

David Maljković, Scena dla nowego dziedzictwa – nowe perspektywy dla Parku Pamięci w Petrovej Górze: próba stworzenia platform dla nowych widzów, 2004

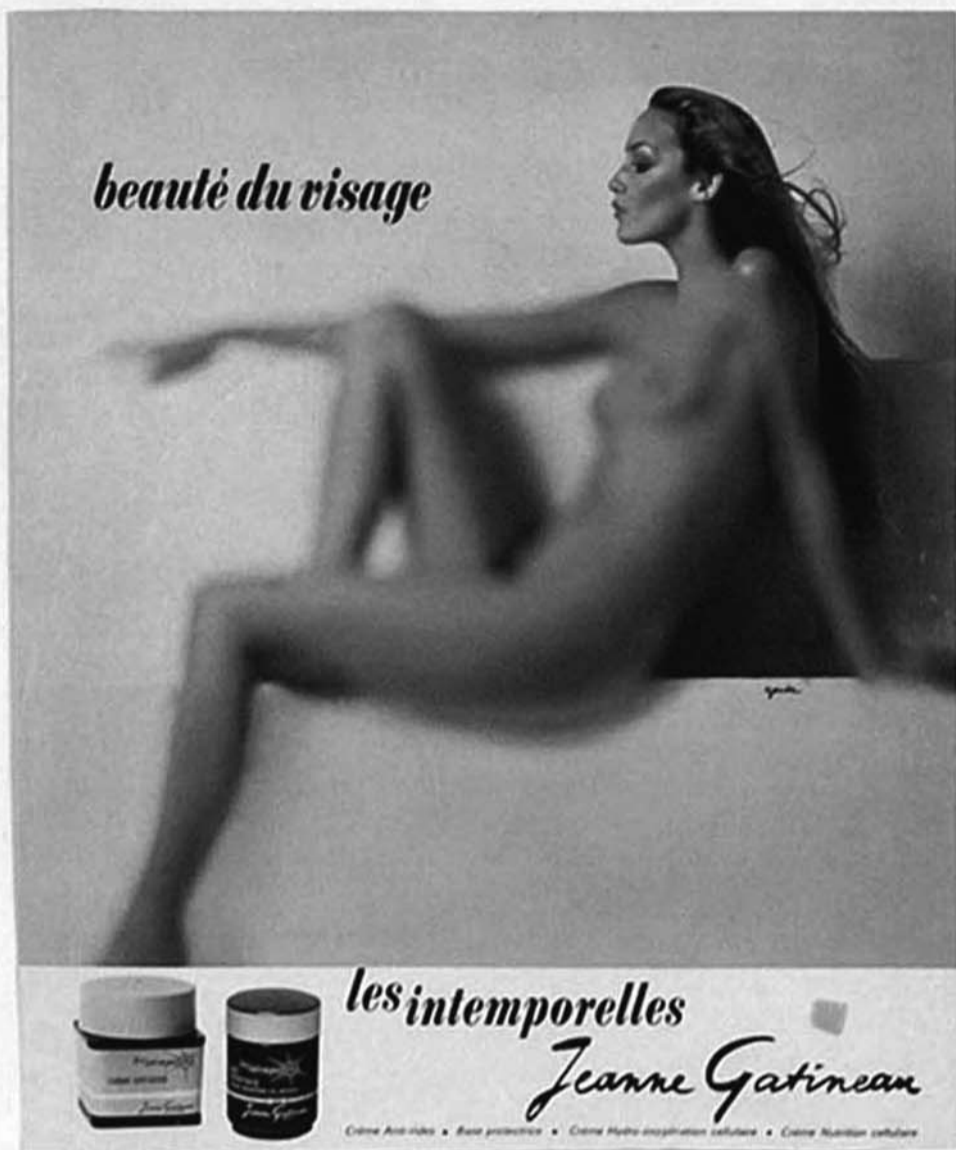
Dwunastego kwietnia prezydent Warszawy Hanna Gronkiewicz-Waltz uroczyście podpisała umowę na projekt Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie z architektem Christianem Kerezem. To przełomowa data w krótkiej historii naszej instytucji.

Kolejna ważna data to 24 kwietnia, otwarcie naszej pierwszej wystawy, **Kiedy rano otwieram oczy, widzę film. Eksperyment w sztuce Jugosławii lat 60. i 70.** Muzeum, powołane do działania na arenie międzynarodowej, podjęło badania nad fascynującym, a wciąż niewystarczająco opracowanym naukowo zjawiskiem, jakim były neoawangardowe ruchy artystyczne w byłej Jugosławii. W niniejszym numerze **Muzeum** znajdziecie Państwo obszernie wprowadzenie do wystawy, przygotowane przez jej kuratorkę, Anę Janevski, a także szereg artykułów budujących dla wystawy kontekst interpretacyjny.

Wystawa **Kiedy rano otwieram oczy, widzę film. Eksperyment w sztuce Jugosławii lat 60. i 70.** trwa od 24 kwietnia do 21 czerwca 2008.
 kurator: **Ana Janevski**, współpraca: **Tomasz Fudala**, architektura wystawy: **Monika Sosnowska**

Zapraszamy także na:
 wykład Branki Stipančić o aktywizmie artystów chorwackich w latach 70. (26 kwietnia, 18:00), spotkanie z artystką Sanją Iveković (w maju) oraz pokaz filmów Želimira Žilnika (w czerwcu).

Zapraszamy. Zespół Muzeum



"MARIE CLAIRE", październik 1975.



septembar 1975. U stanu. Gledam televiziju.

Sanja Iveković, *Podvojno žicje*, 1975

„Kiedy rano otwieram oczy, widzę film” Eksperyment w sztuce Jugostawii lat 60. i 70.

Ana Janevski

W sztuce późnych lat 60. i lat 70. jest coś szczególnie stymulującego i fascynującego. Jakiś niebawem ożywczy prąd przenikał sztukę w wielu miejscach na świecie w tym samym czasie. Radykalne przewartościowanie myślenia na temat dzieła sztuki doprowadziło do szeroko zakrojonych eksperymentów we wszystkich formach przekazu – w wideo, w filmie, w performansie, w tańcu – dając początek działaniom artystycznym, które wychodziły – dosłownie – poza obszar pracowni, by uzyskać lepszą łączność z otaczającym światem. Sztuka, kultura i polityka spleły się w jedno. Można by podać wiele przykładów wystaw i prac teoretycznych z całego świata badających tematy i kwestie wynikłe w tym kluczowym okresie.

Wystawa „Kiedy rano otwieram oczy, widzę film” jest owocem badań nad eksperymentalnymi strategiami w sztukach wizualnych lat 60. i 70. we wspólnej przestrzeni kulturowej byłej Jugostawii. W tamtym czasie praktyki artystyczne w Europie Wschodniej (zwanej również Europą Środkową, blokiem wschodnim, itd.) były częścią wspomnianych wyżej procesów innowacji i kwestionowania tradycyjnych kategorii artystycznych, pozostawały jednak w większości nieznanne poza granicami poszczególnych krajów. Nasza wystawa to początek działań, które są jedną z ambicji, wyzwań, czy wręcz edukacyjnych celów Muzeum Sztuki Nowoczesnej: badania i tworzenia mapy sceny artystycznej naszej części Europy, a także interpretowania politycznego i kulturowego kontekstu, w jakim działania artystyczne były prowadzone.

W interesującym nas okresie na jugosławijskiej scenie artystycznej działy się szczególnie ciekawe rzeczy. Sytuacja sztuki i artystów rozwijała się tam w specyficznym kontekście społecznym i politycznym. Unikalny model jugosławijskiego socjalizmu próbował wykorzystać zalety obu głównych systemów, znajdując uzasadnienie teoretyczne w „humanistycznej antropologii” wczesnego Marksa, promując niezależną politykę zagraniczną i nową formę gospodarki socjalistycznej, opartą na samorządności. Dodatkowym urozmaiceniem tego już i tak wyjątkowego obrazu był bunt studencki roku 1968, krytykujący sztywną partyjną biurokrację, podnoszący hasła „czarnej burżuazji” i żądający powrotu do podstawowych wartości socjalizmu.

Antydramat – antyfilm

W latach 50. i 60. w Zagrzebiu działał szereg artystów i grup artystycznych charakteryzujących się otwartą postawą oraz ironicznym i subwersywnym podejściem do istniejącej sytuacji w sztuce. Artyści ci poszukiwali formy, która zradykalizowałaby samo pojęcie sztuki i działalności artystycznej, a wszystko to w okresie rozejścia się politycznych dróg Związku Radzieckiego i Jugostawii i schyłku socrealizmu, zastępowanego modernistycznym językiem wizualnym.

Innowacyjne działania podejmowane przez artystów chorwackich w latach 50. i 60. wpłynęły na ogólnokrajowe życie kulturalne i przyciągnęły zainteresowanie zagranicy. Jednym z pionierów była grupa Exat 51 promująca malarstwo abstrakcyjne i sztukę społecznie zaangażowaną, w połączeniu z wiarą w udział artystów w zmienianiu codziennego życia i otaczającego świata. Exat dał początek międzynarodowemu ruchowi Nowych Tendencji i biennale poświęconemu sztuce kinetycznej i optycznej.

Drugim ruchem tego typu, powstałym w tym samym czasie, była grupa Gorgona – jej redukcjonistyczne podejście można by porównać do poetyki Fluxusu i grup neo-dadaistycznych; ich prace i działania były rozmyślnie krytyczne, efemeryczne, prowokujące. Sami siebie nazywali antygrupą, wydawali antymagazyn.

Strategia Gorgony, polegająca na zaprzeczaniu oficjalnym tendencjom w sztuce, zakorzeniona w ówczesnej literaturze absurdu, szczególnie w antydramacie, przejawiała się w ogólnej atmosferze niesztuki Mangelosa, czy w antyobrazach Julije Knifera, czołowych członków tej grupy.

Osobnym zjawiskiem, które zresztą stało się pierwszą inspiracją dla prezentowanej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie wystawy, był tak zwany „antyfilm”. Rozwinął się on w amatorskich klubach filmowych, charakterystycznych dla ówczesnej Jugostawii. Eksperymenty z filmem, dokonywane w klubach filmowych i nowe zjawiska w sztuce, a także interakcje pomiędzy tymi dwoma polami, wyznaczają nową perspektywę w badaniu radykalnych zmian w formach artystycznego wyrazu i zachowań.

Antyfilm i my

„Film jest dla mnie działalnością podobną do wojny partyzanckiej przeciwko wszystkiemu, co jest zdeterminowane,

skończone, dogmatyczne i wieczne. Wojnę taką należy toczyć również na polu filmu” – te słowa wypowiedział znany reżyser Dušan Makavejev, którego kariera rozpoczęła się w belgradzkim klubie filmowym.

Amatorskie kluby filmowe powstały po II wojnie światowej z myślą o przybliżeniu kultury technicznej i działalności twórczej zwykłym ludziom. Najbardziej aktywnie działały w Zagrzebiu, Splicie i Belgradzie. „Antyfilm i my” to tytuł serii ożywionych dyskusji prowadzonych przez członków zagrzebskiego klubu w roku 1962. „Antyfilm”, kluczowe pojęcie filmowej awangardy, oznaczał radykalizację form wizualnych i odrzucenie tradycyjnego języka filmowej narracji, znanego z komercyjnej kinematografii głównego nurtu. Ambicją antyfilmu było wyjście poza przyczynowo-skutkowe prawa scenariuszowej logiki w celu zniszczenia narracji, pokonania języka formalnego, a nawet samego medium. Celem głównym było odkrycie nowego sposobu robienia filmów. Antyfilm nie przejmował się widzami, w imię odkrywczości i swobody badawczej wszystko było dozwolone. Cechy charakterystyczne antyfilmu korespondowały z nowymi tendencjami w innych dyscyplinach sztuki. Przenikaniu się sztuki i filmu poświęcono Genre Film Festival (GEFF), jeden z pierwszych festiwali filmu eksperymentalnego na świecie, zainaugurowany w roku 1963 w Zagrzebiu pod hasłem „Antyfilm i nowe tendencje”. Odbyły się jeszcze trzy edycje: druga, w roku 1965, pod hasłem „Eksperymenty kinematografii i eksperymenty na kinematografii”, trzecia w roku 1969 pod hasłem „Cybernetyka i estetyka”, i ostatnia w roku 1970 z hasłem przewodnim „Seksualność jako nowa droga do humanizmu”. Celem festiwalu, w którym uczestniczyło wielu jugosławijskich i zagranicznych twórców zawodowych i amatorskich, było nie tylko urzeczywistnienie nowych tendencji w sztuce na polu filmu, lecz także połączenie różnych dziedzin ludzkiej aktywności, sztuki, nauki, technologii, i usunięcie barier pomiędzy nimi. Genre Film Festival stał się żywą i dynamiczną platformą dla szerszej debaty. Efektem dyskusji toczonych w ramach festiwalu był cały szereg nowatorskich koncepcji.

Krąg belgradzki, na przykład, cechowała tendencja do odchodzenia od tradycyjnego modelu „kina akademickiego”, ale nie w sposób strukturalistyczny, jak to było w przypadku środowiska zagrzebskiego. Filmowcy belgradzcy podkreślali prawo artysty do indywidualnej ekspresji, a głównymi źródłami ich inspiracji byli surrealiści i rosyjska awangarda. Wkrótce ujawnili predylekcję do przedstawiania rzeczywistości w „nieupiększony” sposób i wyposażania swoich postaci w głęboką psychologiczną motywację.

W ten sposób wyłoniła się tak zwana „czarna fala”, *crni val*, charakteryzująca się pesymistycznym i turpistycznym podejściem do świata, z twórcami takimi jak Dušan Makavejev, Živojin Pavlović czy Želimir Žilnik. Ten ostatni wywrze znaczący wpływ na neoawangardową scenę artystyczną Nowego Sadu pod koniec lat 60.

Poza tym używa się terminu „Splicka szkoła filmowa” na określenie twórczości związanej z eksperymentami roku 1968, które oprócz filmu wywarły silny wpływ na sztukę, inspirując, na przykład, miejskie interwencje zapoczątkowane przez akcję *Crveni Peristil* (Czerwony Perystyl), która polegała na pomalowaniu na czerwono głównego dziedzińca pałacu Dioklecjana w Splicie.

Genre Film Festival pozostaje w dużym stopniu nieznaną międzynarodowej publiczności, zaś w kontekście krajowym był często lekceważony jako przedsięwzięcie czysto amatorskie. Katalog festiwalu, zawierający zapis dyskusji „Antyfilm i my”, istnieje wyłącznie w chorwackiej wersji językowej. Materiały archiwalne są praktycznie niedostępne, a być może zostały w ogóle zniszczone – dlatego szczególnie cieszy nas możliwość zaprezentowania w Warszawie wydawnictw festiwalowych z edycji 1969 i 1970.

Chociaż kluby filmowe były szeroko rozpowszechnione i działały bardzo energicznie, stosowane przez nie formaty 8 i 16 mm miały swoje ograniczenia. Wiele z oryginalnych prac uległo zniszczeniu lub zaginęło, niewiele istnieje w wersji cyfrowej. Dlatego też na wystawie nie jesteśmy w stanie zaprezentować filmów w ich oryginalnych formatach.

Analizując interdyscyplinarność Genre Film Festival, jego świadomość innowacji w sztuce i na innych polach, wystawa pozwala w nowy sposób spojrzeć na nowatorskie postawy w sztuce jugosławijskiej lat 70.

Kolektywny radykalizm lat 70.

Artystyczne działania lat 60. ożywiły ten segment sztuki chorwackiej i jugosławijskiej, który nakierowany był na eksperymenty i poszukiwania. Jednak radykalizacja form wizualnych miała w latach 70. inny ton. Działalność artystów określaną jako Nowa Praktyka Artystyczna zbiegła się ze schyłkiem amatorskich klubów filmowych, ale także z nowym, żywiołowym, duchem czasu. Był to czas powstawania nowych form artystycznych, od sztuki wideo po sztukę ciała, od redefinicji strategii wystawienniczych po kon-



Grupa Gorgona, *Patrząc w niebo, patrząc w ziemię* (happening), 1966, Zagrzeb. *Wymiana kapeluszy* oraz *Adoracja* (happenings na wystawie Julije Knifera), 1966, Zagrzeb

cepcję interwencji w przestrzeń publiczną i zatarcie granicy między sztuką i życiem.

Ośrodkami owej nowatorskiej działalności były Lublana, Zagrzeb, Nowy Sad, Subotica, Belgrad i Split, całkiem niezależnie od siebie, chociaż wkrótce wszystkie podążały w podobnym kierunku.

W owym okresie powstało wiele grup artystycznych, na przykład KŌD i Bosch+Bosch w Nowym Sadzie, Oho w Lublanie czy Grupa Sześciu Artystów w Zagrzebiu, nie miały one jednak wspólnego programu estetycznego, a ich jedynym wspólnym mianownikiem był sprzeciw artystów wobec tradycyjnych i zinstytucjonalizowanych form sztuki i jej prezentacji.

Lista artystów jest długa: Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Vlado Martek, Željko Jerman, Boris Demur, Fedor Vučemilović, Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Rasa Todosijević i wielu innych. Artyści ci stworzyli coś w rodzaju alternatywnego obiegu w jugosłowiańskiej sztuce owego czasu, niemalże podziemny prąd, tolerowany przez oficjalne struktury.

Zagrzebska Galeria Centrum Studenckiego, belgradzkie Studenckie Centrum Kultury i Trybuna Młodych w Nowym Sadzie były najważniejszymi platformami dla walczącej sztuki inspirowanej rokiem 1968. Czy były tylko tolerowanymi enklawami wolności, jest kwestią otwartą, powinno to być jednak przedmiotem osobnych studiów. W każdym razie były miejscami otwartymi na artystyczne eksperymenty, nowe media i krytyczne punkty widzenia, miejscami intensywnej współpracy międzynarodowej i współpracy między artystami z różnych rejonów Jugostawii, a także ważnymi ośrodkami edukacji artystycznej.

Ponadto artyści jugosłowiańscy brali udział w wydarzeniach i wymianach międzynarodowych. Jeżeli chodzi o związki z polską sceną artystyczną, bliskie relacje zostały nawiązane na bazie osobistych kontaktów ze środowiskiem łódzkiej szkoły filmowej. Artyści tacy jak Józef Robakowski, Kajetan Sosnowski czy Natalia LL odwiedzali Zagrzeb i Belgrad, a pierwsza wystawa sztuki jugosłowiańskiej miała miejsce w roku 1976 w Galerii Współczesnej w Warszawie.

Wszystko jest filmem

Najbardziej ikoniczną postacią dla sztuki owego okresu jest bez wątpienia Tomislav Gotovac. Jego działalność w zagrzebskim klubie filmowym, jego pierwsze filmy eksperymentalne i strukturalne, kilka cykli fotograficznych – wszystko to można uznać za zwiastuny nowej artystycznej wrażliwości, pionierskie dzieła całkowicie zgodne z duchem nowego języka artystycznego i charakteryzującej go ideologii.

