

W gospodarowaniu czasem cała tajemnica

Piotr Bosacki

Już 18 lat śledzę losy swoich coraz starszych i coraz młodszych koleżanek i kolegów z Katedry Intermediów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Poznałem dziesiątki prawdziwie ciekawych ludzi, artystów, mniej lub bardziej pięknych wariatów i socjopatów, geniuszy w specjalizacjach powszechnie znanych albo w specjalizacjach tak wąskich, że o ich istnieniu wie tylko jedna osoba. Wielu z nich zasługiwałoby na osobne opracowanie z antropologii, lingwistyki, psychologii lub Bóg wie czego. Historia sztuki wydaje mi się w tym wypadku dziedziną nazbyt nieokreśloną.

Byłem świadkiem wielu historii i anegdot tak wyrazistych, że bez specjalnej obróbki stać by się mogły wymowną ilustracją rozmaitych problemów z zakresu sztuki. Malowniczość tych historii polega na tym, że „teoria” i „praktyka” sztuki objawia się w nich bez specjalnego rozdzwiku, podobnie problemy „ogólne” idą tu w parze ze „szczegółowymi”.

Tekstem niniejszym planuję rozpocząć cykl drobnych wykładów, w których anegdoty te omawiam. W centrum (albo prawie w centrum) każdej z tych historii będzie stał człowiek (konkretny artysta w konkretnym działaniu) ze swoimi wewnętrznymi (i zewnętrznymi) sprzecznościami.

W tej pierwszej pogadance opiszemy dzieło Macieja Rudzina pod tytułem *Z czym przychodzisz, z tym wyjdiesz*.

Celowo używam tu określenia „dzieło”, bo nie wiem, jak realizację tę nazwać: „happening”, „performans”, „akcja”, „teatr”? (Nawiasem mówiąc, dyskusje nad tym, czy coś jest „performansem”, czy może raczej „akcją”, albo czy coś jest „rzeźbą”, czy „obiektem”, same często posiadają wymiar dzieła artystycznego, jeśli za wyznacznik „arty styczności” uznamy bezużyteczność).

Zanim omówimy pracę Rudzina, musimy ustalić parę „pojęć podstawowych”.

Przyjmijmy, że „zjawiska artystyczne” dzielimy na „aspołeczne” (przeżywane samotniczo) oraz „społeczne” (przeżywane w grupie i dzięki niej).

Poświęćmy tym dwóm rodzajom przeżywania sztuki odpowiednio dwa kolejne akapity.

„**Styl aspołeczny**” przeżywania sztuki rodzi się w raju dzieciństwa. Ileż to razy w wieku lat pięciu przeglądaliśmy na przykład atlas botaniczny, a ryciny w nim zawarte były tak urzekające, że „zapominaliśmy o całym świecie” (co oznacza w praktyce: zapominaliśmy o czło wieku). Było zupełnie nieistotne, że atlas taki ktoś musiał ułożyć, wydrukować, sprzedać i kupić. Nasza medytacja nad rycinami była tak silna, że zapominaliśmy również, iż sami jesteśmy człowiekiem oglądającym. Tutaj objawia się stara jak świat sprzeczność, że w pełni jesteśmy sobą, kiedy nikt nam nie przeszkadza (zwłaszcza my sami). Taka intensywność medytacji nad dziełem jest oczywiście dostępna dla ludzi w każdym wieku, jednak dzieci osiągnają ją

