

JAN [IN THE CONTEXT OF] WONDERLAND – »CYTAT PERFORMOWANY« W PRAKTYCE SZTUKI KONTEKSTUALNEJ JANA ŚWIDZIŃSKIEGO

Katarzyna Podpora

Brawurowo skromny, delikatny, ogromnie wymowny – tak określiłabym na wstępie performance Jana Świdzińskiego *Jan In Wonderland*, któremu (tak performance, jak samemu Janowi) pragnę poświęcić ten tekst. Ograniczę się do porównania dwóch krańcowych jego pokazów: pierwszy (1991) miał miejsce w sopockiej Galerii BWA podczas *Real Time - Story Telling*, Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Performance, ostatni (2009) na wystawie indywidualnej artysty pt. *Jest jak jest* w Ośrodku Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim. Ja natomiast zapoznałam się z pełną dokumentacją performance przy okazji niedużej wystawy *In My Context* zorganizowanej przez Grzegorza Borkowskiego w CSW Zamek Ujazdowski na przełomie stycznia i lutego 2010 roku. Wtedy to uderzył mnie fakt, jak precyzyjnie *Jan In Wonderland* ujmuje w prostej formie rdzeń teoretycznych rozważań na temat *sztuki jako sztuki kontekstualnej*,¹ spełniając jednocześnie jej główny postulat. Można powiedzieć, że od tamtej pory zamieszkałam na dobre z Janem w Krainie Czarów, gdyż pośród wielu innych realizacji Jana Świdzińskiego – równie inteligentnie korespondujących z jego rozumieniem sztuki – ta pozostaje mi najbliższą. Jest tak prawdopodobnie dlatego, iż spoglądam na nią przez pryzmat własnych poszukiwań, a więc poprzez namysł nad problemem narracyjności oraz próby wykorzystania materialności zapisu w pracy z przestrzenią. Sądzę bowiem, iż kluczową rolę w performance *Jan In Wonderland* gra bardzo szczególnie potraktowanie wycinka tekstu literackiego. Na tym właśnie, jak mam nadzieję wykazać, dość rozbudowanym zagadnieniu skupię się w poniższej analizie. Konkretyzując, szczególność ta polega po pierwsze na uczynieniu tekstu performatywnym – poprzez użycie go w dany sposób, po drugie zaś na jego antropologizacji – poprzez umieszczanie go w kontekście zastanej (za każdym razem innej oczywiście) sytuacji społeczno-kulturowej. Postaram się usytuować swoje rozważania tak wewnątrz, jak i poza praktyką kontekstualizacji, niejednokrotnie kierując je ku samej treści cytatów umieszczanych w konkretnym działaniu (oraz w nie-działaniu). Tym samym wskażę na połączenie obu wymiarów – performatywnego oraz antropologicznego – analizując z punktu widzenia antropologii słowa sposób (konkretnie dwa sposoby) prezentacji wycinka tekstu w *Jan In Wonderland*.

Na wstępie pragnę zwrócić uwagę, jak ważnym w przypadku omawianej pracy jest kontekst [sic!] historyczno(sztuczno)-biograficzny² dla twórczości Jana Świdzińskiego. Fakty z życia nie spełniają tu bowiem zwyczajowej roli klucza interpretacyjnego dla powstałych dzieł, lecz kreślą warunki powstania teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej”, a co dla mnie najistotniejsze, uzasadniają, dlaczego artysta stosował w sposób zupełnie naturalny tekst – cytowany lub własny – jako jedno z głównych tworzyw swoich realizacji. Przywołam więc szkieletowo najważniejsze wątki: Jan Świdziński, wykształcony jako malarz, lubił studiować, dobrze pisał – pracował w czasopiśmie, współpracował z Instytutem Sztuki w Warszawie. W latach sześćdziesiątych podróżował – poznawał sztukę islamu, kaligrafię chińską.

Przestał zajmować się malarstwem na początku lat siedemdziesiątych, jednocześnie zaczął organizować i współorganizować różnego rodzaju wydarzenia artystyczne, tak w Polsce, jak za granicą. Był zawsze aktywnym uczestnikiem oraz krytycznym obserwatorem życia w kręgach artystycznych, zaś na kanwie czynionych obserwacji budował własne teorie dotyczące sztuki.³ Rozważania Jana Świdzińskiego na temat tekstu wynikały więc z jednej strony z pogłębionej wiedzy dotyczącej kaligrafii dalekiego i bliskiego wschodu, z drugiej zaś ze studiów nad teorią struktury języka oraz logiką formalną, które podjął w latach 1965-70. Niewątpliwie zetknął się z rozważaniami de Saussure'a, z filozofią Wittgensteina i mierzył się ze znamieną r-ewolucją jego teorii. Stąd najpewniej wynikała łatwość posługiwania się we własnych tekstach językiem logiki. Przebywając za granicą w latach siedemdziesiątych, uczulony już bardzo na wielopłaszczyznowość przekazu werbalnego, Świdziński śledził narodziny poezji konkretnej, analizował semantyczne poczynania awangard. Na tym etapie uważał on język za jedno z najsilniejszych narzędzi komunikacji w sztuce, począł posługiwać się nim już nie tylko pisząc teksty teoretyczne, ale i we własnej praktyce artystycznej. Jan Świdziński stanął w opozycji do gier słownych, ujęć strukturalnych, hermetyzowania wypowiedzi. Starał się za to wykazać, jak język będąc narzędziem, systemem z pozoru uniwersalnym dla wszystkich, zyskuje swoje oblicze metaforyczne, którego funkcją zasadniczą jest lokalność. Utrzymywał, że kontekst, może wpłynąć na znaczenie słów, zwielokrotnić je lub ukierunkować tak, by uruchomiły w pewien sposób wrażliwość konkretnej, danej tu i teraz, grupy ludzi. „Nie istnieje neutralny język, język sztuki również. To co zostało powiedziane w języku angielskim, w kontekście rzeczywistości amerykańskiej oznacza co innego niż to co jest powiedziane w języku polskim w kontekście polskiej rzeczywistości.”⁴

