

Piotr Bosacki

PRZEDZIWNY CZŁOWIEK

Chciałbym tu przedstawić sylwetkę Jakuba Gołębskiego, inżyniera i artysty z Leszna. Lecz zanim przejdę do konkretów, muszę w ramach wprowadzenia opowiedzieć o sprawach ogólnych, na tle których sprawa Gołębskiego nabierze właściwego wyrazu.

Jak powiedziano w poprzedniej pogadance, „świat sztuki” tworzy coś na kształt „kółka wzajemnej adoracji”. Ta adoracja jest możliwie szeroką umową, że nadajemy realną wartość pewnej fikcji. Proceder taki ma wiele wspólnego z oszustwem, wystarczy jednak trochę dobrej woli, by zobaczyć w nim pochodną dla aktu kreacji z niczego.

To, co nazywamy „logiką” (czyli te instrumenty umysłowe, dzięki którym wiemy, jak rzeczy się do siebie mają, i wiemy, jakie przyczyny prowadzą do jakich skutków), pozwala nam widzieć świat w jasnych barwach celowości. Nie zmienia to jednak faktu, że wiele zjawisk dzieje się jakby bez potrzeby i wygląda jak atrapy nie wiadomo czego. Przykładowo: rynek finansowy oparty na kupnie/sprzedaży towarów często działa za sprawą podsycających fikcyjnych potrzeb. Producenci wmówią ci, że telefon sprzed dwóch lat jest już niemodny i że prawdziwie szczęśliwy się staniesz, jeśli kupisz najnowszy model. W efekcie człowiek kupuje produkt, bez którego spokojnie by sobie poradził, ale ponieważ wierzy, że jest mu on do szczęścia konieczny, naprawdę spędza w tym telefonie połowę swej dziennej aktywności i w ten sposób przekuwa fikcyjną potrzebę w rzeczywistość. (Wiemy oczywiście, że w całej operacji chodzi ostatecznie o to, żeby producent telefonu zarobił i przy okazji zebrał informacje o ludności). Trzeba jednak zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt zjawiska – język. Jeśli kupuję sobie telefon, to myśli moje zaczynają biec koleinami wytyczonymi przez aplikacje w telefonie zawarte. Uzależniam się. Dlatego kupuję sobie telefony jeden po drugim. Telefon staje się moim rzeczywistym światem, w którym myślę, więc jestem. Często bywa,

że jeden człowiek dzwoni do drugiego, żeby porozmawiać o telefonach. Jest to przejaw starej prawdy, że język ostatecznie wyśpiewuje sam siebie.

Ważne również, że z jednej strony telefonia jest źródłem swoistego zniewolenia i ogłupienia ludzi, a z drugiej – stanowi ekstrawagancję, ma w sobie coś z ozdoby. Zawiera więc tę samą dwoistość, co kultura w ogóle. To samo miał na myśli Cioran, mówiąc: „Był nie był konieczny, to rujnujący luksus” [Cioran 541].

Zaznaczam, że nie chcę tu jakoś wielce krytykować telefonii. Opisuję tylko przyrodniczy fenomen. Jest rzeczą zupełnie naturalną w ewolucji każdego typu, że (osobowym i nieosobowym) wytwórcą nośnika informacji zależy na tym, żeby ich produkt się sprzedawał, żeby język, który szerzą, stał się językiem powszechnie obowiązującym.

Zmierzam do tego, że wszystko, co tu powiedzieliśmy o telefonie, można odnieść (z pewnymi modyfikacjami) do wytworów sztuki. Świat sztuki w gruncie rzeczy wmawia nam, że będziemy szczęśliwsi, kiedy posiedzimy przy stole z Mariną Abramović. Ale jeśli w to uwierzymy, w towarzystwie performerki naprawdę poczujemy się lepsi. Poucza nas to o ważnej rzeczy. Poczucie szczęścia jest kwestią konwencji i w dużej mierze zależy od naszej zbiorowej wiary.