ze szczególną łatwością, ponieważ świadomość społeczna nie ciąży im tak bardzo. Tę „intensywność medytacji” zawdzięczamy umiejętności abstrahowania. Dzięki zmysłowi abstrakcji w jednej rycinie widzimy cały świat (i jest to coś w rodzaju bezstratnej kompresji). Dar niepamięci o sprawach społecznych prowadzi nas do rozważania dzieła w oderwaniu od twórcy. Taka „dziełocentryczna” optyka mogłaby być wyrażona słowami: „Nie autor zdobi dzieło, lecz dzieło autora”. I rzeczywiście: kiedy słucham fugi Bacha, sam układ nut porywa mnie do tego stopnia, że zapominam zupełnie o kwestii człowieczego pochodzenia utworu. Jakie to ma znaczenie, czy Jan Sebastian Bach, kantor u Świętego Tomasza w Lipsku, był ślicznym mędrcom, elegancko łączącym delikatność z charyzmą, czy też był brzydkim sepleniącym gburem siejącym łupież? W obliczu abstrakcyjnego porządku dźwięków, który nam pokazał, nie ma to żadnego znaczenia. Drugi przykład: Wielka Piramida w Gizie. Myślę sobie: „Rany boskie! Przecież to niemożliwe, żeby ludzie ileś tam tysięcy lat temu zbudowali tak zaawansowany technologicznie obiekt”. Wnioskujemy, że jeśli architekci Piramidy potrafili zrealizować tak wielki projekt, to prawdopodobnie nie byli głupcami. Musieli być pragmatyczni. Raczej nie utrudnialiby sobie roboty bez powodu. Rozważając więc na przykład ekstrawagancję materiałów, których użyli, zakładamy, że ekstrawagancja ta czemuś służyła. Wiemy, że celowo ekranowali budowlę przed promieniowaniem elektromagnetycznym. Nie można jej prześwietlić nawet najsilniejszym rentgenem. Po co to robili? Nie wiadomo. Takich pytań bez odpowiedzi mamy wobec Piramidy dziesiątki. Trzeba stąd przyznać, że nie wiemy, czemu służyła ta przedziwna maszyna zwana Piramidą. Architekci tego dzieła dysponowali jakąś dziwną technologią, być może nawet wyższą od dzisiejszej. Ale nie jesteśmy w stanie tego stwierdzić. Im większa jest nasza badawcza bezradność, tym bardziej jesteśmy zachwyceni. Architekt nie musi tutaj asystować swemu dziełu, byśmy je podziwiali. Mało tego, w Piramidzie wręcz podnieca nas jej „nieczłowiecki” charakter, czyli niejako „czystość abstrakcji”.

„Styl społeczny” przeżywania sztuki można skwitować słynnym zdaniem Ernsta Gombricha: „Nie ma w istocie czegoś takiego jak Sztuka. Są tylko artyści” [Gombrich 15]. Artysta uświęca tu dzieło, a nie odwrotnie. Ma to wiele wspólnego z miłością. Jeśli kogoś kocham, to nawet jeśli zagram z nim „w wojnę” (prymitywna gra karciana), sprawi mi to przyjemność przez sam fakt bliskości przyjacielskiej. Formalna mizéria samej gry zaś przemknie niezauważenie. Natomiast nawet najwytrawniejsza partia szachów nie przyniesie mi przyjemności, jeśli mój partner w grze jest wstrętny. (Oczywiście zaznam przyjemności,

gdy pokonam nieulubianego przeciwnika, ale wówczas będzie to raczej przyjemność zwycięstwa niż przyjemność gry). Ten „antropocentryczny” model wyrażony w hasle „Nieważne co. Ważne z kim” przypomina zasadę oddziaływań seksualnych. Kiedy ktoś mnie podnieca (cokolwiek to znaczy), wówczas dzielenie z nim nawet „obiektywnie” nijakiej pieśczoćy będzie dla mnie źródłem szczęścia. Natomiast jeśli ktoś jest mi wstrętny, wówczas dzielenie z nim jakiegokolwiek pieśczoćy będzie koszmarem. Jeśli artysta, którego kocham, pokaże w galerii pustą ścianę (lub inne „obiektywnie” mało zaskakujące zjawisko), jestem gotów być zachwycony, że „zdecydował się na taką prostotę”, albo że zdobywa moją miłość, nie aspirując do atrakcyjności, czyli w sposób niewinny. Dla odmiany bywa, że artysta, którego nie lubię, pokazuje dzieło „obiektywnie” wyrafinowane. Wówczas dzieło to będzie mnie irytować tym bardziej, im bardziej wirtuozowskie będzie. (Piszę tu oczywiście o sytuacjach skrajnych, ale właśnie sytuacje skrajne są biegunami określającymi jakąś przestrzeń możliwości). Rysuje się więc tutaj model podobny do predestynacji w sensie religijnym. Jeśli kogoś kocham, to uwierzę mu w każdą bzdurę i uznam za świętego. Jeśli kogoś nie kocham, uznam go za potępionego i nie uwierzę mu, choćby nawet cuda wyczyniał.

Można powiedzieć półżartem, że „społeczny” model funkcjonowania dzieła dotyczy twórców żywych, „aspołeczny” zaś martwych, i będzie w tym dużo racji. Trafniej jednak będzie tu mówić, że modele funkcjonowania sztuki „społeczny” i „aspołeczny” podobne są odpowiednio do „kościelnego” (modlitwa publiczna) i „bezwyznaniowego” (modlitwa prywatna) sposobu uprawiania religii.