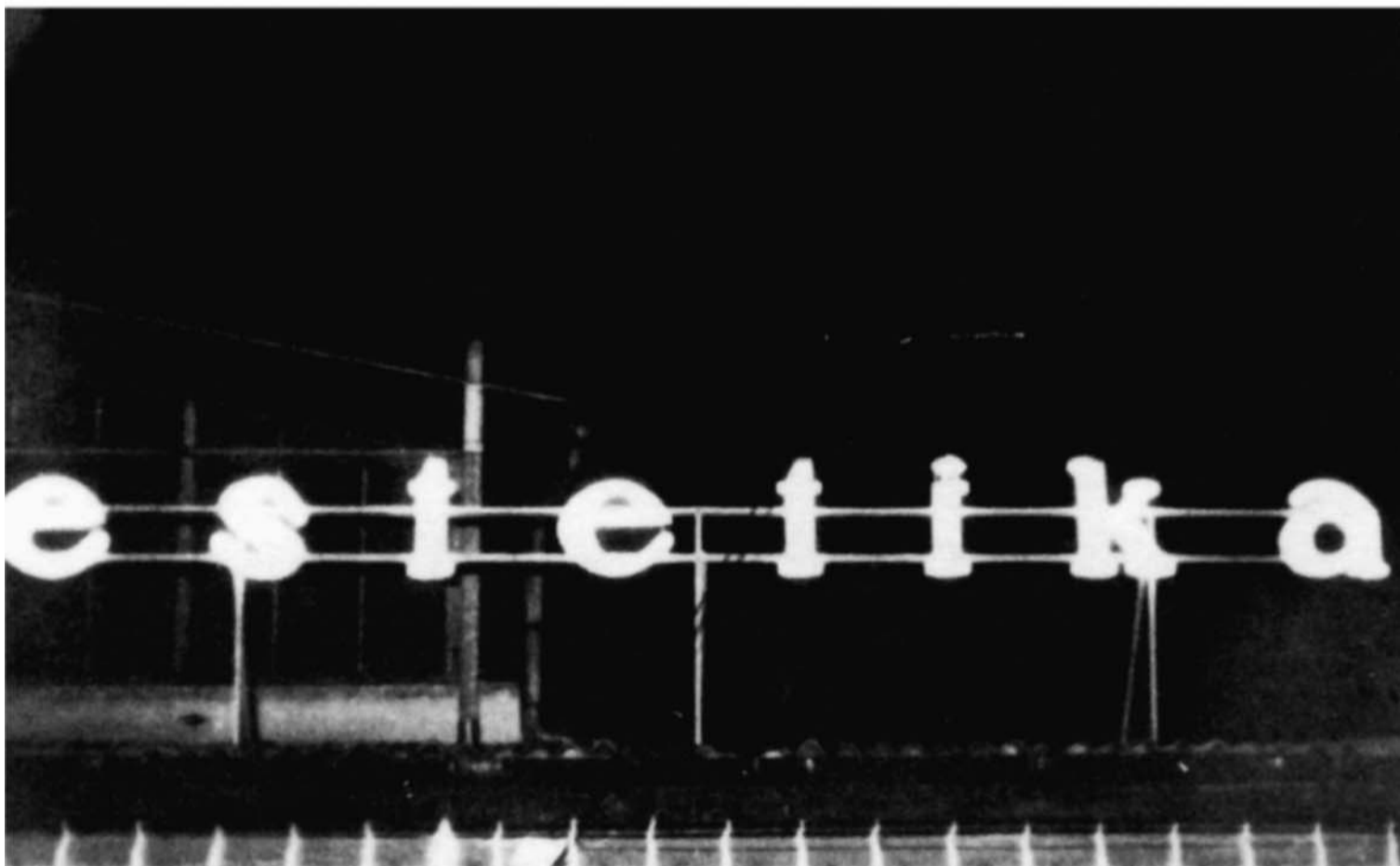
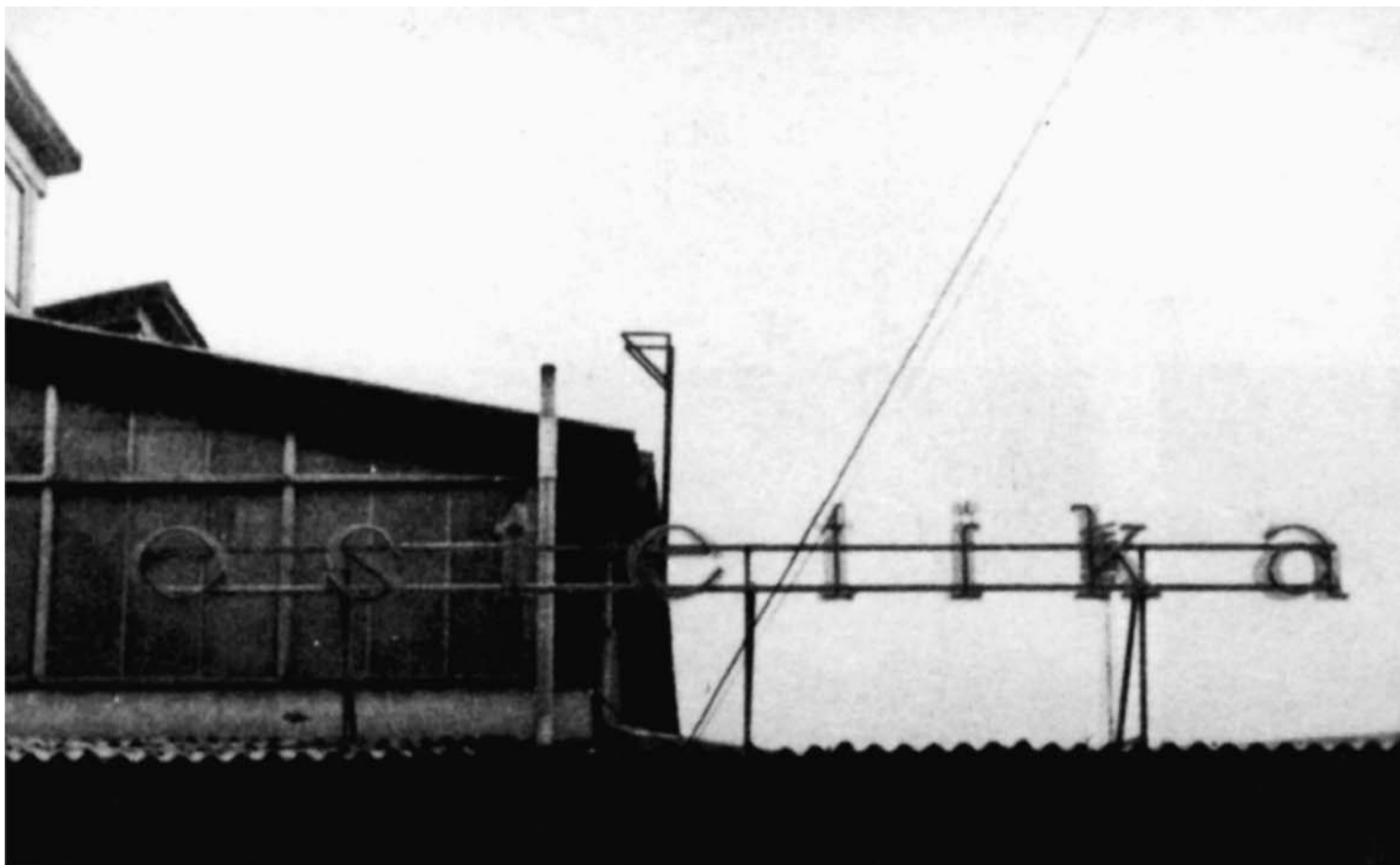
Gotovac wkrótce uświadomił sobie niemetaforyczny i nie-narracyjny charakter współczesnego języka artystycznego, a świadomość tę zawdzięczał swej niemal maniackalnej znajomości historii filmu. Będąc filmowcem z wykształcenia, Gotovac wprowadził do nowej praktyki artystycznej pewne bardzo charakterystyczne cechy – umiejscowienie twórcy w samym centrum jego działań, działalność w przestrzeni publicznej, nacisk na codzienne relacje z otoczeniem, a także wykorzystanie mediów rejestrujących.

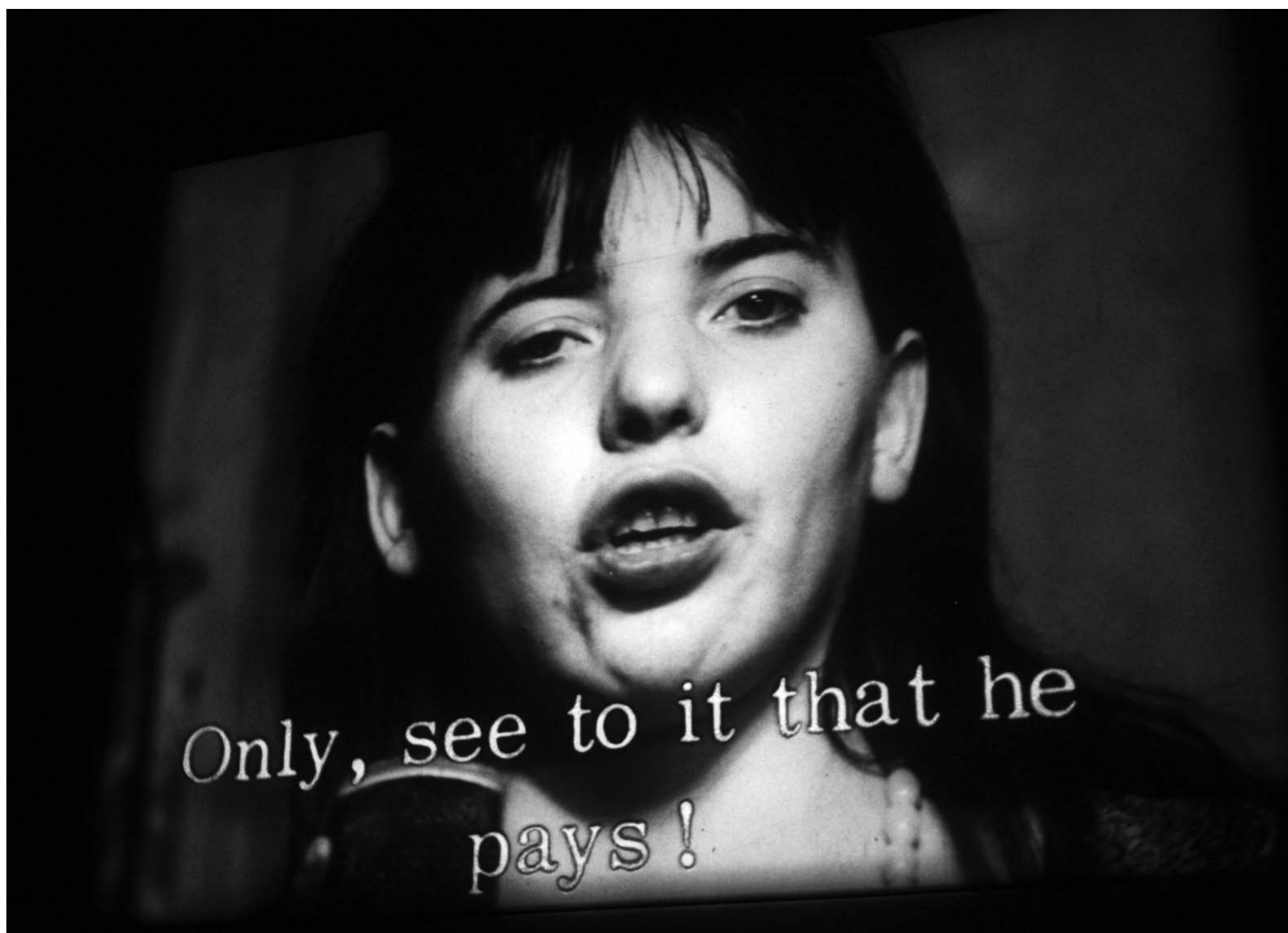
W nowej sztuce lat 70. Gotovac zajmuje szczególną pozycję – jego dzieła interpretowano na wiele różnych sposobów, a każde kolejne pokolenie znajduje w nich nowe znaczenia i inspiracje, patronuje on także naszej wystawie. Jej intencją było ukazanie okresu rozwoju i spontanicznej kreatywności, radykalnych inicjatyw artystycznych, działań i prac tworzonych w wolnej przestrzeni klubów filmowych i studenckich ośrodków kultury.

Marginalna pozycja klubów filmowych w oficjalnym systemie sztuki owego czasu, postrzeganie ich jako peryferyjnych i mało znaczących, stworzyło przestrzeń wolności umożliwiającą scenie awangardowej tworzenie dzieł niemalże wyrotowych względem dominujących socjalistycznych treści epoki.

Odrzucając sztywną strukturę chronologiczną, wystawa w Muzeum Sztuki Nowoczesnej nie aspiruje do stworzenia wszechstronnego obrazu epoki. Jest raczej propozycją skupienia uwagi na aspektach, które wydają się najbardziej symptomatyczne dla artystycznych (re)akcji, podejmowanych w określonych warunkach społecznych i politycznych, działań unikających związków z istniejącym systemem i dążących do rozwinięcia artystycznej, indywidualnej i egzystencjalnej postawy. Bowiem *kiedy rano otwieram oczy, widzę film*.

¹ Konrad Klejsa, *Dušan Makavejev: paradoksy subwersywnej wyobraźni*, „Piktogram”, nr 4, 2006.





Želimir Žilnik, *Pamiętnik z czasów młodości na wsi. Zima*, 1967, 15 min., kadry z filmu.

Porządek, praca, odpowiedzialność. Wyobrażenie, fantazmat, rzeczywistość.

Marta Dziewańska

Dynamika relacji, jaka zachodzi między wyobrażeniem a rzeczywistością jest u źródeł wielu nieporozumień przy każdej próbie definicji Bałkanów, bałkanizmu, sztuki bałkańskiej. Problem pojawia się już na najbardziej podstawowym poziomie: gdzie tak naprawdę są Bałkany? „Dla Serbów zaczynają się w Kosowie lub w Bośni i bronią cywilizacji chrześcijańskiej przed Innym z tamtej części Europy. Dla Chorwatów – wraz z ortodoksyjną, despocyjną i bizantyjską Serbią, przed którą Chorwacja broni swych demokratycznych wartości cywilizacji zachodniej. Dla Słoweńców – w Chorwacji, dla Włochów i Austriaków – w Słowenii, dla Niemców, ze względu na historyczne uwarunkowania, już sama Austria jest naznaczoną bałkańską korupcją i nieudolnością, a dla Północnych Niemiec, bałkański jad przeniknął katolicką Bawarię”.¹ I tak dalej. Definicja przenika się tu z metaforą, a Bałkany zdają się być zawsze lekko przesunięte: niedookreślone, niejednorodne, inne. Ich stopniowe osvajanie (czy to przez włączanie krajów tzw. byłej Jugosławii do Unii Europejskiej, czy to przez polityczną poprawność, która raczej każe się posługiwać określeniem Europa Południowo-Wschodnia, niż pojęciem Bałkanów), jest rodzajem próby „zorganizowania” odpowiedniej narracji, często nieudolnej, bo wiążącej się z postulatem pewnej spójnej wiedzy nie tylko na temat Bałkanów, ale też Bałkanów na ich własny temat.



Nowy Kolektywizm, projekt plakatu z okazji Dnia Młodości, 1987, dzięki uprzejmości Mariny Grzinić

Lučezar Boyadziej, w ramach warsztatów prowadzonych w 1997 roku w Kassel, podejmując temat identyfikacji i tożsamości użył metafory „Głęboka Europa” (*Deep Europe*). Zasugerowane tutaj horyzontalno-wertykane skrzyżowanie wiąże się z próbą zmiany akcentów: nie chodzi bowiem o myślenie w „plaskich” kategoriach binarnych (wschód-zachód, my-oni, centrum-peryferie, etc), ale o próbę ujęcia problemu z perspektywy wertykalnej – dopuszczającej rzeczywistość równoległą, jednoczesną, wykluczającą-się-wspólnie. Europa Boyadjeva nie będzie zatem „tym” czy „tamnym”, nie zacznie się „tu” lub „tam”, ale będzie „tym” i „tamnym” jednocześnie, będzie jednocześnie „tu” i „tam”.² W tym sensie, pośród kilku wystaw podejmujących tematykę Bałkanów, prezentowana w 2003 w Kassel wystawa „In the Gorges of the Balkans”³ była – bardziej niż próbą ukierunkowanej prezentacji – rodzajem relacji z podróży i narracji dokumentującej miejsca i ich historie.⁴ Tymczasem nie tylko te nienapisane historie, ale też specyficzne strategie łączenia praktyk artystycznych i politycznych są u źródeł niepodważalnej oryginalności sztuki tego regionu. Działania te różnią się jednak od znanych nam z historii form totalitarnej propagandy, czy też z opisywanego przez Benjamina „zaangażowania”. Sztuka i polityka przenikają się tu bardziej źródłowo, bo każdy niekonwencjonalny gest artystyczny, przez kontrast z ideologiczną jednorodnością oficjalnej polityki, miał natychmiast wymiar polityczny i automatycznie stawał się instrumentem krytyki reżimu. Radykalna sztuka ciała, minimalne w formach i środkach interwencje i performanse, poetyckie gesty w przestrzeni publicznej, strategie subwersji i nadidentyfikacji były zatem wyrazem politycznego zaangażowania i wiary, że sztuka może faktycznie wpływać na rzeczywistość.

Ścisłemu związkowi, jaki zachodzi między działaniami artystycznymi a panującą ideologią proponuję przyjrzeć się (jak podróżnik – bez odniesień do własnego podwórka) pod kątem pojęcia „ekspozycji”, które – z jed-

nej strony – jest jednym z kluczowych pojęć w słowniku sztuk, z drugiej zaś, w kontekście sztuki tworzonej w socjalistycznej Jugosławii lat 80. nie tylko uwidatnia stosunki zachodzące między widzialnym i niewidzialnym, ale też pokazuje, jak ekspozycja może być formą maskowania, a maskowanie formą ekspozycji.⁵

Mladen Stilinović, „Kazimierz Malewicz” oraz multidyscyplinarny kolektyw Neue Slowenische Kunst należą do najważniejszych zjawisk alternatywnej sceny artystycznej Jugosławii lat 80. Ich krytyczne postawy są narzędziem dezintegracji i demaskacji ideologii.⁶ Aby zrozumieć mechanizm relacji zachodzącej między ekspozycją a ideologią, proponuję, za Mariną Grzinić,⁷ posłużyć się klasycznym schematem dialektycznym zaczerpniętym przez Žižeka od Hegla.⁸

Teza: Ideologia sama-w-sobie

Jako doktryna, ideologia jest pewnym zestawem idei i opinii mających na celu przekonanie o swojej prawdziwości. Ideologia sama-w-sobie jest w tym sensie strategią posługującą się metodami autotematycznymi, które w kontekście byłej Jugosławii lat 80. łączą się z „produkcją” politycznych sloganów: gotowych haseł, pustych metafor, czysto retorycznych gier typu „porządek, praca i odpowiedzialność”, czy też: „Niech żyje przyjaźń między bratnimi narodami i jedność naszego państwa”. Na polu sztuki strategia ta znajduje swój odpowiednik w pracach Mladena Stilinovića, którego lingwistyczne zainteresowania mają charakter krytycznej refleksji nad relacją, jaka zachodzi między językiem a ideologią.⁹ Jego projekt z 1978 roku jest bardzo wymowną próbą odrzucenia utrwalonych schematów i konotacji wizualno-językowych: na różowym, jedwabnym materiale przypominającym transparent z pochodu czy manifestacji czytamy zdanie: „Atak na moją sztukę jest atakiem na socjalizm i postęp”, będące przeformulowaniem słynnego „Atak na dziedzictwo rewolucji jest atakiem na socjalizm i postęp”. Już samo pytanie o sens takiego transparentu jest sukcesem strategii artysty, bo reakcją nie jest proste: „to nie ma sensu”, ale co najmniej pewne poczucie dezorientacji. Wzmocnione o zmianę akcentów powtórzenie (z poziomu kolektywnego przejście na prywatny) i zredukowana do absurdu podniosłość łączą się tu z subwersywnym odwróceniem: posługując się jej własnymi narzędziami, Stilinović dokonuje ekspozycji ukrytych mechanizmów języka władzy.

Antyteza: Ideologia dla-siebie

Pojęcie ideologii dla-siebie opisuje u Žižka zjawisko wyobcowania ideologii wobec rzeczywistości. Analiza też Althussera i tego, co nazywa on „ideologicznym aparatem państwa”¹⁰ łączy się u Žižka z refleksją nad procesem produkcji ideologii: budowaniem hierarchii, instytucji i kanonów. W perspektywę tę świetnie wpisuje się belgradzki „Kazimierz Malewicz” – projekt polegający na rekonstrukcji słynnej „ostatniej wystawy futurystycznej” Malewicz (Sankt Petersburg, 1916/17). Przedmiotem rekonstrukcji jest nie tylko wystawa (przeniesiona w niemal niezmiennionej formie w inne miejsce i czas: do Belgradu i Lublany roku 1985/86) i jej przedmiot (wszystkie pokazywane dzieła są nie tylko kopiami, ale swoistymi „przeróbkami” oryginałów), ale także sam Malewicz, „osobiscie” ją zapowiadający: „Dlaczego? Dlaczego teraz (jeszcze raz)? Po tylu latach?”.¹¹

Akt konstruowania, sposób, w jaki zanika różnica między terażniejszością a historią, metody wpływania na nie przez proste ominięcie cudzoziemca są pytaniem o kwestie słownika, wartości i zasad rządzących w tzw. systemie sztuk, a tym samym – pytaniem o władzę. Oscylując między *hommage*’m, pastiszem i parodią,¹² projekt ten podejmuje zasadnicze kwestie dystrybucji i artykulacji władzy w systemie autorytarnym.

Synteza: Ideologia w-sobie-i-dla-siebie.

Syntetyczny moment konceptualizacji ideologii łączy się u Žižka z dezintegracją, samoograniczeniem oraz rozproszeniem pojęcia ideologii:¹³ poznawszy jej mechanizmy, jesteśmy zmuszeni uznać swoje w niej miejsce i niemożność funkcjonowania poza jej zasięgiem.

Neue Slowenische Kunst (NSK) to kolektyw skupiający zespół grający muzykę industrialną (Laibach), grupę teatralną (Gledališce Sester Scipion Nasice) i artystyczną (IRWIN), a także studio graficzne (Nowy Kolektywizm). To, jak sami siebie określają, „abstrakcyjne ciało społeczne” już na najbardziej podstawowym poziomie struktury (przypominającej rodzaj wielobranżowego przedsiębiorstwa o zasięgu międzynarodowym) stoi w opozycji do istniejącego porządku społecznego – zamkniętego i lokalnego. Jedną z najbardziej interesują-

cych inicjatyw NSK był rozpoczęty w latach 80. projekt Apt-Art („Apartament-Art”), „przenoszący” zinstytucjonalizowane życie artystyczne do przestrzeni prywatnej, a dokładniej do prywatnych mieszkań. To paralelne, a zarazem całkiem oddzielne wobec oficjalnej polityki kulturalnej zjawisko pozwala nie tylko „normalnie” funkcjonować ówczesnej awangardzie, ale jest także swoistą refleksją nad pojęciem i doświadczeniem przestrzeni prywatnej. Ta ostatnia staje się rodzajem centrum komunikacji i wymiany – swoistym alter ego oficjalnych instytucji, a Apt-Art eksperymentem, który ukazuje polityczne, prywatne i artystyczne ścieżki, fizycznie powiązane z oficjalnymi, chociaż poglądowo (politycznie i kulturowo) całkowicie od nich niezależne. Celem Apt-Art nie jest zatem zbudowanie zbyt prostej opozycji między totalitarną ideologią i niezideologizowaną prywatnością, ale aktualizacja i ekspozycja obu tych sfer – „obu stron tej samej monety”.¹⁴

Tak narysowany trójkąt dialektyczny w bardzo schematyczny sposób podejmuje kwestię emancypacyjnego potencjału działań artystycznych, a elementem, który wraca w niemal niezmiennionej formie w każdym z trzech momentów jest relacja do ideologii: jak jesteśmy w nią wplątani i jak się z niej wyplątać. Wbrew pozorom, nie jest to proste, dwustopniowe zadanie, a artystyczna, polityczna i indywidualna strategia „obrony” przed konwencjami, ideologią czy fantazją najpełniej krystalizuje się w zaczerpniętym przez Žižka z psychoanalizy pojęciu „nadidentyfikacji”, którym posługuje się do opisu działań „syntetycznego” NSK.

Dlaczego Laibach i NSK nie są faszystami?¹⁵

Przyglądając się „ideologicznemu aparatowi państwa” praktykowanemu w Jugosławii za czasów Tito, zarówno Žižek, jak i NSK zauważyli, że napędowym elementem ideologii i punktem zderzenia między jednostką a państwem jest zasada „inności”. Jak można sobie łatwo wyobrazić, nie chodzi tu o „inność” wytwarzaną na zasadzie prostej relacji negowania (taki sam-inny), ale o „inność-w-tym-samym”. W ramach ideologii polegałoby to na swoistym włączeniu poprzez wyłączenie: stworzeniu sytuacji ogólnej wiedzy o tym, że wybory są tylko fikcją, słowa polityków – lingwistyczną wydmuszką, a prawa – biurokratycznym nonsensem. Tak ostrzegana przestrzeń publiczna funkcjonuje jako rodzaj gry, w którą bez odpowiedzialności (bo bez żadnych realnych następstw) każdy może grać – i tym chętniej gra. Pozbawione swojego sensu uczestnictwo jest (mimo wszystko) uczestnictwem i jako takie jest włączone w sieć „tego samego”, a wiedza o tym, że coś nie działa jest motorem i zasadą jego funkcjonowania.