Spójrzmy więc w głąb sceny. Tam widzimy namalowane na białej tkaninie czerwoną farbą, obwiedzione czarnym konturem, wielkie litery budujące napis „JAN IN WONDERLAND”. Pod nim umieszczony jest leżak, bądź krzesło, przeznaczone dla artysty, który wszedłszy na scenę siada i przyjmuje zrelaksowaną pozę - zapala na przykład papierosa. Po dłuższej chwili tak manifestowanego odprężenia zaczyna czytać (lub, rzadziej, mówić bez wspierania się kartką):

„I nagle cisza. W wyobraźni
Świat naszych słów staje się żywy;
Jesteśmy w krainie baśni,
I nic nie dziwi dziwy
A może świat baśniowy jaśniej
Nam świeci niż prawdziwy?”
Następnie wstaje, dziękuje – tu brawa publiczności – schodzi ze sceny.

Nie mamy tu do czynienia z działaniem spektakularnym czy opresyjnym, niczym nas ono nie szokuje. Można za to wyczuć pewną przemyślaną subtelność, która pozwala zrozumieć, iż to przytaczane słowa, a nie „akcja” pełnią tu główną rolę, stanowią rdzeń i klucz do zrozumienia performance (zrozumień – pamiętajmy, że kontekst wciąż się zmienia, więc i sztuka nie posiada stałego znaczenia). Nie chodzi, jak mogłoby się wydawać, jedynie o ich (słów) warstwę treściową, ale o sam fakt doboru i zastosowania akurat tego tekstu przez artystę. Świdziński nie używa tutaj wyrazów jak elementów systemu języka, lecz całej frazy jako przedmiotu gotowego (*ready made*), a według niego żaden przedmiot nie jest pozbawiony znaczenia.⁵ Właściwie ten, zdawałby się, niepozorny fakt potraktowania fragmentu tekstu jak przedmiotu i uczynienie go rzeczą – ponieważ użyty w danym czasie, przestrzeni, sytuacji przedmiot zyskuje status rzeczy⁶ – jest w istocie bardzo znaczący. Zastosowanie cytatu na prawach obiektu oznacza, iż pochodzący z określonego źródła nadającego mu pewną celowość, konkretny pasaż może zmieniać swój kontekst pragmatyczny - prawdziwy jedynie w danym zbiorze uwarunkowań. Takie działanie otwiera przed odbiorcą możliwość odczytania cytowanych – a jakby wypowiedzianych od nowa - słów przez pryzmat rzeczywistości, którą zna, w której się znajduje, a więc w zgoła inny sposób, niż wskazywałoby na to dosłowne znaczenie frazy, jej rola na tle tekstu (lub kontekstu – sytuacji), z którego została wyjęta, czy na przykład naukowo przyjęta jej interpretacja. Nie chodzi jednak o to, by pozbawiać cytat jego konotacji źródłowych. Przeciwnie, stosowanie zapożyczonej frazy w charakterze rzeczy oznacza celowe użycie obiektu naznaczonego pewną historią w nowej sytuacji. A więc konotacje, które taki „tekst gotowy”⁷ z sobą niesie, dopełniają kontekst nowego przekazu.

W wielu pracach, np. *W porządku* (*Gonna be All Right*, 1994), *Anomia*, (1996), Świdziński stosuje właśnie takie teksty znalezione, jakby wyłowione ze świata, zamieszczając

je w formie podpisów pod materiałem zdjęciowym. Stanowią one parateksty w stosunku do obrazów fotograficznych. Jednak spełniają również funkcję metatekstową, ponieważ tworzą krytyczny komentarz wobec obrazu – bardziej przypis niż podpis – na dodatek będąc wyjętymi z rzeczywistości, którą komentują. Tak więc pozorna skromność podania kryje bogate, wielopłaszczyznowe rozumienie zjawiska wyrażenia werbalnego jako rzeczy, budowane na prymarnej właściwości języka – jego sytuacyjności w rzeczy-wistym użyciu. To wreszcie pozwala odróżnić realizacje Jana Świdzińskiego, od konceptualnych prac Kosutha, czy Art and Language, w których tekst stosowany był bardziej purystycznie.⁸

W *Jan In Wonderland* Świdziński nie używa podpisywanych zdjęć, lecz przytacza w sposób performatywny tytuł oraz fragment znanego, zdawałoby się głównie ze swego trudnego do określenia statusu „ni to dla dzieci, ni dla dorosłych”, dzieła literackiego jakim jest *Alicja w krainie czarów* Lewisa Carolla. Oczywiście, już przez samo wyjęcie fraz z ich naturalnego kontekstu fantastycznej opowieści i umieszczenie w swoim performance, a więc w kontekście kolejnych współczesnych rzeczywistości, artysta nadaje cytowanemu tekstowi szereg nowych znaczeń. Zaś tworzenie takowych w otaczającym nas świecie jest według Jana Świdzińskiego jednym z głównych zadań sztuki. Nim więc zacznę na dobre analizować mechanikę cytowania w omawianym dziele, wedrę się w gąszcz jego potencjalnych treści.

