu, jako dynamicznej pracy figuracji. Jak pisze w *Przed obrazem*:

To zdanie (opisujące gest pacjentki – J.G.) wprowadza nas w sedno problemu, ponieważ wyjaśnia semiotyczną swoistość pojęcia symptomu: symptom jest wydarzeniem krytycznym, pojedynczym, lecz jednocześnie jest wyrazem struktury znaczącej, systemu, który ma powstać, ale częściowo, wewnętrznie sprzecznie, w taki sposób, że sens pojawia się jako zagadka lub fenomen-wskazówka, a nie jako stabilny zbiór znaczeń. Dlatego też symptom charakteryzuje się zarazem wizualną intensywnością i tym, co Freud nazywa „ukryciem aktywnej nieświadomej fantazji”. Symptom jest zatem jednostką semiotyczną o dwóch obliczach: między blaskiem a ukrywaniem, między przypadkiem a suwerennością, między wydarzeniem a strukturą. Dlatego jawi się on przede wszystkim jako „niezrozumiały znak”, jak mówi Freud, mimo że jest tak „plastycznie przedstawialny”, jego wizualne istnienie zaś narzuca się z taką oczywistością, a nawet przemocą. Na tym polega suwerenny przypadek.⁴

2 G. Didi-Huberman
Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière, Macula, Genève 2012, s. 368 [Tłumaczenie własne].

3 S. Freud, *Histeria i lęk*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2014, s. 172.

4 G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. Barbara Brzezicka, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 178.

Jednakże *Invention de l'hystérie* dostarcza nam jeszcze jednej lekcji, tym razem dotyczącej etyki spojrzenia. Zanim histeria zaistniała w dyskursie freudowskim, rodziła się w bólach paryskim szpitalu Salpêtrière. Być może zamiast o narodzinach, powinniśmy mówić tu – jak podpowiada nam tytuł książki Didi-Hubermana – o wynalazku, tak jak mówimy o niewiele wcześniejszym wynalazku fotografii. Co to znaczy wynaleźć histerię? To przede wszystkim wymyślić ją, ująć jako pewien concept, ale również wy-obrazić ją sobie, czyli wytworzyć jej obraz. Histeria tworzy się w obrazach i poprzez obrazy, zostaje dokładnie sfotografowana i zarchiwizowana. Być może tak jak myśląc o narodzinach fotografii, nie możemy zapomnieć o użytku, jaki zrobiła z niej kryminologia, tak też powinniśmy pamiętać o jej znacznym udziale w wynalezieniu histerii.

Wydaje się, że nawet jeżeli w późniejszych latach Didi-Huberman nie poświęcił swojej pierwszej książce zbyt wiele uwagi, to z pewnością wyniósł z niej lekcję na temat relacji między spojrzeniem i władzą. *Invention de l'hystérie* jest książką o spojrzeniu nieetycznym, kolonizującym, które pod pozorem naukowej obiektywności zatracą się w szaleńczym spektaklu. Książka stanowi więc przestrożę, pokazując nam, co może się wydarzyć, gdy histeryczka trafia na psychiatrę-mistrza czy w tym przypadku, na lekarza-wynalazcę. Biorąc pod uwagę specyfikę terapii histerii, co doprecyzuję w dalszej części tekstu, można stwierdzić, że trudniej o większego naiwniaka, niż pewny siebie mistrz. Trudniej też o większego mistrza i wynalazcę niż Jean-Martin Charcot.

Żywe muzeum patologii i spojrzenie kliniczne

Paryski szpital Salpêtrière pierwotnie służył jako fabryka prochu, następnie w połowie XVII wieku został przekształcony w przytułek dla ubogich, by w końcu stać się więzieniem dla szaleńców, przestępców, epileptyków i osób z niepełnosprawnościami. Gdy Charcot przybywa do Salpêtrière w połowie XIX wieku, pełni już ono funkcję szpitala. Nie był to jednak zwykły szpital, lecz przeznaczony specjalnie dla kobiet, czy raczej jak pisze Didi-Huberman, dla „kobiecych odrzutków społecznych”. Zamykano w nim między innymi staruszki, epileptyczki, obłąkane czy kobiety z demencją. Tysiące pacjentek uwięzione przez lata na powierzchni ponad 275 000 m², żyło w mieście-szpitalu, które było też dla nich miastem-więzieniem. Salpêtrière było największym we Francji szpitalem zamieszkiwanym przez chore kobiety, było wreszcie piekłem, miejscem, w którym rozgrywał się przerażający spektakl bólu.

Charcot pojawił się w Salpêtrière w 1848 roku. Tematyką histerii zajął się jednak dopiero w roku 1870. W wyniku zniszczenia jednego z budynków szpitalnych konieczne było usunięcie z niego chorych. Wskutek tego, oddzielone zostały kobiety chore psychicznie od epileptyczek i histeryczek. Charcotowi został przydzielony oddział skupiający dwie ostatnie grupy kobiet. Od tego czasu zajmował się wyłącznie histerią i epilepsją, które traktowane były jako choroby siostrzane. Histeryczki cechowała bowiem niezwykle zdolność mimetyczna – chore upodabniały się do zamkniętych wraz z nimi epileptyczek – tak więc ich objawy były do siebie niezwykle zbliżone. To właśnie Charcot zaproponował



później oddzielenie ich od siebie, wykazując odmienne rodowody obu chorób. W 1872 roku zostaje on Profesorem Anatomii Patologicznej. Jak pisze Didi-Huberman: „Charcot zszedł [...] do piekła; ale nie czuł się tam bardzo źle, ponieważ 4 czy 5 tysięcy kobiet dostarczyło mu *materiału*. Rzeczywiście, już w 1862 roku, zanurzony w piekle, miał przyjemne uczucie [...] wchodzenia do muzeum. Sam ujął to całkiem nieźle: to było *żywe muzeum patologii*, z jego starą i nową «kolekcją»”⁵.

Salpêtrière, *żywe muzeum patologii*, to dla Charcota przede wszystkim muzeum zabawek. Didi-Huberman porównuje go do dziecka, które bawiąc się, próbuje znaleźć „duszę” zabawki, potrząsa nią więc, stuka, uderza o ziemię. W końcu zabawka rozpada się, ujawniając pustkę. Być może, jak zauważa francuski filozof, byłoby to dobra analogia do eksperymentalnych metod, jakich dopuszczała się dziewiętnastowieczna psychologia. W ten sposób Charcot staje się reżyserem spektaklu bólu, który rozgrywa się w Salpêtrière. Reżyserem, dyrygentem, ale przede wszystkim wynalazcą: Charcot

5 G. Didi-Huberman, *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic of the Salpêtrière*, przeł. A. Hartz, Cambridge (Mass.), London 2003, s. 17 [tłumaczenie własne], wszystkie następne cytaty z książki Didi-Hubermana poza *Przed obrazem* zostały przetłumaczone przez autora pracy.

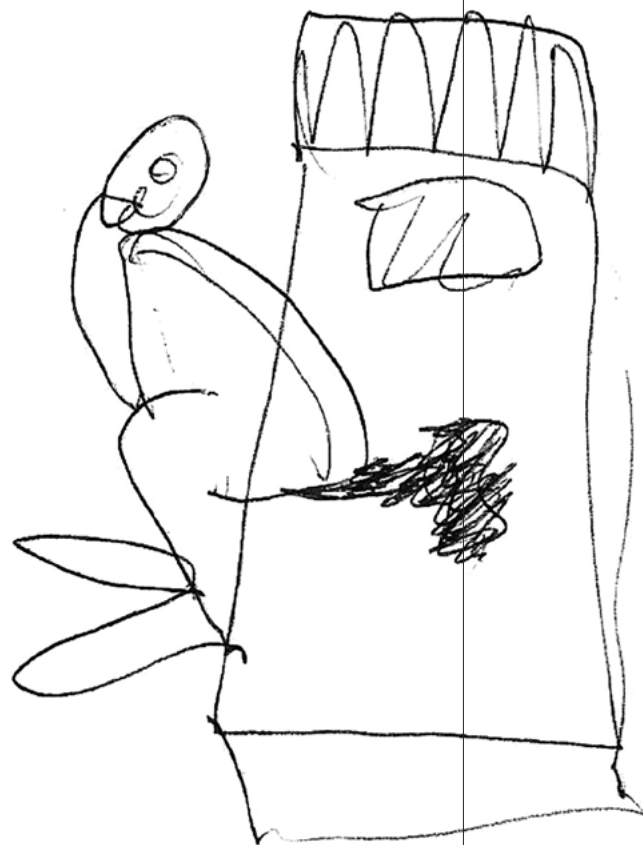
EMPIRIA	2	
	wynalazł histerię w tym sensie, że w pierwszej kolejności nadał jej nazwę, a następnie podjął próbę wyobrażenia jej sobie, to znaczy stworzenia jej adekwatnego obrazu klinicznego. Oddziela ją więc od epilepsji, starając się dotrzeć do jej czystej postaci, wyodrębnia ją jako czysty obiekt nozologiczny. Następnie podejmuje serię obserwacji, które pozwalają na rozpisanie i podzielenie przebiegu ataku histerycznego na cztery fazy: 1) zwiastun ataku; 2) atak właściwy; 3) faza kloniczna zwana też błazeńską; 4) faza rozluźnienia⁶. Jednakże, jak zauważa Didi-Huberman: „Metoda eksperymentalna nie jest obserwacją [...] ale obserwacją «sprovokowaną»; co oznacza, że w pierwszej kolejności, jest to <i>sztuka uzyskiwania faktów</i>, a po drugie, że jest to <i>sztuka wprawiania ich w ruch</i> [the art of putting them to work]”⁷. Dokładnie w ten sposób w XIX wieku pisał o metodzie eksperymentalnej przywoływany przez Didi-Hubermana francuski psycholog Claude Bernard. Pozwala nam to zlokalizować podstawową sprzeczność zawartą w trzewiach tej metodologii. Z jednej strony bowiem paradygmat naukowy narzuca konieczność obiektywnej obserwacji, z drugiej strony obserwacji tej da się dokonać jedynie, wywołując objawy w sposób sztuczny. Charcotem targają więc dwa różne uczucia, jest człowiekiem o dwóch duszach, tj. duszy naukowca i duszy dziecka (być może to jedynie dwie strony tej samej duszy). Lektura tekstu Didi-Hubermana przypomina wizytę w muzeum, gdzie Charcot-naukowiec ogląda eksponaty, tocząc wewnętrzną walkę z Charcotem-dzieckiem, pragnącym ich dotknąć, sprawdzić, „co jest w środku”. Ta sprzeczność między obserwacją bez ingerencji a chęcią zobaczenia jak najwięcej, dogłębnego spenetrowania obiektu badania, nakierowuje naszą uwagę na relację między spojrzeniem a wiedzą. By przezwyciężyć tę aporię: Charcot był zobligowany do wyidealizowania swojej metody, czyli w pewnym sensie do jej dez-aktualizacji: mówi się, że idealizacja jest bardzo zbliżona, lecz nadal odróżnialna do sublimacji, z powodu jej zupełnie przeciwnej roli: jest kompromisem. A «metoda anatomiczno-kliniczna», jak zwykł nazywać ją Charcot, była w rzeczy samej właśnie czymś takim: Kompromisem celów psychologicznych i esencjalistycznych w badaniach chorób nerwowych.⁸ Charcot powstrzymał więc swoją chęć dokonania wiwisekcji na żywym ciele, zamiast tego zajął się natomiast dokładną obserwacją symptomów, klasyfikacją przypadków, a w końcu ich porównywaniem. Pozwalało to na coś, co Didi-Huberman nazywa <i>paradoksalną temporalnością spojrzenia klinicznego</i>, chodzi o spojrzenie, które „antycypuje rezultaty autopsji na żywym”⁹. Charcot siedział więc w swoim gabinecie i w przeprowadzaniu obserwacji, patrzył i milczał. Zapraszał do swojego gabinetu pacjentki, jedna po drugiej i w milczeniu porównywał przypadki. Tematyka ta lokuje nas w samym centrum namysłu nad relacją spojrzenia i wiedzy, kluczowym zagadnieniem analizowanym przez Michela Foucaulta w <i>Narodzinach kliniki</i>: 6 E. Trillat <i>Historia hysterii</i>, Wydawnictwo Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1993, s. 119. 7 G. Didi-Huberman, <i>Invention...</i>, dz. cyt., s. 19. 8 Tamże, s. 21. 9 Tamże.	92

