

# Splątane obiekty

Anna Kałuża

Mniej więcej w tym samym czasie – pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku – europejscy i amerykańscy artyści na niespotykaną do tej pory skalę zaczęli stosować chwyt powtórzenia. Popartowi twórcy wykorzystywali techniki powielania, multiplikowania, zwielokrotniania przemysłowych i popkulturowych wizerunków; sytuacjoniści wzywali do przechwytywania wszystkiego, w czym objawia się nowa, spektakularna ekonomia; sztuka krytycznych zawłaszczeń usiłowała przekierować swój kapitał symboliczny w kierunku konstruktywnej zmiany społecznej. Poprzednicy takich pomysłów kryją się wśród ruchów dada i surrealistów – to m.in. *ready mades* czy „obiekty znalezione” stanowią punkt wyjścia takich przedsięwzięć artystycznych. Do zwiększonej popularności chwytów powtórzeniowych (recyklingu, apropracji, ekspropriacji, zapożyczeń) przyczyniły się zapewne zmiany technologiczno-gospodarcze. One z kolei przyspieszyły artystyczne decyzje zmierzania się z ideą „czystości medium”, ustanowioną przez amerykańskich krytyków jako norma dla sztuki modernistycznej. Można więc powiedzieć, że to wtedy – w końcówce lat pięćdziesiątych – artyści odkryli po raz kolejny swój udział w „brutalnej manipulacji źródłami”<sup>1</sup> i na różne sposoby ten udział podtrzymali.

O ile bowiem sytuacjoniści i artyści związani ze sztuką krytyki instytucji utrzymywali, że powtórzenie/przechwycenie jest gestem krytycznym – nakierowanym na zmianę aparatu władzy (instytucji sztuki, jak i instytucji państwa) i dążącym do dezintegracji spektaklu, o tyle popartowcy – jak wiadomo – rozchwiewali możliwe sensy takich strategii. Kłopoty z ideologiczno-politycznym oznaczeniem obiektów, które z powtórzeniowych chwytów czynią swoje zasadnicze *modus operandi*, sięgnęły zenitu, gdy trzeba było obmyślać, co takiego do powie-

<sup>1</sup> Choć oczywiście początków takiego myślenia szukać trzeba wcześniej; McKenzie Wark pisze w tej perspektywie o Gustawie Courbecie jako sytuacjoniście *avant la lettre*, cytując T.J. Clarka: „Zamiast pastiszu – pewność, że uda się uporać z historią: uchwycenia tego, co fundamentalne [...], pozbycie się detali, połączenie w jednym obrazie zupełnie różnych stylów, świadomość tego, co trzeba naśladować, co parafrazować, a co wymyślić”, McKenzie Wark, *Spektakl dezintegracji. Sytuacjonistyczne drogi wyjścia z XX wieku*, przeł. K. Makaruk, Warszawa 2014, s. 56.

dzenia mają w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych artyści spod znaku postkonceptualizmu, postminimalizmu czy postekspresjonizmu. Najlepszym przykładem tego typu kłopotów – czy tylko interpretacyjnych? – jest twórczość Jeffa Koonsa: przez jednych (m.in. Johna C. Welchmana) uważanego za ironistę, przez innych (m.in. Hala Fostera) – za cynika<sup>2</sup>. Podobnie bywa – by przywołać zupełnie inne koncepcje artystyczne – z twórczością Ewy Hesse i jej gestem powtórzenia minimalistycznych strategii i nawiązania do *action painting*. Arthur C. Danto sądzi, że artystka nie tyle powtarza, ile udaje, że powtarza. Jego zdaniem, jest ona zdystansowana zarówno do tego, co powtarza, jak i do samej strategii powtórzenia<sup>3</sup>. Postekspresjonizm m.in. malarza Anselma Kiefera skłania do pytań o to, czy jego apokaliptyczne obrazy wzmacniają nostalgię za wielkością Niemiec czy raczej pokazują konsekwencje „snów o potędze”; postkonceptualizm m.in. australijskiego fotografa Jeffa Walla, włączając jego light-boxes w pracę pozorów, choć dobrze wybrzmiewa z opowieściami o postprawdzie, to nadal wzbudza niepokój u tych, którzy usiłują wyznaczyć granicę między prawdą a jej nadmiarem lub brakiem; wreszcie – postkonceptualne obiekty polityczne Damiena Hirscha naznaczają ambiwalencją zysku zaangażowanie sztuki w politykę. To tylko wybrane przykłady ze świata sztuki, które – korzystając m.in. z techniki zawłaszczeń – komplikują własny status oraz na nowo próbują ustanowić relacje z tzw. otoczeniem, kontekstami czy środowiskami. Takich przykładów znajdziemy bez liku – zwłaszcza w sztuce postmedialnej. W czasie „nadmiaru” produkcji artystycznej autorzy wolą wymyślać nowe użycia z już istniejących obiektów, niż tworzyć nowe. Dlatego refleksja nad podejściem do obiektów skonstruowanych na „powtórzeniu-przechwyceniu”<sup>4</sup> wydaje mi się szczególnie interesująca i potrzebna.

Zawsze, gdy w grę wchodzi powtórzenie (chwytu, strategii, zamysłu) pojawia się problem jego znaczenia i znaczenia efektu, jaki ono wywołuje. Sztuka powtórzeniowa wikła nas w procesy licznych zapośredniczeń, które sprawiają, że zwodnicza ambiwalencja obiektu (będąca efektem działania iluzji estetycznej) nasila się jeszcze bardziej i wydaje się, że – aby ją zmaterializować w postaci powtórzenia interpretacyjnego – powinniśmy zastosować *close reading*. Ale zarazem nic bardziej nie uświadamia nam pułapek idealizmu estetycznego niż obiekty tworzone w ramach tej strategii – zaprzeczające sobie samym jako gotowym i skończonym dziełom. Strategie przechwyceń, zawłaszczeń i powieleń przekonują, że nie istnieje wartość artystyczna sama w sobie i w oderwaniu od miejsca wystawiania/kontekstu. Dlatego wydaje mi się, że właśnie takie obiekty w szczególny sposób każą przyjrzeć się praktykom interpretacyjnym – nie poddają się one interpretacji, która zamyka je w ramach myślenia o izolacyjnej (samowystarczalnej) autonomii obiektu, ani interpretacji, która punkt ciężkości przesuwana na procesy, uznając kontekst i relacyjność za ważniejsze niż „gotowe” obiekty i ich wewnętrzne układy. Z kolei stawką interpretacyjnego powtórzenia jest określenie skali porażki sztuki w rozpoznawaniu swoich wrogów.