Zacznijmy od pojęcia rzeczywistości, konfrontując ideę sztuki kontekstualnej z próbami definiowania sztuki w ogóle. Otóż według Świdzińskiego w modernizmie stworzony został swoisty system sztuki składający się z określonych kryteriów i reguł, funkcjonujący według modelu wyizolowanego z realiów zmiennej rzeczywistości, w której żyjemy.⁹ Przez to sam artysta przyjmuje rolę stylisty, zaś to co tworzy, przez swoją nieadekwatność do rzeczywistości, może być wyłącznie tworem pustym i skostniałym. Zakres sztuki aktualnej jest określany przez instytucje takie jak galerie, czy muzea, czyli, jak zaznaczył Świdziński, kolejne sztuczne twory. Powolne zmiany jakie tam zachodzą w niczym nie przypominają naturalnej dynamiki zmian w świecie. Nie są też podyktowane realną potrzebą, ponieważ instytucje te nie stykają się nigdy ze środowiskiem innym niż to, które sobie same stworzyły i w obrębie którego działają. Jednak nie jawi się im to jako problem, przeciwnie, istnieje w nich silne przeświadczenie o słuszności takiej postawy ze względu na szczególne prawa jakimi rządzi się sztuka wraz z całym swoim elitarnym światem. Tak więc siedzący na krześle z papierosem *JAN* manifestuje postawę współczesnego artysty *IN WONDERLAND* – człowieka zadowolonego z osiągniętej pozycji, bo tworzącego przecież cuda w baśniowym świecie sztuki. Nie obchodzą go prozaiczne problemy szarego człowieka, którym on sam nie jest, gdyż otaczająca go rzeczywistość z tamtą nie ma nic wspólnego. Takie postępowanie nie odpowiada postulowanej przez prawdziwego Jana Świdzińskiego roli twórcy. Uważał on, że artysta współczesny, cokolwiek miałby do powiedzenia, nie powinien tworzyć w oderwaniu od rzeczywistości, w której żyje, ponieważ nie zostanie zrozumiany. Nie istnieją też inne, ważniejsze jakości determinujące bycie danego dzieła dziełem sztuki niż jego społeczna ocena, wybór dokonany w danej sytuacji: „kryterium wyboru jest kryterium prawdy”¹⁰.

Patrząc własnego punktu widzenia – osoby młodej, żyjącej tu i teraz, przyzwyczajonej do pewnych wygod i szerokiego wachlarza możliwości wszelkiego typu - jestem w stanie wyodrębnić jeszcze jeden komunikat płynący z omawianego performance. Może on z powodzeniem stanowić krytykę człowieka powoli zatracającego się w „*WONDERLAND*” współczesnej cywilizacji, która pozwala na tworzenie dowolnej ilości odrębnych, sztucznych rzeczywistości. Bowiem jeśli się głębiej zastanowić (czyli zrobić to, co Jan Świdziński poprzez swoją sztukę promował najbardziej), wywołane przez łatwość podróżowania i szybkość komunikacji międzyludzkiej poczucie wolności jest w istocie pozorne. Utrzymujemy je właściwie dla zatuszowania presji, jaką wywiera na nas zawrotne tempo ciągłego wzrostu tak zwanej średniej jakości życia, a wraz z nią stawianych przed ludźmi wymagań. Tworzymy przeto rzeczywistość sztuczną i opresyjną, a w niej zawile systemy, wzory działania, których należy się trzymać, chcąc wpasować się w model nowoczesnego człowieka aktywnego i przedsiębiorczego. Istnieją tacy, którzy odnajdują się w niej świetnie. System zaś wynagradza swoim sprawnym partycypantom wszelkie niewygodę, oferując szereg konsumpcjonistycznych uciech dostępnych bez przerwy za uczciwie, acz sprytnie, zarobione pieniądze. Należy tu zaznaczyć, iż większości z nich ludzie oczywiście nie potrzebują, stanowią one jednak niezbędny warunek życia oraz „czucia się wolnym” w naszym (baśniowym?) świecie. Taką zadowoloną osobą, po euforii niedawnych zakupów lub planującym swój urlop, powiedzmy w „ciepłych krajach, gdzie akurat nie ma jakiegś wojny”, mógłby być „*JAN*”.

Z drugiej strony, istnieją tacy, którzy nijak nie potrafią poradzić sobie z opresyjną formą wyścigu ludzkiego perspektywą kosztownej nagrody. Ci z kolei, starając się uciec,

tworzą swoje cudowne przestrzenie za pomocą innych środków, których dostarczyły nam zdobycze nauki. Można zaliczyć do nich preparaty spożywczo-chemiczne i farmaceutyczne. Te jednak prócz niekwestionowanych walorów odurzających, mają niestety znaczący wpływ na szybkie i boleśnie odczuwalne wyniszczenie organizmu. Dlatego dziś ludzie zwykli korzystać z łagodnego dobrodziejstwa nowych mediów, bardzo pomocnych przy tworzeniu sztucznych rzeczywistości. Anestetyka cybernetycznych przestrzeni¹¹ jest zjawiskiem silnie oddziaływującym i niebezpiecznie rozpowszechnionym. Bowiem każdy internauta może za pośrednictwem kilku kliknięć stworzyć sobie alternatywną tożsamość, przy pomocy której prowadzi lepsze życie w cyberświecie. Wchodzi i wycofuje się zeń kiedy tylko zechce, zaś działania tam podejmowane nie mają żadnych realnych konsekwencji, z którymi musiałby się borykać. Rzesze ludzi poszukują w tej baśniowej krainie stymulujących namiastek doznań, których, w ich własnym mniemaniu, nie byłoby w stanie skosztować w realnym życiu. Coraz częściej wybierają tamtą cybernetyczną rzeczywistość, w której są tacy jacy chcieliby być, tracąc na jej rzecz świadomość swej realnej kondycji. Jednym z nich może być siedzący na krześle, zadowolony JAN pochłonięty do cna przez swój wirtualny WONDERLAND, gdzie zamierza spędzić cały wieczór żyjąc pełnią życia.

Wreszcie, jest równie prawdopodobne, że transparent wiszący nad Janem wyraźnie i bezpośrednio informuje nas o afirmatywnym stanowisku artysty wobec świata, w którym żyje, z całą jego różnorodnością – mnogością tekstów i kontekstów.