10 M. Foucault,
Narodziny kliniki,
tłum. P. Pieniążek,
Wydawnictwo KR,
Warszawa 1999, s. 141.

Spojrzenie, które obserwuje powstrzymuje się od ingerencji: jest nieme i pozbawione gestów. Obserwacja pozostawia wszystko na swym miejscu; a w tym co się ukazuje, nie ma niczego, co byłoby przed nią ukryte. Gdy raz usunie się przeszkody stawiające teorie przed rozumem, wyobraźnię zaś przed zmysłami, wówczas dla obserwacji nigdy nie będzie niczego niewidzialnego, lecz zawsze to, co bezpośrednio widzialne. W myśleniu klinicysty czystość spojrzenia wiąże się z milczeniem, które pozwala słuchać.¹⁰

Charcot nie zadaje już klasycznych pytań takich jak „gdzie panią boli?”, „co pani dolega?”. Chcąc dotrzeć do istoty hysterii, poddaje się obserwacji kolejnych form jakie ona przybiera, następnie porównuje je ze sobą, zestawia, wyciąga wnioski. Jednakże czyste, wszystkowidzące spojrzenie jest możliwe jedynie wtedy, gdy wszystkie symptomy stają się czytelne. Klinika powstaje w oparciu o przekonanie, że wszystko to, co widzialne jest przekładalne na język, wypowiedalne. W ten sposób choroba staje się dla lekarza tekstem, który ten musi rozszyfrować. Spojrzenie kliniczne nie tylko widzi symptomy, potrafi je również czytać, a zatem odtworzyć drogę tworzenia się choroby, dostrzec genezę, a także przewidywać dalszy jej rozwój. Na podstawie zebranych, analizowanych i archiwizowanych przypadków spojrzenie kliniczne dokonuje wiwisekcji na żywym ciele. Jednakże jak można czytać symptomy? W jaki sposób możliwe jest nadanie znaczenia wydarzeniu, które jest pojedynczym przejawem? Trzeba sprawić, by symptomy zaczęły znaczyć, by objawy stały się oznakami. Jak pisze Foucault:

Powstanie metody klinicznej związane jest ze skierowaniem spojrzenia lekarza na pole oznak i objawów. Rozpoznanie rządzących nimi praw oznacza zatarcie absolutnej różnicy między nimi i prowadzi do postulatu, iż odtąd znaczące (oznaka i objaw) mają być całkowicie przejrzyste dla znaczonego, które w pełni ukazuje się w swej istocie, i że byt znaczonego – serce choroby – całkowicie wyczerpuje się w inteligibilnej syntaksie znaczącego.¹¹



11 Tamże, s. 123.

Odtąd marzeniem każdego klinicysty stanie się zamiana wszelkiego objawu w oznakę, tak by operował on pełnym językiem patologii, by każda choroba stała się dla niego przejrzystym tekstem. Następnym przekształcenia objawów w znaczące oznaki jest tworzenie złożonych z faktów patologicznych serii. Ma to na celu opanowanie czasu przez klinikę, poprzez włączenie w obręb swojej teorii rachunku prawdopodobieństwa. Odtąd porównywanie przypadków ma skutkować możliwością przewidzenia dalszego rozwoju choroby.

Czyste spojrzenie jest przede wszystkim mitem, który wyznacza horyzont ambicji kliniki. Fantazja o skończonej nauce, posługującej się pełnym językiem obejmującym wszelkie symptomy, potrafiącym rozszyfrować każdą chorobę, pozostaje jednak jedynie marzeniem. Na tym również polegał kompromis, na który poszedł Charcot, idealizując swoją metodę. Spojrzenie kliniczne jedynie udaje czystość, markuje swoją naukową obiektywność. Didi-Huberman trzeźwo przypomina o tym, że wszelki spektakl poprzedza inscenizacja, że nie ma przedstawienia bez sceny, na której ma się ono rozgrywać. Nie ma też teatru bez reżysera.

Charcot nie był postrzegany jedynie jako badacz, lekarz czy naukowiec. Pełen podziwu dla jego pracy, Freud mówił o nim jako o artyście czy wręcz wizjonerze [visuel]. Wizjoner to ktoś, kto widzi, ktoś, kto ma wizję, geniusz, który potrafi coś przewidzieć. „Miał w zwyczaju patrzeć i patrzeć na rzeczy, których nie rozumiał, by pogłębiać swoje wrażenia, dzień po dniu, aż w końcu nagle rozumienie spływało na niego”¹². Na tym właśnie polega sztuka wynalazku: dojrzeć coś, czego nikt wcześniej nie widział, zobaczyć coś nowego. Jednakże Charcot musiał zdawać sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie niesie za sobą sztuka wizjonerstwa, umiejętność przewidywania. Ciągłe widzenie czegoś nowego pobudza ciekawość, a zatem spojrzenie wizjonera nigdy nie jest spojrzeniem czystym. Ciekawość [curiosité] to słowo o tym samym rdzeniu co *lekarstwo* [cure]. W ich pobliżu Didi-Huberman lokuje trzecie pojęcie, rzymskie *cura* oznaczające obiekt troski, ciekawość,

12 S. Freud, Charcot, za: G. Didi-Huberman *Invention...*, dz. cyt., s. 26.



ale również oczyszczenie, słowo o bardzo silnym nacechowaniu erotycznym. Jak miał się niedługo przekonać Charcot, ciekawość wizjonera zanieczyszcza czystość klinicznego spojrzenia. Jak pisze Didi-Huberman:

Owoce jego wynalazku jest etyka widzenia. Mówi się o tym w pierwszej kolejności jako o spojrzeniu [*coup d'œil*], które również implikuje „delikatną zmysłowość”, z którą identyfikuje się spojrzenie kliniczne. Jest to „ćwiczenie zmysłów” – ćwiczenie, odgrywanie wzroku: spojrzenie, diagnoza, lekarstwo, rokowanie. Kliniczne spojrzenie jest kontaktem już od samego początku, jednocześnie idealnym i uderzającym. Jest uderzeniem, które zmierza prosto do ciała pacjenta, niemalże go obłapiając.¹³

Stąd decyzja, która miała wyeliminować wszelkie przeszkody na drodze do czystego spojrzenia klinicznego. Charcot-wynalazca postanowił skorzystać z innego wielkiego wynalazku jego czasów: postanowił zaprzęgnąć do pracy fotografię.

Użytek z wynalazku

W Salpêtrière doszło do wybuchu. W dawnej fabryce prochu miała miejsce ogromna eksplozja tysięcy fotografii, na których Charcot wraz z pomocnikami uwieczniał ciała histeryczek. Trudno o bardziej obiektywne spojrzenie, niż spojrzenie aparatu fotograficznego, trudno chyba też o większą wiarę w obiektywność fotografii, niż w czasach jej narodzin. Charcot rezygnując z aparatu teoretycznego, określał siebie mianem fotografa: „Nie jestem nikim więcej niż fotografem; zapisuję to, co widzę”¹⁴. Dwadzieścia lat po tym, jak schodził do Salpêtrière z towarzyszącym mu uczuciem wchodzenia do muzeum, sam otwiera swoje *żywe muzeum patologii*. Jak pisze Didi-Huberman, fotografia umożliwia Charcotowi jednocześnie trzy procedury: 1) eksperymentalną, czyli laboratoryjny zapis, fotografowanie ciał histeryczek; 2) muzealną, czyli archiwizowanie materiału naukowego; 3) pedagogiczną, czyli przekazywanie wiedzy. Wydaje się, że te trzy procedury odpowiadają trzem wymiarom działania klasycznej kliniki: 1) obserwacji; 2) gromadzeniu wiedzy; 3) prezentacji przypadków. Umożliwiło to Charcotowi stworzenie ulepszanego modelu klinicznego, wręcz spełnienia marzeń naukowców: wytworzenia idealnego modelu języka, pozwalającego na dokładne i adekwatne odczytywanie choroby. Czyste spojrzenie obiektywu miało wyeliminować dwie podstawowe przeszkody, na które natrafiła klinika: po pierwsze pozwalało uniknąć zapośredniczenia językowego, czy też raczej starało się wypracować nowy, wizualny język, pozwalający na opis symptomów; po drugie pozwalało wyeliminować wszelkie błędy związane z niedoskonałością ludzkich zmysłów.



13 G. Didi-Huberman, *Invention...*, dz. cyt., s. 28.

14 Jedną z wypowiedzi Charcota za: G. Didi-Huberman, *Invention...*, dz. cyt., s. 29.

Oczywiście, wszystkie te procedury były możliwe jedynie kosztem pewnego cięcia. Fotografia, by stać się metodą naukową, musiała dokonać redukcji amplitudy ruchu, musiała sprowadzić swój przedmiot do odpowiedniej skali. Charcot wyposażył więc Salpêtrière w studio fotograficzne z przeszkloną ścianą, ciemnię, laboratoria, platformy, specjalne łóżka pozwalające na uchwycenie ciał w tej samej pozycji i wiele innych urządzeń umożliwiających standaryzację ciał fotografowanych histeryczek. Krótko mówiąc, Charcot sprowadził do Salpêtrière cały fotograficzny zastaw, choć jak pokazuje Didi-Huberman chyba lepiej mówić w tym przypadku o *serwisie*. „Serwis jest mimo to strasznym słówkiem; zawiera już w sobie usługę i nadużycie [*sérvice*]. Moje pytanie nie dotyczy jedynie tego, do jakiego celu służy fotografia, ale również tego, kto lub co w Salpêtrière zostało podporządkowane fotografii?”¹⁵.