Otóż modele przeżywania sztuki „społeczny” (kojarzony potocznie z ekstrawertykami) i „aspołeczny” (kojarzony potocznie z introwertykami) to abstrakty. W praktyce zawsze mamy do czynienia ze „stylem mieszanym”. Życie każdego człowieka jest mniejszą lub większą sinusoidą między społecznym i aspołecznym trybem aktywności. Ta sinusoida jest czymś naturalnym, jak wdech i wydech.

W skali mikro wygląda to tak: rozmawiam z kimś i chcę rozmawiać. Jestem towarzyski. Mój rozmówca zadaje mi pytanie. Chcę wiedzieć, co jadłem trzy dni temu na obiad. By udzielić mu odpowiedzi, muszę się wycofać w głąb swej pamięci. Choć na sekundę muszę odciąć się od swego rozmówcy, by ostatecznie zaspokoić jego ciekawość.

W skali średniej: kocham swoją rodzinę. Jestem społeczny. Chciałbym, abyśmy żyli w dostatku. Wyjeżdżam na tydzień do odległego miasta, by wykonać jakąś robotę i wrócić z pieniędzmi. Podczas tego wyjazdu żona

i dzieciaki dzwonią do mnie co pół godziny i zawracają mi głowę. Ostatecznie zabraniam im dzwonić, by w pracować w skupieniu. Czyli czasowo odcinam się od rodziny dla jej dobra.

W skali makro: jestem wielkim naukowcem. Chcę obwieścić ludziom jakąś rewelację. Mam szczerze społeczne pobudki (nieważne, w jakim stopniu urojone). Dlatego zamykam się w pustelni na trzy lata i piszę jakieś opasłe tomiszcze. Czyli odcinam się od społeczeństwa, by w spokoju sprawić mu wielki prezent.

Świat byłby piękny, gdyby sinusoida między „towarzyskością” a „nietowarzyskością” wiła się w sposób tak przejrzysty. Jednak często bywa, że ta huśtawka wychyla się w którąś ze stron tak mocno, iż nie znajduje już powrotu do równowagi. Spotykamy często gadułę, który boi się utraty kontaktu ze społecznością nawet na chwilę. Nie chce zaglądać w samotniczą przestrzeń swej pamięci. Ogień swej myśli podsyca wyłącznie kontaktem z ludźmi. Gada trzy po trzy, byle tylko widzieć reakcję rozmówcy. Wówczas introwertycy myślą o nim: „Ten gaduła nie ma życia wewnętrznego” (przesadzają). Dla odmiany widzimy abstrakcjonistę, który z dobrego serca chce ukazać się społeczności jako odkrywca rewelacji, jednak formułowanie jej zabiera mu tyle czasu i siły, że po drodze traci kontakt z ludźmi i nie potrafi już dzielić się z nimi swym dziełem. Wtedy ekstrawertycy myślą: „Ten socjopata oszalał” (przesadzają). Miłośnicy zaś myślą: „Ten mistyk adresuje swe dzieło już tylko do boga” (przesadzają).

W gospodarowaniu czasem cała tajemnica. Wgląd w abstrakcyjną i „aspoczną” przestrzeń mej pamięci (którą mam „tylko dla siebie”) nie powinien ograniczać moich zdolności do porozumienia z innymi ludźmi. I odwrotnie: kontakty z innymi ludźmi nie powinny ograniczać mej zdolności do rozmyślań „niezależnych od nikogo”. Twórca zasadniczo dąży do tego, aby to, co w nim „wewnętrzne”, było zgodne z „zewnątrznością” i vice versa. Ponieważ w praktyce jest to niemożliwe (zwłaszcza na dłuższą metę), twórca z zasady się miota.