Po takiej porcji spekulacji na temat możliwych znaczeń płynących wypowiedzi JANA przebywającego w WONDERLAND, skupię się na dokładniejszym zanalizowaniu samej praktyki zastosowania wycinków tekstu w omawianym performance. W poniższych rozważaniach będę się wspierała typologią Gerarda Genette'a, który w „Palimpsestach” zaproponował kategorię transtekstualności.¹² Obejmuje ona z grubsza oraz kategoryzuje ogromną ilość związków w obrębie naszego uniwersum tekstualnego. Autor ujął w jej ramy zarówno powiązania na poziomie treści, jak również w sferze samej budowy, czy struktury – jako relacji jednego tekstu do innego, bądź wreszcie na poziomie funkcji, jaką teksty wobec siebie sprawują. Według mnie rozległość tego opracowania oraz zaznaczona przez samego Genette'a możliwość wzajemnego przenikania się poszczególnych kategorii transtekstualności sprawiają, że powstaje wewnątrz niego przestrzeń dla swego rodzaju *sytuacji pomiędzy*. Właśnie w tej przestrzeni sytuuje się moim zdaniem wypowiedź Świdzińskiego. Podążając za sformułowaną przez Julię Kristevę kategorią intertekstualności przytoczę twierdzenie, iż każdy tekst sytuuje się w uniwersum innych tekstów w taki sposób, że powiązany jest z tym uniwersum siecią relacji uświadomionych bądź nieświadomionych przez autora.¹³ Jan Świdziński wykonując analizowany przeze mnie performance bez wątplenia potwierdza to założenie, a nawet umiejętnie zeń korzysta. Nie jest to działanie ani bezpodstawne, ani przypadkowe, ponieważ czymże innym może być uniwersum tekstów funkcjonujących w danym społeczeństwie, jeśli nie jedną z warstw jego kontekstu? Wracając jednak do kwestii powiązań. Zajmę się na początku tylko tymi, które Genette określił jako intertekstualne, ponieważ w obrębie tej kategorii sytuuje się zarówno cytat, jak i wszelkiego rodzaju przytoczenia jednego tekstu w innym. Autorka pojęcia intertekstualności w swoim opracowaniu¹⁴ pisze, iż pojawia się ono w miejsce intersubiektywności w momencie, gdy odkrywamy tekst jako znaczący i rozumiały w kontekście innych, które ten wchłania i przekształca. Należy więc już zauważyć, co będzie później spostrzeżeniem przydatnym, że w obrębie tej teorii czytanie zbliża się znacznie do pisania. Intertekstualność bowiem, rozumiana jako przyjmowanie pozycji w *przestrzeni wypowiedziowej* (czyli w szerokim kontekście wypowiedzi werbalnych, tzw. uniwersum), stanowi cechę wspólną obu tych aktywności. Czytanie jest tu praktyką doszukiwania się odniesień, zaś pisanie tworzenia ich. Intertekstualność to pojęcie popularne tak w teorii literatury, jak kultury w ogóle, toteż nie dziwi jego obecność również w obrębie sztuk wizualnych. Popularność tę, moim zdaniem, zawdzięcza wskazaniu na pierwszeństwo kategorii przestrzeni wypowiedziowej względem wszelkich analiz semantyczno-strukturalnych. Konsekwencją uznania takiego pierwszeństwa jest traktowanie tekstu jako dialogu z otaczającymi go innymi tekstami, bardziej niż jako osobnego artefaktu „znikąd”, który poddaje niejako od nowa swoją strukturę pod analizę. Zależność tę z łatwością można przenieść w obszar szerszych konotacji społecznych – między ludzi, którzy są istotami relacyjnymi w pełnym tego słowa znaczeniu. Dlatego kategoria intertekstualności ma w przypadku pracy Jana Świdzińskiego doniosłe znaczenie. Jest to bowiem z jednej strony praktyka, którą określiłabym jako zastosowanie mechaniki tworzenia relacji z innym tekstem kultury. Z drugiej zaś potraktowanie społeczeństwa, konkretnych ludzi oraz ich otoczenia, jako swoistego uniwersum tekstów z *Alicją...* w swej galaktyce.

W tym miejscu przytoczę stwierdzenie Rolanda Barthes'a, które moim zdaniem dotyka samego sedna pracy Świdzińskiego: „Cytaty, które zawiera tekst, są anonimowe, nieodwracalnie zniekształcone, jednak są znane, już czytane.”¹⁵ Tym samym chciałabym wskazać na znaczący fakt, iż większość ludzi z naszego kręgu kulturowego zna *Alicję w krainie czarów* o tyle, że świetnie rozpoznaje tytuł książki (również w oryginale) oraz ma świadomość jej specyficznego charakteru. Część z nas faktycznie ją przeczytała, niekoniecznie jednak pamięta tekst dokładnie. Dlatego przyjrzymy się bliżej specyfice fragmentu, który do tego momentu, dla wygody, uchodził w naszych rozważaniach za cytat z *Alicji w krainie czarów*. Można bowiem do takiego uproszczonego określenia zgłosić szereg wątpliwości. Otóż według typologii, na której się tu wspieram (oraz z pewnością zdaniem wielu innych uczonych), zapożyczenie fragmentu innego tekstu wewnątrz swojego¹⁶ bez cudzysłowu oraz podania jego źródłowej lokalizacji, nie jest cytatem. Ten ma formę jawną. Niejawne zapożyczenie, według Genette'a (i innych) to już plagiat. Chcąc więc być hiper-uczciwym należy przyznać, że analizowana praktyka Świdzińskiego w świetle teorii Genette'a jest takim plagiatem (plagiakiem) bardziej niż cytowaniem. To określenie jednak również nie może być do końca precyzyjne w omawianym przypadku. Dlaczego? Paradoksalnie tę pierwszą wątpliwość rozwiewa następująca. Otóż tak cytat, jak plagiat, czy zapożyczenie sugerują dokładne odwzorowanie tekstu źródłowego. Zaś zarówno odczytywany przez Jana fragment, jak i ten zapisany – widniejący nad nim, są przekształceniem oryginału, i to przekształceniem specyficznego rodzaju. Nie zostało ono wymuszone tłumaczeniem z języka angielskiego na język polski - to byłoby raczej normalne. Tutaj celowa transformacja tekstu pozostaje w ścisłym związku z jego planowaną kontekstualnością. Można powiedzieć, że dokonano dookreślenia treści aktualnego przekazu poprzez fizyczne dopasowanie zawartości słownej wybranych fragmentów i zaprezentowanie ich w odpowiedni sposób.