<sup>2</sup> Zob. J.C. Welchmann, *Introduction. Global Nets: Appropriation and Postmodernity*, [w:] tegoż, *Art after Appropriation. Essays on Art in the 1990s*, San Diego 2001, s. 39. Zob. także J.C. Welchmann, *Postappropriation in the Work of Cody Hyun Choi 1998*, [w:] tegoż, *Art after Appropriation...*, s. 245-262.

<sup>3</sup> Zob. A.C. Danto, *The Art World Revisited: Comedies of Similarity*, [w:] tegoż, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley-Los Angeles-London 1992, s. 43-44.

<sup>4</sup> Świadczy o tym kariera kategorii apropiacji (zawłaszczenia, przechwycenia). Zob. m.in. *Appropriation*, red. D. Evans, London-Cambridge 2009; J.O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Malden 2010; N. Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: how Art Reprograms The World*, przeł. J. Herman, New York 2002. W literaturze odpowiednikiem takiego myślenia byłby np. *conceptual writing* Kennetha Goldsmitha.

|.

Z powtórzeniem (przechwytywaniem) nieczęsto było po drodze polskim poetom i poetkom. Poeci i poetki – nawet (neo)awangardowi – jeśli korzystali ze strategii przechwycenia, to najczęściej po to, by wzmocnić realistyczny lub krytyczny tryb wiersza. Białoszewski powtarza to, co słyszał (nasłuch), ale tak, by nie rozregulowało to mimetycznej możliwości utrwalenia zapisu „na gorąco”, nowofalowe wiersze powtarzają polityczne hasła i propagandowe odezwy, dbając o to, by nikt nie miał wątpliwości, jak rozumieć te interwencje w oficjalną polityczność. Gdy Czesław Miłosz wprowadza litewski język i obrazy codzienności z czasów (nie tylko) przedwojennego Wilna do *Miasta bez imienia*, to świadczyć one mają na rzecz dokumentalno-historycznej prawdy (by nikt nie miał wątpliwości, wymowę poematu wzmocniono przypisami). Witold Wirpsza w *Komentarzach do fotografii „The Family of man”* przechwytuje podpisy pod zdjęciami z wystawy Edwarda Steichena, ale zarówno kopie tych zdjęć, jak i podpisy pod nimi wytwarzają autonomiczną sferę zamiast sfery wymiany. Funkcjonują raczej jako cytaty niż przechwycenia, bo role i pozycje przejętych tekstów nie zostają zmienione lub zmienione nieznacznie w kulturowym continuum. Ich kontekst macierzysty, stając się historycznym kontrapunktem dla zdań poety, ustawiony jest bez wątplenia jako negatywne tło. I ten właśnie niebudzący wątpliwości charakter relacji między kopiami zdjęć a tekstami poetyckimi czyni z *Komentarzy do fotografii „Family of man”* wyłącznie kontrodpowiedź budowaną na tych samych zasadach, na jakich skomponował swoją wystawę *Family of man* Edward Steichen w 1955 roku.

Niewiele przykładów przechwyceń znajdziemy przed rokiem 1989 – owszem, powtórzenie służy wierszom: nadaje im plastyczność, nasila rytmiczność, a nawet muzyczność, ale gdy pochodzi ze sfery publiczno-politycznej traktowane jest jak obce ciało. Tłumaczyć to można tym, że w polskiej tradycji szczególnie długo ceniono niepowtarzalny, własny, idiomatyczny głos poety/poetki. Myśl, że najwartościowsza jest poezja wynajdująca dla siebie oryginalny kod, przekształcający język polski, zaowocowała tym, że utwór poetycki interpretowano najchętniej w ramach jednej koncepcji – stawiającej na estetyczno-ideologiczną autonomię wiersza i pozbawiającą go kontekstu innego niż literacko-historyczny. Praktyki lekturowe stosowane w poezji szczególnie uprzywilejowują pojedyncze teksty, a jeśli już dostrzega się układy, w jakie wiersze wchodzi z innymi wierszami, to najporęczniejszą metaforą, używaną by skonceptualizować ten układ, staje się zazwyczaj rodzina: z centralnym wierszem, wzorcowym i mistrzowskim, umieszczonym w przeszłości i formalizującym inne, w tym horyzoncie odczytania zależne od niego, ekspresje, obrazy, mikronarracje.

Od jakiegoś jednak czasu poetki i poeci korzystają ze strategii przechwycenia, która umożliwia wyjście poza wiersz rozumiany jako własność podmiotu nastawionego na podkreślanie swojej indywidualności. Daje też szansę na potraktowanie zależności od przodka-ojca-wiersza jako nieistotnej, ale zarazem ustanawia wiele innych relacji, które decydują o polu możliwości, z jakich wyłania się coś, co nazwiemy „znaczącą wypowiedzią”. Jeśli przyjrzymy się takim właśnie realizacjom poetyckim, które ze strategii przechwycenia czynią zasadniczy gest, to przekonamy się, że stają się one czymś w rodzaju sztuki kontekstowej. Jej dobrym przykładem są niektóre wiersze Bohdana Zadury. Niemal „ściągać” napisy z murów czy przepisując telewizyjno-medialne doniesienia, poeta często ogranicza się do odnalezienia dla nich innego sąsiedztwa niż uliczne budynki