Strategia nadidentyfikacji znajduje się o krok dalej w interpretacji „inności”: nie chodzi tu bowiem o „wydzielenie” przestrzeni w tym samym, ale o „inność” jako suplement i wyraz ambiwalentnej natury „tego samego”. W praktyce oznaczałoby to taką bliskość wobec systemu, że wszelka manipulacja jego symbolami działa niejako od wewnątrz, i w taki sposób odkrywa jego ukrytą stronę. Posłużmy się przykładem: w 1987 Nowy Kolektywizm (jeden z komponentów NSK) wygrywa konkurs na plakat uświetniający Dzień Młodości (*Dan Mladosti*), święto narodowe zbiegające się urodzinami Tity. Flaga socjalistycznej Jugosławii, gołąb pokoju, makieta nigdy nie zrealizowanego projektu słoweńskiego Parlamentu, pochwała piękna i odwagi – wszystko w duchu przykładowej propagandy i idealizmu. Skandal wybuchł po artykule w sarajewskim dzienniku „Oslobodjenje” („Wyzwolenie”), pokazującym, że zwycięski projekt jest niemal dokładną kopią faszystowskiego plakatu Richarda Kleina¹⁶ – jednego z ulubionych artystów Hitlera.

Duma i entuzjazm mieszają się z zażenowaniem i poczuciem konsternacji, a literalne powtórzenie „totalitarnej rytuału” i prosta inwersja symboli ujawniają głębokie sprzeczności tkwiące w jugosłowiańskim systemie socjalistycznym.

Tymczasem samo NSK nigdy otwarcie (przez ironię czy jawną negację) nie prezentowało swojej krytycznej postawy wobec systemu. Wiedzieli, że będąc częścią języka ideologii, cynizm był w jej ramach całkowicie przewidywalny, a więc całkowicie nieszkodliwy, a jako taki stanowił bezpośrednie narzędzie systemu. Za „prawdziwego wroga ideologii uważano natomiast ‘fanatyka’, który zamiast zachować odpowiedni dystans, nadmiernie się z nią identyfikował”,¹⁷ był jej tak bliski, że swoją bliskością – destabilizował. Nie posługując się ani ironią, ani cynizmem, a jedynie strategią linearnego powtórzenia mechanizmów systemu, NSK odkrywa ukrytą stronę ideologii, jej perwersyjne superego. Demaskacja łączy się z afirmacją, jest rodzajem nadwyżki (*surplus*), będącego efektem jednoczesnego ruchu zaangażowania i alienacji, utożsamiania

się z dystansowania wobec ideologii. W tym sensie, jeśli Mladen Stilinović *eksponuje* totalitaryzm tkwiący w języku rządzącej ideologii, a projekt „Kazimierz Malewicz” jej ukryte struktury, to NSK posługuje się samą matrycą ideologii i czyni z niej narzędzie własnych działań artystycznych.

Konfrontując ze sobą symbole i wzajemnie się wykluczające konstrukcje ideologiczne (ikonografię faszystowską, realizm socjalistyczny, gesty demokratyczne) NSK wprowadza na słoweńską scenę polityczną to, co można by nazwać „polityczną nieświadomością”.¹⁸ Ich plakat nie jest prostym gestem prowokacji, ale subwersywnym działaniem politycznym, eksponującym nie tylko głęboką nieumiejętność systemów do konfrontowania się z własnymi fantazjami politycznymi, ale też niemożliwość wyraźnego oddzielenia, czy też horyzontalnego zestawienia odmiennych konstrukcji ideologicznych.¹⁹ Posługując się najbardziej klasycznymi kategoriami estetycznymi (mimesis, imitacja, symulacja) NSK eksponuje perwersję – drugą (nieodłączny rewers pierwszej) stronę oficjalnej polityki – transgresję, która, według Žižka, jest nie tylko naturalnie przynależna porządkowi społecznemu, ale jest jego ukrytym kodem i punktem równowagi.²⁰ Projekt NSK jest ponadto wzmocniony o niejednoznaczność i niedopowiedzenie („bo co, jeśli rzeczywistość identyfikują się z rytuałami totalitaryzmu?”²¹) i w ten sposób staje się rodzajem niezwykle ryzykownej gry – maskarady, która, jak „podwójna narracja” Derrida,²² przekracza binarne opozycje (prawda-falsz), a nie będąc zainteresowana stworzeniem syntezy jest działaniem czysto dezorganizującym. I właśnie jako takie, projekt NSK jest progresywny: oprócz procesu denaturalizacji tego, co wcześniej było „naturalizowane” przez ideologię (kanony, rytuały, wartości), w sytuacji niemal całkowitej polityzacji życia społecznego, NSK całkowicie tę politykę przekracza, a nawet estetycznie „odracza”. W tym też sensie strategia nadidentyfikacji łączy się dodatkowo z przekroczeniem podziałów na reprezentację, ideologię i fantazję – ambiwalencją będącą punktem wyjścia do jednoczesnego myślenia sztuki i polityki, kreatywności i oporu, utopii i rzeczywistości.

¹ Por. Slavoj Žižek, *The Specter of Balkan*, „The Journal of the International Institute”, University of Michigan, 1998.

² „Europa znajduje swój najgłębszy wyraz tam, gdzie poszczególne tożsamości narodowe istnieją równoległe”, w: Lučezar Boyadziej, *Overlapping Identities*, „Moscow Art Magazine”, nr 22, 1998; http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors2/boyadjevtext3.html

³ *In the Gorges of the Balkans - A Report*, część *Balkan Trilogy* (*In the Gorges of the Balkans, In the cities of the Balkans, Beyond Balkans*), Kunsthalle Fridericianum, Kassel 2003; kuratorem wystawy był Rene Block.

⁴ Warto przy tym zauważyć, że historie te aż do późnych lat 80. są praktycznie nieobecne na światowej mapie artystycznej, ich rzadkie przykłady zredukowane są do (homogenicznego) fenomenu określonego mianem socrealizmu, czy też sztuki „bloku wschodniego”.

⁵ Por. Jacques Lacan, *Le Séminaire sur la lettre volée*, w: *Écrits*, Paris 1966.

⁶ Ideologia nie ma nic wspólnego z iluzją, niekoniecznie też liczy się z zafałszowaniem – ideologia jest rodzajem niedziałalnej przestrzeni: „relacja dominacji musi być ukryta, aby była efektywna”, por. Žižek, *Mapping Ideology*, London and New York 1994.

⁷ Marina Grzinić, *Retro-Avantgarde, or Mapping Post-Socialism*, w: *Fiction Reconstructed. Eastern Europe, Post-Socialism & The Retro-Avantgarde*, Vienna 2000.

⁸ Žižek, *Mapping Ideology*, op.cit.

⁹ Język jako szczególny system ideologiczny, por. Michail Bachtin.

¹⁰ Por. Louis Althusser, *Positions 1964-75*, Paris 1976 oraz tegoż, *Lévine et la philosophie*, Paris 1969.

¹¹ W „Art in America”, wrzesień 1986, cyt za: Marina Grzinić, op.cit.

¹² Por. Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991.

¹³ Por. Grzinić, op.cit.

¹⁴ Formuła zaczerpnięta od Žižka, ibidem.

¹⁵ Žižek, *Why are Laibach and NSK not Fascist?*, w: *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, ed. L. Hoptman, T. Pospiszył, The Museum of Modern Art, New York 2002, s. 285-288.

¹⁶ Richard Klein, *Das Dritte Reich - Allegorie des Heldentums* (*Trzecia Rzesza - alegoria heroizmu*), 1936.

¹⁷ Žižek, *Das Unbehagen in der Liberal Demokratie*, „Heaven Sent”, nr 5, 1992, s.49 cyt. za: *East Art Map*, edited by IRWIN, Afterall Books, 2006.

¹⁸ Jameson, *The Political Unconscious - Narrative as a Socially Symbolic art*, London, 1996

¹⁹ „Subwersja musi produkować swój własny półcień”, Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris 1973, s. 238, tłum. autorki [wyd. pol.: *Przyjemność tekstu*, tłum. Ariadna Lewańska, Warszawa 1997].

²⁰ Žižek, *Why are Laibach ...*, op.cit. s. 286, „tym, co zapewnia trwanie wspólnoty nie jest identyfikacja z Prawem, które reguluje jej „zwyczajny”, codzienny bieg, ale identyfikacja ze szczególną formą transgresji Prawa, jego zawieszeniem”.

²¹ Ibidem

²² Por. Jacques Derrida, *Positions*, Paris 1972.

Wszystko jest filmem

Rozmowa z Tomislavem Gotovacem

Jakie jest twoje najwcześniejsze wspomnienie dotyczące filmu?

Gotovac: Pierwszym filmem, jaki widziałem, był *Bunt na Bounty*.

Gdzie go oglądałeś? W Zagrzebiu?

Tak. W koszarach wojskowych, to był pokaz dla wojska. Przedwojenna kopia, format 26 mm.

Ile miałeś lat?

Cztery. *Bunt na Bounty* z Clarkiem Gable'em.

Czy pamiętasz cokolwiek z tego filmu?

Jak mógłbym nie pamiętać! Pamiętam żagłowiec, mężczyzn leżących pod drzewem i obie-rających... to chyba były banany? Facet wy-ciąga rękę, zrywa banana, obiera go, zjada, odrzuca skórki i patrzy ku otwartemu morzu. Przypomniałem sobie o tym filmie dopiero kiedy miałem okazję ponownie go obejrzeć. Wtedy zdałem sobie sprawę, że już kiedyś go widziałem, dawno temu...

To było w czasie II wojny. Czy ludzie w ogóle chodzili wtedy do kina?

Cóż, pamiętam pierwsze pokazy, kiedy w ogóle zorientowałem się, że istnieje coś takiego jak film. To były wieczorne pokazy kronik filmowych na Jelacu (dzisiejszy plac Bana Jelačića).

Wojenne kroniki filmowe?

Wojenne kroniki, a oprócz tego krótkometrażowe fabuły, niemieckie.

Te fabuły to była propaganda czy...

Nie pamiętam już. Pamiętam, że to była roz-rywka, śmialiśmy się. Można się mniej więcej domyślać, co tam puszczała. Były niemieckie i ustaszowskie kroniki i filmy krótkometrażowe. Wiem, że było też coś rozrywkowego. Ojciec mnie tam zabierał.

Kiedy zacząłeś regularnie chodzić do kina?

Kiedy naszą podstawówkę przeniesiono do do-mu św. Błażeja, niedaleko kościoła św. Błaże-ja, nad kinem Prosvjeta. Po wyzwoleniu. A po-tem zaczęli masowo puszczać filmy amerykańskie, angielskie, czasem francuskie i rosyjskie. Kino znajdowało się w tym samym budynku co szkoła i wkrótce zacząłem tam przepuszczać całe kieszonkowe.

A co na to twoi rodzice?

Rodzice nie wiedzieli, że chodzę do kina. Był rok 1945. Mieli inne sprawy na głowie. I tak się stało, że spędzałem masę czasu w kinie Pro-svjeta, czyli dzisiejszej Kinotece.

Jaki był rytm projekcji? Czy codziennie grali co innego, czy też grali jeden film tak długo, jak miał widownię, tak jak dzisiaj?

Nie jestem pewien. Później niektóre filmy le-ciały do upadłego, bo po prostu musiały być w repertuarze. I często na widowni była jedna albo dwie osoby. Zdecydowano na przykład, że *Rashomon* Kurosawy będzie grany przez dwadzieścia dni, to było chyba w 1952 roku, więc siedziałem na widowni z zaledwie dwiema innymi osobami. Widziałem wszystkie pokazy.

Do kina Prosvjeta chodziłem regularnie. Sie-dzieliśmy i oglądaliśmy filmy, a ja oglądałem wszystkie. [...]

POCZĄTKI ŚWIADOMEGO OGLĄDANIA

Właśnie wtedy, w latach 50., coś zaczęło się zmieniać, działo się coś nowego. W roku 1951 Kinoteka Jugosłowiańska zaczęła pokazywać fil-my ze swojej kolekcji w budynku Jugosłowiań-skiej Agencji Informacyjnej. Wtedy udało mi się obejrzeć sporo krótkich filmów z Busterem Ke-atonem, *Obywatela Kane'a*, dwa filmy [czeskie-go reżysera Gustava] Mahatiego oraz *Stare i no-we* Eisensteina. W roku 1952 Kinoteka zaczęła wypożyczać niektóre swoje filmy kinom Bałkany i Zagrzeb. A w roku 1953 zaczęła cykl Dziesięć Najlepszych Filmów, w ramach którego udało mi się obejrzeć m.in. *Pancernik Potiomkin*, *Na Zachodzie bez zmian*, *Matłi*, *Dyżurski*.

To znaczy, że nie oglądałeś już wszystkie-go jak leci, lecz dokonywałeś pewnych wyborów?

W roku 1950 Vicko Raspor zaczął wydawać magazyn „Film”. Tak więc w wieku dwunastu lat czytałem już o Mai Deren, zbliżeniach, montażu, filmie niemym, a także o trzech ak-cjach Abła Gance'ą. W Zagrzebiu wychodziło pismo „Filmska revija”, którego jednym z na-czelnych redaktorów, wydaje mi się, był Bran-ko Belan, a redaktorami byli Rudolf Sremec i Fedor Hanžeković. To było solidne krytyczne czasopismo. Pamiętam artykuł Ive Mihovilovi-cia; opisywał włoski neorealizm, ale mnie zain-teresował nie tyle sam tekst, co ilustrujące go zdjęcia. Jeden fotos z *Opętania* Viscontiego stał się moją obsesją na lata, aż w roku 1959 udało mi się wreszcie zobaczyć ten film. I nie byłem rozczarowany. Był dokładnie taki, jak wyobrażałem sobie na podstawie tego zdjęcia z „Filmskiej reviji”. I *Paisa* Rosselliniego. Kie-dy zobaczysz gdzieś fotos z filmu, który staje się twoją obsesją na lata, to musisz zobaczyć ten film, po prostu musisz.

Chodziłeś do kina sam czy z kimś?

Zwykle chodziłem sam, bo w tym czasie zaczy-łem już oglądać poszczególne filmy po dzie-sięć, piętnaście razy.

Przesadzasz czy mówisz poważnie?

Nie, poważnie. *Rashomona* widziałem nie wiem, ile razy. To było niesamowite.

Ktoś mógłby zapytać, skąd miałem na to wszystko pieniądze. Miałem ich bardzo mało. Ale w tamtych czasach istniało coś takiego jak „bilety ogólne”, ważne we wszystkich kinach, oraz bilety bieżące, na określone miejsce, które polegały na tym, że dostawałeś miejsce, ale biletu nie przedzierano. „Bilety ogólne” (po dziewięć i pół, dwanaście i pół oraz dwadzie-ścia i pół dinara) były takie same dla wszyst-kich kin. Jeżeli szliśmy do kina większą grupą, to pierwszy bilet kładliśmy awersem do góry, a pozostałe odwrotnie, a potem w miejsce oderwanego kawałka przyklejaliśmy kawałek papieru i kiedy następnym razem szliśmy do kina, trzymaliśmy bilety odwrotnie. Niektóre fil-my nie schodziły z afisza przez naprawdę długi czas, więc udało mi się obejrzeć wszystko, co było pokazywane.

SPOSÓB OGLĄDANIA

Co skłaniało cię, by obejrzeć film więcej niż raz? Wtedy pewnie tego nie wiedzia-łeś, ale dzisiaj...

Wiedziałem również wtedy. To było moje życie. Nie rozróżniałem życia i filmu. Nie wiem, czy

potrafię to wytłumaczyć... W tym momencie też oglądam film.

W jaki sposób oglądałeś filmy, na co zwracałeś uwagę oglądając film po raz kolejny?

Po dziś dzień absolutnie nic się nie zmieniło. Pozostała ta sama obsesja na punkcie pewnych rzeczy... Wiem jedno. Mówiłem o reżyserach, których lubię, i nie było w tym nic przypadko-wego. Znałem Howarda Hawksa i uwielbiałem go na długo przed tym, jak te francuskie małpy zaczęły o nim pisać: *Byłem wojenną narzeczo-ną*, *Małpia kuracja*, *Bezkresne niebo*...

Wyszukiwałeś filmy konkretnych reżyse-rów czy też oglądałeś jak leci, a potem dopiero to łączyłeś?

Cóż, na początku one po prostu przychodziły, a że ja ciągle siedziałem w kinie, zacząłem za-uważać pewne rzeczy. Niektóre filmy zadowala-ły mnie. Hawks, na przykład, spełnił moje oczekiwania, gdy tylko zobaczyłem jego pierw-szy film – *Byłem wojenną narzeczoną*. Film wszedł na ekrany chyba w roku 1952. Później weszło *Bezkresne niebo*, które grali pod tytu-łem *Indiańskie sekrety*. A potem *Rzeka Czerwo-na* i *Małpia kuracja*, którą widziałem pewnie ze dwadzieścia razy.

Wtedy czy w ogóle?

Wtedy, wtedy. Później obejrzałem ten film jeszcze wiele razy. W szkole średniej opowia-dałem chłopakom, jaki to super film, prawdzi-we arcydzieło. Prawdziwe pieprzone arcydzie-ło, nie?

Jakie miałeś za tym argumenty?

Nigdy nie miałem żadnych argumentów. Moim argumentem było to, że krzyczałem. To typowe dla mnie: nie wiedziałem, jak wytłumaczyć, dlaczego uważam to, co uważam. Niektórzy z moich przyjaciół wierzyli mi ze względu na moją pasję. Kiedy mówiłem: „Ach, to jest...”, wiedzieli, jak bardzo cenię dany film. Było jeszcze jedno dzieło, które było dla mnie obse-sją przez wszystkie te lata: *Na Zachodzie bez zmian* Milestone'a.

ROZSZERZANIE ZAINTERESOWAŃ

Krąg moich zainteresowań zaczął się rozsze-rzać. Branko Janjić zwrócił moją uwagę na Wil-lisa Conovera. To był facet, który prowadził dwugodzinny program o muzyce amerykań-skiej w Głosie Ameryki. Od jedenastej nazywa-ło się to „Muzyka z USA”, a od dwunastej do pierwszej – „Godzina jazzu”. Najpierw leciała muzyka z musicali, koncertów i przeboje, a po-tem jazz, tak że w tamtych latach byłem dobrze poinformowany na temat tego, co aktualnie dzieje się w jazzie, i na temat tradycji.

Który to był rok?

1951. I trwało to do roku 1960. Prawie każdej nocy między jedenastą a pierwszą słuchałem jazzu. Był to również czas, kiedy zacząłem cho-dzić na koncerty. To były szalone lata. [...]

Pod koniec szkoły średniej w każdą niedzielę szedłem do Galerii Nowoczesnej i oglądałem eksponaty z ich kolekcji. Była to nieduża okrą-gła sala, gdzie każdej niedzieli zmieniali eks-pozycję zdjęć obiektów z ich kolekcji.

Czy pamiętasz stamtąd kogoś szczególnie?

Tak, Junka, Leo Junka. Także Trepša, Tartaglija; ale głównie Junek. Pokazywali wszystko, co mieli w swojej kolekcji. W roku 1954 Gavella

założył Zagrzebski Teatr Dramatyczny, a Stupi-ca przyszedł do Narodowego [Chorwackiego Teatru Narodowego], tak że istniały dwa rywa-lizujące ze sobą teatry. Stupicy dano wolną rękę i pokazywał wiele ciekawych rzeczy. Podobnie jak Gavella w Dramatycznym. Chodziłem na wszystkie premiery albo na pierwsze przed-stawienie popremierowe, więc nie było w tam-tych latach w Zagrzebiu przedstawienia, na którym bym nie był. To wszystko było powią-zane z filmami. Nie wspominam o książkach. Czytałem bardzo niewiele, czytałem Johna Dos Passosa, jego książki zaczęły się wtedy ukazywać. *Manhattan Transfer*, trylogia *USA* i inne.

W jaki sposób udawało ci się pogodzić to wszystko ze szkołą?

Mieliśmy dużo czasu. To była siódma, ósma klasa, sama końcówka szkoły. Pracowałem du-żo i intensywnie, przez cały czas miałem moc-no napięty plan.

W jaki sposób go układałeś, na podstawie afiszy czy gazet?

Gazet. W Zagrzebiu nie działo się wtedy aż tak wiele. Chciałem uczestniczyć we wszystkim, chciałem być jak najlepiej poinformowany o wszystkim, interesowało mnie wszystko.

Robiłeś to sam czy z jakąś paczką?

Miałem paczkę przyjaciół, z którymi rozmawia-łem o tych sprawach. Poza tym robiłem wszystko sam.

Miałeś paczkę w tamtych czasach?

No, tak. Niewielką, tak że dużo z tego, co wchłaniałem, zatrzymywałem dla siebie. Prze-żywałem w tamtym okresie wiele wstrząsów. Wystawa Kożaricia i Vaništy... Gipsowe rzeźby Kożaricia i obrazy Vaništy kompletnie zawróciły mi w głowie. Te pokoje, jakby garderoby, wszystko w fioletach, szarościach i błękitach. Garderoby na obrazach olejnych.

ANALIZUJĄC FILMY

Więc jednocześnie pracowałeś i rozwija-łeś swoje zainteresowania?

To było zupełnie naturalne. Moje życie było ca-łością. Studiując architekturę poznałem czło-wieka, który wiele dla mnie znaczył, i dla które-go ja wiele znaczyłem. To był Ivan Martinac. Rok 1955. W tym roku zaczęliśmy rozmawiać na temat filmu po swojemu, zaczęliśmy two-rzyć nasz własny świat filmu, nie troszcząc się zupełnie o to, co powiedzą inni.

Jakiego rodzaju to były dyskusje?