Zaprzestanę teraz sięgać do założeń typologicznych Genette'a, ostatecznie uzgadniając z nimi swoją próbę określenia natury tekstów użytych w performance Świdzińskiego. Tak więc pomimo niemal-zgodności formalnej oraz bardzo małych rozmiarów przytoczonych fragmentów, nie mogąc dłużej zgodzić się na określanie ich mianem cytatów, zaliczę je do tajemniczej kategorii *hipertekstu*. Została ona wyłoniona w celu nazwania sytuacji, gdy tekst jest „derywowany z tekstu wcześniejszego poprzez transformację, bądź naśladowanie”¹⁷. Myślę, że definicja ta, zdecydowanie szersza od tej cytat-owej, najbardziej oddaje specyfikę operacji Świdzińskiego na tekście Lewisa Carolla. Prześledźmy więc przebieg tych transformacji:

„I nagle cisza. W wyobraźni
Świat słów mych staje żywy;
Dziewczęta są w krainie baśni,
Już ich nie dziwią dziwy
I może świat baśniowy jaśniej
Im świeci niż prawdziwy.”

Lewis Carroll
ALICJA W KRAINIE CZARÓW
Przełożył Antoni Marianowicz

„I nagle cisza. W wyobraźni
Świat naszych słów staje się żywy;
Jesteśmy w krainie baśni,
I nic nie dziwią dziwy
A może świat baśniowy jaśniej
Nam świeci niż prawdziwy?”

Jan Świdziński
JAN IN WONDERLAND
2009¹⁸

Zawiły w swej delikatności zabieg skutkował wysoko relacyjną, powiedziałabym, działającą formą. Jak to się stało? Najpierw zauważmy, że Świdziński dokonał dwóch rodzajów przekształceń: zaimkowych, a więc *mych* na *naszych*, *dziewczęta* na *my*, *Alice* na *Jan* oraz spójnikowych – *i* na *a*, *już* na *i*. Analizując tę operację strukturalną narzędziami logicznymi – przy spełnieniu pewnych warunków pozostających w relacji do wyrażenia, może ono (wyrażenie zreformowane przez Jana) być prawdziwe. Relacja decyduje więc o prawdziwości - o słuszności strukturalnej wyrażenia. Tu zaznacza się przemyślność zabiegu artysty w świetle jego poszukiwań oraz wobec teorii, którą wypracował. Z jednej strony, strofy wygłoszone przez *JANA* są żywe, ponieważ znajdują sobie miejsce w kontekście współczesnych rozterek kolejnych grup społecznych, o czym czyniłam dywagacje we wcześniejszej części artykułu. Z drugiej zaś, ich budowa pozwala odbiorcy pomyśleć logicznie, że: „No tak, przy spełnieniu pewnych warunków (wokół mnie), ten tekst wydaje się całkiem adekwatny”, i potwierdzić w ten sposób, parafrazując praktycznie, definicję sztuki w ujęciu kontekstualnym Jana Świdzińskiego: „X ma własność bycia sztuką (a więc prawdą/czymś adekwatnym¹⁹) w czasie T, w miejscu M, w sytuacji Z, w stosunku do osoby (osób) O, wtedy i tylko wtedy. Zmiana

któregokolwiek z tych parametrów oznacza automatyczną zmianę rozpatrywanych wartości²⁰ Cytowanie w praktyce performatywnej J. Świdzińskiego ma tak ogromną wagę właśnie ze względu na możliwość ponownej kontekstualizacji wycinka znanego skądinąd tekstu w innej sytuacji komunikacyjnej po to, by słowa, wraz z całym swoim pochodzeniowym bagażem, przemówiły niejako na nowo do współczesnego odbiorcy. Fragment *Alicji...* został wtopiony w naszą rzeczywistość kosztem delikatnych, kosmetycznych wręcz, zmian w tkance słownej. Te, przeprowadzone z niebywałym wyczuciem transformacje, nie zdołały pozbawić fragmentu literatury miana cytatu, jednak odmieniły i znacząco przystosowały jego wymowę do dzisiejszych realiów.