i place<sup>5</sup>. Na popartowych przechwyceniach oparte były także książki Jasia Kapeli (*Reklama i Życie na gorąco*). Niewątpliwie najwięcej do tej pory miał do powiedzenia w związku ze strategią przechwycenia Darek Foks. Każda z jego opartych na tym chwycie książek (*Co robi łączniczka?*, *Kebab Meister*, *Rozmowy z głuchym psem*, *Historia kina polskiego*) ustanawia sama dla siebie reguły. Najczęściej jednak to kadry z filmu padają łupem artystycznych działań Foksa. Serialność wielu jego form uniemożliwia skupienie na pojedynczych wierszach – żeby je rozumieć trzeba analizę skoncentrować na książce-obiekcie, nie na poszczególnych formach. Pojedyncze formy analizowane osobno nic nam nie powiedzą. Warto pamiętać także, że wypowiedź Foksa wyłania się, by tak rzec, z poligamii chwytów: przechwycenie sprzęga się z czymś, co można nazwać za Jeffem Wallem przesłonięciami medium, a poruszenia „drobniejszych” figur retorycznych (m.in. metafory, przerzutni, alegorii) nie mają w tych tekstach zbyt wiele do roboty. Trzeba też wziąć pod uwagę to, że seria nie tłumaczy sama siebie – dopiero znalezienie dla niej sąsiedztwa w postaci innych serii artystycznych przynosi ciekawe efekty interpretacyjne. Jeśli będziemy konsekwentnie obstawać przy *close reading*, w lekturze Foksa czekają nas same rozczarowania. Dostrzegać będziemy tylko fragmenty zamiast pola możliwości (ekonomiczno-polityczno-estetycznych), które pozwoliło na uczynienie widocznym takiego a nie innego obiektu. Prześlępimy też praktyki, które umożliwiły wprowadzenie różnicujących rozgraniczeń między artystycznym a nieartystycznym, politycznie znaczącym i nieznaczącym, uznając, że takie rozróżnienie jest czymś oczywistym i neutralnym. Nie tyle stracimy przyjemność lektury, ile możliwość oceny wypowiedzi artystycznej jako istotnej lub nieistotnej w danym czasie.

||.

O tym wszystkim warto pamiętać, czytając niektóre książki/wiersze lub rozpatrując twórczość takich autorek, jak Kira Pietrek, Marta Podgórnik czy Kamila Janiak. Wydaje się, że poeci i poetki roczników „młodszych” od Foksa jeszcze chętniej sięgają po powtórzenie-przechwycenie. W związku z tym niektóre ich książki lub wiersze stanowią dogodny materiał do sprawdzenia tego, czym są dobrodziejstwo i przekleństwo *close reading*. Przyjrzyjmy się uważnie tym trzem realizacjom.

Najłatwiej zauważyć strategię przechwyty w poezji Kiry Pietrek. Poetka wykorzystuje języki o wyraźnie określonym pochodzeniu: biurokratyczno-korporacyjnym, państwowo-urzędowym, edukacyjnym, medialnym. Są to języki nadzorujące, kontrolujące, definiujące aktualny obraz rzeczywistości – zawsze mocne, władcze.

<sup>5</sup> O sztuce kontekstowej można mówić także w przypadku poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Ten autor nie włącza do swoich wierszy żadnych społeczno-medialnych fraz, ale nieustannie powtarzając siebie samego, uniemożliwia wyznaczenie granic wiersza i zmusza do przekroczenia lektur skoncentrowanych na pojedynczych tekstach. Prekursorem tego typu strategii byłby, jak sądzę, Tadeusz Różewicz, a także – w węższym zakresie – Jarosław Marek Rymkiewicz. To autorzy, zwłaszcza Różewicz, którzy w imię udowodnienia teologiczno-metafizycznego braku w świecie doczesnym rozwijają serie, cykle – rzadziej piszą pojedyncze wiersze. Każda taka seria odsyła do nieobecnej i niemożliwej do uobecnienia „Całości”. Książki Foksa (m.in. *Rozmowa z głuchym psem*) czy Piotra Przybyły (*Apokalipsa. After party*) oparte są na zupełnie innym myśleniu o genezie znaczeń: nie pochodzą one z jakiegoś porządku transcendentno-metafizycznego, ale materialno-konkretnego i historycznego.

W tekście o inc. „wpływ środków chemicznych” ze zbioru *Język korzyści* Pietrek komponuje coś w rodzaju studium przypadków (kontroli), opartych na materiale źródłowym. Poszczególne części jej tekstu oddzielone cyframi pełnią funkcje serii: ich związki ustala urzędowo-kancelaryjny styl przepisów, rozporządzeń, ankiet i dokumentów, społecznych badań i analiz. I tak na przykład w trzeciej serii czytamy: „wpływ architektury i otoczenia mieszkalnego / na zachowanie człowieka i na rozwój / społeczności architektura a dobór naturalny / obszerna praca z badaniami / na różnych terenach / w różnych kręgach kulturowych”. Czwarta seria w porównaniu z poprzednią – choć i na nią składają się sygnały abstrakcyjno-bezosobowego języka – poluzowuje formę: „wpływ tworzywa na zachowanie się człowieka / tworzywo z jakiego wykonane są przedmioty / jakimi jesteśmy otoczeni”. Kończącym dopowiedzeniem „jakimi jesteśmy otoczeni” Pietrek niewątpliwie poszerza skalę możliwości komunikacyjnych swojego tekstu, wprowadzając znaki niesyntetycznej mowy, wyraźne odniesienie do świata ludzkiego. Owo „jesteśmy” brzmi inaczej niż alienujący nas język formularny. Czy ta różnica byłaby zatem stawką, o którą gra wiersz Pietrek? Czy byłby to ten retoryczny węzeł, który niesie najwięcej informacji o znaczeniu wiersza? Czy właśnie do tego miejsca powinniśmy przykładać największą wagę? Kolejne serie nie rozstrzygają tych wątpliwości i nawet jeśli uznamy czasownik „jesteśmy” za wskaźnik ledwo wyłaniającej się różnicy zaznaczającej nasz związek ze światem, decyzja ta będzie wynikała z naszego przywiązania do pewnych ideologii, a nie ze wskazówek wiersza. Będzie to nasze przywiązanie do języka, który (gramatycznie) próbuje zaświadczyć o podmiocie wypowiedzi.