Zaczęliśmy rozmawiać o filmie w sposób, w ja-ki wtedy o nim nie mówiono. O filmie pisali Rudolf Sremec w „Narodnim liście”, Mira Bog-lic w „Vjesniku”, Ive Mihovilović w „Ilustri-ranim vjesniku”, Vicko Raspor, Vlada Petrić, Vladimir Pogačić w gazetach belgradzkich... Pisali głównie z punktu widzenia socjologii, psychologii i przekazu, a my rozmawialiśmy o tym, ale także o formie. Wydaje mi się, że rozmawialiśmy głównie o technice.

Czy możesz podać jakiś przykład?

Filmem, który bardzo nam się podobał w owym czasie, było *Okno na podwórze* Hitch-cocka, które oglądaliśmy wiele razy. Dużo roz-mawialiśmy na temat jego struktury. Jimmy Stewart pokazywany jest zawsze w zbliżeniach albo półzbliżeniach, a to, co widzi – w planach ogólnych albo pełnych.



Tomislav Gotovac i Ješa Denegri, Galeria SKC, pierwsza indywidualna wystawa: „Tomislav”, kurator: Ješa Denegri, 1976, Belgrad.

Jest coś, czego nie da się łatwo wytłumaczyć, to znaczy ja nie potrafię... Chodzi o to, że zaczęliśmy rozpoznawać nie treść filmu, nie jego gatunek, ale indywidualny, unikalny rytm każdego reżysera, energię i oddech, jaki dają filmowi. Zaczęliśmy wyczuwać, że za każdym filmem – jeżeli jest dobry – stoi konkretny człowiek, który jest, na przykład, nerwowy, który lubi ujęcia panoramiczne, ujęcia w ruchu, który ma specyficzny rytm montażu. O tego typu sprawach rozmawialiśmy. Treść interesowała nas wyłącznie w kontekście techniki czy procedury.

Wróćmy do początków twojej kinomanii. Czy pamiętasz, kiedy przestałeś zwracać uwagę wyłącznie na treść i zacząłeś skupiać się na tym, o czym mówisz teraz?

No to powiem coś okropnego: ja naprawdę uwielbiałem oglądać filmy. Naprawdę podobały mi się te jazdy kamery w *Rashomonie* Kurosawy. Szczególnie fascynowało mnie takie ujęcie: słońce prześwieca przez liście, a ujęcie trwa i trwa. Nie mówię o tym filmie bez powodu – *Rashomon* to niewielka historia opowiedziana cztery razy. Sposób, w jaki go zrobiono, wyjaśnia, w pewnym sensie, to, jak ja oglądałem filmy w owym czasie. Tę historię można by opowiedzieć jeszcze na sto innych sposobów. Jedna rzecz jest istotna. Kurosawę zainspirowało *Bohero* Ravela i umieścił nawet w filmie muzykę bardzo podobną do *Bohero*. A *Bohero* to dokładnie to samo co *Rashomon*. Ravel dokonuje wariacji na temat, żeby ostatecznie doprowadzić do kulminacji...

Zauważałeś te rzeczy za każdym razem, kiedy oglądałeś jakiś film, czy też dochodziłeś do tego później?

Wszystko działo się w mojej głowie. Po prostu świetnie się czułem – rodziłem się na nowo za każdym razem, kiedy wchodziłem do kina! A jeżeli coś mi się spodobało, oglądałem to potem sto razy. Nie wiedziałem, dlaczego... Ale to prawda, że pewne rzeczy układały mi się w głowie, że mój wewnętrzny komputer układał je na właściwych miejscach. Moje oceny w owym czasie brzmiały: „to jest dobre, a to jest kiepskie”. Miałem nieomyślne poczucie tego, czy dany film jest w porządku, czy nie.

Nastolatki zwykle idą na jakiś film ze względu na jego treść, występujących w nim aktorów, postacie, albo dlatego, że lubią ten gatunek. Z tego, co mówisz, wynika, że dla ciebie nie miało to większego znaczenia.

Nieodmiennie fascynował mnie sam obraz.

Ale śledziłeś też aktorów i producentów...

Tak. Kiedy oglądasz jakiś film dwadzieścia razy, jest naturalne, że za dziesiątym zaczynasz czytać końcowe napisy. A biorąc pod uwagę to, w jaki sposób oglądałem filmy, zacząłem zapamiętywać wszystko – scenarzystów, producentów, operatorów, aktorów, aż po ostatniego epizodystę. Nie znałem nazwiska każdego, bo nie zawsze byli wymienieni, ale znałem ich wszystkich. Odczuwałem po prostu nieodpartą potrzebę oglądania filmów. Treść przestała mnie już interesować, nagle zrobiła się zupełnie nieważna. Kiedy oglądasz *Rashomona* po raz dziesiąty, zwyczajnie nie jesteś już w stanie powiedzieć nic nowego na temat treści. To właśnie wtedy zwróciłem uwagę na rzeźbę Michała Anioła i nagle zdałem sobie sprawę, że Kurosawa to dziecko europejskiej kultury zain-

spirowane Debussym, Ravelem, ktoś znający malarstwo i rzeźbę włoskiego renesansu, znający europejskie kino. Od razu było widać, że to ktoś wychowany w Europie. Kiedy Toshiro Mifune leży, widzisz, że to dosłowna interpretacja *Przebudzenia* Michała Anioła.

Czy rozmawiałeś o tego typu sprawach z kolegami z pracy?

Oni rozmawiali o wszystkim i niczym. Wyszedłbym na głupca, gdybym nagle zaczął opowiadać o filmach, *Rashomonach*, genialnych reżyserach, pomyśleliby, że się popisuję i przechalam.

PIERWSZE ZETKNIĘCIE Z ZAGRZEBSKIM KLUBEM FILMOWYM: FOTOGRAFIA

W roku 1954 Branko Janjić zaprowadził mnie na niewielkie zebranie w Zagrebskim Klubie Filmowym, tam, gdzie dzisiaj mieści się siedziba Stowarzyszenia Filmowców. Ktoś przyniósł *Paracelsusa* Pabsta na taśmie 16 mm, film nakręcony w roku 1943. Pabst wyjechał do Francji po dojściu Hitlera do władzy i tam do pewnego momentu pracował, a potem wyjechał do Szwajcarii; w roku 1943, kiedy wojna weszła w decydującą fazę, wrócił do Niemiec, by nakręcić film o *Paracelsusie*. Bergman potem zobaczył ten film i zrobił *Síódmą pieczęć*. Niemal dokładną kopię. *Paracelsus* zainspirował jeszcze kogoś – Orsona Wellesa w jego *Otellu*.

W jaki sposób Janjić związany był z Zagrebskim Klubem Filmowym?

Wiem, że kręcił tam krótkie fabuły. To zasiało ziarno w moim umyśle i sprawiło, że zacząłem

myśleć o możliwości robienia filmów. Potem jednak zniknąłem z Klubu. Nie wiem, co się stało. Janjić zapraszał mnie, ale atmosfera była tam dziwna, kręcili się jakieś nieciekawe typy, nagabywały mnie, co mnie odrzucało. Członkami Klubu byli ludzie, którzy w porównaniu ze mną mieli dużo pieniędzy, hobbyści. Atmosfera była mętna, więc zwinąłem manatki...

Branko Janjić był niezwykle ciekawą postacią. To on zapoznał mnie z magazynem „Life”, to znaczy ze zdjęciami tam zamieszczanymi. Poziom fotografii w „Life” w tamtym czasie był naprawdę niesamowity.

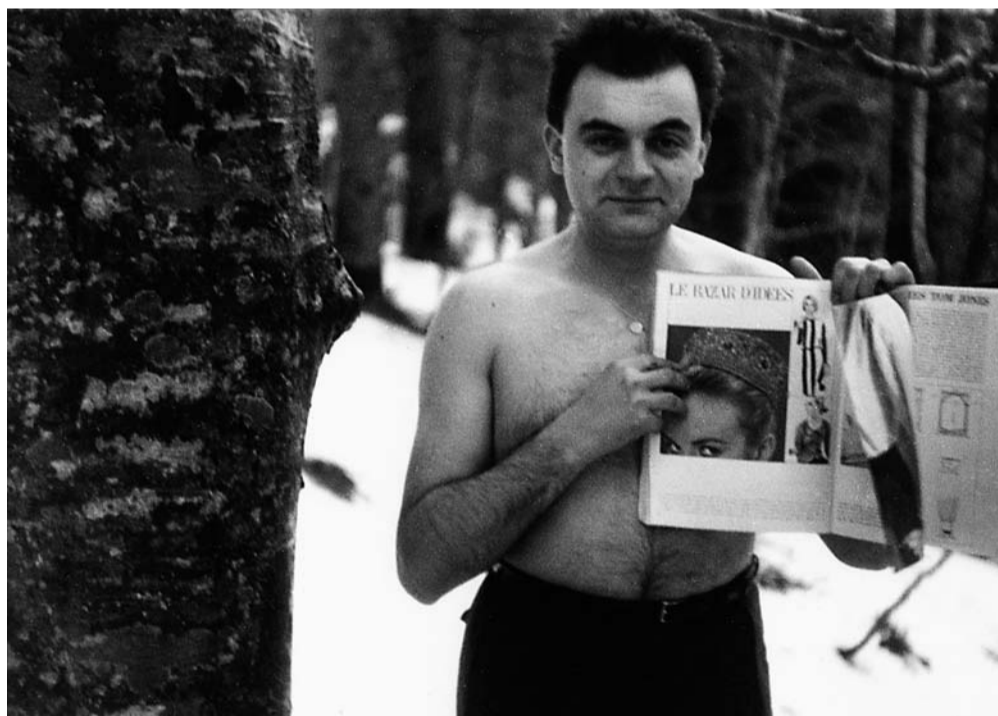
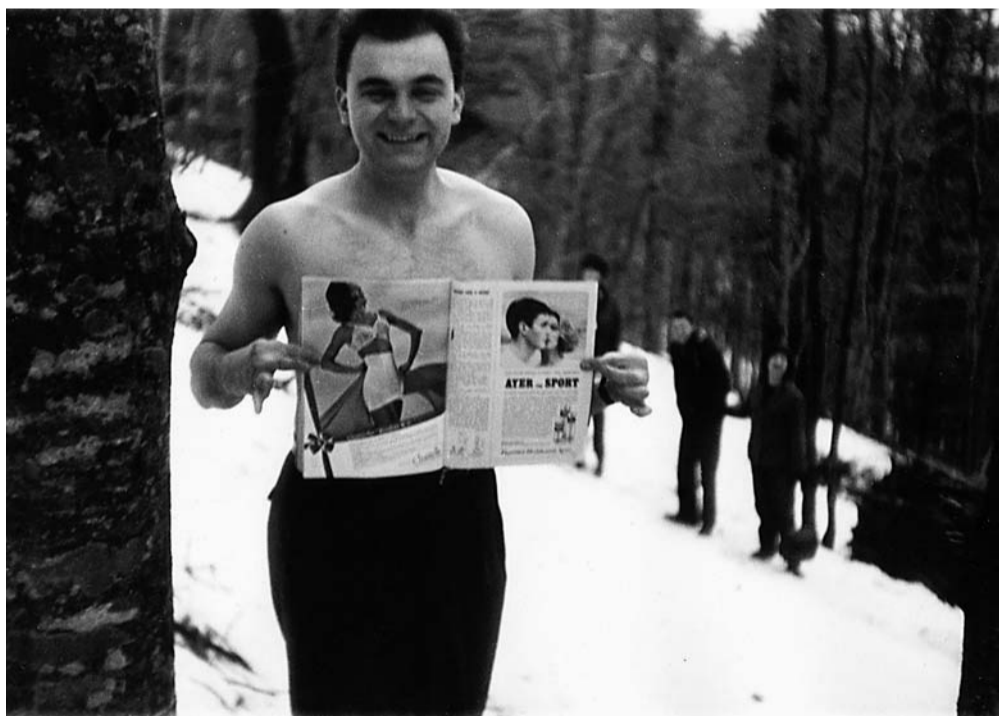
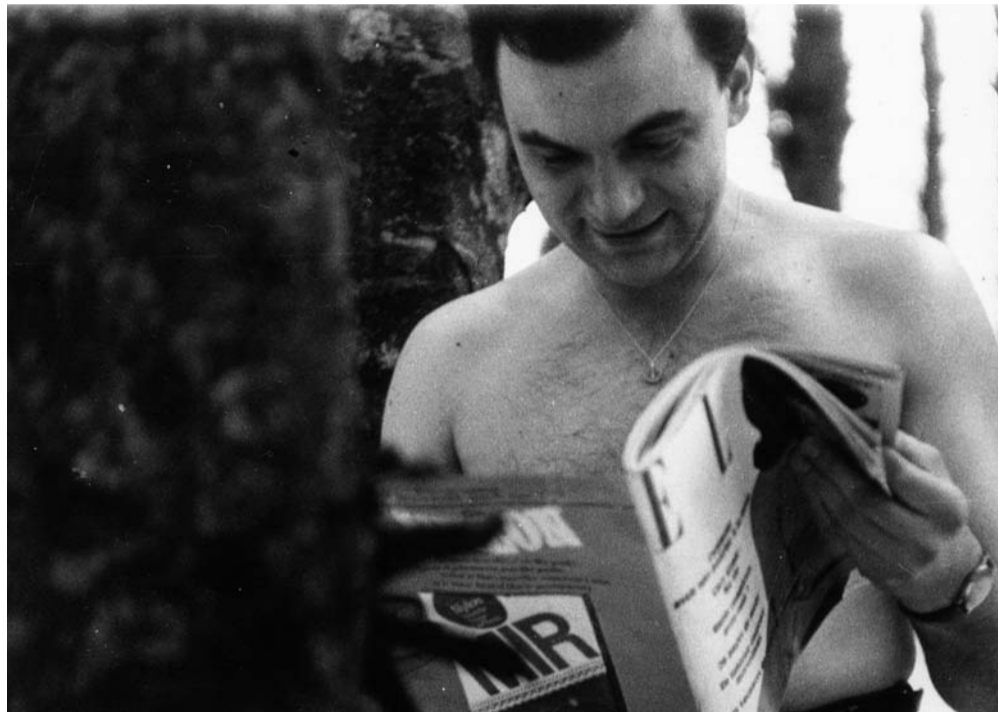
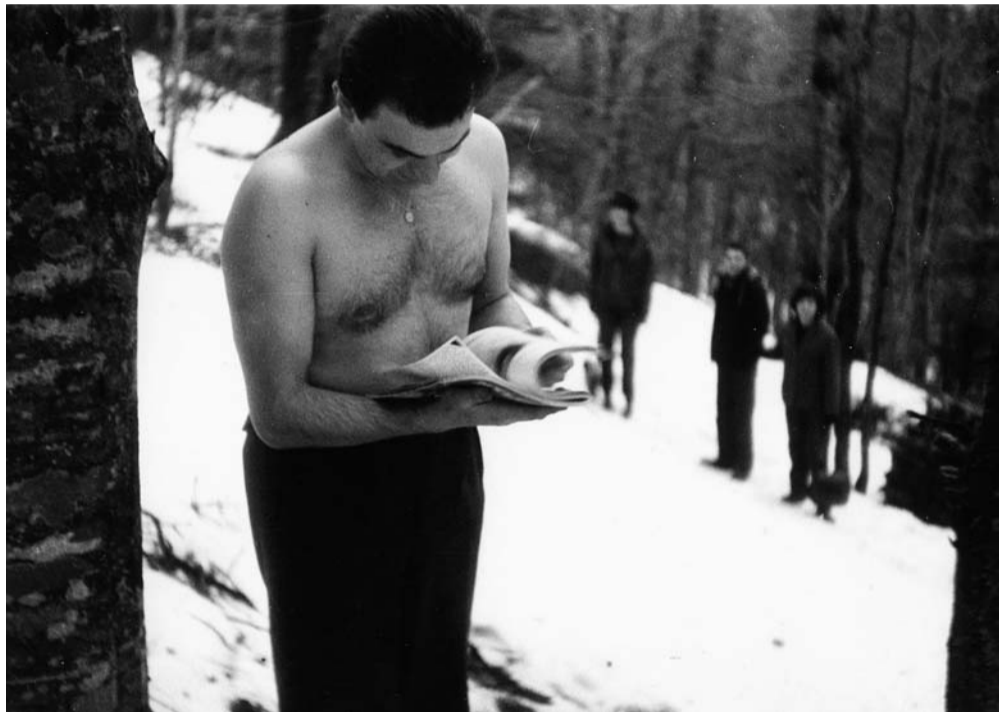
Gdzie kupowałeś to czasopismo?

Normalnie, sprzedawali je na Jelacu. Pamiętam jeden wspaniały reportaż. Nie wiem czyj, ale zrobiony był szerokokątnym obiektywem i pokazywał Północnych Koreańczyków i Amerykanów zbierających ciała swoich poległych na pasie ziemi niczyjej. Faceci w białych maskach na twarzach zbierający trupy z ziemi, z błota, i pakujący je do worków. [...]

DZIAŁALNOŚĆ W ZAGRZEBSKIM KLUBIE FILMOWYM

Kiedy wróciłeś do Zagrebskiego Klubu Filmowego, w jakich okolicznościach?

Martinac i ja poznaliśmy Hrvoje Šercara i jego brata Tvrtko w Kinotece w roku 1957. Zawsze kręciliśmy się przy kasie biletowej Kinoteki, tam, gdzie dzisiaj mieści się kino Jadran. Po między rokiem 1957 i rokiem 1960, kiedy poszedłem do wojska, oglądałem wszystkie pokazywane tam filmy. Nie opuściłem ani jednego. Zlatko Vranjican był szkolnym kolegą



Tomislav Gotovac, Pokazywanie „Elle”, 1962, performans i seria fotografii, fot. Ivica Hripko

Hrvoje i Tvrtko Šercarów i znał Zlatko Sudovića, szefa Belgradzkiego Klubu Filmowego. Vranjican powiedział nam: „Słuchajcie, chłopcy, jesteście miłośnikami filmu, może napiszecie scenariusz, ja zagram główną rolę, Sudović da wam taśmę, pieniądze i operatora, i w ten sposób zrobimy film, który może okazać się sukcesem”. I tak Ivan Martinac oraz Tvrtko i Hrvoje Šercarowie napisali scenariusz filmu. Zatytułowaliśmy go Z, na cześć tego obrazu Klee (portret twarzy, której usta, oczy i nos układają się w kształt litery Z). Nie pamiętam, o czym był ten film, wiem tylko, że z tym scenariuszem, w którym wszystkie sceny były szczegółowo opisane, poszliśmy do siedziby Klubu na placu Zwycięstwa nad Faszyzmem i tam zaczęliśmy wyjaśniać zdumionej publiczności, o czym on jest. Zostaliśmy przyjęci na

członków. Nie pamiętam, kto tam jeszcze był, ale traktowano nas z rezerwą, widząc przed sobą czterech dwudziestoletnich szczeniaków (piątym był Zlatko Vranjican, nasz rówieśnik). Zlatko Sudović załatwił nam sporo taśmy i operatora, którym był Vladimir Hoholać. Ponieważ jednak Mihovil Pansini, wówczas wielka gwiazda zagrzebskiego klubu filmowego i ogólnie amatorskiego filmu jugosłowiańskiego, kręcił wtedy swoje „arcydzieło”, *W małej cichej kawiarence*, z Vlado Petkiem w roli głównej, Hoholać, który był tam operatorem, mówił nam ciągle, że jest bardzo zajęty i ma dla nas bardzo mało czasu. Udało nam się nakręcić jedną rolkę taśmy, trzydzieści metrów, która zaginęła gdzieś w Klubie... Wszystko znalazło się na tej jednej rolce i nagle usłyszeliśmy, że to już koniec filmowania. Hoholać nie chciał

już więcej kręcić, powiedział, że projekt nie jest dla niego interesujący. Zlatko Vranjican powiedział: „Chłopcy, dość wolno wam to idzie”, i zaraz potem Ivan Martinac wyjechał do Belgradu, Tvrtko zaczął studiować filozofię, Hrvoje zajął się grafiką i tylko ja zostałem. Natychmiast zrobili mnie skarbnikiem Klubu i zaczęli mi mówić, jak bardzo im się podoba to, co opowiadam o filmie, ale... Tak znalazłem się z powrotem w Klubie i zaczęły się tam dziać dziwne rzeczy.

Jak wyglądała wtedy struktura Klubu?

Jedyną osobą wartą zainteresowania był Mihovil Pansini. Był jednak tak skupiony na swoich własnych filmach, że nie zwracał uwagi na nic innego. Kręcił film edukacyjny o młodym czło-

wieku, który zostaje filmowcem amatorem, z Vlado Petkiem w roli głównej. Napisał też podręcznik dla filmowców amatorów (co było naprawdę ważne), ale o istniejących filmach nigdy w Klubie nie rozmawiano.

POCZĄTEK DZIAŁALNOŚCI

Vladimir Petek był niezwykle cichym człowiekiem. Zbliżyłem się do niego. Widząc, że nic nie zdołam z niego wyciągnąć, ja mówiłem, a on słuchał. Dobre, co? W ten sposób Petek i ja zaprzyjaźniliśmy się. Któregoś dnia ktoś przyniósł do Klubu stare kroniki filmowe z czasów wojny. Powiedziałem, że fajnie byłoby zrobić z nich film. I Petek dokładnie to zrobił. To był rok 1958 albo 1959. Ja sam nigdy nie myślałem o robieniu filmów, ponieważ przerażała

mnie technologia. Czulem jakąś awersję do technologii. Petek sfilmował jakieś swoje wcześniejsze rzeczy, a potem obu nas wzięli do wojska. Wyszliśmy z wojska mniej więcej w tym samym czasie, on pod koniec 1961, ja na początku 1962. Jakoś tak się złożyło, że znowu zaczęliśmy spędzać czas razem i tylko ze względu na jego upór, kiedy powiedział: „To kiedy wreszcie nakręcimy twój film?”, zebrałem się na odwagę, dosłownie zebrałem się na odwagę, żeby powiedzieć: „Dobrze, nakręcimy go”. Tak naprawdę jednak nie miałem na myśli niczego konkretnego. Powiedziałem: „Ponieważ interesuje mnie fotografia, zróbmy film ze zdjęć”.

Nie miałeś żadnych konkretnych pomysłów?