Mając na uwadze powyższe, przyjrzyjmy się dziełu Macieja Rudzina. Rudzin był dzieckiem wszechstronnie utalentowanym. Dla przykładu, jako nastolatek znał się na ptakach do tego stopnia, że nauczał zawodowych leśników ornitologii w rodzinnym powiecie. Zainteresowania tego młodego człowieka były tak różnorodne, że nie poświęcił się jakiemuś konkretnemu zajęciu, tylko postanowił studiować w Akademii Sztuk Pięknych. Wstąpił na poznańskie Intermedia w roku 2011. Zafascynowany możliwościami komputera, przez pierwsze trzy lata studiów zajmował się głównie konstruowaniem

sztucznych światów w technologii 3D. Twórca kontroluje tu obraz filmowy w najdrobniejszych szczegółach. Obraz jest tu możliwie zgodny z „wewnętrznym” światem autora. Jednak zajęcie to jest czasochłonne i ogranicza kontakt artysty z „prawdziwym światem”. Ktoś, kto robi filmy 3D, całymi dniami siedzi przy komputerze, a jego więzi międzyludzkie nie są tak rozwinięte, jak by być mogły.

Na koniec trzeciego roku studiów zrobił Rudzin dyplom licencjacki złożony głównie z filmów wygenerowanych komputerowo.

Na czwartym roku studiów nastąpił wyraźny zwrot w twórczości Rudzina. Odszedł od tworzenia światów sztucznych. Chcąc ukazać „prawdziwe życie”, zajął się filmem dokumentalnym. Pojechał do Norwegii i przepędził miesiące w szkole filmowej wysuniętej daleko na północ. Ponieważ zimno tam jest bardzo, młodzi filmowcy spędzali większość czasu w budynkach szkolnych. Sprzęt filmowy był tam wszechobecny. Rudzin też nie rozstał się z kamerą, lecz kamera jego była zawsze włączona i niepostrzeżenie rejestrowała wszystko na swej drodze. Nawiasem mówiąc, ciekawa to sytuacja, w której kamera bezwstydnie wyciągnięta na środek jest jednocześnie kamerą „ukrytą”. Z materiału uzyskanego w ten sposób zmontował Rudzin dokument bardzo „autentyczny”, ponieważ bohaterowie filmu, nieświadomi „odgrywania ról”, niczego nie udawali. Film, nawet bez intencji autora, jakby mimochodem, ukazuje tę przedziwną północną aurę, która zimnem i ciemnością pcha Norwegów ku melancholii zupełnie niezrozumiałej dla Europejczyka „z południa”. Czasem bywa tak, że rzeczywistość, która nas osiąga, jest tak niepodobna do spektrum naszych oczekiwań, iż gotowi jesteśmy nazwać ją „nierealną”. Być może dlatego dokument nosi tytuł *Fiction film*.

Ale to nie wystarczyło. Chciał Rudzin jeszcze bliższego kontaktu z człowiekiem.

Nie chciał filmować ludzi, z którymi nie ma mentalnego porozumienia. Na piąty rok studiów wrócił do Polski. Z myślą o dyplomie magisterskim nakręcił film dokumentalny pod tytułem *Niebieskie migdały*. Pokazał w nim serię wypowiedzi swych koleżanek i kolegów, młodych artystów ze środowiska poznańskiego. Ważne, że był to rok 2016, kiedy właściwie na całym świecie wyraźnie rozwinięta była już (trwająca do dzisiaj) tendencja „kryzysu instytucji”. Politycy zaczęli kłamać bezwstydniej niż zwykle, ponieważ wartość słowa stała się mniej więcej taka, jak aktualność wpisu na Twitterze. W Polsce zaczęliśmy mieć kłopoty z definicją, co jest zgodne z prawem, a co nie jest (i to na najwyższym szczeblu regulacji prawnych). W Ukrainie pojawiły się tak zwane zielone ludziki,

czyli „żołnierze znikąd” (choć wszyscy wiedzieli, skąd się biorą). Paranoja. Krótko mówiąc, ludzie nabrali przekonania, że zewnętrzność (słowa i obrazy, które do nich docierają) jest zazwyczaj fasadowa. Słaba, bo „nieprawdziwa”. Mocna, bo skutecznie zasłaniająca „prawdę”.

Być może przesadzam, ale zdaje się, że to od razu znalazło swój wyraz w postawie młodych artystów. Oglądając *Niebieskie migdały*, słuchamy wypowiedzi, które układają się mniej więcej w taki sens: „Sztuka nie dzieje się w galeriach, tylko w życiu. Wyjdiesz z galerii i rozmowy, które usłyszysz w autobusie, zrobią na tobie większe wrażenie niż wystawa, którą widziałeś. (Inni) ludzie nie interesują się sztuką. Sztuką interesują się ja, interesujesz się ty i nikt więcej”.