15 Tamże, s. 45.



Wydaje się niezwykle znaczące, że metoda fotograficzna, którą posłużył się Charcot przy okazji wytwarzania obrazu hysterii w Salpêtrière, była w tym samym czasie stosowana przez urzędnika paryskiej policji, Alphonse'a Bertillona, w celu identyfikacji przestępców. Bertillon również korzystał ze specjalnego krzesła, które umożliwiało standaryzację pozy, w której fotografowany był podejrzany. W ten sposób uzyskane portrety zamieniane były w fiszki, zawierające opis antropometryczny i szczegółową notatkę, następnie układane były wedle odpowiedniego klucza. Metoda ta była nazywana „notatką sygnalityczną” albo od nazwiska pomysłodawcy, „Bertillonagem”. Chodziło o wynalezienie sposobu deskrypcji ciała ludzkiego, który byłby ugruntowany na pewnych zasadach matematycznych. W ten sposób przygotowane opisy miały umożliwić w przyszłości identyfikację „notorycznych” przestępców, przykładowo tych o zmienionych tożsamościach. Celem Bertillona nie było odkrycie esencji ciała przestępczego czy stworzenie typu kryminalisty. Chodziło raczej o czysto pragmatyczny użytek z fotografii, pozwalający na identyfikację poszczególnych przestępców, co zdecydowanie odróżniało go od Charcota, który chciał odkryć przejawiający się w każdym wykonanym zdjęciu, a jednak w żadnym z nich nieobecny w pełni, typ hysterii. Jednakże oba te podejścia łączyło przeświadczenie o konieczności opanowania badanego ciała, uczynienia go przejrzystym i czytelnym:

W oczach Bertillona opanowanie ciała przestępcy wymagało ogromnego przedsięwzięcia opartego na *inskrypcji*, przekładaniu znaków ciała na *tekst*, redukującej werbalny opis do swoistego zapisu stenograficznego, odnoszonego potem do serii liczbowej. Bertillon pojmął więc ciało przestępcy, określając jego tożsamość jako ciało, które już zostało zdefiniowane jako przestępcze, a powołując się na metody, które podporządkowały obraz – ciągle postrzegany jako konieczny, lecz niewystarczający – tekstowi oraz serii liczbowej.¹⁶

16 A. Sekula *Spoleczne użycia fotografii*, tłum. K. Pijarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 162-163.

Ciało sfotografowane to ciało podejrzane, tak jakby umieszczenie na zdjęciu równało się presuponowaniu winy. Fotografia służyła Bertillonowi jako dowód [ang. *evidence*], jednakże tylko fotografia ewidentna, czyli taka, przy pomocy której można było zidentyfikować przestępcę. Wszystkie procedury związane ze standaryzacją fotografowanego ciała miały uczynić je czytelnym, nie tylko w momencie wykonania zdjęcia, ale również w przyszłości. Pozwala to dostrzec pewną zdolność do przewidywania, którą w nowym wynalazku zlokalizowali Bertillon i Charcot. Ten drugi miał nadzieję na to, że uzbrojone w aparat spojrzenie kliniczne będzie w stanie rozpoznać chorobę w załączku, pozwoli antycypować jej przyszły rozwój.

Jednakże o ile intencją Bertillona była identyfikacja poszczególnych osób poprzez wykonanie im zdjęć, o tyle celem Charcota była identyfikacja hysterii jako takiej. U podstaw tej próby musiała leżeć wiara w to, że istnieje pewna cecha wspólna hysterii, która znajduje się za każdym wykonanym zdjęciem, że ciała sfotografowanych histeryczek kryją w sobie pewne szyfry, świadczące o ich chorobie, które czekają jedynie na potrafiące je odczytać spojrzenie. Mamy tu do czynienia z opisanym już wcześniej pragnieniem klinicysty, by uczynić wszystkie symptomy oznakami, co pozwoliłoby na stworzenie i wejście w posiadanie pełnego, zamkniętego języka medycznego. Znajdujemy tu także nową wiarę w to, że portretowana twarz niesie w sobie zarówno to, co poszczególne, pewne jednostkowe cechy, jak i to, co ogólne, pewne możliwe do odczytania, uniwersalne typy. Nie powinno więc dziwić, że wiara Charcota w fotografię do pewnego stopnia umotywowana była popularnymi jeszcze w tamtym czasie badaniami frenologicznymi. Jeden z bliskich współpracowników Charcota, francuski neurolog Désiré-Magloire Bourneville zajmował się przez pewien czas fotografowaniem idiotów w celu wytworzenia całościowego obrazu zidiocenia. Podobny cel, jak się wydaje, miały wykonywane przez Charcota zdjęcia histeryczek, tak jakby zza wielu pojedynczych twarzy miała ukazać się jedna, ogólna twarz hysterii. Można więc powiedzieć, że histeria była chorobą o wielu twarzach, jednakże podstawowe pytanie, na które odpowiedź próbowali znaleźć lekarze z Salpêtrière, dotyczyło tego, czy istnieje jej oblicze-typ, które przejawiałoby się we wszystkich wykonanych portretach.

Wiara Charcota w fotografię wydaje się niezwykle silna, ale również niezwykle naiwna. Uczynić ciało czytelnym i przejrzystym dla wyposażonego w aparat fotograficzny spojrzenia klinicznego to również zakładać, że fotografia jest w stanie dostarczyć nam pewnej wiedzy. Drugim założeniem, które musiał mimowolnie przyjąć Charcot, jest pewność co do przejrzystości samego medium, pewność co do tego, że fotografia jest w stanie wytworzyć podobieństwo. Didi-Huberman nazywa to paradoksem spektakularnej oczywistości [ang. *a paradox of spectacular evidence*]:

To po pierwsze, paradoks pewnego rodzaju wiedzy, która wymyka się samej sobie, mimo siebie; niekończący się przepływ wiedzy, nawet jeśli przedmiot wiedzy zostaje fotograficznie zatrzymany w celu obserwacji, unieruchomiony i zobiektywizowany. Jest to również paradoks fotograficznego *podobieństwa*, które mimo

the human
the symptom
the mental
illness of man

"(S1)

[Ich]

ego ← ----- ego
(mei) (ye)

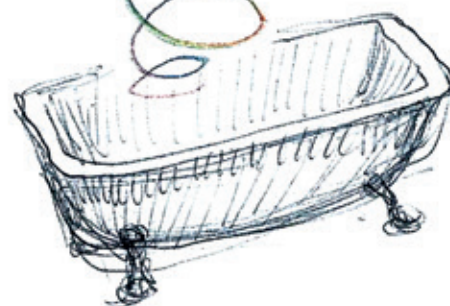
dojat

ego has a personal structure (S20)

Ego vs. subject

imaginary

symbolic



17 G. Didi-Huberman,
Invention..., dz. cyt.,
s. 59.

wszelkich starań nie jest esencją fotografii, i które od zawsze było zastojem, efektem i czasowym dramatem powtarzanej porażki.¹⁷

Fotografia zawsze rozmija się ze swoim przedmiotem, dezaktualizuje się po chwili, jednocześnie będąc zawsze opóźnioną. Niemniej posiada pewną moc reprezentacji, zawsze zawiera w sobie referencję. Można więc powiedzieć, że fotografia od zawsze brała udział w wyścigu z samą sobą, z własnymi technicznymi możliwościami. Przypomnijmy jedno z pierwszych zdjęć, *Boulevard du Temple*, wykonane przez Louisa Jacquesa Daguerre'a, wynalazcę pierwszego procesu fotograficznego. Tym, co na pierwszy rzut oka szokuje najbardziej, jest pusta ulica. Czyżby w XIX wiecznym Paryżu ludzie nie wychodzili z domów? Okazuje się, że za sprawą tak długiego czasu naświetlania żaden przechodzień nie został utrwalony na zdjęciu. Fotografia od zawsze wpłątana była w szaleńczy pościg z czasem. Oczywiście czas ekspozycji potrzebny do wykonania zdjęcia skracał się wraz z dalszym rozwojem technicznym nowego wynalazku, jednakże w drugiej połowie XIX wieku Charcot nadal potrzebował specjalnej aparatury (takiej jak wspomniane wyżej krzesła pozwalające na zuniformizowanie pozy pozujących) tak, by możliwe było uzyskanie czytelnych obrazów.

Aby móc posłużyć jako wizualny dowód [*evidence*], fotografia musiała stać się przejrzysta [*evident*]. Oznacza to, że Charcot musiał zastosować całą gamę procedur, które miały umożliwić jej czytelność. Obiektywne spojrzenie naukowe okazuje się w rzeczywistości mitem, za którym kryje się raczej spojrzenie reżysera niż naukowca. Histeryczki zostały odseparowane od innych chorych, by możliwe było stworzenie nozologicznej definicji hysterii. Jak wiemy, użyto również specjalnych łóżek i krzeseł, wyposażonych w pasy na nogi i zagłówki, by możliwe stało się zuniwersalizowanie pozy, w której uchwytywana była twarz czy też całe ciało chorej. Jednym słowem, stworzono całą scenografię, która miała umożliwić spektakl histerycznego ataku. Tym samym fotografia stała się w Salpêtrière pewnego rodzaju rytuałem, a także pod pozorem naukowości, powielając wielokrotnie tę samą formę, zaczęła wytwarzać pewien gatunek zdjęć:

[...] fotografia nigdy nie wyzbyła się pragnienia bycia formalizmem. Chciała w prosty sposób dokonać ekspozycji ciała w obrazie, które najpierw uczyniło możliwym poprzez wystawienie go na formalność, ideał, a nawet moralność; w tym samym czasie fotografia ta pokazywała ciała, celebrowała je, wpisywała w znajomy i społeczny obrzęd – a więc obalała je poprzez pewnego rodzaju teatralizację. Swoiste kawalkowanie ciał, przycinanie na scenie, inscenizowanie ukierunkowane na wiedzę, wiedza ukierunkowana na to co w ciele, a nie czyje ono jest.¹⁸