Analizując *Jan In Wonderland* z perspektywy badań antropologów słowa, na osobną uwagę zasługuje kwestia zróżnicowania metody prezentacji obu zastosowanych (hipertekstualnych) fragmentów. Wróćmy więc do pojęcia performatyzacji, aby skupić się na jego specyficznym zastosowaniu w stosunku do wycinka tekstu. Jeśli zgodzimy się, iż w tym wypadku performatyzacją tradycyjnie rozumianego tekstu, zapożyczonego bądź nie, jest włączenie go w działanie zakładające aktywny udział artysty i śledzącą go publiczność. Można byłoby tedy powiedzieć, że każdy autorski wieczór poetycki jest performatyzacją poezji. Jednak dla nas ogromnie ważnym jest przede wszystkim specyficzny kontekst sytuacji, do którego performer odnosi zarówno swoje działania, jak dobiera prezentowane treści tak, aby stworzyć adekwatny przekaz. Nie chodzi więc jedynie o publiczną prezentację konkretnego tekstu. Nietrudno dostrzec, że sztuka Jana Świdzińskiego w całości szeroko egzemplifikuje to zjawisko. Za dobry przykład takiego świadomie performatywnego użycia tekstu zapisywanego²¹ można uznać performance *Myśląc o Heideggerze* (podczas wystawy *Zamazywanie*, BWA Lublin, maj 1983). Powstał on w odpowiedzi na kontekst społeczno-polityczny – stan wojenny w Polsce, który bezpośrednio dotknął artystę i jego pracę. Otóż w grudniu 1981 roku w związku z nowo zaistniałym „stanem” i wprowadzeniem proceduru cenzury, zamknięto tuż przed wernisażem wystawę o feralnym tytule *Wolność i ograniczenie* (prezentującą dokumentację wcześniejszej akcji Świdzińskiego i grupy towarzyszących mu artystów w Mielniku²²). Był to początek późniejszych wzrastających represji ze strony państwa wobec artystów i faktycznego ograniczania niewygodnych treści wolnościowych. W szczytowym ich momencie (maj 1983) Świdziński wykonał performance *Myśląc o Heideggerze*: najpierw czarną farbą namalował na ścianie galerii fragment tekstu – cytat z pism filozofa o tym, że „zawsze gdy coś jest wymazywane, to coś z tego zostaje”²³, następnie starał się zamalować go białą farbą; oczywiście świeżo zapisane słowa nie dawały się zakryć, rozmywały się na szaro, prześwitywały. Prosty i trafny komentarz. Według mnie, artysta wykorzystał tutaj w pełni performatywne aspekty materialności zapisu. Zastosował konkretny cytat w konkretnym – odnoszącym się do jego treści – działaniu, dopasowując zarówno wymowę, jak barbową materialność słów do aktualnego kontekstu polityczno-społecznego.

Wróćmy jednak do przedmiotu naszej analizy. Chciałabym zwrócić szczególną uwagę na specyfikę wypowiedzi werbalnej, której wymiar performatywny jest podwójny - inny, gdy przekaz jest ustny, inny, gdy posługujemy się zapisem. W *Jan In Wonderland* Świdziński stosuje obie formy - odczytywanie tekstu oraz wizualną prezentację zapisu, przy czym warto zauważyć, iż przeważająca ilość wypowiedzi prezentowana jest ustnie. Ta dysproporcja sygnalizuje, że główną zawartość treściową niesie przekaz ustny – tekst odczytany zgromadzonym. Forma oralna, do pewnego stopnia, przemawia również na korzyść performerera, jeśli poddamy w wątpliwość zasadność jego ingerencji w przytaczany tekst. Aby wyjaśnić powyższe założenia odwołam się do pracy antropologa W. J. Onga, który w pracy pt. *Oralność i piśmienność*²⁴ dokonał dokładnej klasyfikacji różnic pomiędzy tymi dwoma typami wypowiedzi werbalnych i nakreślił wynikające zeń konsekwencje dla ich odbioru. Według badacza wypowiedź ustna przez to, że odbywa się tu i teraz, posiada charakter chaotyczny, addytywny i redundantny – nie komponuje się jej jako całości, a treść nie zostaje tu poddana troskliwej selekcji. Dlatego mówiąc, zazwyczaj raczej parafrazujemy niż cytujemy wypowiedzi innych. Stąd może więc płynąć usprawiedliwienie dla *JANOWYCH* transformacji tekstu, bowiem przekształcanie treści zapożyczonych przytaczanych ustnie, wydaje się bardziej uzasadnione, niż w przypadku uporządkowanej aktywności zapisu. Dla mnie jednak najważniejszym aspektem przekazów oralnych, o którym wspomina Ong, jest ich sytuacyjność. Treści komunikowane w mowie są powiązane z człowiekiem wypowiadającym je, a więc postrzegane przez jego pryzmat. Nie ma tu odczuwalnego dystansu mówiącego do wypowiadanej treści, ani słuchających do mówiącego poprzez treść. Dodatkowo przekaz ustny „dzieje się” w sytuacji określonej szeregiem zmiennych, które zaopatrują przekaz w oczywisty kontekst. Przez to wypowiedź jest naturalnie mniej uporządkowana w formie – niektóre treści komunikowane są przy pomocy

środków niewerbalnych – barwna, zawsze jednak ulotna. Mówiący może liczyć jedynie na to, że pewna część jego wypowiedzi trafi do świadomości odbiorców na tyle, by zapisać się w ich pamięci. W świetle tej charakterystyki odczytywane przez artystę słowa są komentarzem do wszystkiego, co składa się na kontekst rzeczywistości, w której się on się właśnie znajduje, w obrębie której chce się porozumieć z innymi. Jednocześnie nie sposób nie zauważyć, iż to, jak JAN buduje swoją wypowiedź, jest swoistym zaprzeczeniem możliwości stwarzanych mu przez sytuację mówienia do zgromadzonych. Bowiem performer zadaje swoje rozbudowane pytanie retoryczne tak nie-żywo, jakby z góry sugerował pewną przezroczystość, brak szansy na skomunikowanie przekazu z sytuacją, z której ten przekaz w pewien sposób wynika, i do której na pewno ma się odnosić. Zaś czytając z kartki JAN buduje dodatkowo dystans.