Piąta seria tekstu jest najkrótsza i najbardziej wyrazista: „życie niewidomych / w dobie kultury wzrokocentrycznej”. Można się tu zastanawiać, czy według Pietrek „życie niewidomych” stanie się przedmiotem badań materialno-finansowych, polegających na procedurach porównania, badania wpływu i analiz – takich samych procedurach, jakim poddawane mają być w kolejnych seriach utworu wydarzenia kulturalne („kto i dlaczego / stoi za organizacją kto na tym zyskuje / kto na tym traci / ilu zatrudnia się ludzi ilu zwalnia”), instytucje edukacyjne oraz wpływ środków chemicznych na twórczość człowieka czy procesy bogacenia się artystów. Na ile potencjalna analiza „życia niewidomych w kulturze wzrokocentrycznej” decyduje o charakterze relacji z innymi wspomnianymi tu biurokratycznymi analizami: ujawnia ich abstrakcyjność, wykazuje ich ograniczony zakres, sygnalizuje potrzebę rozleglejszych badań czy wręcz przeciwnie – ujawnia ich panoptyczny cel?

W finałowej, dziewiątej serii Pietrek zmienia neutralno-sprawozdawczy styl na abstrakcyjno-zaangażowany. Nie budzi on wątpliwości co do akceptowanych wartości i krytykowanych procesów: „proces alienacji / mięsożernych ludzi od zjedanego zwierzęcia / wychowanie proces przejścia na wegetarianizm / zmiany w zachowaniu człowieka // kultura morderstwa / opakowanie trupa w bułkę w kizkę zatarcie śladów zbrodni / współczucie wobec zwierzęcia / status pomiędzy człowiekiem a rzeczą (a ryby? robaki?) / uosobienie czy osoba język bajek dwulicowa socjalizacja / kanibalizm w kulturze / wieś miasto / pets udomowione zwierzęta / chów rzeźny tuczenie rozmnażanie śmierć / filmy przyrodnicze ekran / zwierzęcość człowieka autodefinicje / słownik hodowca klient / wierzenia religijne / wegetarianie”. Równoważnikowe formy języka, wyjściowe dla obserwacji ludzkich zachowań (ich zmian, utrwałenia, wpływu na inne istoty, obiekty i materie), tworzą tu niemal konceptualne serie – dematerializują realne obiekty, wytwarzając strukturę pojęciowego imaginarium, które może rozwinąć się w sku-

teczne narzędzia wdrażanej dzięki nim polityki. Co w tym wierszu podlega interpretacji, co wartościowaniu i czy można te procesy oddzielić?<sup>6</sup>

Teksty-hasła, które wybiera Pietrek dobrze znamy, wyznaczają przecież ramy naszej codzienności, naszej pracy, edukacji itp. Są narzędziami finansowej i biopolitycznej kontroli. Na czym miałyby polegać interpretacja ich montażu w seryjne ciągi? Czy na pytaniu, jak to się dzieje, że tego typu teksty pracują na rzecz poezji? A jeśli tak – to na rzecz jakiego rozumienia poezji? Czy może interpretacja polegać miałyby tu na ponownej uważnej, szczegółowej, bliskiej lekturze zdań, które wyznaczają zasady naszego świata, ale stały się przezroczyście? Poezja Pietrek działałaby tu w imię estetycznej zasady uwidoczniania tego, co – jako ramowe dla danej społeczności – dystrybuuje tożsamościowe pozycje jej członków i jest odpowiedzialne za ustanawianie hierarchii. Nakazywałaby przyjrzeć się znakom ustalającym i utrwalającym warunki naszego istnienia. A może w ramach praktyki interpretacyjnej trzeba zadać pytanie o to, czemu służy wyeksponowanie przez Pietrek tego typu komunikatu i jaki jest jego status: prześmiewczo-parodyjny? dokumentacyjno-sprawozdawczy?

Tak czy inaczej, musimy wyjść poza *close reading*, żeby pisarskim działaniom Pietrek nadać wartość i znaczenie. Wymagają one bowiem odwołania do kultury, która nie opiera się już na tradycyjnie estetycznych (i zinstytucjonalizowanych) zachowaniach wobec artefaktu (bezinteresowność, kontemplacja czy podziw dla stworzonego obiektu), będących reakcją na właściwości danego obiektu, ale na zachowaniach podających w wątpliwość możliwość i sensowość zaistnienia tego typu obiektów. Wiersz Pietrek zachowuje „współczynnik sztuki”<sup>7</sup>, ale przenosi jej ciężar na raporty, dokumentacje czy ankiety, próbując rozciągnąć swoje artystyczne kompetencje na inne dziedziny życia. Trudno byłoby wskazywać właściwości wiersza Pietrek, które mogłyby zostać poddane interpretacji (poszukującej logiki sensu pod powierzchnią dosłowności) i oszacowaniu. Bliskie czytanie zorientowane wyłącznie na środki retoryczne (pracę napięć wewnątrzjęzykowych), które są rozumiane jako wytworzone specjalnie na okazję dla tego wiersza i dla jego „wspaniałości” czy produktywności, zapoznaje wiele z tego, co wiersz sam przekazuje, czyli własną nie-autonomiczność, uzależnienie od rozmaitych kanałów dystrybucji, praktyk dyskursywnych i symbolicznych. Nie chodzi o intertekstualność i możliwość powierzenia interpretacji szeroko rozumianej poetyce: chodzi o myślenie o artystyczności, która inkorporuje aktualne warunki wytwarzania obiektów i o taki jej komentarz, który uwzględnia – by tak rzec – potencjalną wielobytowość wytworzonych obiektów czy relacji. Mogą stać się one zarówno towarami, produktami, markami czy dziełami tzw. sztuki. I to interpretacja decyduje także o tym, czym się w danym czasie staną.