18 Tamże, s. 62.

Procedury, które Charcot zastosował podczas fotografowania histeryczek miały na celu uzyskanie jak najbardziej wyklarowanego obrazu. Jednakże tym samym utraciły one pewną autentyczność, na rzecz poszukiwania ogólnego obrazu hysterii. To tak jakby pacjentki utraciły swoje pojedyncze twarze, za cenę jednej, ogólnej twarzy-typu,

pozwalającej spojrzeć w oczy „wielkiej hysterii”, chorobie samej w sobie. Jednakże twarz taka nigdy nie ukazała się ani Charcotowi, ani innym lekarzom z Salpêtrière. Wydaje się, że nie zauważyli oni przede wszystkim różnicy w temporalności fotografii i symptomu historycznego. Być może chcąc otrzymać czysty obraz hysterii, naginając i przycinając ciała pacjentek tak, by pasowały do przyjętego wcześniej modelu, zatracali pewną autentyczność wydarzenia historycznego symptomu, która nie mieściła się w kadrze. Lekarze z Salpêtrière uczynili z niekontrolowanych grymasów i skurczy historyczek – czyli tego co najbardziej własne, co stanowiło wyraz ich pojedynczości – rodzaj kodu, starając się rozszyfrować ich symptomy. Nie zauważyli jednak, że fotografie powstawały jako wynik pewnej mediacji, między dystansem i czasem, fotografowaną i fotografem. Licząc na to, że fotografia pozwoli wydobyć kryjącą się w ciałach pacjentek tajemnicę, nie zauważyli, że to właśnie czas stał się dla nich największą pułapką. Mówiąc językiem Waltera Benjamina, wydaje się, że fotografujący lekarze padli ofiarą pewnej *aur*y rozpościerającej się wokół tych zdjęć.

Przywołanie pojęcia *aur*y wydaje się w tym przypadku szczególnie uzasadnione. Jak już wcześniej zauważyliśmy, skutkiem niedoskonałości technicznych XIX-wiecznej fotografii był efekt „aureoli” czy „welonu”, który światło pozostawiało na zdjęciu w wyniku zbyt długiego czasu naświetlania. Mając na uwadze niezwykle wiarę w nowy wynalazek, która cechowała współczesnych Charcotowi naukowców, żywiących głęboką nadzieję, że zdjęcia pozwolą im ujrzeć coś nowego, nie powinno dziwić zainteresowanie, jakie wzbudził wśród nich efekt świetlistego *halo*. Szczególnie ciekawą postacią wydaje się przywoływany przez Didi-Hubermana dr Hipolit Baraduc, francuski lekarz, specjalista od chorób nerwowych, który do tego stopnia zafascynowany był auratycznym efektem uzyskiwanym na fotografiach, że nadawał mu znaczenia zjawiska paranormalnego, doszukując się w nim wibracji sił witalnych czy przepływów duszy. Świetliste zasłony stały się jego obsesją:

Obsesją Baraduc’a był oczywiście czas. On, który zagłębił się tak mocno w dosłowność czasu ekspozycji jako *prae-sensu* [*prae-sens*]¹⁹, czyli nieuchronności, nieuchronności ujawnionej na czulej płycie, w tym momencie, w którym to, co wizualne, zostaje uchwycone, jednocześnie zasłaniając się – on, który nazywał swoje fotografie „znakami opatrznosciowymi” albo „wezwaniami do czegoś”, on, który próbował zobaczyć coś z czasu, odnaleźć graficzne znaki czasu w defektach widzialnego światła.²⁰

Aura, niekontrolowany efekt pozostawiany przez światło na kliszy, powstaje na przecięciu czasu i przestrzeni, jako wynik specyficznego kontaktu, bliskości i oddalenia zarazem. Szczególnie ważny wydaje się aspekt czasowy zjawiska. Ciało fotografowane to ciało wystawione na widok, prezentowane jak na scenie. Ta ekspozycja ciała polegała przede wszystkim na chęci uchwycenia go w konkretnej pozie, uwiecznienia momentu, w którym pod wpływem afektu wykrzywia się ono i odkształca. Fotografie z Salpêtrière powstawały więc przede wszystkim jako efekt oczekiwania, wyścigu z czasem, którego celem było uchwycenie historycznego ciała w odpowiednim momencie.

19 Gra słów *prae-sens*, czyli obecność, ale również *prae-sens*, czyli przed sensem, coś, co poprzedza sens.

20 Tamże, s. 97-98.



Pozowanie jest jak czekanie na chwilę, strzał, o którym nie wiadomo nic więcej oprócz tego, że to musi być ten „właściwy” moment. To jak prosty, nagły i niejasny wypadek, nagle konieczność podobieństwa do siebie, w specyficznym momencie, który nastąpi, który zawsze następuje prawie-teraz, zawsze zaraz, zawsze niosąc ryzyko tego, że nadejdzie zbyt wcześnie lub zbyt późno. Konieczność przypominania samego siebie szybko staje się zarekwirowaniem ciała w gotowości, a więc, ciała przygotowanego na obraz. Na pozowanie składa się: wynalezienie swojego ciała zapasowego, nawet jeżeli jest to wbrew naszej woli, odnalezienie właściwej strony dla przyszłych pozostałości po podobieństwie. W tym sensie pozowanie jest pewnego rodzaju „śmiercią w wersji mikro”. Podczas gdy pozuję, w gruncie rzeczy „staję się widmem”; jako przedmiot fotografowany, sam dokonuję widmowego zwrotu.²¹

21 Tamże, s. 89.

Na tym właśnie polegała *aura* fotografii z Salpêtrière. Nie chodziło o efekt, jaki światło pozostawiało na światłoczułej płytce, lecz raczej o efekt konkretnej temporalności tych zdjęć. Po pierwsze powstały one w wyniku oczekiwania i to oczekiwania dwójako rozumianego. Z jednej strony chodziło bowiem o oczekiwanie wystawionego na widok histerycznego ciała, które przygotowując się na nadejście ataku i wykonanie zdjęcia przyjmowało pozę. Z drugiej strony chodziło o wyczekiwanie fotografa-naukowca, które związane było nie tylko z czujnością i koniecznością naciśnięcia migawki w odpowiednim momencie, ale również z konkretnymi oczekiwaniami wobec efektów tych zdjęć. Spojrzenie kliniczne, jak zdążyliśmy zauważyć już przy okazji przywołania *Narodzin kliniki* Foucaulta, to spojrzenie, które próbuje rozszyfrować skrywaną przez ciało pacjenta

tajemnicę choroby. Oczekiwanie było więc podstawową metodą, którą posługiwała się klinika już od czasów Piniela. Charcot i pozostali lekarze z Salpêtrière mieli nadzieję na to, że oczekiwanie pozwoli im rozszyfrować symptomy histerycznego ciała, a fotografia umożliwi nie tylko widzenie, ale również przewidywanie.

Oczekiwanie jest pytaniem o czas przerobionym na pytanie o widzialność: co jest schowane, co się skrywa, jakie zagrożenie ukrywa się w najmniejszych zmarszczkach tej twarzy? Oczekiwanie jest podejrzliwością historii czy nawet przeznaczenia, przerobioną w sztukę opisu, w sztukę detali.²²

Z tego powodu atak histeryczny został podzielony początkowo na fazy „przed” i „po”, a następnie na cztery etapy, tak, by można było przedstawić go jako linearną i narracyjną opowieść obrazkową. *Aura* oznaczała bowiem także pewną niewidzialną siłę, która niczym podmuch powietrza wprowadzała ciało pacjentki w ruch, nawiedzała jej ciało niczym duch. Jednakże *aura*, jak mogliśmy przekonać się na przykładzie przywołanej przez Didi-Hubermana postaci Baraduc’a, zawsze związana jest z ryzykiem fascynacji. Już Walter Benjamin pisał o niej jako o „optycznym nieświadomym”. Wydaje się, że pod pozorem naukowości, dyskurs kliniczny oraz praktyki lekarzy wymykały się coraz bardziej spod kontroli, przeradzając się w spektakl bólu, począwszy od przygotowania sceny (praktyki uniwersalizujące obserwacje i fotografie), przez teatralizację pozy, aż po cotygodniowe pokazy organizowane przez Charcota – mistrza i reżysera – na których pojawiała się cała śmietanka towarzyska Paryża. Pozornie niewinna obserwacja przerodziła się szybko w ovladnięty nieskrępowanym popędem skopiecznym spektakl bólu i cierpienia.

Spojrzenie ślepe na pragnienie

Jednakże prawdziwa temporalność symptomu histerycznego różniła się znacznie od zdjęć i rysunków, które składały się na serię wydawanych od 1875 roku albumów fotograficznych zatytułowanych *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Uporządkowane, starannie podzielone na cztery fazy i linearnie ułożone (foto)graficzne przedstawienie ataku histerycznego miało na celu próbę zrozumienia i odczytania symptomu histerycznego za wszelką cenę. Za wszelką cenę, a więc poprzez pominięcie pewnych aspektów symptomu, wyskalowanie go, tak, aby możliwe było jego odczytanie. Jak pisze Didi-Huberman: „To jest natura klasycznych obrazów, oraz coś, co czyni je tak skutecznymi: ograniczenie tego co realne tak, by przypominało racjonalne”²³. Jednakże to, co realne nie zniknęło z fotografii, jak chcieliby tego lekarze z Salpêtrière, lecz nawiedzało cały czas wykonywane przez ich zdjęcia, stawiając opór podejmowanym przez nich próbom stworzenia szerszej, całościowej syntezy wiedzy na temat ataku histerycznego.

Paradoksalnie, tym co zakłócało spójność rozgrywającego się w Salpêtrière spektaklu było spojrzenie. Nieuświadomiony popęd skopieczny – w wyniku którego powstawały kolejne praktyki mające na celu podporządkowanie histerycznych ciał męskiemu spojrzeniu lekarzy – natrafiał na przeszkodę. Wzrok histeryczek stał się dla Charcota jednocześnie źródłem wielkiej fascynacji oraz nierozwiązywalną zagadką. Jednym z symptomów

22 Tamże, s. 104.

23 G. Didi-Huberman, *Invention...*, dz. cyt., s. 116.

histerii, które notorycznie pojawiały się na fotografiach, były wszelkiej maści skrzywienia wzroku, mrugnięcia czy zęzy. Z tego powodu oprócz studia fotograficznego i muzeum odlewów woskowych, w Salpêtrière powstało specjalne laboratorium zajmujące się badaniami nad wzrokiem histeryczek. Analizowano przede wszystkim pole widzenia pacjentek, rozbieżności między prawym a lewym okiem, postrzeganie kolorów itd.