Miałem całą masę różnych pomysłów, ale każdy z nich wiązał się z wyjaśnieniami, z reżyserowaniem, a ja zwyczajnie nie miałem odwagi się w to angażować... Białem się wielu rzeczy.

Jest więc rok 1962 i Petek nalega, bym nakręcił swój pierwszy autorski film. Przypadam, że było to dla mnie zaskoczenie: ktoś zmusza mnie do działania, do tego, bym się określił w pewnych kwestiach, o co wcześniej nigdy mnie nie proszono, byłem tylko obserwatorem. A teraz ktoś oczekuje ode mnie aktywnego współuczestnictwa. Jestem za to Petkowi wdzięczny. Jego nacisk okazał się czynnikiem kluczowym, to on sprawił, że zdecydowałem się wreszcie przekroczyć Rubikon. [...]

FAUN JAKO MANIFEST

Faun był wypowiedzią programową. To było jak manifest undergroundu Jonasa Mekasa, coś, co miało ambicję bycia dziełem programowym. Nadałem mu tytuł *Przedpołudnie fauna*, żeby nawiązać do *Popołudnia fauna* Debussy'ego i Mallarmégo, które uwielbiałem. Był to w istocie hołd dla nich. A żeby pokazać, że to jest tylko film, do oglądania w kinach, użyłem w pierwszej części ścieżki dźwiękowej z Godarda, a w trzeciej – z George'a Pala. Żeby pokazać, że autor myślał o filmie. Samo słowo „przedpołudnie” było wyrazem tęsknoty, pragnienia, bo w tamtym czasie pracowałem od siódmej rano do drugiej po południu i zupełnie nie wychodziłem na miasto przed południem w dni powszednie. W ogóle nie znałem porannego Zagrzebia. Dla mnie Zagrzeb to było popołudnie, wieczór, noc.

Czyli to ty byłeś faunem?

[Śmiech]. Nie posuwałbym się tak daleko. Nie sądzę, bym wtedy znał tę konotację. Znałem fauna jako postać mitologiczną... Film składa się z trzech części, trzecia związana jest z Howardem Hawksem. Liczba trzy nieustannie pojawia się w jego filmach. W *Rio Bravo*, na przykład, w połowie filmu, faceci w biurze szeryfa śpiewają trzy piosenki jedna za drugą. Kiedy Hawks ustawia scenę, z jakiegoś powodu chce w niej mieć trzech aktorów, a potem pokazuje trzy stany emocjonalne. Odnoszę wrażenie, że każdy film Hawksa jest trójkątem, że posiada solidność, stabilność trójkąta. Jego filmy są bardzo dokładnie zaplanowane, a zarazem są tak lekkie... Nie potrafię tego wyjaśnić.

Wiem, że film Godarda *Amatorski gang* to esej na temat Hawksa i bardzo się ucieszyłem widząc, jak często pojawia się tam liczba trzy. [...]

Zdaje się, że sprawy, które mnie interesują, dla masowego widza są mniej lub bardziej nudne. Powstaje pytanie: po co mam stawać przed publicznością? Ludzie cię nie zaakceptują, jesteś nudny, poza tym przecież jesteś samowystar-

zalny. Nie potrzebujesz kina, niczego, po prostu idziesz i oglądasz film. Próbuję odpowiedzieć sobie na pytania, o co tu chodzi, czego ja naprawdę chcę. Czy idę naprzód, oddalając się od siebie, czy nie. Patrę na coś, co jest przeznaczone do szerokiego rozpowszechnienia. Oglądam film. Co znaczy, że zawsze jestem w środku. Kiedy tylko wejdę w film, oglądam przekaz, który nie jest stworzony przez to, co ja myślę, ale raczej odkrywa, w atrakcyjny dla oka sposób, to, co zamierzył reżyser. Interesuje mnie pytanie, jakie jest moje miejsce w tym scenariuszu. Czy porzucę siebie, czy nie. [...]

KLUCZOWY OKRES

Czy pójście do wojska było dla ciebie punktem zwrotnym?

To było bardzo pozytywne doświadczenie. Wojsko pozwoliło mi przedefiniować moje podejście do wielu spraw: było ważne w kontekście moich relacji ze społeczeństwem. Mojego wejścia w społeczeństwo. To tam tak naprawdę zacząłem pokazywać moją twórczość innym. I tak się złożyło, że mój cykl fotografii pod tytułem *Pokazując „Elle”* stał się czymś w rodzaju manifestu. Pod innymi względami pobyt w wojsku również był pozytywnym doświadczeniem. Po podstawowym przeszkoleniu zostałem pisarzem kompanijnym, a gdy mój bezpośredni przełożony zachorował, przez dłuższy czas wykonywałem jego obowiązki.

A co z oglądaniem filmów?

Cóż, nie było łatwo, bo właśnie wtedy – to był rok 1960, 1961 i początek 1962 – Kineteka miała bardzo ciekawy repertuar, to był początek Nowej Fali. Cierpiełem jak idiota, ale wszystko to sobie odbiłem po wyjściu z wojska, dosłownie nie wychodziłem wtedy z kina.

Czy po wyjściu z wojska dalej śledziłeś pilnie wszystko, co działo się w dziedzinie teatru, w muzeach i tak dalej?

Dałem sobie spokój z teatrem, ale dalej chodziłem na wystawy. Moim celem stało się wówczas robienie filmów. Zaczęłem myśleć o tym w sposób definitywny. Oprócz tego istniały jednak także kwestie egzystencjalne, problemy życiowe, na które należało znaleźć odpowiedź. Żyć samotnie czy z kobietą? Z kim mieszkać, z kim spać? Co z twoim życiem seksualnym? To były pytania, które mnie wtedy nurtowały, potem było już łatwiej. Jesteś urzędnikiem i to jest to, a tamto to jest tamto. Początkowo zdumiewało mnie jednak, że ludzie ignorują mnie na planie czysto towarzyskim. Jesteś urzędnikiem w banku, więc nikogo nie obchodzisz. Zasufladkują cię w ten sposób i już nikt nie traktuje cię poważnie. Wszyscy myślą, że jesteś kimś w rodzaju hobbyisty, ale to by mi nawet nie przeszkadzało, gdybym miał możliwość robienia filmów.

W tym czasie stałeś się filmowcem amatorem?

Nie postrzegałem swojego krążenia wokół filmu, mojej refleksji na jego temat jako działalności amatorskiej. Ale że w tamtym czasie nie miałem innej możliwości samorealizacji niż w strukturach filmu amatorskiego, robiłem filmy i automatycznie stałem się częścią tego obiegu: festiwale ogólnokrajowe, festiwale w poszczególnych republikach, i tak zasufladkowano mnie jako filmowca amatora. To był głęboko zakorzeniony system klasyfikacji, którego z zasady nie lubiłem.

Wróćmy do fotografii. Czy zdjęcia były substytutem filmu?

Weźmy na przykład serię dwunastu fotografii przedstawiających moją twarz en face i z profilu, najpierw zarosniętego, potem ogolonego – te zdjęcia były efektem mojego pragnienia rozmowy o filmie. Te zbliżenia to w gruncie rzeczy *Męczeństwo Joanny d'Arc* Dreyera i Maria Falconetti w scenie obcinania włosów. To także pierwsze sceny *Życie własnym życiem* Godarda. A w tym filmie, i nie jest to przypadkowe, Anna Karina idzie do kina obejrzeć *Joannę d'Arc* Dreyera. Nawet Bresson jest tutaj, nawiązujący do Dreyera w swoim *Dzienniku wiejskiego proboszcza*. To samo odnosi się do zbliżeń Stevensa w *Miejscu pod słońcem*. Nigdy nie zapomnę tych zbliżeń Montgomery'ego Clifta i Liz Taylor, kiedy Monty mówi Liz, że ją kocha, a ona prowadzi go na balkon. Jeżeli chodzi o tego operatora – Williama C. Malone'a – to nie wiadomo, kiedy jest lepszy: w zbliżeniach, pejzażach czy w planach amerykańskich we wnętrzach. Poza tym myślę, że *Miejsce pod słońcem* było wielką inspiracją dla Godarda przy kręceniu *Do utraty tchu*.

FILMY LINIA PROSTA, BŁĘKITNY JEŹDZIEC, OKRĄG

Co zrobiłeś po *Przedpołudniu fauna*?

Poszedłem do Petka i powiedziałem mu, że chcę nakręcić filmy *Linia prosta*, *Okrąg* i *Błękitny jeździec*.

Miałeś już wtedy na nie pomysły?

Tak. To wszystko były rzeczy, które miały być zrobione około roku 1963, ale nie było na to czasu. A 1963, ponieważ to wtedy, w grudniu, *Przedpołudnie fauna* zostało po raz pierwszy pokazane publicznie.

Gdzie?

Na festiwalu GEF. Gdzieś około lata 1964 poszedłem do Petka prosić go, byśmy dalej współpracowali. *Linia prosta*, *Błękitny jeździec* i *Okrąg* miały powstać w Zagrzebiu. *Linia prosta* w tramwaju z Maksimira do Dubrawy, *Okrąg* w wieżowcu Neboder w Zagrzebiu, a *Błękitny jeździec* miał zostać nakręcony w knajpie, która wtedy nazywała się Mosor, a dzisiaj Ivo. To było miłe miejsce spotkań dla nocnych marków, znacie je, prawda? Jednak kiedy spotkałem się z Petkiem, powiedział: „Widzisz, przyjacielu, ja teraz pracuję jako kamerzysta w telewizji i nie mam wiele czasu, więc może byś się nauczył filmować kamerą 8 mm i w ten sposób sam kręcił swoje filmy”. Na przeszkodzie stanął jednak mój niesamowity lęk przed technologią. Jednak na GEF w 1963 poznałem Petara Blagojevicia z Belgradzkiego Klubu Filmowego, który przywiózł tam swoje filmy i pokazywał je w konkursie. Udało mi się obejrzeć jego zupełnie amatorskie dzieła, poznaliśmy się i zostaliśmy wielkimi przyjaciółmi. Po tym, co stało się z Petkiem, poskarżyłem się Petarowi na moją sytuację, a on powiedział: „Najlepiej będzie, jeśli przyjedziesz do Belgradu i tam nakręcimy te filmy”. Tak więc koło października 1964 wziąłem urlop i pojechałem do Belgradu. Przed wyjazdem z Zagrzebia kupiłem jeszcze masę taśmy dźwiękowej...

Ille cię to kosztowało?

Sporo. Z tym materiałem pojechałem do Belgradu i wymieniłem się z Petarem na taśmę Umkehr o wysokiej czułości. Wtedy zabraliśmy się za kręcenie tych trzech filmów, które dla mnie są całością. Jest to trylogia. Druga z kolei, pierwszą był *Faun*. Przygotowania zajęły jakiś tydzień, a potem nakręciliśmy wszystkie trzy filmy w ciągu trzech dni. W czwartek nakręciliśmy *Linia prosta*, w piątek *Okrąg*,

a w sobotę *Błękitnego jeźdźca*, mniej więcej od szóstej, siódmej wieczorem do dziesiątej, jedenastej.

Co sprawia, że te filmy stanowią trylogię?

W *Linii prostej* kamera umieszczona jest na pojeździe, przedmiot, który filmujemy, jest w ruchu. Jest to zarazem ujęcie nieruchome, pojedyncze, i ujęcie w ruchu ku przodowi. Dualizm widzenia. Jestem umiejscowiony w obiekcie opisanym przez to, że widać okna tramwaju, a cały obiekt jest w ruchu. Porusza się po ściśle określonej trajektorii, czyli torze, to znaczy, że tramwaj jedzie po szynach, a ja jestem wewnątrz ujęcia.

Błękitnego jeźdźca Petar Blagojević nakręcił z ręki, za pomocą panoram i ujęć w ruchu, które improwizował w zależności od tego, jak rozwijała się sytuacja. Powiedziałem mu, że będziemy wchodzić do knajp i jeżeli ktoś albo coś zwróci jego uwagę, niech to filmuje. Od czasu do czasu popychałem go w jakimś kierunku albo mówiłem: nakręć to czy tamto. Czasem on kręcił wedle własnego uznania, na przykład zauważył mężczyznę kierującego się do wyjścia i szedł za nim, albo kierował kamerę na siedzącą przy stoliku ślicznotkę. Bez żadnych reguł czy porządku. To znaczy był w tym pewien porządek, a było nim to, co powiedzieliśmy sobie na samym początku: że będziemy wchodzić do knajp i filmować ludzi i sytuacje, ale tylko ludzi, nie miejsca – to ludzie mają wypełniać kadr. Takie było nasze założenie – reszta miała wydarzyć się sama. To był *Błękitny jeździec*.

Okrąg miał polegać na tym, że wspinamy się na szczyt Albanii, najwyższego budynku w Belgradzie. Wyobrażałem to sobie tak, że operator siedzi na krześle umieszczonym na obrotowej platformie na szczycie budynku i że zaczyna filmować od poziomu swoich stóp, a potem stopniowo podnosi kamerę, podczas gdy ja go obracam. Sytuacja była jednak taka, że nie mogliśmy wnieść żadnego urządzenia na szczyt Albanii, więc ostatecznie całość porusza ludzka ręka. Cieszę się jednak, że ten film istnieje, bo wyraźnie widoczna jest w nim idea, która mnie wtedy fascynowała: filmowania ciągłego.

ŹRÓDŁA

Całość dedykowana była pewnym konkretnym ludziom, reżyserom i muzykom jazzowym. W *Linii prostej* ścieżką dźwiękową jest muzyka Duke'a Ellingtona, *Błękitny jeździec* dedykowany jest Artowi Blacky'emu, a w *Okręgu* wykorzystaliśmy muzykę Counta Basiego. *Linia prosta* pomyślana jest jako hołd dla Stevensa, *Błękitny jeździec* jako hołd dla Godarda, a *Okrąg* jako hołd dla Jutkiewicza.

Jakie filmy Jutkiewicza znałeś?

Podobały mi się dwa jego filmy stanowiące przejście od filmu niemego do filmu dźwiękowego. Jeden nazywa się *Złote góry*, a tytułu drugiego zapomniałem. Oprócz tego bardzo podobał mi się jego *Człowiek z karabinem* z roku 1939. W *Złoty górach* dominowały panoramy i panoramiczne ujęcia w ruchu. Jest tam na przykład scena, w której jeden z bohaterów siedzi w głębokim fotelu, a kamera nieprzerwanie panoramuje, bez względu na to, czy postać się porusza czy nie, to znaczy, czy daje powód do panoramowania. Kamera okrąży pomieszczenie niezależnie od akcji.

Pelen obrót?

Trzysta sześćdziesiąt stopni! W każdym razie tak to pamiętam, nie mam pojęcia, jak było naprawdę.

Oglądałeś to w czasie, kiedy robiłeś własny film?

Tego Jutkiewicza oglądałem około roku 1959-60. Ale go zapamiętałem. Facet w fotelu – ten obraz utkwił mi w głowie. Bohater doświadacza stresu i zamyka się w sobie, wycofuje się. Jutkiewicz pokazuje to w ten sposób, że aktor zapada się w głęboki fotel. Kamera panoramuje i za każdym kolejnym razem, kiedy pokazuje aktora w fotelu, widzimy, że zapadł się on jeszcze głębiej. Kamera przesuwa się wzdłuż ściany, obok różnych przedmiotów, wraca do aktora w fotelu i wtedy widzimy, że zapadł się jeszcze bardziej. Byłem zafascynowany! Jest jeszcze jedna rzecz – tym razem dotycząca Hitchcocka. Kręcąc scenę miłosną, Hitchcock wykonuje panoramiczne zbliżenie w ruchu na całującą się parę. To jest jego znak firmowy. To samo zrobiłem ja w *Glennie Millerze*. Hitchcock zrobił to w *Ostawionej*, w *Akcje oskarżenia*, w *Rebecce*, w *Zawrocie głowy*. Moja *Linia prosta* powiązana jest z *Miejscem pod słońcem*, *Błękitny jeździec* powiązany jest z Godardem, z *Życie własnym życiem*, z końcowymi scenami. Widzimy scenę dialogu i nagle, zamiast cięcia, Godard wychodzi z ujęciem na ulicę, scena rozgrywa się w kawiarni: alfons i Anna Karina. Dialog zmęczył Godarda, ale zamiast zrobić cięcie, robi panoramiczne ujęcie przechodniów i wyciemnienie. Albo Nana rozmawia z kimś w pokoju i od zbliżeń Godard przechodzi do panoramy ulicy albo budynku naprzeciwko, a potem wyciemnienie. W swoich wczesnych filmach, szczególnie w *Do utraty tchu* i *Życie własnym życiem*, Godard doskonale wykorzystuje ludzi na ulicy, przypadkowych przechodniów.

W podtytułach moich filmów świadomie chciałem wymienić tych znakomych twórców, bo uważałem, że wszystko, co robię, nie jest niczym więcej niż to, co robią oni. [...]

HAPPENING

W jednym z cykli fotograficznych biegasz nago po Belgradzie. Jakie były motywy tego działania?

Celem było stworzenie wyjątkowej sytuacji dla mnie i dla innych, drastycznego połączenia tego, co intymne, i tego, co publiczne.

A jaki cel przyświecał ci przy tworzeniu cyklu *Tutaj w tym miejscu* na temat tablic pamiątkowych?

Chodziło mi o sfotografowanie zamrożonych narracji pewnych dramatycznych wydarzeń. Jedna z tablic głosi na przykład, że w tym miejscu, przed tym budynkiem, pewien mężczyzna oddał sześć strzałów do pewnej kobiety, zabijając ją na oczach jej córki. Tablicę umieszczono tam z inicjatywy czterdziestu ośmiu belgradzkich spółdzielni pracowniczych.

To fascynujące...

Tak, i to właśnie ta tablica była inspiracją dla całej serii. Ja znałem tamtą kobietę. Była bardzo piękna, pewien facet szaleńczo się w niej zakochał i chciał się z nią ożenić, mimo że była mężatką. Prawdopodobnie zaprzyjaźnił się nawet z jej mężem i chciał ją od niego „odkupić”. W końcu po prostu nie potrafił bez niej żyć i ją zabił. Sfotografowałem też inne tablice. Wszystkie napisane cyrylicą, której graficzna forma bardzo mnie fascynowała. Poza tym każda tablica napisana jest innym krojem pisma. Mam miłośno-nienawistny stosunek do słów. Słowa jednocześnie coś znaczą i nic nie znaczą.

Kiedy wykonałeś swój pierwszy happening?

Myślę, że moim pierwszym happeningiem było moje pierwsze wyjście do pracy; te dziesięć lat służby to był mój happening w czasie i przestrzeni.

To nie jest późniejsza konstrukcja?

Nie, już wtedy myślałem o tym w ten sposób. A w roku 1967 przeprowadziliśmy happening jako taki. Šercar, Lukas i ja napisaliśmy scenariusz. Happening miał miejsce w piwnicy domu przy Ilica 12, gdzie znajdowała się podziemna scena. Producentem był Ivica Gorjup. Przed wejściem publiczności zapaliliśmy masę kadzideł, tak że prawie nie dało się oddychać, a na każdym krześle i na podłodze poukładaliśmy puste muszle. W środku było ciemno, więc kiedy ludzie zaczęli wchodzić, słychać było tylko chrzęst. Rzutnik puszczał na ścianę zdjęcie nagiego króliczka z „Playboya” do piosenki *Spring Is Here* Chrisa Connora, słynnej amerykańskiej wokalistki z lat 50. Na scenie znajdowała się szafka, dwa dziesięciokilowe młoty, kule zgniecionego papieru, cztery czy pięć kurczaków w klatce, a także instrumenty: gitara, skrzypce i organka, chociaż żaden z nas nie umiał grać. Byliśmy ubrani w ciemne garnitury, białe koszule i krawaty. W szafce było mleko i chleb, a na scenie siedziała dziewczyna, która miała być naga – mieliśmy wielkie trudności ze znalezieniem takiej, która w ogóle chciała tam siedzieć. Trzymała w ręku torbę z ryżem i cukierkami w szeleszczących papierkach i jej zadaniem było przeszkadzać widzom poprzez rzucanie na nich ryżu i poprzez fakt swojej nagości. Był tam też Pansini z kamerą, który miał wszystko nagrywać, oraz jego żona. Kiedy ludzie przestali wreszcie kasać, pojawiliśmy się, wypiliśmy mleko, zjedliśmy chleb, pochodziliśmy trochę po scenie i pogawędziliśmy, a potem wzięliśmy młoty i rozwaliliśmy szafkę w drzazgi.

Jak długo to trwało?

Cała akcja trwała około godziny, ale pewien nie jestem, bo w pewnym momencie straciłem poczucie czasu.

Co się stało z kurczakami?

Wydaje mi się, że widzowie je zabrali.

Więc nie zabiliście ich?

Mieliśmy je zabić i spuścić z nich krew. Mieliśmy następnie unurzać sobie dłonie w tej krwi i zostawiać krwawe odciski na białej ścianie, ale kiedy nadszedł ten moment, nagle wysiadł prąd. Cała publiczność i my znaleźliśmy się w kompletnych ciemnościach na piętnaście minut, nikt się nie poruszał... To doświadczenie, które było tak niesamowite, że włosy stanęły mi dęba, kompletnie wybito nas z rytmu. Staliśmy na scenie, reflektory znowu rozbłyły, poczekaliśmy pięć czy dziesięć minut, nikt nie wstawał, wszyscy gapili się na szczątki szafki, i wtedy powiedzieliśmy, że to już koniec. Na koniec zaczęliśmy grać, wydobywać dźwięki z instrumentów, a potem zostawiliśmy instrumenty i zaczęliśmy rzucać w publiczność kulami z papieru. Ludzie zaczęli je odrzucać i powstał rodzaj porozumienia, rodzaj gry. My celowaliśmy w widzów stojących najbliżej sceny, a oni odkopywali kule w naszą stronę, wzbijając masę kurzu. Potem wzięliśmy kurczaki i zaczęliśmy rzucać je zamiast kul. Były to jednak kurczaki z inkubatora, więc nie były szczególnie ruchliwe; nie wydawały żadnych dźwięków i zachowywały się anemicznie. Przez jakiś czas odrzucano nam je na scenę, ale po chwili z sześciu zrobity się już tylko dwa, i kie-

dy przygotowaliśmy się, by zarznąć jednego z nich siekierą, znowu wysiadło światło. Za namową menedżera klubu powtórzyliśmy ten happening jakiś czas później, chociaż dawaliśmy sobie sprawę, że to już nie to samo. Nie da się popełnić samobójstwa dwukrotnie.