<sup>6</sup> Z podobnymi pytaniami musimy się zmierzyć, czytając inne wiersze Kiry Pietrek, takie jak: *konstytucja*, tekst o inc. „główne zadania unesco” czy tekst o inc. „na świecie jest 200 mln bezrobotnych”. *Konstytucja* – na przykład – to „przechwycenie” fraz z najważniejszego aktu prawnego państwa: „rzeczpospolita polska stwarza warunki równego dostępu do dóbr kultury” czy „ochrona środowiska jest obowiązkiem władz publicznych”. Cały wiersz to przepisane frazy z konstytucji. Na czym miałyby tu polegać interpretacja wiersza, skoro żaden jego fragment nie został „wymyślony” przez autorkę?

<sup>7</sup> Termin Stephena Wrighta.

Opisywanie wiersza Pietrek jako autonomicznego układu celowych elementów i niedostrzeżenie eksperymentów innych niż formalne – co najczęściej zakłada *close reading* – nie tylko wyabstrahowuje wiersz z warunkujących go procesów kulturowo-politycznych, ale też nie pozwala uzasadnić/zrozumieć dokonujących się przemian w sztuce / poezji. Skoro nie widzimy, w jaki sposób dokonuje się proces zapożyczeń / zawłaszczeń w poezji, to nie możemy dostrzec także ich znaczenia i wartości – a wtedy łatwo o uproszczone oceny, fałszywe przeświadczenia i zawieszono w próżni wartościowania. Jeśli nie potrafimy uzasadnić użycia takich a nie innych środków artystycznych jak tylko ahisterycznie pojmowanymi wartościami estetycznymi („ładne”, „przemawia do mnie”), to znaczy, że gotowi jesteśmy potwierdzać idealizm estetyczny. Analiza formalna, rzecz jasna, jest tu ważna – pozwala bowiem dostrzec, że znaczenia poszczególnych serii tekstu Pietrek nie sumują się, że żadne z nich nie są wynikiem dopasowania do pojedynczych znaczących, że podkreślając formalizm dokumentacji urzędowych autorka wzmacnia materialny charakter myślenia o procesach artystycznych, edukacji, pracy i naszym życiu. Ale jednocześnie trzeba brać pod uwagę konsekwencje tego, że umieszcza ona wiersz w takiej pozycji wobec biurokratycznego systemu, że mamy okazję zobaczyć nie tylko przemoc poezji i języków tożsamościowych, ale i możliwości, jakie oferują.

Nieco inne problemy wywołują teksty Kamili Janiak, zwłaszcza wiersze z tomu *Zwęglona Jantar* (2016), który przechwytywa estetykę neoekspresjonistyczną. To bardzo ciekawy zabieg, nie polega on bowiem – jak w przypadku Pietrek – na korzystaniu z tekstów publicznych, ale na korzystaniu z ideologii estetycznej, dobrze utrwalonej w polskiej sztuce i literaturze. Trudno jednak traktować rozmaite ruchy artystyczne w sposób ahisteryczny, dlatego trzeba się zastanowić, co może znaczyć ponowne ich wykorzystanie w XXI wieku.

Pamiętamy, że neoekspresjonizm w sztuce (zwłaszcza lat osiemdziesiątych XX wieku) był domeną konserwatywnie i moralistycznie nastawionych twórców – nie od rzeczy było nazwanie poetów debiutujących w brulionowej serii „nowymi dzikimi”. Dwie odsłony powojennego ekspresjonizmu – abstrakcyjnego w latach pięćdziesiątych (J. Pollock, W. de Kooning i inni) oraz neoekspresjonizmu w latach osiemdziesiątych (G. Baselitz, A. Kiefer i inni) – niektórzy krytycy oskarżali o to, że służą maskowaniu dominacji panującej ideologii. Zwłaszcza neoekspresjonizm lat osiemdziesiątych miał stanowić w ich mniemaniu reakcyjną odpowiedź na czasy Reagana i Thatcher, krach na rynkach europejskich i amerykańskich. Zdaniem m.in. Hala Fostera zwycięstwo tego nurtu skutkowało odejściem od minimalizmu, konceptualizmu oraz dowartościowywało sztukę przedstawieniową<sup>8</sup>.

Powtórzenie przez poetkę w roku 2016 ekspresjonistycznych strategii należy zatem potraktować jako przechwycenie środków wyrazu pozostających na usługach konserwatywno-reakcyjnej ideologii. W wierszach pozostaje jakaś jej część – zniekształcona, przefiltrowana przez współczesne obrazy i języki. *Annopol – mięso* to wspomnienie dzieciństwa, w którym agresywne obrazowanie łączy się z ulubionym przez rozmaitych ekspresjonistów motywem

<sup>8</sup> Zob. m.in. G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorie sztuki*, Poznań 2010, s. 176: „Zwolennicy sztuki konceptualnej widzieli w tym renesansie malarstwa wyraz artystycznej regresji, nawrót artystycznego i politycznego konserwatyzmu [...] w nowym malarstwie widziano wytwór rynku, wytwór neokonserwatywnej i neoliberalnej ideologii [...]”.