[...] protokół ze sprawdzianu oka implikował coś w rodzaju popędu, którego obiektem była wizja innego (mówiąc precyzyjnie, chora wizja); to był popęd skopiczny, popęd skopiczny w zakresie, w jakim poświęcony był czerpaniu przyjemności z innych popędów: totalitarny popęd skopiczny. Histeria sprzyjała temu czy nawet była w tym wszystkim instrumentalna. Jej sporadyczność, ulotność jej aur, w których w pewnym sensie kolor był całkowicie przekształcony i każda z jej symptomatycznych transfiguracji, wszystko to było dla Charcota i kliniki szansą na „zobaczenie czegoś nowego”.²⁴

24 Tamże, s. 133.

Nadzieja na zobaczenie czegoś nowego okazała się złudna. Wydaje się, że tam, gdzie Charcot dramatycznie szukał spójności i syntezy, trzeba było myśleć o pęknięciu i rozłamie. Potrzeba było dopiero Freuda, by rozwikłać zagadkę histerii, to on bowiem podjął na nowo rozważania na temat percepcji pacjentek, doszukując się źródła rozproszenia wzroku w „dysocjacji między popędami seksualnymi a popędami ego”²⁵. Charcot, zbyt przywiązany do przymusu syntetyzowania za wszelką cenę, nie mógł myśleć o histerii w kategoriach tego co nieświadome, a więc nie był w stanie pomyśleć dla niej *innej sceny*. Jak pisze Didi-Huberman: „Zamiast interpretować, raczej tworzył scenografię zgodnie z zasadami jedności miejsca i czasu dla najbardziej «klasycznych» reprezentacji”²⁶.

25 Tamże.

26 Tamże, s. 135.

Charcot nie był w stanie dotrzeć do źródła zaburzeń widzenia u histeryczek, a tym bardziej nie zdołał pojąć powodu wizji odgrywanych w trakcie ataków histerycznych. Szczególnie warte uwagi są tu sceny występujące podczas fazy ataku nazwanej „kloniczną lub błazeńską, w której jak mówi Charcot, «wszystko jest histeryczne» (występują tu zamaszyste ruchy, świadomie wykonywane skręty ciała, teatralne gesty naśladujące namiętności, przerażenie, strach, nienawiść itp.)”²⁷. Teatralne pozy, w których zastygały pacjentki nazywane były również *attitudes passionnelles*, czyli pozami namiętnymi. Na szczególną uwagę zasługuje tu postać Augustyny, piętnastoletniej pacjentki, ulubienicy lekarzy z Salpêtrière. Dla Charcota była ona najbardziej regularnym, a tym samym klasycznym przykładem histeryczki. Przebieg jej ataku i namiętne pozy, w których zastygała, były uznawane przez lekarzy za szczególnie piękne. Zdjęcia jej *attitudes passionnelles* – przeżywanych przez nią „ekstaz” – w znacznym stopniu przypominały religijną estetykę

27 E. Trillat, *Historia histerii*, dz. cyt., s. 119.





baroku. Znajdujemy się w kluczowym miejscu wywodu Didi-Hubermana, w którym ujawnia nam się niebezpieczny współudział sztuki w kształtowaniu się dyskursu klinicznego poświęconego histerii.

Fotografie przedstawiające atak Augustyny ukazują przede wszystkim sceny wznoszenia ramion, składania rąk, tak jakby pacjentka modliła się, wpatrując się w jakiś nieobecny, niedostępny widzom punkt. Opisy tych scen, które przytacza Didi-Huberman, zawierają przede wszystkim dialogi, jakie przeprowadzała ona podczas swoich *attitudes passionnelles*. Dziewczyna wołała do jakiegoś mężczyzny, rozmawiała z nim.

[...] X... leży, zostając na lewej stronie łóżka, pokazuje miejsce, jakie zrobiła dla niego obok siebie. Zamyka oczy, jej fizjonomia wskazuje na opętanie i usatysfakcjonowane pragnienie; jej ramiona są skrzyżowane, tak jakby ścisnęła w nich wymarzonego kochanka; czasami przytulała poduszkę. Wtedy zaczynała szlochać, uśmiechać się, ruszać miednicą, padały również słowa pożądania i zachęty. Po upływie niecałej minuty – wszystko działo się szybko jak we śnie – X... podnosi się, siada, spogląda w górę, składa dłonie, jakby pokornie o coś błagała i mówi płaczącym tonem: „Nie chcesz więcej? Jeszcze raz [encore]...”!²⁸

Encore oznacza powtórzenie, przymus ponownego odegrania sceny, pewność co do tego, że symptomy powrócą. Histeryczny spektakl czynił z Charcota i jego towarzyszy widzów, którzy z zafascynowaniem obserwowali kolejne ataki pacjentek. Fascynacja ta miała swoje podłoże przede wszystkim w fakcie, że odgrywane przez histeryczki sceny miały najczęściej charakter erotyczny. Augustyna i jej wymaginowany kochanek, rzucała spojrzenia, które mogły zauroczyć i zaprzęgnąć do gry przypatrujących się lekarzy, ci natomiast, oczarowani histerycznym spektaklem wprowadzali do klinicznych praktyk i opisów zapożyczenia z kolejnych dziedzin, próbując opisać ekstazy pacjentek w kategoriach żywcem wyjętych ze sztuki czy religii. Jednakże żaden z tych opisów nigdy nie pozwolił na zrozumienie działania mechanizmu symptomu histerycznego.

Podczas gdy męskie grono psychiatrów z Salpêtrière zachwycało się regularnością i pięknem ataków Augustyny, robiło zdjęcia pacjentki nawiązujące do religijnej ikonografii baroku, napędzając coraz bardziej niepohamowany spektakl ataków histerycznych, jednocześnie nie potrafiąc wyjaśnić źródła symptomów, a tym bardziej nie potrafiąc ich uleczyć, prawda o atakach najbardziej znanej i „klasycznej” pacjentki paryskiego szpitala okazała się przerażająca i wstrząsająca. Dopiero Freud i Breuer w swoich *Studiach nad histerią* zwrócili uwagę na to, że histeryczki cierpią przede wszystkim na reminiscencje²⁹. Tym, co Augustyna odtwarzała w swoich atakach, była scena gwałtu, którego dopuścił się jej pracodawca i zarazem kochanek jej matki, gdy dziewczyna miała niewiele ponad trzynaście lat.

28 P. Richer, *Etudes cliniques*, za: G. Didi-Huberman, tamże, s. 144.

29 Zob.: S. Freud *O psychicznym mechanizmie zjawisk histerycznych* w: S. Freud, J. Breuer *Studia nad histerią*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 14.

Chcąc dobrze zrozumieć rolę, jaką dla badań nad histerią odegrał Freud, należy przybliżyć nieco mechanizm jej działania, odwołując się do rozwiązań zaproponowanych przez psychoanalizę, wydaje się bowiem, że dopiero pomyślenie histerii w kategoriach tego co nieświadome, pomyślenie *innej sceny*, pozwoliło na dokładne zrozumienie źródeł jej symptomów. Histeria jest jedną z odmian nerwicy, będącej szerszą kategorią psychiatryczną. O ile mechanizmem charakterystycznym dla nerwicy w ogóle jest wyparcie, o tyle w przypadku histerii, to co wyparte – najczęściej pewne traumatyczne wydarzenie – powraca nie tak jak w przypadku obsesji w umyśle, lecz w ciele. Przypomnijmy klasyczny Freudowski opis ataku histerycznego, przytaczany też wielokrotnie przez Didi-Hubermana:

[...] dalsze zaś analogie wykazują pewne ataki histeryczne, w których chory odgrywa w leżącej u ich podstaw fantazjach seksualnych równocześnie dwie role, a zatem na przykład – jak podpowiada mi obserwacja – jedną ręką przyciska do ciała ubranie (jako kobieta), drugą zaś (jako mężczyzna) próbuje zerwać je z siebie.³⁰

30 S. Freud, *Histeria i lęk*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2014, s. 172.



Tym, co wydaje się kluczowe w powyższym opisie, jest źródłowy rozdźwięk, pęknięcie, z jakim mamy do czynienia w przypadku symptomu histerycznego. Bohaterka tego fragmentu odgrywa dwie role jednocześnie, wcielając się tym samym w siebie, ale również w swojego oprawcę. Jest to ściśle związane z relacją podmiotu histerycznego wobec pragnienia.

W psychoanalizie lacanowskiej fantazmat pierwotny hysterii, czyli relację – ustanowioną zazwyczaj w wyniku sceny pierwotnej, a będącą schematem dalszego funkcjonowania podmiotu – wobec *obiekta male a* (nieosiągalnego obiektu pragnienia), zwykle się zapisywać jako (*a·A*), co oznacza, że podmiot histeryczny stara się zawsze ulokować w pozycji pragnienia innego (*a* po lewej stronie schematu). Inny (*A*) jest tu rozumiany jako Inny, któremu czegoś brakuje, stąd litera „A” zostaje przekreślona. Podmiot histeryczny postępuje więc w taki sposób, aby stać się powodem pragnienia Innego, jednocześnie podtrzymując go w tym pragnieniu. Inny musi być zawsze Innym, któremu czegoś brakuje. Jak pisze Bruce Fink:

Histeryczka, z kolei, uwydatnia swego partnera lub *Innego*, czyniąc z siebie obiekt pragnienia, dzięki czemu może nad tym pragnieniem zapanować. W fantazmacie histeryczki *Inny* jest podmiotem pragnącym – zwykle jest to jej partner (kochanek lub małżonek), który pragnie dokładnie wtedy oraz dokładnie w taki sposób, w jaki histeryczka, jako obiekt, uzna to za stosowne. Co więcej, histeryczka tak aranżuje sytuację, by mieć pewność, że pragnienie *Innego* pozostanie nieusatisfakcjonowane, co zapewni jej permanentną rolę obiektu pragnienia. *Inny* jako podmiot pragnący jest tu jedynie marionetką: jego pragnienie utrzymywane jest na poziomie braku satysfakcji po to, by histeryczka miała możliwość podtrzymania swojej roli jako obiektu pragnienia, by mogła być brakiem w *pragnieniu Innego*.³¹

Terapia histerycznego pacjenta musi zawsze brać pod uwagę tę specjalną relację wobec pragnienia. Jednym z kluczowych elementów terapii psychoanalitycznej jest konieczność przejścia relacji, jaka zawiązuje się między analitykiem a analizantem na poziomie relacji symbolicznej. Chodzi więc o to, aby terapeuta przestał być dla pacjenta jedynie drugim człowiekiem, ale stał się dla niego Innym, pewnego rodzaju autorytetem. Jak wiemy, histeryczka zawsze będzie próbowała ustawić się na pozycji „powodu” pragnienia Innego. Również swoje pragnienie będzie do pewnego stopnia utożsamiać z pragnieniem Innego, co świetnie widać we fragmencie przytoczonym przez Freuda. Dlatego też jak zwykle się mówić, pytaniem histeryczki jest pytanie „Kim jestem? Czy jestem mężczyzną, czy kobietą?”. Wobec tak zadanego pytania, analityk nie powinien nigdy udzielać odpowiedzi wprost. Jak pisze o tym Fink:

Histeryczka czyni z siebie mistrza wiedzy analityka, a co więcej, również mistrza jego pragnienia. To ona określa warunki terapii, to ona mówi analitykowi, czego ma on od pacjentki oczekiwać. Pracując z histeryczkami, analityk powinien zatem

31 B. Fink, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy Lacanowskiej. Teoria i technika*, tłum. Ł. Mokrosiński, Wydawnictwo Andrzej Żórawski, Warszawa 2002, s. 178.