Jaka była reakcja publiczności?

Na widowni było wielu naszych znajomych, ale także wielu ludzi, których pierwszy raz widzieliśmy na oczy. Łącznie było tam około setki ludzi.

Czy były jakieś relacje prasowe?

Miało coś być, ale w końcu nic z tego nie wyszło, poza samą informacją przed imprezą, że coś takiego się odbędzie. [...]

ZAGRANICZNE KINO EKSPERYMENTALNE

Od roku 1957 miałem styczność z filmem awangardowym. Na przykład *Przypadek hollywoodzkiego statysty numer...* Vorkijeva (Sławko Vorkapicia). Znałem też filmy Mai Deren, oglądałem je w Kinotece. Po raz pierwszy dowiedziałem się o tym, że kręci się również rzeczy nietypowe w wieku lat trzynastu z belgradzkiego magazynu „Film”, gdzie był dział o filmie eksperymentalnym. Wszystko to, o czym czytałem jako dzieciak, obejrzałem potem w Kinotece: Vorkapic, Maja Deren, *Pies andaluzyjski* Buñuela i Dalego, i tak dalej. Dowiedziałem się też, że amerykański film undergroundowy, który przyznaje się do powinowactwa z Légerem i Mają Deren, inspirowało tak krytykowane kino hollywoodzkie, które jest w istocie wielką skarbnicą pomysłów. Kiedy w *Historii Glenna Millera* Anthony'ego Manna oglądasz sekwencję, gdzie na muzykę amerykańskiego patrolu nakładają się sceny żołnierzy ruszających do bitwy, ich rehabilitacji w szpitalu, wybuchów i kanonad, jest to czyste kino undergroundowe, podobnie jak *Cosmic Ray* Bruce'a Connora. Mam wrażenie, że *Cosmic Ray* czerpał inspirację z tamtych sekwencji Manna, a Bruce Connor na pewno widział *Historię Glenna Millera*, bo wszyscy oni jako dzieciaki chodzili do kina. Urodzili się w kinie. Prawda jest taka, że tak zwane Hollywood to nie jakieś okropieństwo, lecz raczej przebogata skarbnica. Pierwszy prawdziwy film undergroundowy zobaczyłem w roku 1967 w Puli w pokoju hotelowym P. Adamsa Sitneya. To były *Wiersze* Brakhage'a w formacie 8 mm. Potem oglądaliśmy filmy undergroundowe podczas wieczorów filmowych dla młodzieży, od pierwszej w nocy do rana, łącznie jakieś czterdzieści godzin materiału.

Czy znałeś filmy Michaela Snowa?

Nie, ale wspominało mi o nich.

Pytam o to, bo jego *La Region Centrale* z roku 1971 oparty jest na bardzo podobnym pomysłе co twój *Okrąg*.

Styszałem o tym od Bojany Makavejev. Była na pokazie filmów Snowa w Nowym Jorku i po projekcji powiedziała mu, że istnieje bardzo podobny film w Jugosławii.

Snow zrobił film, który ma tytuł wyłącznie graficzny w odróżnieniu od słownego, ty też miałeś podobne pomysły.

Tak, jeden film chciałem nazwać wizerunkiem sprzączki od pasa, który John Wayne nosi w *Rio Bravo* Howarda Hawksa. Co ciekawe, ta sprzączka pojawia się w czterech innych filmach Hawksa, w który występuje Wayne: *Rzeź Czerwonej, Eldorado, Rio Lobo* i *Hatari!* Myślę, że to pas, który Hawks nosił w prawdziwym życiu.

OGLĄDANIE FILMÓW I ROBIENIE FILMÓW

Jaki jest związek pomiędzy twoim zamiłowaniem do oglądania filmów i do ich robienia?

Myślę, że najwięcej przyjemności sprawiają mi moje własne filmy. Ale chyba najszcześniejszy byłbym, nie robiąc nic poza oglądaniem.

Ale ty zawsze oglądasz.

Tak, ale jeszcze trzeba żyć, w tym sęk. Kiedy poszedłem do pracy, nazwałem to moją pierwszą robotą reżyserską; zrobiłem to, by dali mi spokój, bym mógł non stop oglądać mój film. Tam leciało biurko z papierami, biurko z papierami, biurko z papierami... dla mnie było to zupełnie normalne. Film sam w sobie. Kiedy szedłem do kina, nie szedłem po rozrywkę, ale do pracy. Każde moje wyjście do kina uważałem za pracę. Film był dla mnie rzeczywistością. Dlatego uwielbiam oglądać, dlatego każde moje spojrzenie jest filmem, gdy otworzę oczy – widzę film. Kiedy na coś spojrzę, tworzę to na nowo. Bresson i Dreyer przestają być tutaj ważni, chociaż tworzę na podstawie tego, co od nich dostałem, i kiedy mówię, że film trzeba obejrzyć dziesięć razy, to wiem, że to prawda, ponieważ i ja, i film zmieniamy się za każdym razem. Oglądam *Miejsce pod słońcem* od dwudziestu pięciu lat i za każdym razem jest to inne doświadczenie.

Czy to oznacza, że przez całe życie można by oglądać jeden film?

To właśnie próbuję powiedzieć. Nie ja to wymyśliłem. Powiedział to Faulkner – że jest dziesięć ksiąg, które czyta nieustannie, przez całe życie. Ale najważniejsze jest to, czy coś obejrzałeś czy nie. To, co o tym powiesz, nie ma znaczenia. Sądy wartościujące wypowiediane przez człowieka nie mają znaczenia dla jego umysłu, ponieważ umysł rejestruje rzeczy jak komputer i umieszcza je tam, gdzie trzeba, bez względu na to, co ty o tym sądzisz.

Czy jest jakiś projekt, który chciałbyś zrealizować?

Chciałbym zrobić film, który zaczyna się czymś i kończy się czymś, i vice versa. Nie wiem, czy wyrażam się jasno, ale boję się o tym mówić, bo chciałbym to wyrazić poprzez medium, które kocham najbardziej, poprzez film.

Rozmawiali Goran Trbuljak i Hrvoje Turković. Skrócona wersja wywiadu opublikowanego w zagrebskim piśmie „Film” nr 10-11, 1977, przedrukowanego w monografii *Tomislav Gotovac*, red. A.B. Ilić, D. Nenadić, Zagreb 2003.

Tłumaczenie: Marcin Wawrzyńczak

Tomislav Gotovac, ur. 1937, jeden z najważniejszych serbskich artystów XX wieku, od lat 60. organizował liczne akcje i performensy na ulicach Zagrzebia (*Kocham cię Zagrzebiu*), jest autorem kolaży, serii fotografii oraz strukturalistycznych filmów eksperymentalnych (m.in. *Koto i linia prosta*). Na wystawie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej „Kiedy rano otwieram oczy, widzę film” pokazujemy jego film *Linia prosta*.



David Maljković, „– Daj spokój, jesteśmy zmęczeni, przyjdziemy tu jeszcze raz...”, *Scena dla nowego dziedzictwa*, 2004, wideo

Polityczna praktyka sztuki jugosłowiańskiej

Jelena Vesić

Co oznacza Jugosławia dzisiaj? Zwyczajny fakt historyczny? Kolejną przeszłą epokę?

Czy jest to neutralny geopolityczny determinant, którego możemy używać w dowolnym kontekście i z dowolnego punktu widzenia? Czy raczej projekt polityczny wart ponownego rozważenia i zbadania w obecnej sytuacji?

Tych właśnie kwestii dotyczy projekt *Polityczna praktyka sztuki (post-)jugosłowiańskiej* [PPYUART – *Political Practices of (post-) Yugoslav Art*].

Projekt PPYUART bada historyczne ciągłości i pęknięcia kulturowo-politycznej przestrzeni znanej jako Jugosławia – w jaki sposób owa przestrzeń została powołana do życia, zbudowana i zinstytucjonalizowana; jakiego używała języka i terminologii krytycznej; w jaki sposób jej praktyki kulturowe organizowane były w ramach instytucji państwowych, a w jaki w samorodnych przestrzeniach produkcji alternatywnej i marginalnej; czy powinniśmy te dwa sposoby organizacji postrzegać jako wyraźnie przeciwstawne i rozłączne, czy też jako intelektualnie i politycznie powiązane. Wszystkie te pytania wciąż są otwarte i intrygują – szczególnie tych, którzy próbują wyzwolić się z uścisku postsocjalistycznej „nadrzędnej narracji”, która silnie determinowała produkcję artystyczną na przestrzeni dwóch ostatnich dziesięcioleci.

Projekt PPYUART zainicjowany został przez cztery niezależne organizacje – SCCA/pro.ba z Sarajewa, WHW z Zagrzebia, kuda.org z Nowego Sadu oraz Prelom Kolektiv z Belgradu – aktywnie powiązane z progresywnymi strategiami jugosłowiańskiego dziedzictwa politycznego, jak również ze współczesnymi praktykami krytycznymi, w ramach których sztuka i media łączą się z aktywizmem społecznym, teorią polityczną i strategiami samoorganizacji. PPYUART pomyślany jest jako długoterminowy multidyscyplinarny projekt badawczy identyfikujący, artykułujący i omawiający wzajemne związki pomiędzy sztukami wizualnymi, produkcją intelektualną i praktykami społeczno-politycznymi w danym kontekście społecznym. Jego celem jest przywrócenie sztuce głosu politycznego, którego została pozbawiona, zarówno w sposób aktywny (poprzez dominację podejścia „przemysłu kulturowego”), jak i retroaktywny (poprzez sposób, w jaki została poddana historyzacji). W obu przypadkach sztuka rozumiana jest jako coś, co może jedynie przedstawiać, a nie uczestni-

czyć w otaczającym ją świecie, jako coś, co pojawia się, kiedy historia już się wydarzyła. W tym sensie sama nazwa projektu, sugerująca możliwość istnienia czegoś takiego jak polityczna praktyka sztuki, wieści metodologię sprzeciwiającą się owej ustalonej filozofii.

Projekt PPYUART ruszył w roku 2006, a wyniki pierwszej fazy badań zaprezentowane zostały jako szereg „studiów przypadku” w formie wystaw, publikacji, dyskusji panelowych, projekcji filmowych i debat. Sposób, w jaki treści te są organizowane i przedstawiane odbiorcom, sumuje metody działania i poglądy czterech organizacji, które łączy wspólna postawa wobec kultury jako produktywnego procesu, a nie przedstawiającego produktu. Mikroprojekty takie jak *Nieustające zajęcia ze sztuki*, *Galeria TV*, *Publiczność stosowana*, *Ocenzurowane bez cenzury*, *Kim jest „Goran Djordjević”?*, *Vojin Bakić* to niektóre ze „studiów przypadku”, jakie zaprezentowane zostały w ostatnim okresie w różnych miastach dawnej Jugosławii. Ta grupa mikroprojektów badawczych, a także mobilny sposób ich prezentacji, rozwija koncepcje kultury „oficjalnej” i „marginalnej” istniejące w ramach socjalistycznego państwa i omawia model instytucjonalny, który z dzisiejszej perspektywy można by nazwać „wyhodowanym marginesem”. W szerszym sensie, PPYUART wykorzystuje terminy krytyczne i sytuacje takie jak: kultura partyzancka, socjalistyczny konsumpcjonizm, sztuka konceptualna i strajk produkcyjny, kontekst polityczny roku 1968 i innowacje kultury studenckiej, współczesna produkcja kulturowa i polityka pamięci.

Poniżej przedstawiam dwa przykłady „studiów przypadku” przeprowadzonych w ramach PPYUART, które dają pewne pojęcie o doborze „przypadków”, kierunku badań i o modelach prezentacji.

Galeria TV

Kuratorka i historyk sztuki Dunja Blažević, która w latach 70. prowadziła galerię w Studenckim Ośrodku Kultury w Belgradzie, przekształcając ją w przestrzeń dla eksperymentów artystycznych, nowych mediów i działalności krytycznej, w roku 1981 rozpoczęła współpracę z państwowym nadawcą Radio Telewizja Belgrad. Współpraca ta wkrótce przekształciła się w regularny comiesięczny program *Galeria TV*, nadawany na antenie jugosłowiańskiej telewizji państwowej w latach 1984-91. *Galeria TV* stanowi znaczący przykład interdyscyplinarnych i społecznie zaangażowanych praktyk artystycznych i kuratorskich, pozostając aż do dzisiaj unikalnym modelem pokazywania i omawiania inicjatyw kulturalnych w publicznej telewizji. Powody zorganizowania wystawy na temat owego telewizyjnego programu z drugiej połowy lat 80. są wielorakie i dotyczą zarówno samego medium (medium telewizyjnego i medium galerii), jak i treści programu (sztuka współczesna

rozumiana możliwie szeroko). W polu zainteresowania *Galerii TV* były również wzajemne powiązania między praktykami kulturalnymi w ramach tego, co nazywamy dzisiaj „epoką dekadentckiego jugosłowiańskiego socjalizmu” lat 80. Pojawienie się *Galerii TV* w tym kontekście związane jest również z samym rozwojem sztuki lat 70. i 80., z jej ideami demokratyzacji odbioru i produkcji sztuki, porzucenia tradycyjnych przestrzeni wystawienniczych, taktycznego wykorzystania mediów, współczesnictwa, kolektywizmu, zmiany statusu autora, i tak dalej.

Programy Dunji Blažević tematyzowały szerokie rozumienie pojęcia „sztuka współczesna” – od historycznych awangard po tak zwane nowe praktyki artystyczne, eksperymenty wideo, komiksy, design i literaturę – bez wprowadzania jakichkolwiek ograniczeń gatunkowych czy czasowych. Wybór muzyki towarzyszącej narracji wizualnej w oczywisty sposób odzwierciedla wpływ i ducha rozkwitającej ówczesnie „nowej fali”.

Galeria TV jest również ciekawym zjawiskiem nie tylko, jeżeli chodzi o jugosłowiańską scenę artystyczną i kulturalną tamtego okresu, lecz także w kontekście telewizji publicznej oraz społeczeństwa i państwa, w których taki projekt był możliwy. Zachowane nagrania *Galerii TV* można również postrzegać jako materialne pozostałości pewnej ideologii, co wyraźnie pokazuje, że eksperyment tego typu nie jest możliwy w przestrzeni medialnej dzisiejszej telewizji publicznej, i do jakiego stopnia byłby on postrzegany jako formalnie i treściowo elitarny, niekomercyjny i nieinteresujący dla szerokiej publiczności. Stąd wynika nieco paradoksalny fakt, iż programy telewizyjne tego typu mogą powrócić do nas dzisiaj wyłącznie poprzez „zamknięty” i „kontemplacyjny” kontekst białego sześcianu galerii. W świecie Big Brothera i programowanej społecznej niepamięci „przestarzała” przestrzeń medialnej galerii jawi się jako jedno z niewielu miejsc, gdzie panuje wolność eksperymentowania.

„Bakić i nowe tendencje” to wystawa dokumentalno-archiwalna obejmująca rozmaite edukacyjne i dyskusyjne programy związane z architekturą i sztuką publiczną socrealizmu. Przygląda się ona również dzisiejszemu niszczeniu tej modernistycznej sfery publicznej i związanych z nią wartości. Wystawa pokazuje około pięćdziesięciu małych i średnich dzieł rzeźbiarskich, a także makiety, modele pomników, studia i rysunki (niektóre z nich po raz pierwszy prezentowane publicznie). W jej skład wchodzi również oprowadzanie kuratorskie i wywiady bądź relacje licznych aktywistów kulturalnych mających związek z problematyką socrealizmu i sztuką Vojina Bakicia, widzianą w rozmaitych historycznych kontekstach i z rozmaitych perspektyw.

Wystawa „Bakić i nowe tendencje” stara się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Vojin Bakić, jedna z najwybitniejszych postaci modernizmu powojennej Chorwacji i socjalistycznej Jugosławii, popadł w zapomnienie i dlaczego jego dzieło istnieje dzisiaj dla szerszej publiczności jedynie jako „zbiór oderwanych od siebie fragmentów”.

Podczas gdy w latach 60. Vojin Bakić przeżywał szczyt zainteresowania ze strony krytyków i historyków sztuki, w następnych dekadach jego twórczość ulegała materialnej degradacji i intelektualnej marginalizacji. Gdy na początku lat 90. do głosu dochodzi nacjonalizm i antykomunizm, główne dzieła Bakicia – pomniki Bohaterom Walki Narodowyzwolenieckiej i Ofiarom Faszyzmu – ulegają zniszczeniu i popadają w zapomnienie. Jego słynny Pomnik Szpitala Partyzanckiego w Petrovej Gorze (temat niedawnej trylogii wideo Davida Maljkovića zatytułowanej *Scena dla nowego dziedzictwa*, 2004-2005) uzyskuje tymczasem nową funkcję w sferze wulgarnego pragmatyzmu: ze względu na swoją wysokość zostaje wykorzystany jako podstawa nadajników chorwackiej telewizji publicznej i operatora komórkowego T-Mobile.

Wszystkie te fakty stanowią przykłady działania reakcyjnej krytyki instytucjonalnej, która przyczyniła się do zniszczenia modernistyczno-universalistycznej sfery publicznej i związanych z nią praktyk politycznych i kulturalnych. Zniszczeniu ulega tutaj sfera, która przynajmniej w teorii wierna była modernistycznym czy, szerzej, oświeceniowym wartościom, takim jak edukacja, równość i emancypacja upośledzonych grup społecznych. Ta sfera instytucjonalna atakowana jest dzisiaj z dwóch stron – przez neoliberalizm, który kierował procesem przekształcenia jej w wolny rynek, oraz przez nacjonalizm, próbujące ograniczyć wolność słowa, narzucić ogółowi wartości religijne i zbudować nowo-starą kulturę narodową. Nowe spojrzenie na twórczość Vojina Bakicia i socjalistyczno-modernistyczne dziedzictwo, którego był częścią, ma na celu zmianę sposobu postrzegania i przedstawiania socjalistycznej przeszłości w globalnym dyskursie artystycznym i teoretycznym. Kwestionuje ono dominujące narracje „totalitaryzmu” i „socjalistycznej normalizacji”, typowe dla postsocjalistycznego rewizjonizmu historycznego, ale także modną obecnie nostalgiją za XX-wiecznym modernizmem i jego projektem społecznym, za ikonocznymi momentami socjalizmu i generalnie za całą tą utopijną, optymistyczną, ambitną i niebezpieczną, naiwną przeszłością, która nigdy nie powróci.

Tłumaczenie: Marcin Wawrzyńczak

Jelena Vesić jest kuratorką i krytykiem sztuki. Tekst powstał przy współpracy z Prelom, WHW, kuda.org i SCCA/pro.ba.

Forma potencjalna

Problem sytuacji estetycznej
w Pracowni Grzegorza Kowalskiego

Karol Sienkiewicz

Witold Gombrowicz pisał w *Dziennikach*: „...sam dla siebie nie potrzebuję formy, ona mi jest potrzebna po to tylko, aby ten drugi mógł mnie zobaczyć, odczuć, doznać”.¹ Nieprzypadkowo na Gombrowicza powołuje się francuski kurator i krytyk Nicolas Bourriaud, gdy pisze o „formie relacyjnej”, w książkach pisarza stanowiącej jego zdaniem „rezultat nieustannych transakcji z podmiotowością innych”.² Analizując między innymi pisma Gombrowicza i Serge'a Daneya (zwłaszcza jego twierdzenie, że „każda forma jest twarzą patrzącą na nas”), Bourriaud dochodzi do wniosku, że „forma może zaistnieć jedynie w wyniku spotkania między dwoma poziomami rzeczywistości”.⁴ Nieprzypadkowo Gombrowicza przywołuje też Grzegorz Kowalski. W 1981 roku pisał: „Dążę do tego, aby moja forma była formą potencjalną [...] Świadomie włączam do procesu dojrzewania formy «dzianie się» wokół, czyli współdziałanie ludzi z najbliższego kręgu. Nie jest to dzielenie się odpowiedzialnością, lecz dopuszczenie wielowymiarowości, jaką nadają formie współuczestnicy”.⁵ Tym pozornym, jak się okaże, podobieństwem między rozumieniem „formy potencjalnej” przez Kowalskiego i „formy relacyjnej” przez Bourriauda warto przyjrzeć się bliżej. Porównanie to może bowiem przybliżyć specyfikę Kowalni, zachodzących w jej ramach interakcji, opartych na nich zadań i etosu sztuki, jaki wynoszą studenci, a przede wszystkim rzucić światło na niejasności w pojmowaniu problemu formy w twórczości Kowalskiego i jego Pracowni (tych dwóch pól działalności nie można traktować rozdzielnie).