Dystans jest domeną pisma. Ze względu na nieobecność autora mogącego gestykulując, bądź tonem głosu cokolwiek dookreślić, tekst zapisany ma formę bardziej klarowną, o charakterze spójnym, linearnym i niezmiennym. Czytelnik zapoznaje się z pisemną wypowiedzią w wybranych przez siebie warunkach – może znaleźć się w dowolnym momencie tekstu, w wybranym przez siebie czasie. Bardzo ważnym aspektem i niewątpliwą zaletą zapisu jest fakt, iż zapisanie treści zwalnia nas z obowiązku pamiętania jej. Jednocześnie wypowiedź utrwalona pisemnie ulega dekontekstualizacji – odcięciu od podmiotu wypowiadającego. Staje się tedy całkowicie skierowana na podmiot odbierający, co wzmaga intymne postrzeganie tekstu, a więc jego indywidualną rekontekstualizację przez każdego czytelnika z osobna. Jednak spostrzeżeniem szczególnie tu dla nas ważnym jest prosty fakt, iż pismo wymaga nośnika, z którym współistnieje, niejako współ-pracuje, w otoczeniu. Stąd jest ono wysoce kontekstualne zarówno semantycznie, jak i pragmatycznie. Całość charakterystyki zapisu przytoczona powyżej, wiąże się z jedną fundamentalną cechą odróżniającą go od wypowiedzi ustnej. Otóż pismo istnieje w materialnej sferze życia ludzkiego – wraz z nośnikiem posiada swoją trwałą formę oraz status rzeczy. Używa się go, tak jak używa się garnków - w konkretnym celu. Dzięki swemu niezaprzeczalnemu, realnemu istnieniu, zapis zyskał w naukach historycznych doniosłą funkcję świadczenia o tym, co nie mogło przetrwać inaczej niż tylko zapisane. Ponadto pismo, umowa, podpis, itp., w dzisiejszym świecie stanowi dowód. Możemy więc dojść do wniosku, iż niewielkich (i wielkich zarazem) rozmiarów wypowiedź pisemna, czyli wiszący nad Janem transparent, stanowi artefakt posiadający szczególną funkcję. Mianowicie poprzez swoją materialność wprowadza on działanie performerera w zastaną rzeczywistość i utwierdza w niej - niejako forsuje ten słabszy przekaz oralny. Od strony treściowej zaś, *JAN IN WONDERLAND* jest transformacją najbardziej znanego fragmentu powieści Lewisa Carolla - jej tytułu. Chcąc więc ocenić wagę „części pisemnej” omawianego performance, to właśnie rzucający się w oczy transparent stanowi przedproże całości przekazu, jednocześnie budując wyraźne odniesienie do tekstu-źródła. W tym miejscu warto wspomnieć, iż pierwszy transparent *JAN IN WONDERLAND* – malowany ręcznie na tkaninie zaginął, po czym został zastąpiony swoją kopią drukowaną²⁵. Druk, który swego czasu uczynił ze słowa produkt powielalny, a przez to ogólnodostępny, sprawił również, że zapis w swej materialności stał się swoście anonimowy. Tekst drukowany jest bowiem pozbawiony unikatowości estetycznej ręcznego pisma oraz spersonalizowanej formy nośnika. Zastanawiające więc, czy decyzja przedrukowania transparentu mogła być powodowana chęcią świadomego wykorzystania druku z jego statusem bezdusznego powielacza. Być może po to, by wskazać na główną cechę *WONDERLAND* – pozornosc – zdecydowano się użyć powierzchniowej repetycji miast kolejnego unikatowego zapisu? Tego nie wiem, niemniej można taką hipotezę wysunąć. Nie ulega zaś wątpliwości, iż w naszych oczach – w oczach widzów - to właśnie transparent umieszcza Jana Świdzińskiego w *WONDERLAND*, stanowi dowód oraz każe (po-kazuje) nam zastanowić się nad własnym bytowaniem w tej cudownej krainie.

Mówienie jest sprawą ulotną – dążeniem do naturalnego spasowania wypowiadanych treści z kontekstem sytuacji komunikacyjnej. Mówiąc, negocjujemy status swojego przekazu w zastanej rzeczywistości i liczymy się z jego zapomnieniem. Zapis, dzięki bezkompromisowości bycia w świecie rzeczy, sam wymusza swój status. Treść zapisana jest prawdziwa choćby dlatego, że istnieje naocznie. A więc JAN, pod swoim transparentem, naprawdę przebywa w *WONDERLAND*, zaś wypowiadając spokojnie strofy tekstu, pyta o sprawy, które wciąż zdają się uchodzić naszej uwadze.