Wiemy, dlaczego producent telefonów wmawia nam, że nas uszczęśliwi – dla pieniędzy i dla kontroli nad przepływem informacji, co znowu w pieniądź się obraca. Dlaczego natomiast świat sztuki wmawia nam, że siedzenie przy stole z jakąś panią doprowadzi nas do łez wzruszenia? Dla pieniędzy? Może trochę, ale ten aspekt uznałbym za drugorzędny. Dla przykładu, majątek Mariny Abramović, z pewnością niczego sobie, jest i tak śmieszny w porównaniu z przychodami producenta telefonów. Jest takie powiedzenie, że jak nie wiadomo, o co chodzi, to chodzi o pieniądze.

Akurat w tym wypadku się ono nie sprawdza. Artystom chodzi o władzę w zakresie ustanawiania konwencji, według której ludzie będą doświadczać szczęścia, wzruszenia, uduchowienia; o władzę w zakresie „sztuka”. A im mniej termin „sztuka” znaczy, tym więcej można zwojować. Pieniądz może tu odgrywać jakąś rolę, ale wcale nie musi.

Mottekalemini, średniowieczni filozofowie arabscy, pisali: „Bóg nie dlatego tak czyni, że tak jest mądrze i dobrze, lecz to jest mądre i dobre, co Bóg czyni. Mógłby czynić inaczej i co innego byłoby wówczas dobre i mądre” [Tatarkiewicz].

Na wzór tej zasady artysta nie czyni czegoś, bo tak jest pięknie i dobrze. Coś jest piękne i dobre, ponieważ artysta to czyni. Na przykład siedzi przy stole.

Moc ustanawiania konwencji piękna jest przypisana wielkiemu artyście raczej na zasadzie predestynacji niż na zasadzie zasługi. Zbudować sobie charyzmę czymś, na przykład epokowym wynalazkiem, to nie sztuka. Sztuką jest zbudować sobie charyzmę niczym. (Mówię to poważnie).

Słyszałem na własne uszy, jak jeden z uznanych polskich artystów opowiadał grupie młodszych kolegów o swojej wystawie w jakimś ważnym zagranicznym muzeum. Mówił, że stanął z kuratorem w sali wystawowej i objaśniał mu, że na jednej ścianie chciałby pokazać taką pracę, na innej taką, a w rogu pod sufitem ma być „takie coś” (i by zilustrować „takie coś”, zamachał rękoma, wyrysowując w powietrzu nieokreślony kształt). Kurator kupił pusty gest w ciemno i zachwycony był, że jest świadkiem ważnego wydarzenia kulturalnego. Snujący opowieść artysta szczyił się swym wyczynem. Słuchający opowieści młodzi koledzy śmiali się gratulacyjnie. Jedni szczerze, bo naprawdę uważali to za świetny performans (do czego mieli święte prawo), inni, ponieważ wstydziła się nie być bezwstydnyimi.

Wiem, że to brzmi jak kabaret, ale nie o to chodzi. Omówmy poważniejszy aspekt tej sprawy. Musimy teraz przywołać pewne zjawisko przyrodnicze. Kiedy na jogurcie albo na serze urasta pleśń, to jest ona zazwyczaj jednego gatunku, mimo że dookoła latają

zarodniki wielu gatunków. Dzieje się tak dlatego, że pleśń, która na jogurcie osiadzie, na zwalczenie konkurencyjnych pleśni przeznacza więcej siły, niż nam się zdaje. To właśnie umożliwia jej wzrost własny. Taka jest uniwersalna zasada tworzenia monopolu w przyrodzie.

Często więc bywa tak, że jeśli artysta dąży do monopolu w zakresie ustanawiania konwencji szczęścia, to w miarę swych możliwości, mniej lub bardziej skrycie, zwalcza szeroko pojętą konkurencję. Czyni to zazwyczaj orężem kpiny, która jest najbardziej ekonomiczną formą agresji. Wyśmiewa producentów telefonów i ludzi, którzy za telefonami się uganiają. W zależności od sytuacji wyśmiewa politykę i finansjere, duchowieństwo i prawników, sportowców i portierów. Czyni to z większą lub mniejszą elegancją i pod różnymi pretekstami (sugerując na przykład, że brak im kultury, stylu, wyobraźni itd.). Mimo chodem stawia się ponad inne profesje i czeka, aż potencjalna publiczność uwierzy w nadzwyczajny status artysty.