Pod koniec lat 60. w twórczości Grzegorza Kowalskiego nastąpił istotny przełom. Wtedy odrzucił on Hansenowską utopię Linearnego Układu Ciągłego, a w jego pracach potencjalnego, wyimaginowanego odbiorcę zastąpił zindywidualizowany uczestnik. Do twórczości Kowalskiego po 1970 roku⁶ zdają się pasować definicje Bourriaudowskiej „sztuki relacyjnej”, czyli „sztuki przyjmującej za swój horyzont teoretyczny raczej rzeczywistość ludzkich interakcji oraz kontekst społeczny, niż założenie o niezależnej i prywatnej przestrzeni symbolicznej”.⁷ Termin „estetyka relacyjna” został wprowadzony przez Bourriauda w odniesieniu do sztuki lat 90., a dokładniej – określonych strategii artystycznych wówczas zdobywających popularność: przedkładania interaktywności nad aspekt wizualny prac, kreowania rzeczywistych lub hipotetycznych relacji z widzami i pomiędzy nimi. Pisze on między innymi, że „[...] rolę dzieł sztuki nie jest już formowanie wyobrażeń i utopijnych realności, lecz same w sobie stanowić powinny sposoby na życie i modele działania w ramach istniejącej rzeczywistości”.⁸ Bourriaud nie tworzy uniwersalnej teorii (jak można by się spodziewać po jego niektórych esejach), lecz odnosi się do konkretnej praktyki artystycznej (m.in. Feliksa Gonzalesa-Torresa, Vanessy Beecroft, Rirkrita Tiravani, Pierre'a Huyghe), instalacji i działań włączających w swój obręb widzów w galerii, a właściwie – jak zauważa czołowa krytyczka jego teorii, Claire Bishop – często zakładających określone zachowania publiczności.⁹ Nie wynika z tego, że Kowalski wyprzedzał swoją epokę (raczej w twórczy sposób rozwijał doświadczenia sztuki kinetycznej). To Bourriaud nie docenia prekursorów sztuki lat 90.¹⁰ Poza tym między twórczością Kowalskiego a estetyką relacyjną zachodzą istotne różnice. Bezpośrednimi odbiorcami działań artysty był wąski krąg wspólnotowy Repassage'u (zdarzenia), bądź też jego prace powstawały w wyniku zainicjowania procesu komunikacji między artystą i określoną grupą uczestników (akcje-pytania). Gdy Kowalski mówi o „formie potencjalnej”, ma na myśli proces powstawania dzieła sztuki. Bourriaud pisze o skończonych dziełach sztuki, choć realizujących się w bezpośrednim kontakcie z odbiorcą. Claire Bishop słusznie zauważa, że w przypadku sztuki relacyjnej „[...] publiczność jest wy-

obrażona jako wspólnota: raczej niż stosunek jeden do jednego między dziełem sztuki i widzem, sztuka relacyjna tworzy sytuacje, w których odbiorcy nie są po prostu traktowani jako kolektywna, społeczna jedność, ale są im dane narzędzia do stworzenia zbiorowości”.¹¹ Dopiero te słowa w pełni oddają różnicę między działaniami Kowalskiego i estetyką relacyjną. Kowalski, zarówno w swej twórczości, jak i w Pracowni, zawsze opiera się na osobistych stosunkach. Ponadto jego zdaniem „istnieje prymat doświadczenia ludzkiego nad dziełem, dzieło jest wtórne”.¹²

Po objęciu przez Kowalskiego w 1985 roku Pracowni Rzeźby po prof. Jerzym Jarnuszkiwiczu relacje zbliżone do tych znanych z jego akcji-pytań zaczęły łączyć go ze studentami. Podobnie jak galerię Repassage Kowalnię traktować można jako grupę wspólnotową. W ramach Pracowni zaistniały zresztą dwa ostatnie pytania Kowalskiego. Cytat z Juliusza Słowackiego: *Co widzi trupa wyszklona żrenica*, padł po raz pierwszy w 1991 roku, a potem rozwinął się w cykl wystaw.¹³ Ostatnie pytanie zostało postawione podczas pleneru w Dłużewie w lutym 2007 roku. Wербalne wypowiedzi studentów złożyły się na film *Pytanie/Odpowiedź*, zaprezentowany po raz pierwszy na wystawie „Warianty” w warszawskiej Zachęcie.¹⁴ Zbliżony charakter mają w gruncie rzeczy zadania stawiane przez Kowalskiego. Także w nich dużą rolę odgrywa ciekawość, często wspomnianą przez Profesora jako motor jego działań – ciekawość drugiej osoby, spektrum zebranych opinii, sposobu ich ekspresji. Od pytań, zakładających określone ramy odpowiedzi, zadania różnią się jedynie większą swobodą wyboru środka wypowiedzi, narzędzi czy medium.¹⁵

Strategię zbliżoną do pytań Kowalskiego wykorzystuje Cezary Koczwarski, student piątego roku w Pracowni. Gdy profesor oddał do dyspozycji podopiecznych zestaw cytatów ze swych wspomnień sprzed lat, Koczwarski wybrał fragment o podróży windą w nowojorskim Whitney Museum of American Art. Umowne odtworzenie tej sytuacji w pracowni stało się pretekstem do zbadania zachowań, odczuć, skojarzeń ludzi sfoczonych na niewielkiej przestrzeni, ale także odpowiedzi na pytanie, jak traktowana jest kamera (jako narzędzie stanowiące przedłużenie ludzkiego wzroku). Każdy z zaproszonych do Windy uczestników przez parę chwil filmował swoje otoczenie. W wideo zapis z kamer poszczególnych osób został zestawiony z ich wypowiedziami na temat wydarzenia. O ile w Windzie Koczwarski badał grupę (minispołeczność), o tyle ostatnio jego zainteresowania zmierzają w kierunku studiów stosunku jednostki do swego ciała (ponownie prowokowanej przez oddanie w jej ręce kamery). Podobnie jak było w przypadku pytań Kowalskiego, sytuacje tu kreowane są otwarte na inwencje uczestników, stanowią ramy („formę potencjalną”) ich wypowiedzi i ekspresji, opierają się na stosunkach bądź to między osobami biorącymi udział w eksperymencie, bądź między nimi a artystą. Czym innym jest jednak produkt finalny – zmontowany, konwencjonalny w swej formie film. Stanowi on refleksję autora na temat zainicjowanego przez siebie wydarzenia.

Pytania Kowalskiego (i działania Koczwarskiego) w wyraźny sposób stawiają problem formy i dzieła sztuki. W jego lepszym rozumieniu pomocne okazuje się rozwarstwienie procesu estetycznego zaproponowane przez Romana Ingardena w jego teorii przeżycia estetycznego. Wyodrębnia on kilka wariantów sytuacji estetycznej, najważniejsze to spotkanie twórcy z wytwarzanym przez niego przedmiotem oraz spotkanie odbiorcy – perceptora – z dziełem sztuki. Ingarden podkreśla przy tym, że rozróżnienie twórcy i odbiorcy jest „[...] niepostrzebnym, zbyt daleko idącym przeciwstawieniem, izolacją, bo ten twórca w trakcie swojego procesu twórczego jest także perceptorem”,¹⁶ oraz na odwrót: „tak zwany odbiorca, w trakcie zapoznawania się z gotowym dziełem sztuki jest zarazem wytwórcą przedmiotu estetycznego”¹⁷ (czyli własnej „konkretyzacji” dzieła sztuki). Pytania Kowalskiego (i Koczwarskiego) uznać można za specyficzny rodzaj sytuacji estetycznej, w której zatarcie podzia-

ła rolę następuje w sposób świadomy, a dzieło sztuki powstaje w wyniku bezpośredniej relacji między inicjatorem działania i uczestnikami. Dostosowując strukturę przeżycia estetycznego z koncepcji Ingardena do pytań Kowalskiego, uczestnikom jego akcji przypisać należy rolę aktywnego odbiorcy. Rola artysty sprowadza się tu natomiast do stworzenia ramowych warunków dla zaistnienia sytuacji estetycznej. Dzieło sztuki (a nie tylko „przedmiot estetyczny”, jak w modelu Ingardena) stanowi rezultat spotkania twórcy i odbiorcy.

Inną sytuacją estetyczną (zgodną z modelem Ingardena) jest tu natomiast moment kontaktu z dziełem sztuki. W efekcie spotkania artysty i uczestników jego działań powstają artystyczne obiekty – tableaux, książki artystyczne, wystawy, wreszcie film, ale już sam artysta decyduje o ich kształcie. Można więc stwierdzić, że pierwotna „forma potencjalna” w sposób nieunikniony staje się ostatecznie dziełem, pracą, obiektem. W przypadku pytań Kowalskiego sytuacja estetycznych negocjacji następuje więc przynajmniej na dwóch poziomach. Pierwszym poziomem jest rzeczywiste spotkanie artysty (decydującego o ramach tego spotkania) i uczestników działania, którego rezultatem może być (bo wcale nie musi) dzieło sztuki, drugim – spotkanie odbiorcy z dziełem sztuki, w którym produkuje on, konkretyzuje, „przedmiot estetyczny”. Estetyka relacyjna przewiduje tylko jeden rodzaj spotkania z odbiorcą – to moment interakcji widza z instalacją, sprawdzenia, czy praca „działa” (np. czy publiczność wykorzystuje ją zgodnie z założeniami artysty), chociaż w niektórych przypadkach wystarczą same założenia artysty. Bourriaud analizuje więc formę w już istniejącym dziele sztuki (forma w jego rozumieniu równoważna jest „przedmiotowi estetycznemu” u Ingardena), Kowalski mówi o formie sytuacji estetycznej w procesie jego kreacji, o międzyludzkim doświadczeniu.

Drugą stroną medalu jest jednak pytanie: skąd bierze się potrzeba upublicznienia owego doświadczenia – pierwotnej sytuacji estetycznej? Pewne światło na tę kwestię rzucić mogą wypowiedzi Kowalskiego z polemiki na temat interpretacji i nadinterpretacji, toczony przez niego z Arturem Żmijewskim na łamach „Czerej”.¹⁸ Profesor wprowadził wówczas rozróżnienie na interpretowanie obiektywizujące i subiektywizujące. Interpretowanie obiektywizujące „[...] oparte [jest] na wiedzy o budowie formy i ogólnej, ogólnohumanistycznej erudycji interpretatora”, zaś interpretowanie subiektywizujące – na jego „intuicji i indywidualnym doświadczeniu”. Podobnie w strukturze dzieła Kowalski wyróżnia tkankę obiektywną („budowa formalna dzieła, jego organizacja, a także zawarte w dziele, a pochodzące »z zewnątrz« odniesienia do tego, co znane i uniwersalne, do kultury”) i subiektywną („ekspresja ego artysty, wewnętrzne umotywywanie i projekcje głębokich obsesji i kompleksów”). O ile tkanka obiektywna poddaje się interpretacji (obiektywizującej, racjonalnej), subiektywna – „[...] wytrąca nam z rąk wszelkie narzędzia, i sama jest poznaniem w czystej postaci”.¹⁹

Dla Kowalskiego w skończonym dziele sztuki najważniejsze wydaje się utrzymanie klarowności wypowiedzi, co łączy się z jego wiarą w rolę dzieła sztuki jako komunikatu. W tym samym tekście zauważa niepokojący proces: „Wszystko wskazuje, że zmierzaliśmy do tego momentu od dawna. Zaczęło się od zaniedbywania wewnętrznej spójności wypowiedzi (także artystycznej), od bełkotu motywowanego niezrozumieniem formy”.²⁰ Obawa przed utratą przez dzieło sztuki jego komunikatywności nie pozwala Kowalskiemu zaakceptować prymatu interpretacji subiektywizującej nad obiektywizującą, a w samym obiekcie – tkanki subiektywnej nad obiektywną. Kowalski akceptuje więc kształtowanie się dzieła sztuki w trakcie spotkania artysty i uczestników działania lub też grupy osób na równych zasadach (wspólnie negocjujących warunki spotkania), jednocześnie jednak przywiązuje dużą wagę do klarowności artystycznej wypowiedzi, dzieła sztuki. Tutaj forma ma walory obiek-

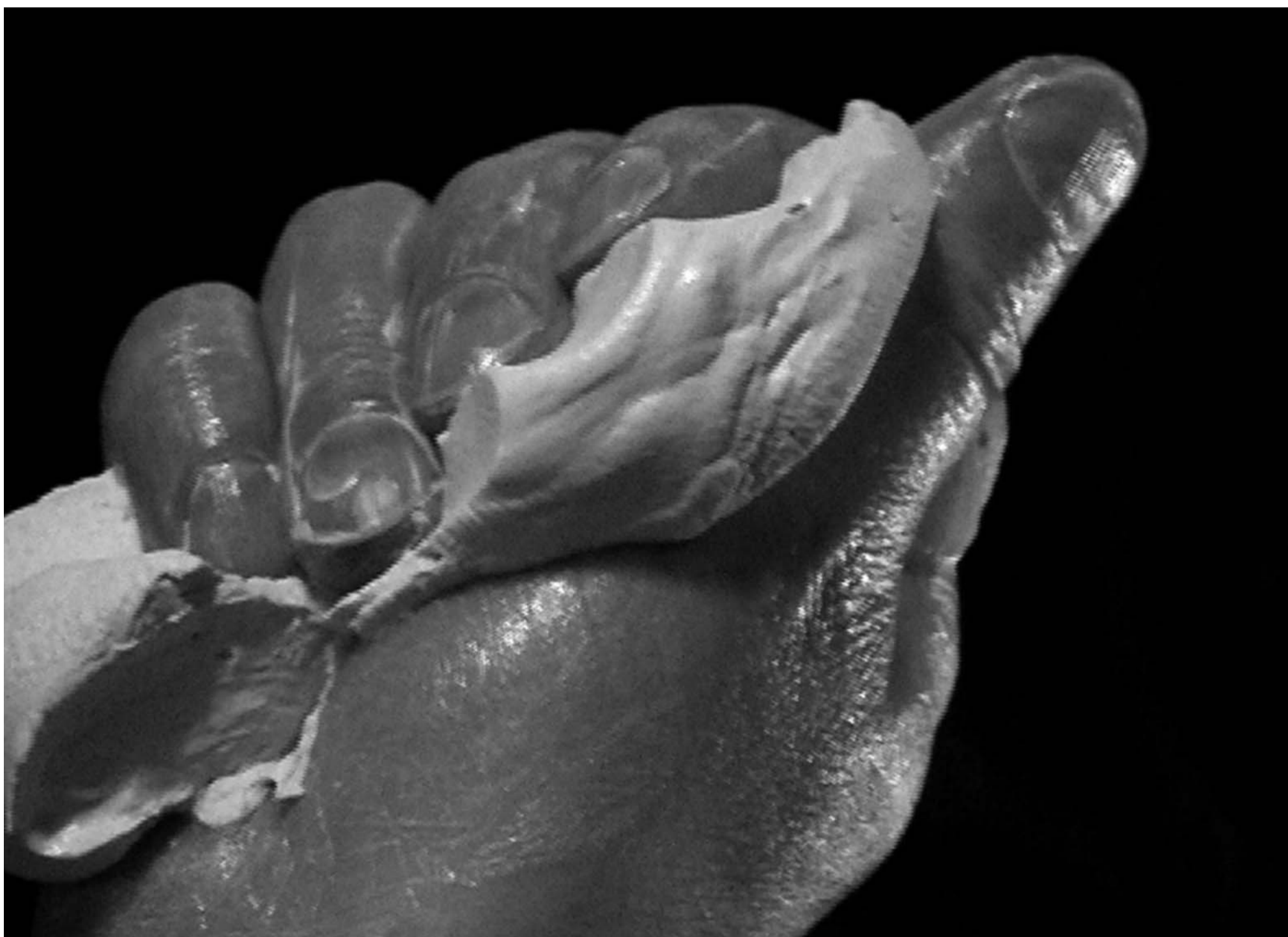
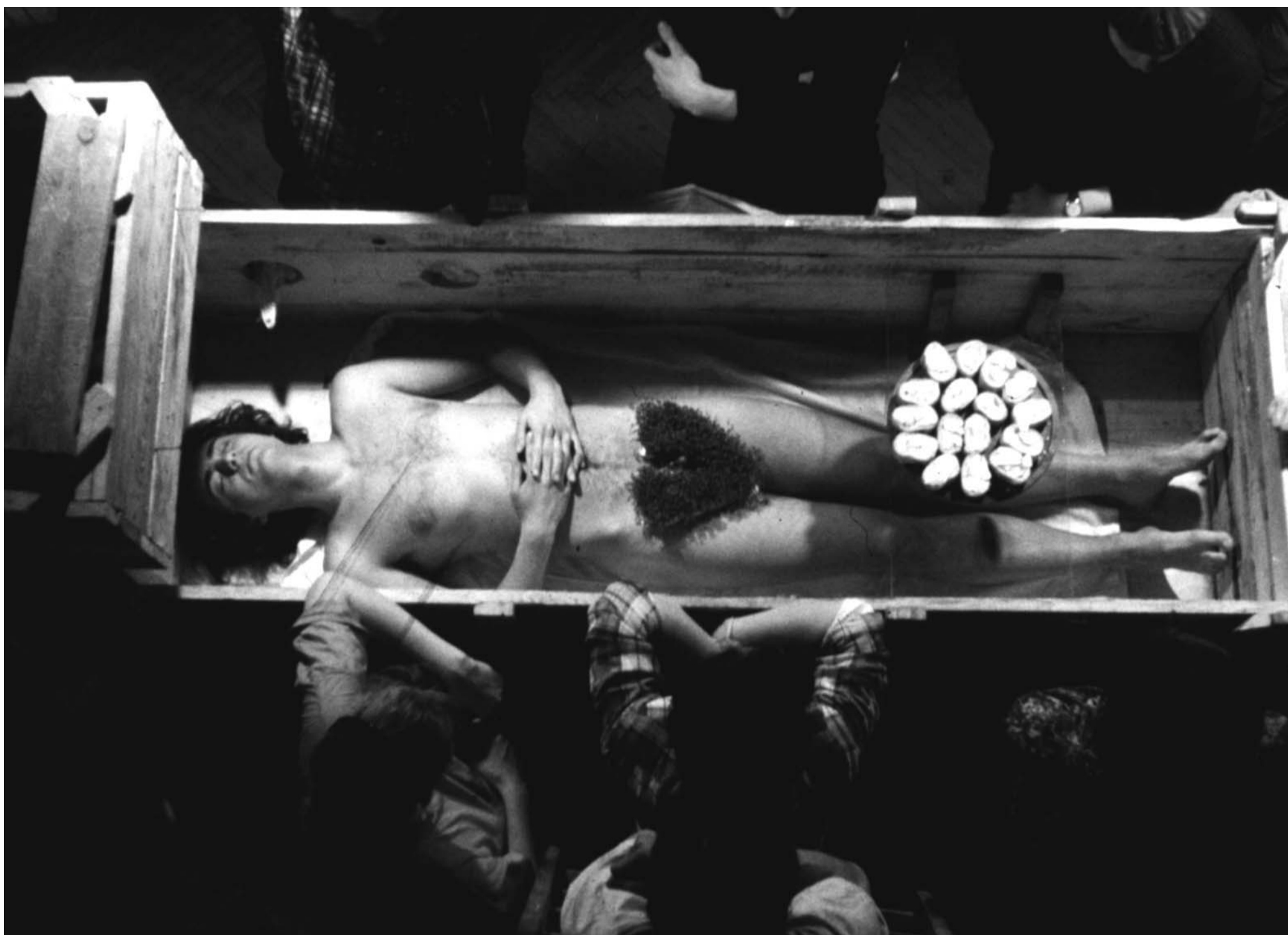
tywne, niezależne od odbiorcy, to przede wszystkim artysta na drodze arbitralnych decyzji nadaje formę wypowiedzi.

Na tej ambiwalencji opiera się też dydaktyka Kowalskiego. Czym innym są bowiem działania i interakcje wewnątrz Pracowni, często umykające nawet dokumentacji, niejednokrotnie odbywające się na płaszczyźnie relacji między dwiema osobami, dla nich jedynie zauważalne, a czym innym indywidualne prace studentów. Nawet w przywołanym powyżej tekście Kowalski wychodził od zaznaczenia, czym charakteryzuje się interpretacja dokonywana w szczególnych warunkach Pracowni, tj. w kręgu twórców znających się nawzajem i mających wiedzę o indywidualnych motywacjach powstawania prac, chociaż na wcześniej zadany temat: „Rodzaj odautorskiego komentarza powoduje, że interpretacji poddawane jest nie tylko samo dzieło, ale także werbalna ekspresja autora, a idąc dalej, w jakiej mierze sam autor”.²¹ Taką sytuację Kowalski ceni bardziej. Model dydaktyczny Kowalni („kształcenia” w kontrze do „nauczania” praktykowanego w klasycznych pracowniach mistrzowskich) charakteryzują między innymi: „świadomość spotkania na konkretnym odcinku życia (studia) różnych i autonomicznych osobowości (pedagog i studenci)” oraz „komunikowanie także własną fizycznością, »całym sobą«, »rozproszenie« dzieła”. W Pracowni „[...] język tworzy się ad hoc i na potrzeby chwili. Odnosi się do sytuacji, w jakiej jest używany, do indywidualnych skojarzeń, przekracza ramy właściwe dla sztuk plastycznych”.²² Model pracowni kreowany przez Grzegorza Kowalskiego to model uczestnictwa, jeśli nie współistnienia. Tu wspólnie wypracowuje się znaczenie działań i gestów.