PRZYPISY

- ¹ Kategoria ta, opracowana w całości przez Jana Świdzińskiego, której głównym postulatem jest pragmatyzm wszelkich sytuacji twórczych, a więc powiązanie sztuki z otaczającą ją rzeczywistością, stanowiła teoretyczne zaplecze jego działań artystycznych; zob. Jan Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna* (Warszawa: Galeria Remont, 1977).
- ² Zob. <http://swidzinski.art.pl/bio.html>.
- ³ W 1970 roku J. Świdziński opublikował artykuł „Spór o istnienie sztuki”, który był poważnym krokiem, by teoretycznie uporządkować dotychczasowe koncepcje; w sierpniu 1976 roku w Lund wydał słynny manifest „Sztuka jako sztuka kontekstualna”; w tym samym roku wziął udział w prestiżowej konferencji w Toronto, gdzie przedstawiał swoją teorię m.in. wobec Josepha Kosutha i Art and Language.
- ⁴ Jan Świdziński, jedna z tez - „B”, prezentowana podczas wystawy *Kontekst Drugi* w Galerii Labirynt, (Lublin, luty 1977).
- ⁵ Jan Świdziński, Jan Świdziński, „12 punktów sztuki kontekstualnej”, w: *Art as Contextual Art*, (Lund: Galerie St. Petri, 1976). Kat. wyst. Por. punkt 1, (<http://www.swidzinski.art.pl/12punktow.html>).
- ⁶ Chodzi o „rzecz” w rozumieniu heideggerowskim – po nawiązaniu relacji z przedmiotem poprzez jego użycie; zob. Ewa Domańska, „Problem rzeczy we współczesnej archeologii”, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Wojciech Piasek Jacek Kowalewski, Marta Śliwa (Olsztyn: UWM, 2008), 27-60.
- ⁷ Kwestię stosowania przez artystów przedmiotów gotowych – *ready-mades* lecz przede wszystkim tworzenia ich nieodróżnialnych kopii wyczerpująco rozpatruje Arthur Coleman Danto w szeregu tekstów począwszy od słynnego artykułu *Świat sztuki*, zainicjowanego przez artystyczne wydarzenie, jakim było wystawienie przez Warhola dzieła *Brillo Box* (Nowy Jork, Stable Gallery, 1964). Warto się zastanowić, na ile czyjaś wypowiedź może spełniać funkcję przedmiotu (tekstu) gotowego i czy, jeśli zostaje powtórzona przez kolejną osobę w innym kontekście komunikacyjnym, jest już nie tą wypowiedzią, a staje się jej „nieodróżnialną” kopią(?).
- ⁸ Zob. Łukasz Guzek, „Obraz-tekst. Struktury obrazowe oparte na tekście w konceptualnych i postkonceptualnych pracach Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego”, *Dyskurs* 12, (2011): 155-77.
- ⁹ Zob. m.in. Jan Świdziński, „Modele sztuki”, <http://swidzinski.art.pl/modele.html>.
- ¹⁰ Świdziński, „12 punktów sztuki kontekstualnej”, punkt 1.11, (<http://www.swidzinski.art.pl/12punktow.html>).
- ¹¹ Używam określenia „anestetyka” za Wolfgangiem Welschem, aby nazwać stan swoistej pustki – tworzenia namiastek zadrażniających wyobraźnię w miejsce realnych doznań zmysłowych, zob. Wolfgang Welsch, „Estetyka i anestetyka”, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Baran i Suszczyński, 1997), 520-46.
- ¹² Gérard Genette, „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia”, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 2, red. Henryk Markiewicz (Kraków: WL, 1996), 316-66.
- ¹³ Jonathan Culler, „Presupozycje i intertekstualność”, w: *Studia z teorii literatury*, t. 2, red. Henryk Markiewicz (Wrocław: Ossolineum, 1988), 36-50.
- ¹⁴ Julia Kristeva, *Semiotike* (Paris: Seuil, 1969).
- ¹⁵ Roland Barthes, „De l'oeuvre au texte”, w: *Oeuvres complètes*, t. 2, red. Éric Marty (Paris: Seuil, 1994).
- ¹⁶ W tym miejscu używam poszerzonej definicji pojęcia „tekst”, jako „tekst kultury”, obejmującej również inne formy wypowiedzi, niekoniecznie tradycyjnie werbalne.
- ¹⁷ Genette, „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia”, 324.
- ¹⁸ Zestawienie przytoczone w tekście Ł. Guzka do katalogu wystawy retrospektywnej J. Świdzińskiego pt. *Jest jak jest*, (Piotrków Trybunalski, 2009).
- ¹⁹ Włączam dopisek w nawiasie by doprecyzować zbudowane powiązanie – przypominając, że sztuka dla J. Świdzińskiego pozostaje w ścisłym związku z prawdą rozumianą jako adekwatność wypowiedzi i kontekstu sytuacji.
- ²⁰ Definicja sztuki w ujęciu kontekstualnym opublikowana po raz pierwszy w Lund (1976); tu przytoczona za: *12 punktów sztuki kontekstualnej*, punkt 8.
- ²¹ Zaznaczam „zapisywanego”, ponieważ dużą rolę spełniała tu sama aktywność piśmienna – sposób zapisywania farbą tak, by niemożliwe było całkowite zamazanie słów.
- ²² Zarówno działanie w Mielniku, jak opisywana tu pokrótce sytuacja dot. Wystawy *Wolność i ograniczenie oraz Zamazywanie*, opisana została przez J. Świdzińskiego w: Jan Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, red. Łukasz Guzek i Bartosz Łukasiewicz (Piotrków Trybunalski - Radom: Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, 2009), 67-74.
- ²³ Tymi słowy Jan Świdziński określił treść cytatu w rozmowie z Bartoszem Łukasiewiczem. Por. Bartosz Łukasiewicz, „Wywiad z Janem Świdzińskim”, *Sztuka i filozofia*, nr 28 (2006).
- ²⁴ Walter Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii* (Warszawa: Communicare, 2011).
- ²⁵ Drukowany baner eksponowano przy okazji wystawy *Jest jak jest*, (Piotrków Trybunalski, 2009).

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. «De l'oeuvre au texte.» W: *Oeuvres complètes*, t. 2, red. Éric Marty, 1211-17. Paris: Seuil, 1994.
- Culler, Jonathan. «Presupozycje i intertekstualność.» W: *Studia z teorii literatury*, t. 2, red. Henryk Markiewicz, 36-50. Wrocław: Ossolineum, 1988.
- Domańska, Ewa. «Problem rzeczy we współczesnej archeologii.» W: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Wojciech Piasek Jacek Kowalewski, Marta Śliwa, 27-60. Olsztyn: UWM, 2008.
- Genette, Gérard. «Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia.» W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 2, red. Henryk Markiewicz, 316-66. Kraków: WL, 1996.
- Guzek, Łukasz. «Obraz-tekst. Struktury obrazowe oparte na tekście w konceptualnych i postkonceptualnych pracach Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego.» *Dyskurs* 12, (2011): 155-77.
- Kristeva, Julia. *Semiotike*. Paris: Seuil, 1969.
- Łukasiewicz, Bartosz. «Wywiad z Janem Świdzińskim.» *Sztuka i filozofia*, nr 28 (2006).
- Ong, Walter. *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Warszawa: Communicare, 2011.
- Świdziński, Jan. «12 punktów sztuki kontekstualnej.» W: *Art as Contextual Art*. Lund: Galerie St. Petri, 1976. Kat. wyst.
- . «Modele sztuki.» <http://swidzinski.art.pl/modele.html>.
- . *Sztuka i jej kontekst*. red. Łukasz Guzek i Bartosz Łukasiewicz. Piotrków Trybunalski - Radom: Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, 2009.
- . *Sztuka jako sztuka kontekstualna*. Warszawa: Galeria Remont, 1977.
- Welsch, Wolfgang. «Estetyka i anestetyka.» Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, 520-46. Kraków: Baran i Suszczyński, 1997.