Dalej artysta w miarę możliwości kpi z innych artystów. Fotografowie kpią delikatnie z rzeźbiarzy i odwrotnie. Rzeźbiarze i fotografowie wspólnymi siłami kpią z performerów i tak dalej. Wreszcie dystans kpiarstwa skraca się maksymalnie. Artysta kpi z kuratora własnej wystawy, kreśląc mu w powietrzu nieistniejące „takie coś”. Oczywiście są to kpiny przyjacielskie, ale wciąż pozostają kpinami. Kierunek kpin określa, kto tutaj może sobie pozwolić na więcej.

Najważniejszy w tej historii jest fakt, że artysta ustawia się jakby ponad profesjami. W efekcie jest niejako człowiekiem bez zawodu, czyli „człowiekiem w ogóle”. Chce być dla ludzi swoistym wzorem o zabarwieniu lekko heroicznym. Jeśli ludzie uwierzą w ten wzór i pokochają go, artysta wynagrodzi ich miłością zwrotną i wszyscy będą szczęśliwi. Ma to wiele wspólnego ze zjawiskiem, które w psychiatrii określamy urojeniami wielkościowymi i posłanniczymi.

Kępiński pisze: „Filozof zajmuje się filozofią, ale prowadzi życie mniej więcej takie, jak każdy przeciętny człowiek. Chory na schizofrenię żyje swą filozofią. Zagadnienia, które dla filozofa są tematem rozważań,

dla chorego stanowią kwestię życia w dosłownym znaczeniu, gdyż żyje w świecie przez siebie stworzonym i dla niego gotów cierpieć, a nawet oddać życie. Znane powiedzenie: *primum vivere, deinde philosophari* (najpierw żyć, potem filozofować) przestawił on na: *primum philosophari, deinde vivere*” [Kępiński 137].

Dla artysty tym filozofowaniem jest zjednoczona z praktyką teoria sztuki (jego własnej). Może wydać się przesadą, że porównujemy tu artystę do schizofrenika, ale nie przesadzamy. Każdy człowiek jest (potencjalnym) schizofrenikiem, ponieważ każdy siedzi okrakiem na granicy między światem wewnętrznym i zewnętrznym, a przebieg tej granicy nigdy nie jest jednoznaczny. Każdy, kto podczas marzenia sennego jest święcie przekonany, że obrazy wytworzone w jego wyobraźni przychodzą z zewnątrz w charakterze twardego faktu, jest chwilowo ciężkim schizofrenikiem. (I jest to zupełnie normalne).

Wielcy wizjonerzy zaś chcą realizować swe sny w rzeczywistości. Pięknym opisem urojeń wielkościowych przeforsowanych w rzeczywistość jest laurka, jaką wystawił Thomasowi Carlyle’owi Tatarkiewicz: „Pochodził z zapadłej wsi, z rodziny chłopskiej bez żadnej kultury. [...] Zyskał [powodzenie], choć był eseistą bez smaku literackiego, historykiem nie zaglądającym do archiwów, myślicielem kapryśnym i niekonsekwentnym; ale miał dar słowa, polot myśli. [...] I niespodziewanie stał się autorytetem moralnym, choć miał nieznośny charakter, był egoistą, nie widzącym nikogo poza sobą, był arogancki i despotyczny, krytykował zjadliwie wszystkich i wszystko. Ale rzeczywistość było w nim coś niepospolitego; był – jak go określano – «wzniosły, dziki i chaotyczny». [...] A przede wszystkim uważał się za lepszego od innych («Jestem jak nikt inny, jestem ponad tym wszystkim, jestem sam z gwiazdami») i inni mu uwierzyli” [Tatarkiewicz 57].