mięsa – „[...] dom jak dom, / ale okolica pachniała surowym mięsem”. U Janiak nie jest to jednak chwyt z poziomu obrazowania, mający zadziałać w imię paniki moralnej i zaświadczać o ogólnym upadku świata, który w poezji i sztuce dokumentowany jest wymianą człowieka na mięso. W tym wierszu zapach okolicy to informacja o zabijaniu zwierząt jako podstawowym sposobie zorganizowania ludzkiego życia. W *ha ha śmierć* ofiara, jaką podmiot miałby złożyć ze swojego życia w imię lepszej przyszłości, tak charakterystyczna na przykład dla wierszy Tadeusza Micińskiego, zaskakuje złożonością emocji: zwłaszcza humoru i desperacji – „[...] a będę umierać od jutra tylko częściej! / bo kosmos potrzebuje mojego szaleństwa, / bo kosmos potrzebuje mojej ha ha śmierci!”. Litanijski rytm w wierszu *królowo* celujący w obrazoburcze neoekspresjonistyczne eksploracje sfery sacrum, w wielu momentach Janiak redukuje punkowo i materialistycznie: „królowo pracującej polski, oddaj mi proszę pieniądze, oddaj / samochód, bo zarobiłam już na niego sto razy i mieszkanie, / bo walczę z terroryzmem, kupując produkty oznaczone płomyczkiem”. Widać, że charakterystyczne dla ekspresjonistycznego rejestru stylistyczne efekty, usankcjonowane historycznie (krzykliwość, operowanie silnymi kontrastami, hiperbolami i wyrazistym obrazowaniem) Janiak przełamuje komiksowym skrótem i minimalistyczną redukcją: „ptaki spadają ugotowane, samoloty strzelają jak garnek z popcornem, / regularne polowanie, wody parują i żyć nie będzie nic” (*sun core przyszłości*). Podniosły patetyzm ekspresjonistycznych obrazów o katastroficznym zabarwieniu uzyskuje tu zupełnie nową jakość przez skonfrontowanie fraz wojenno-militarnych z kreskówkowym niemalże „garnkiem z popcornem”. I wiersz – zamiast utożsamiających pragnień – wywołuje efekty wyizolowania pojedynczych doznań zmysłowych i ogólnego wychłodzenia frazy. Jest to istotne, bo podobne zabiegi sprawiają, że identyfikacyjny model odbioru znaków w systemie ekspresjonistycznym staje się bardziej problematyczny. Janiak mówi co prawda o pewnej wspólnotce, ale odpowiedzialność – jeśli bierze – to za sprawy, które ta wspólnota z siebie wykluczyła (zwierzęta, przyrodę). Dobrze to widać także w tekście *O!*: „[...] drogie dziecko, to nie wróżka ze świecącym tyłkiem, / to nawet nie robak opchany światłem, to oh! żarówka, / kolba, rozjaśnia pokój, stęka, omdlewa! // a pościel pachnie niby-lasem, nie potem, nie śliną / wali detergentem [...]”. Negowana (i w związku z tym także przywoływana) konwencja bajki początkowo zakreśla szeroki horyzont rozmaitych możliwości wyobraźniowych, jednak ostatecznie zawęża się do obrazu detergentów. Są one dwuznaczną figurą niewidzialnego lasu / przyrody: przywołują zapach, ale wykluczają i zastępują to, co przywołują.

Włączenie minimalistycznych przechwytów do skrajnie obcej im ideologii estetycznej, jaką historycznie jest dla postminimalizmu neoekspresjonizm, sprzyja balansowi między emocjonalnym (etycznym) zaangażowaniem podmiotu w świat a odestetyzowaniem wiersza. W tak splątanych kontekstach nie możemy uznać zbiorowych doznań za znaki prawicowego populizmu, wypowiadającego się rzekomo w imieniu rozgniewanych. Ponowne użycie strategii postekspresjonistycznych przez Janiak pozbawione byłoby bowiem sensu, gdyby faktycznie poetka stosowała je bez domieszek innych strategii, w chwili, gdy relacje społeczno-polityczne zabarwione są emocjami o takiej samej intensywności, jak w sztuce postekspresjonistycznej. Można powiedzieć, posługując się tytułem najnowszego zbioru, że Janiak tworzy „zwęgloną” postać wiersza. „Zwęglenie” byłoby metaforą historycznych przemian artefaktu oraz ich efektem – pozostałością po procesach zużywania się (przetwarzania) sztuki w kulturowo-społecznych praktykach, niewykorzystaną częścią jej energii artystycznej. Oczywiście, nic nie stoi na



przeszkodzie, by te wiersze analizować osobno i interesować się rozmaitymi zabiegami formalnymi – jednak bez zwrócenia uwagi na to, że ekspresjonistyczne strategie „wypowiadają” tu lęki i obawy z perspektywy innej niż konserwatywna i reakcyjna, trudno będzie oszacować książkę Janiak. Istnieje po prostu ryzyko, że zredukuje się ją do znanych ideologii artystycznych. Dopiero przeniesienie uwagi z poziomu mikrointerpretacji na interpretację związaną z ideologiami estetycznymi historycznie określonych tendencji przynosi interpretacyjnie ciekawe efekty.

Interesujące w perspektywie przechwyceń i ich estetyczno-ideologicznego znaczenia są także wiersze Marty Podgórnika, zwłaszcza takie jak: *Dziewczynka w czerwieni*, *Angelus*, *Kiedy łączniczka kocha*, *chłopcy idą za nią w dym* (ze zbioru *Rezydencja surykatek*). We wszystkich tych wierszach Podgórnika przechwytywa teksty pisane przez mężczyzn. Można by je uznać za – po prostu – intertekstualne, gdyby nie to, że ich pastiszowy charakter podaje w wątpliwość konstrukcje podmiotu mówiącego także w innych wierszach poetki. Pamiętając o tym, że najczęściej jest to podmiot kobiecy, skoncentrowany na przeżywaniu urazów, niepowodzeń i klęsk miłosnych, trzeba zapytać, co oznacza nawiązanie tego typu relacji z męskimi tekstami. Ciekawe jest to zwłaszcza dlatego, że wszystkie teksty, które Podgórnika powtarza, reprodukuje patriarchalny model relacji płciowych.

*Dziewczynka w czerwieni* jest przechwyceniem angielskiej wersji piosenki Chrisa de Burgha *Lady in Red*, ale słyhać tu także *Finlandię* Marcina Świetlickiego w wykonaniu Bogusława Lindy. *Kiedy łączniczka kocha*, *chłopcy idą za nią w dym* powtarza jedną ze słownych serii *Co robi łączniczka* Darka Foksa i Zbigniewa Libery. Z kolei *Angelus* zawiera rytm i słowa piosenki Jana Czczota *U prząsniczki siedzą* (opowiadającej o zdradliwej naturze kobiecej). Kobiecy podmiot wierszy Marty Podgórnika – cierpiący z powodu bycia wyłącznie obiektem seksualnych obietnic, konfrontujący często złudzenia i idealistyczne wyobrażenia z doświadczeniami – w tych przypadkach powtarza męskie obrazy obudowujące relację miłosną idealistycznym mitem. Czy Podgórnika wchodzi tu w rolę autora-mężczyzny, czy może z mężczyznami / kobietami wchodzi w relację homoseksualną? Czy raczej próbuje „zdjąć” ze swojego wiersza element płciowej rywalizacji (naznaczający wyraźnie jej poezję) i pozostawić jedynie wrażenie artystycznego campu, magii uwodzenia (matryca glamour); innymi słowy – czy dochodzi tu do czegoś, co Judith Butler nazywa resygnifikacją<sup>9</sup>?