„odwrócić kota ogonem”. Gdy histeryczka pyta: „Proszę mi o mnie opowiedzieć, doktorze. Co się ze mną dzieje?”, analityk musi odwrócić pytanie i skierować je do pacjentki: „Czego Pani chce?”.³²

32 Tamże, s. 191.

Odwrócenie pytania wiąże się również z ruchem przejścia od dyskursu histerycznego do dyskursu analitycznego. Analityk w żadnym wypadku nie może dać pacjentce gotowej odpowiedzi, to bowiem ona i tylko ona posiada odpowiedź na dręczące ją pytanie. Rolą analityka jest wylapywanie z wypowiedzi histeryczki manifestacji tego co nieświadome. Postępując w ten sposób, powinien on doprowadzić do momentu, w którym przeniesie ona na niego swoje afekty. Tylko w ten sposób niejako mimowolnie symptom może zostać „wypowiedziany”. Dyskurs analityczny jest jedynym, który umożliwia skuteczne zakończenie terapii. Przeciwnieństwem figury analityka jest figura mistrza, czyli tego, który posiada i przekazuje wiedzę. Lacan objaśnia ten rodzaj dyskursu na przykładzie Sokratesa, który przemawia do uczniów. Wydaje się jedynie, że dyskurs ten produkuje wiedzę, w końcu uczniowie zapisują i interpretują słowa mistrza. Jednakże produktem ubocznym tego typu relacji jest rozkosz, jaką mistrz czerpie z nauczania. Uczeń staje się rozkoszą mistrza.

Marzenia Charcota o stworzeniu pełnej nozologicznej definicji hysterii, marzenie o nauce, która uczyni wszystkie objawy czytelnymi, od początku skazane było na porażkę. Pozornie naukowe procedury badań z każdym kolejnym krokiem ujawniały prawdę na temat lekarzy z Salpêtrière. Próby stworzenia jak najbardziej obiektywnej metody obserwacji, obejmujące włącznie fotografii w obszar praktyk klinicznych, następnie stworzenie „sceny”, na której miał rozgrywać się atak, uniformizacja pozy, wyścig z technicznymi możliwościami nowego medium bardzo szybko przekształciły się w seanse i pokazy, podczas których Charcot wykorzystując hipnozę czy elektrowstrząsy wywoływał w sposób sztuczny symptomy u pacjentek. Spektakl bólu, który rozgrywał się na oczach męskiej widowni, więcej miał wspólnego z *show* prezentowanym przez maga w cyrku, niż z rzeczywistą nauką. Charcot początkowo starający się przyjmować pozycję obiektywnego naukowca czy uważnego obserwatora (przypomnijmy sobie, jak mówił o sobie jako o „jedynie fotografie”) szybko stał się wizjonerem, wynalazcą i mistrzem. Salpêtrière stało się przestrzenią eksperymentalną opanowaną przez męski popęd skopiczny.

Rewolucyjna rola Freuda w badaniach nad histerią polegała przede wszystkim na oddaniu głosu pacjentkom. Pozwoliło mu to po pierwsze zauważyć, że histeryczki cierpią z powodu traumatycznych wydarzeń z przeszłości, które wyparły do nieświadomości; po drugie nabyć przeświadczenia, że wiedza o symptomie zawsze dostępna jest jedynie pacjentce, stąd niemożliwe jest wytworzenie klinicznej nauki o hysterii, tak jak chciałby tego Charcot; po trzecie, że wiedza ta zawsze będzie miała charakter jednostkowy, związany z pojedynczością każdego przypadku; po czwarte, że terapia hysterii powinna odbywać się poprzez rozmowę – co zostało nazwane przez jedną z pierwszych pacjentek, Annę O. mianem *the talking cure*. Mimo wielu problemów, jakich teorii feministycznej przysparza spuścizna Freuda, wydaje się, że czas wczesnych badań nad histerią dokonał gigantycznej rewolucji, jeżeli chodzi o podejście do pacjentek cierpiących na histerię. Jak pisze Judith Lewis Herman:

[...] wkrótce badacze przekonali się, że do osiągnięcia celu nie wystarczy obserwacja i klasyfikacja histeryczek; trzeba jeszcze z nimi rozmawiać. Przez krótkie dziesięciolecie ludzie nauki słuchali kobiet z uwagą i szacunkiem nie spotykanym nigdy przedtem ani potem. Długie, nierzadko wielogodzinne spotkania z pacjentkami były na porządku dziennym. Pochodzące z tego okresu opisy przypadków czyta się niemal jak zapis wspólnej pracy lekarza i pacjenta.³³

33 J. L. Herman *Przemoc oraz psychiczny i powrót do równowagi*, tłum. M. Kacmajor, A. Kacmajor, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002, s. 22.

Od obrazów hysterii do hysterii w obrazach

Jak pamiętamy, w posłowie napisanym z okazji trzydziestolecia pierwszego wydania *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Didi-Huberman pisze, że uczył się myślenia o obrazach, między innymi czytając teksty Freuda poświęcone hysterii. Wydaje się więc, że po zaprezentowanym powyżej przeglądzie najważniejszych problemów poruszanych w książce, możemy spróbować nakreślić pewne tematy charakterystyczne dla późniejszych publikacji filozofa.

Myślenie o obrazach w kategoriach symptomu histerycznego wydaje się modelem reprezentatywnym dla myśli Didi-Hubermana. Książka o hysterii od początku ustawia więc stawki etyczne jego teorii. We wstępie do *Przed obrazem*, książki, która z pewnością stanowi próbę zastosowania słownika Freudowskiego w celu wygenerowania innego, alternatywnego wobec dominującego dyskursu sposobu mówienia o obrazach, Didi-Huberman pisał: „Odwołanie do słowa «symptom» nie będzie miało w tej książce nic wspólnego z żadnym «zastosowaniem» czy użyciem klinicznym. Traktować freudyzm jak klinikę obrazów artystycznych bądź metodę odkrywania tajemnic znaczyłoby czytać Freuda z bagażem oczekiwań i oczami Charcota”³⁴. Chodzi więc przede wszystkim o zdanie sobie sprawy ze specyficznej relacji, jaka zachodzi między podmiotem, konstruującym wiedzę a obrazem, czyli przedmiotem tej wiedzy. Charcot wydaje się tu postacią o tyle kluczową, że stanowi przykład próby stworzenia obrazowego dyskursu na temat symptomu histerycznego, występując z pozycji mistrza. Jak zdążyliśmy się przekonać, próba taka nie pozwoliła psychiatrom z Salpêtrière na wytworzenie wiedzy o hysterii czy na uleczenie symptomów pacjentek, a raczej w wyniku nieświadomości wagi, jaką posiada pragnienie w relacjach z histeryczkami, przerodziła się ona w gigantycznych rozmiarów spektakl bólu. Charcot i jego uczniowie wpadli w pułapkę własnego pragnienia, działając pozornie w sposób naukowy i obiektywny. Wszelka próba skonstruowania wiedzy o obrazie wymaga więc innego podejścia niż podejście mistrza. Ponadto musimy liczyć się z tym, że tak jak wiedza o symptomie, będzie ona miała charakter pojedynczy, świadczący o suwerenności przypadku, będzie zawsze wiedzą niepełną, konstruowaną *mimo wszystko*.

Przyjrzenie się postaci Charcota jest również kluczowym ruchem, pozwalającym na głębsze zrozumienie roli, jaką odgrywa teoria Freuda w myśli Didi-Hubermana. Rewolucja w myśleniu o hysterii, jaką przeprowadził autor *Totem i tabu*, pozwala przede wszystkim na odmienne pomyślenie procesu figuracji. Atak histeryczny jest obrazem w tym sensie, że stanowi figuratywne przedstawienie pragnienia. Jednakże jak pamiętamy, histeryczne

34 G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. Barbara Brzezicka, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 10.



przysługuje coś w rodzaju podwójnego ciała, gesty, które wykonywały pacjentki, zawsze były wynikiem pewnej mediacji pomiędzy tym, co świadome a tym, co nieświadome; między pamięcią a zniekształceniem; między pragnieniem pacjentki a przyjmowanym przez nią za swoje pragnieniem Innego. Dlatego obrazy, o których będzie pisał Didi-Huberman, najczęściej są obrazami naznaczonymi pewnym źródłowym pęknięciem. Bezpośrednią konsekwencją takiej strategii myślenia jest wymóg dopasowania odpowiedniej metody opisu. Autor *Przed obrazem* będzie więc opowiadał się po stronie dialektyki, której charakter najlepiej oddaje następujący fragment: „Dialektyka, ale bez nadziei na syntezę – taka jest sztuka linoścoczka. Rusza do lotu, idzie przez moment w powietrzu, ale ze świadomością, że nigdy nie będzie latać”³⁵.