Wynika z tego, że: młodzi nie wierzą w oficjalny obieg sztuki (coś im się nie podoba w instytucjach). Uważają, że sztuka, jak każde głębokie doświadczenie, jest czymś, co w gruncie rzeczy mamy tylko dla siebie (jest aspołeczna). Jednocześnie boją się nad tym, że ludzie nie interesują się sztuką, czyli boją się nad tym, że coś, co jest aspołeczne, nie jest społeczne. (Nic dziwnego, problemy nie do rozwiązania są bolesne.) Widzą na własnym przykładzie, że artyści robią sztukę dla innych artystów. Tworzą coś w rodzaju „kółka wzajemnej adoracji”. Ta „adoracja” jest w gruncie rzeczy wzajemną umową, że nadajemy realną wartość pewnej fikcji. Widzą stąd, że zjawisko urealniania fikcji zachodzi też na poziomie muzeów. Dlatego nie wierzą w oficjalny obieg sztuki. (Tutaj kółko się zamyka.)

Zjawisko urealniania fikcji jest zupełnie naturalne. Przykładem może być system finansowy, w którym na podstawie umowy społecznej nadajemy realną wartość fikcyjnemu pieniądzu. Kiedy fikcyjność pieniądza wychodzi na jaw, następuje krach. Być może to nie przypadek, że w *Niebieskich migdałach* wielokrotnie słyszymy słowo „kryzys”.

Niebieskie migdały wydały się jednak Rudzinowi nie dość dobre. Wypowiedzi utrwalone na filmie są ostatecznie martwe. Postać z ekranu nie rozmawia z widzem w sensie dosłownym.

Skoro wszystko, co jest, istnieje tylko w świadomości człowieka, zafascynował się Rudzin ideą dzieła „niematerialnego”; dzieła, które realizuje się w umyśle twórcy/odbiorcy, bez zbędnych ceregieli. Zauważył bowiem, że kiedy idziemy na wernisaz malarstwa, to jakość czy treść pokazywanych tam obrazów jest rzeczą drugorzędą. Pierwszorzędne znaczenie ma to, czy na wernisazu panowała atmosfera ekscytacji, czy ludzie czuli się wyjątkowo. Jeśli ktoś podczas wernisazu i po nim będzie się czuł

pełnoprawnym członkiem najważniejszego wydarzenia kulturalnego w mieście, to najprawdopodobniej mówić będzie (a przez to i myśleć), że przeżycia artystyczne były głębokie, a obrazy znakomite. Sam stan satysfakcji jest ważniejszy od jego przyczyn.

Kierując się przesłankami tego typu, Rudzin na dwa miesiące przed dyplomem odrzucił koncepcję *Niebieskich migdałów* i zamiast tego zorganizował wydarzenie pod tytułem *Z czym przychodzisz, z tym wyjdiesz*. Opis tego wydarzenia trzeba zacząć tak:

Siedziba Katedry Intermediów mieści się na drugim piętrze budynku C Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Plac Wielkopolski 9. Na piętrze tym znajduje się około 10 pomieszczeń i w nich zasadniczo odbywają się wszystkie intermedialne zajęcia. Tam odbywają się wszystkie rozmowy.

W świadomości wielu naszych studentów idea sztuki (cokolwiek to znaczy) ma silny związek z tymi pomieszczeniami, podobnie jak dla wielu ludzi idea rodziny jest silnie związana układem pomieszczeń domu rodzinnego. Otóż Maciej Rudzin wynajął Arenę (halę widowiskowo-sportową w Poznaniu). Pośrodku tej wielkiej i pustej przestrzeni wyrysował na podłodze plan siedziby Intermediów; plan drugiego piętra budynku przy placu Wielkopolskim. (Kto widział *Dogville* Larsa von Triera, wie, o co chodzi.) Pojawily się tam również stoły i krzesła przeniesione wprost z placu Wielkopolskiego. Stoły są ważne. Następnie na tak przygotowaną „scenę” zaprosił Rudzin kilku nauczycieli i kilku studentów naszej Katedry i poprosił ich, by w tych iluzorycznych warunkach odbyli zajęcia „tak jak zwykle”. Ludzi było kilkunastu, może dwudziestu, a wokół na trybunach stało cztery tysiące pustych krzeseł.