Uderzające jest tutaj krytykowanie wszystkiego i wszystkich przez literata bez smaku i historyka nieznającego faktów. Był Carlyle zawodowym dyletantem. Ostatecznie zachowywał się tak, jakby istotą jego społecznego istnienia było samo istnienie (a nie bycie na przykład historykiem wiarygodnym). Posiadanie takiego boskiego przymiotu bez przymiotów

– jestem, który jestem – to, mniej lub bardziej wyparte, pierwotne marzenie każdego człowieka. Jednak tylko nieliczni artyści mają odwagę domagać się od publiczności, by ta przyznała artystom prawo do tego przymiotu.

Jakub Gołębski studiował budowę i mechanikę maszyn na politechnice. Dyplom inżyniera dostał w roku 2008. Jego praca pisemna nosiła tytuł *Zadania i możliwości nowoczesnych narzędzi komputerowych dla projektowania inżynierskiego*. Pisał z grubsza o tym, że narzędzia są sprawą drugorzędną i że zdolny inżynier wyrysuje genialny koncept ołówkiem w notesie. Czyli już wtedy tkwiła w Gołębskim pewna idea posłannicza twórcy samowystarczalnemu, ponad komputerami i ponad politechnikami. Ale o tym dowiedziałem się dopiero po latach. Coś nie odpowiadało mu na politechnice. Było „za mało artystycznie”.

Jeszcze zanim uzyskał tytuł inżyniera, startował na poznańskie Intermedia (ASP). Wiem, o czym mówię, bo byłem na tym egzaminie i pamiętam go doskonale. Czego się dowiedzieliśmy o tym przystojnym młodzieńcu, noszącym się ze sportową dystynkcją?

Był fanem klubu motocyklowego Unia Leszno. Widać było, że maszyna i strój motocyklisty są dla niego świętymi przedmiotami (a co najmniej błogosławionymi). Znał się na maszynach do szycia i szył jak zawodowy krawiec. Potrafił sprowadzić z Chin jakieś podzespoły elektroniczne i złożyć z nich całkiem sprawną kamerę cyfrową za małe pieniądze. Filmował wyścigi żużlowe. Z tego materiału składał teledyski jak zawodowy montażysta. Rozwiązywał jakieś zagadnienia techniczne, o których komisja nie miała zielonego pojęcia. Przede wszystkim zaś widać było, że jest w nim jakieś dziwne wizjonerstwo. Pomyślałem: Geniusz techniczny – bierzemy. (Ale, jak mówi Cioran, myśleć, to przesadzać). Potem nastąpiło tradycyjne pytanie o ulubionych artystów. Często mizerni kandydaci wygłaszają tu znaną formułę: „Nie mam ulubionych artystów, gdyż chcę być sobą i nie chcę się inspirować”. Gołębski odpowiedział podobnie, ale nie był mizernym kandydatem. Do dziś pamiętam minę Gołębskiego, pytanego o nurty sztuki współczesnej. Tak zawsze wyobrażałem sobie

minę człowieka pierwotnego w sytuacji opisywanej przez Junga: „Ludzie pierwotni mogą siedzieć godzinami, a kiedy ich zapytamy: «Co robicie? Co myślicie?», czują się obrażeni, ponieważ uważają, że: «tylko szalenciec myśli, ma myśli w głowie. My nie myślimy»” [Jung 17].

Gołębski sprawił, że sam przez chwilę poczułem się szalony, mając w głowie wiedzę na temat pojęć: „demokratyzacja pola sztuki”, „rekontekstualizacja medium” albo „postfotografia”. Gołębski nie wiedział, czym się różni Sigmund Freud od Luciana Freuda. Nie znał Susan Sontag, Deleuze’a i Guattario. Dlatego nie dostał się na studia. Jeśli wejdiesz między wrony, musisz krakać jak i one.