Gdy więc Podgórnika rozpoczyna na melodię: „Nigdy nie wyglądałaś tak pięknie jak w zeszłą sobotę. / Nigdy nie błyszczałaś takim blaskiem. Byłaś niemożliwa. / Nigdy ciuchy tak świetnie na Tobie nie leżały, / a Twoje włosy nigdy nie układały się tak idealnie” i dodaje: A może to ja byłem ślepy? / Dziewczynko w czerwieni” – to w bardzo istotny sposób przearanżuje sytuację wypowiedzi, ale – niekoniecznie zmienia jej „zawartość”. Mamy tu bowiem do czynienia z czymś w rodzaju „viralu” – ruch nie przemieszcza znaczeń, są one doskonale zloopowane. Mówiący mężczyzna w przechwyconym przez poetkę tekście wchodzi niejako na scenę teatru maskarady: wyrazy uwielbienia najpierw kieruje przeciwko sobie („a może to ja byłem ślepy”), na końcu jednak wzmacnia nimi siebie, a nie komplementowaną „dziewczyn-

<sup>9</sup> Zob. J. Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2010, s. 23. Butler mówi o resygnifikacji, gdy następuje podwojenie raniącej mowy, a dzieje się tak, „ilekroć przytoczenie raniących wyrażen jest nieodzowne dla ich skrytykowania”.

kę w czerwieni”. Wiersz pokazuje fantazje o kobiecości, zmaterializowaną w komplemencie, pod wpływem którego „dziewczynka w czerwieni” zamieniona zostaje w fetysz i element spektaklu: „nigdy tylu chłopców nie marzyło o chociażby jednym / tańcu z Tobą. Nigdy tylu chłopców nie było gotowych / dla Ciebie na wszystko. I nie mieli szans. / Nigdy tyle osób nie zabiegało o Twoje towarzystwo, / więc kiedy odwróciłaś się do mnie, / zaparło mi dech. // Dziewczynko w czerwieni, // nigdy nie czułem się tak, jak prowadząc Cię / tamtej nocy przez parkiet do wyjścia, /wśród zazdrosnych spojrzeń”. I ten niemal podręcznikowy obraz relacji uwodzenia, pożądania i prestiżu w wierszu pokazany jest w taki sposób, że dociera do nas nie tylko presja dominujących wzorców kulturowych (głos męski dystrybuowany na warunkach kobiecej kompozycji), ale i poddanie się im, uległość i przyjemność czerpana z tej presji. Elementy negatywne i krytyczne spotykają się ze sobą w wielokrotnie zapośredniczonych zdaniach Podgórnika, choć wydaje się, że to obszar estetycznej przyjemności (glamour) odnosi w nich zwycięstwo.

U Podgórnika wiele jest ze spektaklu w stylu glamourowego obłąskawienia kobiecego ciała, który jest jednocześnie obrazem samego siebie: „miękkimi” mechanizmami kontroli i nadzoru. Dwuznaczne jest przy tym powtarzanie formuł języka konstruującego ten spektakl, podbijającego w kostiumowy sposób fetyszystyczne warunki relacji kobiety i mężczyzny. Dlatego, jak sądzę, interpretacja tekstów autorki *Długiego maja* – czytanych chętnie jako dosłowne opowieści, budowane na efektach autentyczności i autobiograficzności, nawiązujące jakieś relacje z feminizmem – powinna brać pod uwagę także tekstowe mechanizmy roztańczania (ambiwalentnej) kontroli nad znaczeniami, które konstruuje się w ramach patriarchalnego układu sił w społeczeństwie. Czy za takie mechanizmy można w tym wierszu uznać glamourową matrycę, o której wiemy, że co prawda rozbiera twarde szowinistyczne reguły, ale wcale ich nie unieważnia, estetyzuje je wyłącznie w klasycznym sensie tego słowa<sup>10</sup>. Nad tym właśnie należałoby się zastanowić, gdyby przyszło nam interpretować wiersze Marty Podgórnika.

|||.

Oczywiście nie ma czegoś takiego jak teoria przechwyceń<sup>11</sup>, nie można więc sformułować zasad postępowania ze „splątanymi” obiektami; siłą rzeczy nie ma także teorii interpretacji, które radziłyby sobie skutecznie z tego typu obiektami i ich dezinformującymi iluzjami. Nasze reakcje na obiekty poetyckie są reakcjami polityczno-kulturowymi, a nie teoretycznymi i mniej zależą od procedur, a jeszcze mniej od filozoficznych pojęć. Wydaje się, że z tradycyjną estetyką filozoficzną naprawdę już się pożegnaliśmy – zwłaszcza gdy czytamy teksty, w których konceptualizm krzyżuje się z sytuacjonistycznymi strategiami.

Każdy z przywołanych przeze mnie przykładów jest rzecz jasna inny. Kirze Pietrek najbliższe do konceptualnych strategii, także tych literackich spod znaku *conceptual writing* Kennetha Goldsmitha lub *poezji flarf* Gary’ego Sullivana. Kamila Janiak zachowuje wagę „własnego”

<sup>10</sup>Zob. o znaczeniu tej kategorii w procesach odpodmiotowania kobiet w: A. Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Warszawa 2016.