Wziąłem udział w tym parateatralnym przedstawieniu. Usiadłem przy stole i rozmawiałem ze studentami o ich projektach. Przez pierwsze kilka minut czułem się trochę dziwnie, uczestnicząc w teatrze niewiadomego przeznaczenia. Po chwili jednak naprawdę zainteresowałem się rozmową, którą prowadziłem, i wtedy coś się przelamało. Wszystko było takie jak w „prawdziwym życiu”, a jednocześnie zostało włożone w nawias sceny. Dzięki temu wszelakie mniejsze i większe pretensje, jakie żywią do zakładu pracy, utraciły swój ciężar, a wszystkie rzeczy, które na co dzień mnie męczą, stały się rekwizytem. W teatrze często odczuwamy przyjemność na widok czarnego charakteru, który przerażałby nas w rzeczywistości.

Sztuka zasadniczo polega na tym, że jakiś element wyjęty z „prawdziwego życia” zostaje umieszczony na scenie pojętej przenośnie lub dosłownie. Ta scena jest przestrzenią abstrakcyjną. Leży poza czasem. Wszystkie

rzeczy, nawet cierpienie, zyskują w dziele sztuki coś w rodzaju wybawienia od niedoli powszedniej.

Nawiasem mówiąc, człowiek nie boi się cierpienia jako takiego. Boi się cierpienia dopiero wówczas, kiedy uświadomi sobie, że cierpienie jest zapowiedzią śmierci. Zwróćmy uwagę na fakt, że dziecko, przekonane o swej nieśmiertelności, potrafi znajdować rozkosz we własnym płaczu i upajać się cierpiętnictwem.

Uwielbiamy przenosić mniej lub bardziej pospolite nieszczęścia w abstrakcję dzieła sztuki, ponieważ w przestrzeni bezczasowej nie ma żadnego następstwa i dzięki temu cierpienie nie prowadzi do śmierci. Oglądając dzieło sztuki, mamy chwilowe poczucie nieśmiertelności. Odczuwając zaś chwilowo nieśmiertelność, uważamy, że tworzymy dzieło sztuki.

Czas najsilniej płynie wtedy, gdy ruch mej pamięci (którą mam tylko dla siebie i w której buduję dzieło) rozjeżdża się z ruchem zewnętrznosci, którą dzielę z innymi ludźmi i w której ostatecznie chcę swe dzieło ulokować. Powróćmy do omawianego już przykładu. Rozmówca pyta mnie, co jadłem na obiad trzy dni temu. Wycofuję się w głąb swej pamięci, by przygotować odpowiedź (takie małe dzieło, które mu obwieszczę). Jednak moje zamyślenie trwa tak długo, że rozmówca mój zapomni o pytaniu, które zadał, i pójdzie do domu, zanim mu odpowiem. Taki brak korelacji czasowej między „wewnętrznością” i „zewnętrznością” sprawia, że upływ czasu odczuwamy boleśnie, bo „zewnętrzność” nam ucieka i nie mamy w niej oparcia.

Dlatego wielu twórców tworzy dzieło w ten sposób, że niczego nie przygotowują w pamięci. Stwarzają tylko takie warunki, by móc płynąć z nurtem zewnętrznosci, zapewniając przy tym, że zewnętrznosc to ich wewnętrzna sprawa, i święcie w to wierzą (tak też postąpił Rudzin, organizując *Z czym przychodzisz, z tym wyjdiesz*). Taka homogenizacja „wewnętrzności” z „zewnętrznością” sprawia, że wszystkie rzeczy „spadają swobodnie” w jednakowym tempie. Dzięki temu ulegamy złudzeniu, iż czas jest niejako zawieszony. Można się tu posłużyć metaforą stacji kosmicznej, która w istocie pędzi wokół Ziemi z wielką prędkością. Jednak przedmioty wewnątrz stacji wydają się nieważkie, jakby wyzwolone spod działania zewnętrznych sił. To widowisko mikrogravitacji i mikroupływu czasu możliwe jest tylko w zamkniętym pudełku, które chwilowo staje się całym światem dla umieszczonego w środku obserwatora. Na Ziemi tym „pudełkiem” mogą być ramy obrazu, kartka papieru, gabłota, sekwencja słów, scena teatralna i tak dalej. To „pudełko” może też być mentalne i może przybrać nawet postać formuły: „Niech me dzieło nie ma ram”.