Działalność Charcota musiała zainteresować Didi-Hubermana z innego jeszcze powodu. Zdjęcia histeryczek z Salpêtrière były wydawane przecież pod postacią albumu. Jedną z czołowych inspiracji francuskiego filozofa jest z pewnością *Atlas Mnemosyne* Aby’ego Warburga, któremu autor *Przed obrazem* poświęcił dwie książki. Oba albumy czy atlasy, o których teraz mowa, starają się zbadać sposób, w jaki na obrazie pojawia się symptom. Nic dziwnego, że podobno w bibliotece Warburga znaleziono wydawane pod patronatem Charcota albumy. Jednakże, jak w jednej z prac poświęconych niemieckiemu historykowi sztuki pisze Didi-Huberman:

Ostatecznie musimy stwierdzić, że symptomatologie Charcota i Warburga są swoimi przeciwieństwami na prawie każdym poziomie. Symptom u Charcota jest kategorią *kliniczną*, dającą się zredukować do regularnej tabeli i do dobrze zdefiniowanego kryterium nozologicznego. Podczas gdy symptom u Warburga jest kategorią *krytyczną*, która rozbija zarówno „regularną tabelę” historii stylu jak i akademickich kryteriów sztuki. Charcot zawsze chciał sprowadzić symptom do jego determinującego współczynnika (nie ważne jak traumatyczne, neurologiczne czy możliwe toksyczne by to było), podczas gdy Warburg rozważał symptom jako wciąż aktywny i będący stale otwartym źródłem *naddeterminacji*.³⁶

Nazwisko Charcota będzie więc powracać wielokrotnie w twórczości Didi-Hubermana, najczęściej pełniąc funkcję antyprzykładu, jednocześnie podkreślając wagę Freudowskiego wynalazku nieświadomości. *Invention de l’hystérie...* mimo że nigdy przez autora ponownie nie przeczytane i raczej zapowiadające późniejszy styl autora niż realizujące go od początku, wydaje się książką niezwykle ważną dla dalszego rozwoju jego myśli. Pozwala ona przede wszystkim dokładnie zrozumieć użytek, jaki może przynieść zaaplikowanie języka freudowskiego do myślenia o obrazach, ale również wskazać na podstawowe pułapki, w jakie myślenie to może wpaść. Niezwykle interesująca wydaje się również wizja pewnej etyki widzenia, która została od początku nakreślona przez Didi-Hubermana, a która w dalszych pracach powracać będzie przede wszystkim przy akompaniowaniu teorii Waltera Benjamina. Można więc powiedzieć, że *Invention de l’hystérie...* jest również próbą oddania sprawiedliwości histeryczkom z Salpêtrière, których tożsamość i pojedynczość została zatracona na kartach wydawanych przez Charcota albumów. ★

35 Tamże, s. 32.

36 G. Didi-Huberman, *The surviving image. Phantoms of Time and Time of phantoms. Aby Warburg's History of Art*, tłum. H.L. Mendelsohn, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2017, s. 187-188.

Wariatka na strychu

Twórczość kobiet, szaleństwo i choroba

Dziwne losy Jane Eyre (1847) przeczytałam w wieku piętnastu lat, pomiędzy lekcjami gry na skrzypcach, zajęciami z historii muzyki oraz lekcjami w liceum. Pamiętam, jak siedząc przy fortepianie w jednej z sal szkoły muzycznej, przejęta byłam tymi dziwnymi losami bohaterki gotyckiej, XIX-wiecznej powieści. Jane jest guwernantką – chociaż pochodzi z klasy wyższej, jest poniekąd zdeklasowana. Osierocona w dzieciństwie, zostaje przez ciotkę odesłana do szkoły z internatem. Pierwsza część powieści referuje szereg nadużyć względem dziewczynki – nękanie przez kuzyna i ciotkę, samotność i poddanie surowej dyscyplinie, choroby i śmierć spotykające dziewczynki zgromadzone instytucji edukacyjnej. Ostatecznie ukończywszy szkołę, Jane sama zostaje nauczycielką i rozpoczyna pracę w posiadłości Thornfield, której właścicielem jest pan Rochester.

Fabula powieści Charlotte Brontë – jednej z trzech słynnych brytyjskich siostrzypisarek, referuje rodzaj niezrealizowanego, czy wręcz nierealizowalnego romansu. Wedle dominującego w epoce wiktoriańskiej, stanowiącej emanację zachodniej kultury patriarchalnej, schematu społecznego, jedyną drogą mającą dać spełnienie osobom określonym

jako kobiety, było poślubienie mężczyzny i stworzenie z nim rodziny. Losy Jane, jak również innych bohaterek wiktoriańskich powieści pisanych przez kobiety, pokazują jak od zrealizowania tego scenariusza zależało ich faktyczne, materialne i fizyczne przetrwanie. Powieść Brontë uzmysławia również, w jaki sposób idea romantycznej miłości musi w tej samej kulturze pozostać utopią – niedosięglym marzeniem, wiecznym wyczekiwaniem, ostatecznym, obiecany spełnieniem, które faktycznie znaleźć można tylko na kartach powieści. Na drodze Jane do wypełnienia się scenariusza idealnej romantycznej miłości stają liczne, tragiczne zdarzenia. Którejś nocy w Thornfield wybucha pożar – choć pan Rochester obwinia o jego wzniesienie służącą, ostatecznie okazuje się, że za katastrofą stoi „wariatka na strychu” – Bertha Mason, pierwsza żona Rochester, piękność pochodząca z Karaibów. Ujawnienie istnienia uznanej za szaloną i więzionej kobiet o najpewniej mieszanym rasowo pochodzeniu zdaje się być rozstrzygającą przeszkodą na drodze do sfinalizowania poprzez małżeństwo relacji między Rochesterem a Jane, choć ten już gotowy był na wejście w bigamię (sic!). Ostatecznie Bertha niejako sama „rozwiązuje” problem. Wzniesie kolejny pożar, rozdziera ślubny welon Jane i rzuca się z dachu.

- 1 S. M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale, Londyn, 2000.

*Wariatka na strychu*¹ to tytuł również klasycznej już, napisanej w 1979 roku książki z zakresu feministycznej krytyki literackiej. Sandra M. Gilbert i Susan Gubar poświęciły ją badaniu twórczości literackiej oraz biografii anglosaskich, w przeważającej mierze wiktoriańskich pisarek, takich jak George Eliot, Mary Shelly, siostry Brontë, Emily Dickinson, czy Jane Austin. Badaczki stawiają tezę, że w kulturze patriarchalnej, zwłaszcza w mienionych stuleciach, kobiety nie mogły podejmować działań twórczych ponieważ skazywało je to na bycie widzianymi jako byty patologiczne. Pisarki z kolei miałyby być podmiotami próbującymi wykroczyć poza schemat, w jakim patriarchy chciałby wtłoczyć kobiety reprezentując je bądź jako anioły, bądź monstra. Odzwierciedlenie takiego schematu Gilbert i Gubar widziałyby w licznych przykładach literatury tworzonej przez mężczyzn. Jak piszą za Virginiją Woolf: „Zanim kobiety będą mogły pisać, (...) musimy «zabić anioła domowego ogniska». Innymi słowy, kobiety muszą zabić estetyczny ideał, przez który same zostały «ubite» w sztuce”².

- 2 Ibidem, s. 17, przeł. E. Opalka.

Jednak, jak podkreślają badaczki rozwijając swoją tezę, emancypacja kobiet ku tworzeniu nie jest pozbawiona ryzyka, co widać zarówno w częstokroć tragicznych życiorysach pisarek, jak i w ich twórczości. W ich utworach pojawiają się postaci kobiet (choć nie zawsze są to tylko kobiety, czego znamienitym przykładem jest potwór Frankensteina z powieści Mary Shelley), które doświadczają wyobcowania, utożsamienia z potwornością, szaleństwem, ale też – śmiertelnie chorujące. W życiu – wybrana profesja i niechęć do wywiązywania się z przewidzianego dla kobiet ich klasy scenariusza, powodowały alienację pisarek, często towarzyszące jej ekonomiczne zubożenie, jak również fizyczną bądź psychiczną chorobę.

Wtargnięcie Berthy – wariatki ze strychu, której figura zdaje się mieścić wszystko to, czego nie mogła faktycznie zintegrować kolonialna kultura wiktoriańska, w rozwijający się romans Jane i pana Rochester, sygnalizuje również wykroczenie, jakim jest próba sprawczego i autorskiego działania kobiet. „Wariatka” wznecając pożar, daje wyraz

Ewa Partum, *Stupid woman I*,
performance, 1981



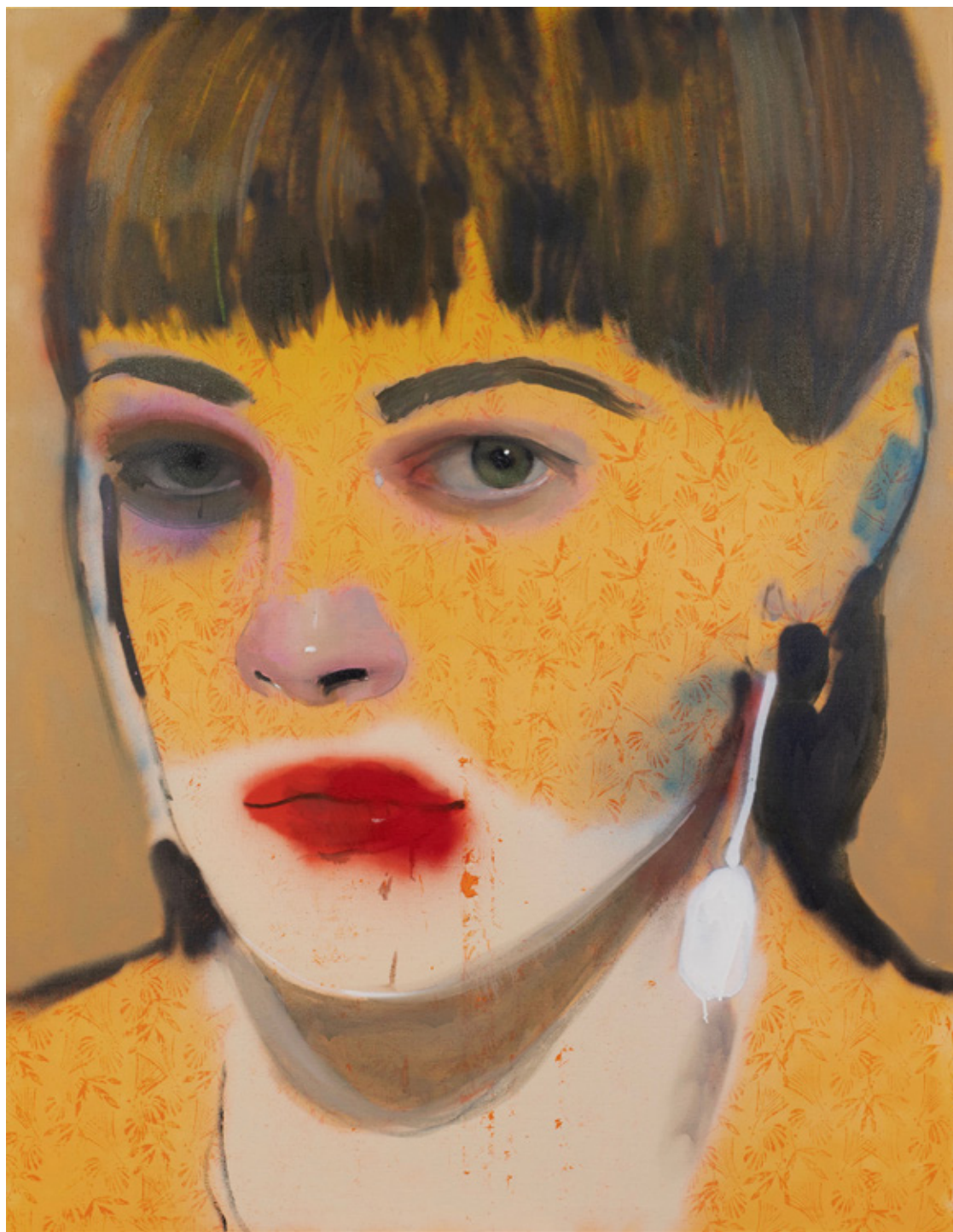
pragnieniom, silnym emocjom, potrzebie zmiany i sprawstwa. Uwięziona, dopomina się o swoje prawa. Za wszelką cenę. Jest więc również figurą autorki, która by dokonać transgresji zastanego porządku, może dopuścić się nawet aktu destrukcji i/lub autodestrukcji.