<sup>11</sup>Są instrukcje Deborda dotyczące tego, jak postępować z przechwyconymi komunikatami, ale to nie to samo. Zob. m.in. G. Debord, G.J. Wolman, *Przechwytywanie – instrukcja obsługi*, przeł. M. Adamczak, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 316-325.

języka, przechwytyjąc raczej historyczne makrostyle, Marta Podgórnik często odwołuje się do konkretnych, autorskich realizacji, włączając je do swojego wiersza. Ale myśląc o tych strategiach poetyckich w sposób całościowy, można o interpretacji powiedzieć kilka ogólniejszych rzeczy. O interpretacji (także wartości) danego obiektu decyduje nie tylko to, w jaki sposób został ukształtowany, ale to, w jaki sposób odpowiada na aktualne rozumienie roli artystyczności w kulturze (analizując, kwestionując, polemizując, krytykując, wpisując się w nią itp.). Innymi słowy, liczy się jego historyczne umocowanie: można powiedzieć, że każdy obiekt artystyczny jest infiltrowany przez konteksty, nie każdy jednak je interioryzuje, czyniąc z nich element świadomej polityki artystycznej.

W kontekście praktyk interpretacyjnych istotne jest pytanie o wartość: skoro wiersz nie posiada znaczenia sam w sobie, to czy można nadać mu jakiegokolwiek znaczenie i jakkolwiek oszacować. Sądzę, że z nadaniem jakiegokolwiek znaczenia jakimkolwiek obiektowi jakiś czas temu poradził sobie Stanley Fish<sup>12</sup>. By odeprzeć zarzut o subiektywizm i przemoc interpretacji, można także odwołać się do nowego materializmu, który podkreśla społeczny charakter wiedzy i jej materialnych uwarunkowań. Oznacza to, że wypowiedź podmiotu nie jest warunkowana fenomenologicznie czy transcendentnie, ale immanentnie i historycznie. I każdy artystyczny obiekt czy zdematerializowana artystyczna idea powinny być tak traktowane i dopiero wówczas wartościowane.

To jednak nie wszystko: mając na uwadze analizowane przykłady poetyckie, możemy zastanawiać się, czy sama idea/konieczność wartościowania nie zostaje przez nie podana w wątpliwość. Jak nazwalibyśmy ich wartość: estetyczną, polityczną, wymienną, użytkową? Zadając to pytanie, od razu uświadamiamy sobie, że wartościowanie jest procesem społecznym, służy raczej modelowaniu wspólnoty niż jakościowej ocenie wierszy i operuje na wielu poziomach, niekoniecznie sprzyjając poszerzeniu artystyczno-kulturowej inkluzyjności. Dlatego, interpretując konceptualne przechwycenia, dobrze jest mieć na uwadze także i to, że często sam obiekt nie może być poddany interpretacji (wartościowaniu), bo stanowi on wyłącznie punkt wyjścia do interpretacji procesów, które podpowiada swoim konceptem. Jak pisze Stephen Wright „[...] w świecie, gdzie sztuka nie jest czymś, co opiera się na przedmiotach i podlega ocenie, gdzie nie ma autorstwa, gdzie w istocie składa się na nią szereg kompetencji znajdujących się w obiegu, które każdy może sobie przywłaszczyć – sztuka odrywa się od wartościowania”<sup>13</sup>. Tak też, do pewnego stopnia, dzieje się w analizowanych przeze mnie przykładach. Nie znaczy to jednak, że nie potrafimy powiedzieć, jakie obiekty są dla nas istotne, a jakie nie są – nigdy jednak to ustalenie ważności nie następuje dzięki odwołaniu do zobiektywizowanych wartości, często natomiast w odniesieniu do pożądanego przez nas zmiany stosunków społecznych (lub utrzymania ich status quo). Wielopoziomowe relacje między splątanymi obiektami wymuszają raczej zajmowanie się interpretacją tych relacji, a nie tylko obiektem wyizolowanym ze sfery produkcji – co prowadzi dalej do interpretacji relacji społecznych, których produkcją zajmuje się sztuka. Innymi słowy, każda z tych poetek, pracując z wytworzonymi już obiektami (niekoniecznie artystycznymi), przekształca

<sup>12</sup>Zob. m.in. S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka, przekł. zbiorowy*, Kraków 2007.

<sup>13</sup>Nie pytaj, co to znaczy, zapytaj, jak tego użyć, Seminarium Stephena Wrighta w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <[http://www.beczmiarna.pl/847,nie\\_pytaj\\_co\\_to\\_znaczy\\_zapytaj\\_jak\\_tego\\_uzyc.html](http://www.beczmiarna.pl/847,nie_pytaj_co_to_znaczy_zapytaj_jak_tego_uzyc.html)> [dostęp: 30.06.2017]

także sposoby artystycznej produkcji, zmienia jej środki i charakter relacji. Sposób wytwarzania relacji między różnymi obiektami sztuki/poezji w związku z tym także powinien stać się przedmiotem interpretacji, prowadzi on ostatecznie przecież do wytwarzania relacji międzyludzkich<sup>14</sup>.

<sup>14</sup>Zob. m.in. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

# SŁOWA KLUCZOWE:

GUY DEBORD

**Kamila Janiak**

corporeality

*zawłaszczenie*

**ABSTRAKT:**

Artykuł „Splątane obiekty” dotyczy problemów interpretacyjnych, jakie wywołują teksty oparte na powtórzeniach-przechwyceniach. Po prezentacji historycznego statusu obiektów artystycznych opartych na przechwyceniach, autorka koncentruje się na poezji Marty Podgórnik, Kiry Pietrek i Kamili Janiak. Na przykładzie wierszy tych poetek rozpatruje zagadnienia dotyczące politycznego znaczenia przechwyceń, różnic między lekturą skoncentrowaną na formalnych cechach tekstu a lekturą rozważającą konteksty estetyczno-ideologicznych uwikłań tekstów. Przygląda się także uzależnieniu wartościowania od przyjętego modelu interpretacji.

przechwycenie

*poezja polska*

KIRA PIETREK

**Marta Podgórnik**

**NOTA O AUTORZE:**

Anna Kałuża – pracuje w Zakładzie Literatury Współczesnej Uniwersytetu Śląskiego, zajmuje się związkami współczesnej poezji, sztuki i estetyki, autorka książek: m.in. *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku* (2008), *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki* (2011) i *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci* (2015). |