Wspólnotowy charakter Pracowni (co oznacza o wiele więcej niż „relacyjny”) znajduje swe pełne odzwierciedlenie w autorskim programie dydaktycznym Grzegorza Kowalskiego – „Obszarze wspólnym i własnym”. Zadanie to zakłada uczestnictwo w pozawerbalnym procesie porozumiewania się: „[...] nie będziemy się postugiwać słowami, lecz, najogólniej mówiąc – sygnałami, znakami, gestami, których repertuar zależał będzie od sytuacji”.²³ Pedagodzy i studenci biorą w nim udział na równych prawach. „Na początku każdy ma precyzyjnie zakreślony »obszar własny« w obrębie »obszaru wspólnego«. [...] Obszar własny jest terytorium prywatności, obszar wspólny jest rodzajem agory. Z praktyki wynika dość gwałtowna integracja obu obszarów, przekroczenie i rozszerzenie wyznaczonego na początku obszaru wspólnego”.²⁴ Artur Żmijewski opisuje to zadanie jako: 1) uczące „skutecznego języka”, 2) „ćwiczące w pokorze narcyzm [uczestników]”, 3) otwierające na zbiorową podświadomość, 4) uczące, że „artefakt jest ekwiwalentem słowa”.²⁵

„Obszar” jest więc z założenia rodzajem sytuacji estetycznej, opartej na kontakcie międzyludzkim, która nie prowadzi do powstania dzieła sztuki. Wczesne realizacje zadania były dokumentowane jedynie fotograficznie. Po raz pierwszy kamera towarzyszyła działaniom w „Obszarze” w roku akademickim 1992/93, w trakcie VIII realizacji (bez tytułu, vel *Pierożek drewniany, zimnym mięsem nadziewany*).²⁶ Punktem wyjścia była wówczas drewniana skrzynia z nagim modelem (Mariuszem Maciejewskim). „Wiadomo, że skrzynia, ale co w środku? [...] Stoimy wokół drewnianej, surowej, sosnowej skrzyni z uchwyty w szczytach, ustawionej na dwóch kobyłkach. Tam tara tam. Odstońnięcie, wieko zostaje zdjęte, a w środku miły, rzecz by oswojony model M., leży nagi z zamkniętymi oczyma. Trupem powiało”.²⁷ Pisząca te słowa Monika Zielińska wyhodowała na genitaliach modela-trupa rzeżuchę, którą poczęstowała wszystkich uczestników. Nieco perwersyjnie komentował jej działanie Artur Żmijewski: „No i smakowały te zzieleniałe podroby, zwłaszcza że no cóż, chociaż przez pośrednika, z drugiej ręki, jednak wzięliśmy do buzi”.²⁸ Trup poddawany był też innym zabiegom – goleniu, zatopieniu w wodzie, wyniesienia na metalowej siatce itp. Potem działania toczyły się wokół pustej skrzyni (odwróconej do góry dnem przez Jane Stoykowa i zamkniętej w klatce





Obszar wspólny i obszar własny, bez tytułu (vel *Pierozek drewniany zimnym mięsem nadziewany...*), 1992/93, fot. arch. Grzegorza Kowalskiego. **Obszar wspólny i obszar własny**, *Szała*, 2007, kadry z materiału filmowego Anny Senkary

z metalowej siatki przez Jędrzeja Niestroja). „No i wreszcie koniec, wymyślony i wyreżyserowany przez Grzegorza Kowalskiego. [...] R. Woźniak w lilijnej bieli wśród papierowych szarf i G. Kowalski z pulsującymi czerwiemi paznokci na tle zamazanej czerni [...] Finał niemal operowy, poddany sztuczności kontrastuje z impulsywnym, intuicyjnym charakterem poprzednich działań”.²⁹

Poprzednia, VII realizacja „Obszaru” odbiegała od ustalonych zasad.³⁰ Odbyła się w Galerii Dziekanka w grudniu 1991 roku. Grzegorz Kowalski pisał w ulotce: „Wieczera wnosi istotne modyfikacje: proces ograniczony jest do jednego wieczoru, wzrasta znaczenie improwizacji, «budowanie znaczeń» odbywa się niemal z niczego, na koniec, co najważniejsze, odbywa się to w obecności i z (ewentualnym) udziałem publiczności”.³¹ Działanie oparto na ikonografii „Ostatniej Wieczery” – artyści zasiedli w galerii za stołem i powoli, niemal w bezruchu spożywali posiłek, oddzieleni od publiczności metalową siatką. „Reszta jest niewiadomą i to określa stopień ryzyka artystycznego studentów i pedagogów, dając w zamian przeżycie stuprocentowego doświadczenia”.³² Większość zebranych wypowiedzi uczestników i obserwatorów (jakkolwiek role te nie były sprecyzowane) dotyczyła relacji między grupami po dwóch stronach siatki. Jacek Malinowski zauważał: „W trakcie tych dwu godzin siedzenia i jedzenia nastąpiło, moim zdaniem, pewne odwrócenie nawet nie schematu, a naturalnej kolei rzeczy. Mianowicie, jeżeli zapraszamy kogoś na spektakl, to po to, żeby mu coś pokazać. Tymczasem nasza grupa po pierwszym momencie zaskoczenia widzów, właściwie sama zamieniła się w obserwatorów...”.³³ Podobnie swoje obserwacje relacjonowała Monika Leczew: „Tym odbierałam jako stado baranków, wszyscy tacy grzeczni, nie przekraczający wyznaczonych ram i dający się nabrać na sytuację widz – scena. Wydawało mi się, że ich cierpliwość w oczekiwaniu przerasta moją”.³⁴ Artur Żmijewski komentował: „Mam bardzo przyjemne uczucie, że nie muszę wobec nich (publiczności) nic robić, przyjmować żadnej formy zachowania. [...] To wyspa, pustelnia, gdzie komfort bycia biernym zarówno wobec współbiedniaków, jak i wobec publiczności splata się z poczuciem czasowego wyizolowania”.³⁵ Z kolei stojący po przeciwnej stronie metalowej siatki Andrzej Przywara (wówczas student historii sztuki) zauważał: „[...] całość stanowiła o dramatycznym rozdziale pomiędzy widzem i artystą oraz o smutnej bezbronności samego dzieła [...] Ta, tak ostro zarysowana linia podziału wydaje mi się poważnie zafalszowana”.³⁶ W przypadku Wieczery doszło więc do wciągnięcia widzów w obręb akcji, jednak (w odróżnieniu od Bourriaudowskiej estetyki relacyjnej) publiczności nie zostały jej przypisane określone czynności, artyści nie antycypowali jej reakcji na zastaną sytuację. Była to sytuacja tymczasowa i niedająca się powtórzyć, stanowiła „zdarzenie” ze słownika pojęć Kowalskiego.

W trakcie ostatniej edycji „Obszaru” (2007), przebiegającej pod hasłem Szafa, niemal wszyscy studenci kierowali się zblizną strategią – do swoich indywidualnych działań włączali innych, ustanawiając ramy dla ich własnej ekspresji. W mniejszym stopniu Szafa miała cechy dialogu czy dyskusji prowadzonej przy użyciu środków wizualnych. Tracąc swój improwizacyjny charakter, zeszłoroczny „Obszar” zaczął przypominać inne zadanie z Kowalni, nazywane „Nextem”.³⁷ Wpłynęła na to przede wszystkim wszechobecność kamery. Te nie tylko na stałe zagościły w Pracowni, w 2007 roku subiektywna dokumentacja stała się także integralną częścią zadania. „Każdy uczestnik poza swoim udziałem »na żywo« powinien zrobić wersję filmową »z mego punktu widzenia«”³⁸ – określał warunki zadania Kowalski. W ten sposób to medium filmowe stało się „obszarem własnym” uczestników.

Moment, w którym dokumentacja staje się immanentną częścią zadania, jest szczególnie interesujący dla wcześniejszych rozważań nad formą i dziełem sztuki. Jako pokłosie ostatniej realizacji „Obszaru” powstał szereg spójnych, całościowych

filmowych wypowiedzi (obejmujących tylko indywidualne akcje bądź wpisujących je w działania innych uczestników, bądź dokumentujących całość procesu). Działania odbywały się jednocześnie wobec innych uczestników, ale także „do obiektywu”. Zatem znaczenie było negocjowane w trakcie interakcji, jednak przy jednoczesnym akcentcie (nieeksplikowanym wprost, wynikającym ze świadomości, że mają powstać filmy) położonym na klarowność przyszłego przekazu medialnego. Filmy można wprawdzie potraktować jako dokonany po zamknięciu procesu komentarz (działania w ramach „Obszaru” podlegają przecież werbalnej analizie, często spisane zostają komentarze uczestników), ale także jako samodzielne prace, nawet jeśli powstały tylko w odpowiedzi na studenckie zadanie.³⁹ Wprost pojawiło się więc zagadnienie, czy możliwe jest przekazanie innym tego, co odbywa się na poziomie interpersonalnych relacji. Grzegorz Kowalski swym akcją-pyтаніom również nadawał ostatecznie materialny kształt, bardzo czytelny. Stanowią one zbiory wypowiedzi, sam proces powstawania dzieła sztuki nie zawsze jest w nich jednak w pełni ujawniony i wiele z istotnych sytuacji pozostaje jedynie w pamięci artysty i uczestników jego działań.

Wybory.pl, rozwinięcie „Obszaru wspólnego i własnego” zainicjowane przez Pawła Althamera i Artura Żmijewskiego w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie jesienią 2005 roku, miały korygować „słabe punkty” pracownianego zadania. Żmijewski twierdził, że „«Obszar» jest działaniem ekskluzywnym, eliminuje żywioły rzeczywistości i zawęża pole widzenia do perspektywy małej grupy”.⁴⁰ Pracownię nazwał, cytując wywiad z Kowalskim z 1992 roku, „bąbelem w rzeczywistości”. Wybory miały ów bąbeł przebić – do udziału w zadaniu artyści zaprosili zarówno kolegów z czasów studiów, jak i „gości” (dzieci, grupę Nowolipie, młodych adeptów sztuki). Istotną różnicą było też otwarcie na publiczność. Od pewnego momentu działania toczyły się wobec widzów odwiedzających galerię, a nawet z ich potencjalnym udziałem. (W porównaniu z Wyborami czytelnym staje się „bąbelem” Wieczery – metalowa siatka ograniczająca dostęp do artystów.) Nie projektowano ani zachowań uczestników (zrezygnowano nawet z zakazu destrukcji, jednej z zasad „Obszaru”), ani reakcji widzów – nie zachęciano ich do wzięcia udziału w procesie, ale też im tego nie zabraniano. Pod tym względem Wybory.pl uznają można za przeciwieństwo instalacji spod znaku estetyki relacyjnej.⁴¹ Widzowie jednak sami narzucali sobie rolę „odwiedzającego galerię” (nie dotyczyamy eksponatów), co podkreślił Jacek Markiewicz, na jeden dzień wcielając się w panią pilnującą sal. W co jednak miał się włączyć widz? Wchodząc po prowizorycznych schodach, ustawionych na zewnątrz budynku, do sal na piętrze, w których toczyły się działania, napotykał totalny bałagan. W zrozumieniu go nie pomagała ani towarzysząca mu wystawa historycznych realizacji „Obszaru”, ani wyświetlana równocześnie fotograficzna dokumentacja dotychczasowych działań w Wyborach.pl. Wybory.pl były antywystawą, a raczej wystawą całkowicie pozbawioną formy. Widz nie wiedział, wobec czego ma się ustosunkować. Okazało się, że aby zachodził proces komunikacji (artysta – widz), niezbędne są pewne konwencje. Proces stał się czytelny dopiero w filmie z dokumentacją oraz interpretujących działania tekstach.

Podobny problem pojawił się przy okazji ostatniej pracy Artura Żmijewskiego, także mającej swe korzenie w „Obszarze wspólnym i własnym”. Artysta przeprowadził oparte na wizualnej komunikacji warsztaty, zapraszając do udziału grupy: Młodzież Wszechpolskiej, polskich Żydów, młodych socjalistów i kobiet związanych z Kościołem katolickim. Podczas projekcji filmu w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie⁴² i towarzyszącej jej dyskusji pojawiły się zarzuty ze strony uczestników warsztatów, że artysta manipulował nagrany materiał, że niektóre działania nie weszły do filmu, że film nie oddaje w pełni procesu i interakcji. Są to zarzuty nieprzypadkowe. Filmem rządzi przecież określona narracja, narzucona przez artystę.

Z natury rzeczy niespełna półgodzinny zapis nie jest w stanie oddać ani całości procesu, ani (co ważniejsze) skomplikowanych relacji w grupie kilkunastu osób. Problem nie dotyczy więc tylko dyktomii: proces – dokumentacja, ale szerokiego zagadnienia sytuacji estetycznej i dzieła sztuki powstałego na jej bazie.

Zdaniem Nicolasa Bourriauda jedną z cech estetyki relacyjnej (i sztuki współczesnej w ogóle) jest jej czasowe ograniczenie: „Po performansie zostaje tylko dokumentacja, która nie powinna być mylona z samą pracą”.⁴³ Zarówno wobec akcji-pytań Grzegorza Kowalskiego, realizacji Cezarego Koczarskiego, Artura Żmijewskiego, jak i „Obszaru wspólnego i własnego” stwierdzenie takie nie ma racji bytu, podział na dokumentację i dzieło sztuki nie daje się utrzymać. Powinno się raczej mówić o dwóch poziomach sytuacji estetycznej – poziomie procesualnym (artyści i uczestników) oraz kontemplacyjnym (odbiorców).

- ¹ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961*, Kraków 1997, s. 8.
- ² Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002, s. 21-22.
- ³ Za: ibidem, s. 21.
- ⁴ Ibidem, s. 24.
- ⁵ *Inne przestrzenie. Artyści Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, kat. wyst., Galeria Akademii Sztuk Pięknych 3a, maj 1994, s. 38.
- ⁶ Za cezurę uznac można także rok 1968, w którym Grzegorz Kowalski obserwował protesty w Warszawie i Meksyku oraz miał okazję poczuć atmosferę Paryża po wydarzeniach majowych.
- ⁷ Bourriaud, op. cit., s. 14.
- ⁸ Ibidem, s. 13.
- ⁹ Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October”, nr 110, Fall 2004, s. 51-79. W Polsce w tak rozumianą „estetykę relacyjną” wpisuje się zwłaszcza „sztuka dobrych uczynków” – niektóre działania Elżbiety Jabłońskiej czy Joanny Rajkowskiej (np. Dotleniacz, 2007, zakładający, że jego użytkownicy będą odpoczywać w jego sąsiedztwie).
- ¹⁰ „Sztuka relacyjna nie jest ani odrośnięciem jakiegoś kierunku, ani powrotem jakiegoś stylu. Wyrasta z obserwacji terażniejszości...” – Bourriaud, op. cit., s. 44. Claire Bishop wskazuje na liczne przykłady strategii artystycznych pojawiających się od lat 60., uznających dzieło sztuki za zachętę do uczestnictwa. Zauważa także, że podobnie jak prace spod szyldu estetyki relacyjnej obudowywano je „retoryką demokracji i emancypacji” – Bishop, op. cit., s. 61-62.
- ¹¹ Ibidem, s. 54. Poza tym Bishop zarzuca estetyce relacyjnej, że określone tym mianem instalacje i działania stanowią przede wszystkim miejsce odpoczynku i rozrywki, są raczej „używane” niż kontemplowane. Nie zgadza się z Bourriaudem, że struktura dzieła produkować powinna relacje społeczne. Zdaniem Bishop twierdzenie to jest efektem mylnego odczytania teorii poststrukturalistycznych, m.in. teorii „dzieła otwartego” Umberta Eco („[w] Bourriauda] to nie interpretacja dzieła sztuki jest poddawana ciągłemu przewartościowaniu, lecz samo dzieło sztuki ma się ciągle zmieniać”, s. 52). Jej zdaniem sama interaktywność pracy nie może być kryterium wartościującym. Opierając się na rozwijanej przez Ernesto Laclau i Chantal Mouffe teorii demokracji jako antagonizmu, Bishop dowodzi, że „[...] relacje tworzone przez estetykę relacyjną nie są same w sobie demokratyczne, jak twierdzi Bourriaud, gdyż zbyt łatwo opierają się na ideale podmiotowości jako całości oraz społeczności jako immanentnej więzi” (s. 67). W kontraście do estetyki relacyjnej Bishop wskazuje na artystów tworzących „[...] »relacje«, które podkreślają rolę dialogu i negocjacji w ich sztuce, ale czynią to bez włączania tych relacji do treści pracy” (s. 70) – Thomasa Hirschorna i Santiago Sierre. W najnowszych publikacjach Bishop włącza do swoich rozważań artystów „wykorzystujących” w swych pracach inne osoby – Por. Claire Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, „Artforum”, February 2006, s. 178-183; Claire Bishop, *Rzeczywistość reżyserowana. Sztuka z udziałem prawdziwych ludzi*, „Muzeum”, nr 2, listopad-grudzień 2007, s. 9-12.
- ¹² *Intensywne poszukiwanie pełni. Z Grzegorzem Kowalskim rozmawiają Magdalena Ujma i Piotr Kosiewski*, „Kresy. Kwartalnik literacki”, nr 25 (1) 1996, s. 208.
- ¹³ W Pracowni na to pytanie odpowiedzieli Artur Żmijewski i Jacek Malinowski. Ich odpowiedzi znalazły się w filmie Elżbiety Cieślak *Pytania Grzegorza K.* (1992). Por.: *Co widzi trupa wyszklona żrenica*, kat. wyst., Zachęta – Państwowa Galeria Sztuki, 10 IX – 27 X 2002, Warszawa 2002.
- ¹⁴ Pytanie, na które udzielili odpowiedzi studenci, brzmiało: „Wyobraź sobie, że masz żyć w społeczeństwie, w którym obowiązuje prawo dzielące ludzi na panów i niewolników. Wyobraź sobie, że masz ostatnią szansę wyboru: Czy chcesz być panią/panem? Czy chcesz być niewolnicą/niewolnikiem? Ze wszystkimi moralnymi konsekwencjami swej decyzji”. Drugiego dnia wszyscy uczestnicy spotkali się razem na projekcji filmu dokumentalnego *Hitler's Hit Parade* (reż. Oliver Axer, Suzanne Benze, Niemcy 2003). Ich reakcje również rejestrowały kamery. Por.: *Warianty. Pracownia Kowalskiego 2006/2007*, kat. wyst., Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 29 IX – 11 XI 2007, Warszawa 2007.

- ¹⁵ Te jednak równie często bywają określone – w ostatnim czasie chodzi zwłaszcza o narzucone studentom medium filmowe, jakkolwiek Kowalski stara się przestrzegać nadrzędnej zasady, raczej niepisanej, zakładającej możliwość odstępstw od ustalonych reguł w „artystycznie uzasadnionych przypadkach”.
- ¹⁶ Roman Ingarden, *Wykłady z estetyki*, wybór i oprac. Aneta Szczepańska, Warszawa 1981, s. 173. Por. także: Roman Ingarden, *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny*, w: *Przeżycie. Dzieło. Wartość*, Kraków 1966.
- ¹⁷ Ingarden, *Wykłady...*, op. cit., s. 174.
- ¹⁸ „Czereja” była pismem wydawanym przez Artura Żmijewskiego. W latach 1992-98 ukazało się sześć numerów, poświęconych głównie interpretacji działań i prac powstałych w Kowalni.
- ¹⁹ Grzegorz Kowalski, *O interpretacji i nadinterpretacji*, „Czereja”, nr 5, zima 1995, s. 37.
- ²⁰ Ibidem, s. 38.
- ²¹ Ibidem, s. 37.
- ²² Grzegorz Kowalski, *Uczyć sztuki czy kształcić artystów? (Kilka spostrzeżeń szarlatana)*, [w:] *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje – teoria – praktyka*. Materiały LIII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, 14-16 października 2004, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 23.
- ²³ Grzegorz Kowalski, *Fragment założeń programowych Pracowni Rzeźby* (rok 1985), w: *Rzeźbiarze fotografują*, kat. wyst., Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Pałac Królikarnia, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 20 I – 7 III 2004, Warszawa 2004, s. 120.
- ²⁴ Kowalski, *Uczyć sztuki...*, op. cit., s. 24.
- ²⁵ Artur Żmijewski, *Wybory.pl. Powtórzenie ćwiczenia studenckiego „Obszar wspólny, obszar własny”*, „Piktogram”, nr 5/6, 2006, s. 127.
- ²⁶ Operatorem był Jędrzej Niestro.
- ²⁷ „... Jest zarazem rozpuszczalnikiem i plazmą rozrodczą”. *Komentarze do zadania z października 1992*, „Czereja”, nr 4, X 1993, s. 7.
- ²⁸ Ibidem, s. 10.
- ²⁹ Wypowiedź Artura Żmijewskiego, ibidem, s. 17.
- ³⁰ Działanie to na tyle różniło się od poprzednich realizacji „Obszaru”, że można by je traktować jako osobne zadanie. Zauważała to Katarzyna Górna, która komentowała: „...nie rozumie odniesienia tej akcji do zadania sprzed dwóch lat, tzn. »Obszar wspólny i własny«. – *Kardynał i wieczera. Galeria Dziekanka 11-12.12.1991*. Komentarze, wybór i oprac. Monika Zielińska, „Czereja”, nr 2, III 1993, s. 16. Drugi wieczór działań Pracowni w Dziekance poświęcony był innemu zadaniu z Pracowni (Kardynał).
- ³¹ Grzegorz Kowalski, b.t. [WIECZERZA jest zmodyfikowaną wersją...], tekst ulotki towarzyszącej wystąpieniu Pracowni Kowalskiego w Galerii Dziekanka, Warszawa, 6-13 XII 1991.
- ³² Ibidem.
- ³³ *Kardynał i wieczera...*, op. cit., s. 15.
- ³⁴ Ibidem.
- ³⁵ Ibidem.
- ³⁶ Ibidem, s. 16.
- ³⁷ Zadanie „Następny, Next, Nächster, Suivante...” ma narzuconą, czytelną strukturę. Grzegorz Kowalski opisuje je w następujący sposób: „Słowa, które znaczą to samo, choć brzmią różnie i mogą wywoływać różne skojarzenia. Zestawione w ciągu odpowiadają porządkowi zadania, w którym każdy następny ruch różni się od poprzedniego, a zarazem do niego nawiązuje. Ciąg poszczególnych ruchów/wypowiedzi ma tworzyć sekwencje o pulsującej strukturze, zróżnicowanym rytmie i znaczeniach”. – Wpis Grzegorza Kowalskiego na internetowym forum Kowalni.
- ³⁸ Wpis Grzegorza Kowalskiego na internetowym forum Kowalni.
- ³⁹ Taki charakter ma zwłaszcza film Anny Molskiej, dokumentujący całość zadania.
- ⁴⁰ Żmijewski, *Wybory.pl*, op. cit., s. 127.
- ⁴¹ Pod tym względem wyłomem w procesie Wyborów.pl był wernisaż – rodzaj *rendez-vous* z widzami. Zauważał to Grzegorz Kowalski w opublikowanym liście do Artura Żmijewskiego: „Czułem się zupełnie obco na oficjalnym otwarciu naszej wystawy. Nie podobało mi się to zadęcie, te schody, ten balon i ten Twój kostium jak z »Matrixa«. Wszystko to było przeinwestowane, kosztowne i puste”. *List Grzegorza Kowalskiego do Artura Żmijewskiego*, „Piktogram”, nr 5/6, 2006, s. 146.
- ⁴² Film Żmijewskiego *Oni* pokazywany był podczas pierwszego „Weekendu w Muzeum”, 25 listopada 2007.
- ⁴³ Bourriaud, op. cit., s. 29.

Muzeum nr 4 (2/08), marzec-kwiecień 2008
 bezpłatny dwumiesięcznik redagowany przez zespół
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

redagują: **Marcel Andino Velez, Marta Dziewańska, Tomasz Fudala, Ana Janevski, Joanna Mytkowska**
 współpraca redakcyjna: **Olga Katarzyna Szotkowska**
 opracowanie graficzne: **Wojciech Freudenreich**
 skład i łamanie: **Dariusz Kloś**

wydawca: **Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie**
 ul. Pańska 3, 00-124 Warszawa
 tel. +48 22 596 40 10, fax: +48 22 596 40 22
 kontakt z redakcją: info@artmuseum.pl
www.artmuseum.pl

druk: **Drukarnia Klimiuk**
 ISSN 1898-2654