W ramach wystawy chciałabym wskazać na takie postawy kobiet-artystek, które ujawniają, że podejmowanie przez kobiety aktów twórczych wciąż, w czasami zaskakujący sposób, może stawiać podobne wyzwania tym, które miały miejsce w skrajnie zachowawczej względem emancypacji kulturze wiktoriańskiej. W pracach Ewy Partum *Stupid woman* (1981) i *Pirouette* (1984) – dokumentacji performance'ów z początku lat 80., widzimy nagą artystkę wykonującą „dziwne”, niekonwencjonalne czynności. Performując *Stupid woman*, Partum przyodziła choinkowe lampki, a następnie pijąc wino, zachowywała się coraz bardziej „głupio” i prowokująco względem męskiej widowni – zaczepiała poszczególne osoby, zachęcała do całowania jej w usta. Wskazywała tym samym na fetyszyzację i seksualizację ciał kobiet, zasłanianą często w kulturze narracjami romantycznymi, i sprowadzanie ich do bezmyślnych bytów, które mają być swoistą ozdobą i dostarczać przyjemności. Jednak w chwili, gdy kobieta-obiekt zaczyna przejmować kontrolę i przejawiać rodzaj twórczego, transgresyjnego sprawstwa, również względem własnej seksualności, istnieje duże ryzyko, że uznana zostanie za szaloną. W dialogu z historycznymi, feministycznymi pracami Partum pozostają współczesne fotografie i zapis performance Aleksandry Młynarczyk-Gemzy. Artystka w swojej praktyce fotograficznej, którą zdaje się traktować jako rodzaj autoterapii, rekonstruuje „sposoby widzenia” wpisane w kod wizualny sztuki zachodniej. Rejestrując obiektywem kamery samą siebie, często nagą, jak chciałby widzieć kobiece ciało klasyczny akt, odzyskuje kontrolę i afirmuje swoją twórczą i ucieleśnioną podmiotowość. Jednak, jak możemy dowiedzieć się z literackiej twórczości Młynarczyk-Gemzy, w której zdaje relację ze swojego doświadczenia schizofrenii, autorska podmiotowość kobiet pozostaje krucha, a próba odzyskania kontroli może zwiastować nawrót psychozy, w którym to, co obiektywne radykalnie przenika się z tym, co subiektywne.

Powstające w drugiej połowie lat 80. Obrazy mistyczne Marioli Przyjemskiej dawały wyraz jej palącej potrzebie tworzenia na

Mariola Przyjemaska, Bez tytułu,
1988, olej na płótnie





Adéla Janská, Bez titulu, 2021,
olej i akryl na plótnie

granicy mistycznego doświadczenia i ekstazy. Artystka przechwytywała przy tym przedstawienia z dzieł męskiego kanonu malarstwa, jak w obrazie *Der Sabbat pour Henri* (1988), gdzie w stylu nowej ekspresji, używając ograniczonej palety barwnej czerni, czerwieni i bieli, przedstawiła fragment *Tańca* Henri Matisse'a w konwencji tytułowego sabatu czarownic. Z kolei na pokazywanym w ramach wystawy emanującym intensywną czerwienią obrazie *Flowers and Ass* (1988) nawiązującym, jak chce jego autorka, do cyklu *Flowers* Andiego Warhola, widzimy postać ludzką „nurkującą” w kielichu kwiatu. Wyobrażenie to przypomina jednocześnie wyimki z obrazów Hieronima Boscha, które można odczytywać jako wyraz transgresji normatywnego statusu, reprezentacje stanów swoistej ekstazy i opętania, które wyrażone zostały, między innymi, przez graniczenie postaci ludzkich z roślinami i przedmiotami.

Obraz Adéli Janskiej, przedstawiający w charakterystyczny dla niej sposób twarz pięknej, młodej kobiety w wielkim zbliżeniu, zdaje się pozostawać w dialogu ze słynnym opowiadaniem Charlotte Perkins Gillman *The Yellow Wallpaper* z 1892 roku. Bohaterka opowiadania będącego przykładem wczesnej literatury feministycznej, zostaje poddana przez męża swoistej terapii – cierpiąc na depresję, umieszczona zostaje w pokoju nadmorskiej rezydencji. Odwodzona od pisania i pracy twórczej, ma „dobrze się odżywiać” i wracać do zdrowia. Poddana swoistej opresji bohaterka opowiadania zamyka się w pokoju i zaczyna kontemplować tytułową „żółtą tapetę”, która jawi jej się początkowo jako odrażająca. Ostatecznie prowadzone w formie dziennika zapiski pokazują, jak kobieta powoli osuwa się w szaleństwo – wzory na ścianie zaczynają przybierać ludzkie kształty, a kobieta niejako integruje się z tapetą, znajdując w tym akcie drogę „ucieczki” przed ubezwłasnowolnieniem.

Najmłodsza z grona artystek Gabi Rosenzweig w swoim wideo – dokamerowanym performance rekonstruuje postać zagadkowej arystokratki odnosząc się to szeregu monstualnych postaci z mitów i legend, w tym Elżbiety Batory. Performując spacer po współczesnym Krakowie, bada relację pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, wciele-
niem, odbiciem i artystycznym upodmiotowieniem. Z kolei na płótnach Edny Baud powraca motyw zasłony, za którą znajduje się to, co nieoczywiste, być może wzbudzające niezdrową ciekawość, być może – grozę. Artystka tym samym dekonstruuje wpisaną

Edna Baud, *Drop*, 2019,
akryl na płótnie



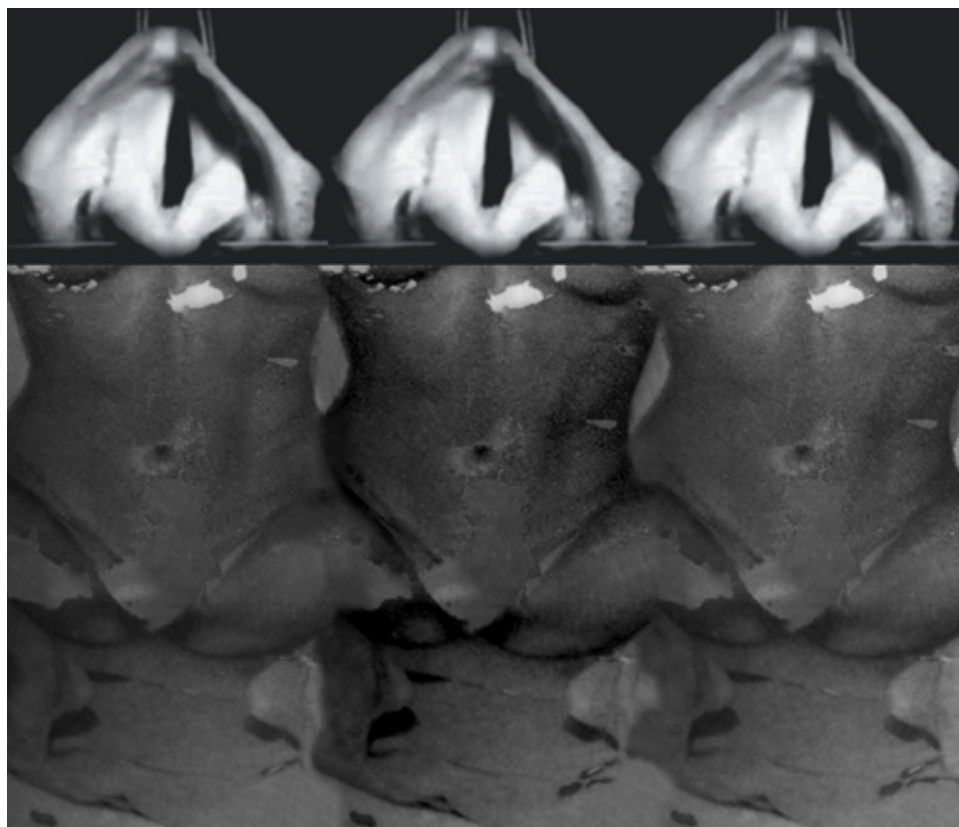


DELIRIA



Strony 118–119:
Gabriela Rosenzweig, *Dolci affetti*,
wideo, 2023

Anna Zaradny, *Burundanga* (*Girl
from the Glass*), kolaż fotograficzny,
2020



w dualistyczny porządek kompulsywną potrzebę odsłaniania, dookreślenia i ujednolicaniania. Bohaterki jej obrazów, często zamknięte w ciasnych kadrach, to niespieszne rebeliantki wobec zastanego porządku, również, a może przede wszystkim, tego, który narzuca język. Zarówno werbalny, filmowy, jak i wizualny. Tajemnicze dziewczyny na obrazach Baud dekonstruuja zastany porządek – zmieniają zasady projekcji, tną litery i znaki, wreszcie – podpalają książki.

Duszną, klaustrofobiczną atmosferę prowokującą potrzebę radykalnego przekroczenia referuje Anna Zaradny w swojej pracy *Burundanga*. Tytułowa toksyczna roślina pochodząca z Ameryki Południowej była wykorzystywana do działań przestępczych – spożycie jej ekstraktu czyni człowieka niezwykle podatnym na wolę innych osób. W nawiązaniu do tego kontekstu Zaradny stworzyła wielokanałową pracę dźwiękową wykorzystującą głosy kobiet. Ucieleśnione, oddają fizyczne odczucie przyduszenia, kiedy wydobyć z siebie dźwięku, graniczyć może z bólem. Jest w tym akcie podmiotowej, choć dławionej, wziętej wprost z ciała autoafirmacji coś z działania magicznego. Przekraczanie porządku opresji musi wszak sięgać po komunikację spoza kanonicznego porządku. ★

Wariatka na strychu

OTWARCIE: 10.03.2023

GALERIA EWA OPAŁKA / FUNDACJA RAZEM PAMOJA
UL. NOWOLIPKI 2
00-162 WARSZAWA