Trzeba zaznaczyć, że praca dyplomowa Rudzina była formalnie bardzo prosta. Z jednej strony polegała na „odegraniu” zwykłego życia. Nie przemawiała więc jakąś hermetyczną konwencją. Z drugiej jednak strony była bardzo hermetyczna. Cały sens tego „przedstawienia” był bowiem zrozumiały tylko dla jego uczestników. Polegał on na wewnętrznym odczuciu uczestnika, że w tym samym czasie jest sobą w życiu i aktorem na scenie. Tego odczucia nie był w stanie zaznać postawiony z boku obserwator, choćby nawet wyteżył wszystkie zmysły. Z tego powodu praca Rudzina jest bliska idei dzieła, które rozgrywa się właściwie tylko w umysłach ludzi i trudno określić granice jego materialnej formy. Istoty tego dzieła nie odda żadna dokumentacja, bo też właściwie nie wiadomo, w jakim medium dzieło to istnieje. Doświadczenie uczy, że jeśli nie wiadomo, o jakie medium chodzi, to chodzi o słowo. Nic więc dziwnego, że kiedy dziś wspominam dyplom Rudzina, staje mi przed oczyma taki akapit:

„Estetyka wytworzona przez sofistów, pierwsza estetyka grecka, była tylko teorią poezji. Inspirowana zaś była przede wszystkim przez poezję sceniczną. Operowała trzema pojęciami: naśladownictwa, iluzji i oczyszczenia. Miała trzy główne tezy: 1. poezja nie wytwarza przedmiotów realnych, lecz tylko ich słowne podobieństwa, «naśladownictwa»; 2. w umysłach słuchaczy wzbudza – jakby jakimś czarem – iluzję; słuchacze, słysząc ze sceny o cierpieniu, doznają uczuć takich, jak gdyby to były prawdziwe cierpienia Edypa czy Elektry; 3. ostatecznie poezja wywołuje w nich gwałtowną reakcję, wyładowuje ich uczucia, i to wyładowanie, oczyszczenie daje im ulgę i radość” [Tatarkiewicz 71].

Godny uwagi jest fakt, że gdybyśmy się postarali, to moglibyśmy opisać dyplom Rudzina terminami ukutymi przez sofistów dwa i pół tysiąca lat temu i wcale nie przeszkodzi nam to uważać się za nowoczesnych.

Ponadto przypominam sobie również takie akapity:

„Bardzo mnie wtedy pociągały widowiska teatralne, bo były pełne obrazów mojej niedoli i jeszcze podsycaly ogień, jaki mnie palił.

Dlaczego człowiek lubi się smucić oglądaniem na scenie takich bolesnych, tragicznych wydarzeń, jakich na pewno nie chciałby doznać w życiu? Ogląda sztuki teatralne właśnie po to, żeby się smucić; smutek jest tym, czego w nich szuka. Czyż to nie obłęd godny zadziwienia? W im mniejszym stopniu człowiek ten jest wolny od takich namiętności, tym bardziej go owe widowiska poruszają. Ale kiedy sam doznaje cierpienia, mówimy, że jest nieszczęśliwy. Kiedy zaś współczuje innym, nazywa się to miłosierdziem. Jakież jednak może być miłosierdzie

w odniesieniu do fikcji rozgrywającej się na scenie? Nie wzywa się tu widza na pomoc, lecz tylko do tego się go zaprasza, by oklaskiwał autora. Jeśli zaś owe ludzkie klęski dawne albo urojone tak są odgrywane, że widz się nimi nie smuci, to odchodzi on rozczarowany i krytykuje przedstawienie. Jeśli go ono przygnębiło, to wpatruje się jak zaklęty i z satysfakcją łyże leje.

Lubi się więc łyże i smutek? Z pewnością każdy człowiek dąży do radości. Ale chociaż nikt nie ma ochoty być nieszczęśliwy, może jednak chciałby być miłosierny?”

LISTA PRAC CYTOWANYCH

Augustyn, Św. *Wyznania*. Znak, 2007.

Gombrich, Ernst Hans, *O Sztuce*, Wydawnictwo Arkady, 1997.

Tatarkiewicz, Władysław. *Historia filozofii*, t. 1, PWN, 1988.

Rudzinowi oczywiście nie chodziło o celebrowanie nieszczęścia, lecz o fakt, że iluzja teatru może dokonać w widzu/uczestniku szczególnej przemiany psychologicznej (czego przykładem jest przemiana nieszczęścia w miłosierdzie [cokolwiek to znaczy]). Dalej proszę już samodzielnie wyciągać wnioski.