Następnie podchodził do egzaminu jeszcze trzykrotnie i za każdym razem sprawa toczyła się podobnie. Coraz bardziej podziwialiśmy go za wytrwałość i pracowitość, której dowody co roku przedstawiał. Jednak coraz bardziej zdziwieni byliśmy faktem, że kandydat nawet nie starał się udawać zainteresowania sztuką postinternetową albo ruchem feministycznym w sztuce polskiej. Tak czy owak, za czwartym podejściem, w roku 2010 Gołębski dostał się na ASP w Poznaniu.

Po co zdawał? Na pewno oczarowany był nazwą „Akademia Sztuk Pięknych”. Mówił potem: „Całe życie zdawałem na ASP, a oni, jak w końcu zdałem, zmienili w wakacje nazwę na jakieś UAP. To jakoś obdarło cały cel z emocji. Nie wiem, czy nazwa ASP jest piękna, ale zawsze taka była i tak jak nazwy miast czy państw, nie powinno się tego zmieniać”. Zamiłowanie do tradycji? To jasne, ale skąd szczere zamiłowanie dla nazwy szkoły, w której nie wiemy dokładnie, czego uczą? Jak pisze Cioran: „Wierzmy naprawdę dopóty, dopóki nie wiemy, w co dokładnie mamy wierzyć” [199].

Od pierwszego roku studiów Gołębski był przykładnym studentem. Jego prace ze względu na pomysłunek i wykonanie były bardzo dobre. Miały też przeważnie mniejszy lub większy wydźwięk, powiedzmy, społeczno-ekologiczno-technologiczny. Nakręcił film *W stronę słońca*. Widzimy na nim malutki pojazd, napędzany panelami słonecznymi, który przemierza całe kilometry z Leszna dokądś

tam, prawdziwą trasą kolejową, po jednej szynie. Malutki, bo malutki, ale nie można zaprzeczyć, że był to „pierwszy pociąg solarny w Polsce”. (Nie brakuje tu też swoistego dowcipu). Autor szczyił się tym, że wykonał ten projekt na uczelni artystycznej, a nie technicznej. O władnięty był chęcią działania, które od razu przynosi realny efekt. Teorię, którą karmili go na politechnice, nazywał irracjonalną. Opisywał: „Mieliśmy zajęcia, gdzie jeden z profesorów, opowiadając teoretycznie o wentylacji, naigrawał się, że ta w sali nie działa, ale nie widział potrzeby zareagowania. Taka bezradność, że mimo narzędzi, wiedzy i umiejętności wiele zdziałać nie można”. „Moje prace zazwyczaj są krytyczne wobec nieudolności tego świata” – pisał. I był krytyczny. Zauważał natychmiast wszelkie dziadostwo konstrukcyjne i organizacyjne, i często mówił o tym wprost, nie zważając na okoliczności. Zraził się do politechniki, prawdopodobnie w wzajemnością. Środowisko inżynierów kojarzyło mu się z orką na ugorze. Zatem trochę na zasadzie „nikt nie jest prorokiem we własnej dziedzinie” postanowił realizować swoje idee, wyrosłe ze zmysłu inżynierskiego, wśród artystów. Środowisko artystyczne bowiem kojarzyło mu się ze sferą wolności, w której żaden nadzorca nie patrzy twórcy na ręce ani żaden inwestor nie zmusza inżyniera do realizacji jakiegoś niecnego planu (np. planowanego postarzenia produktu). Niestety szkoła artystyczna nie do końca spełniła nadzieje Gołębskiego.

Tym się różnił od „normalnego studenta” ASP, że lubił chodzić do szkoły, bo ta, przynajmniej początkowo, dawała mu obietnicę swobody. Kręcił filmy. Szył w pracowni ubioru. Był jedynym człowiekiem w szkole, który umiał obsługiwać jakąś tam szkolną hafciarkę. (Znalazł w jej oprogramowaniu błędy. Napisał o tym do producenta, a producent nie potrafił się do tego ustosunkować). Projektował ekologiczne osiedle mieszkaniowe. Spełniał się. Pod względem kultury technicznej przeciętny student Intermediów nie był godzien Gołębskiemu zapiąć rzepa u kuboty.

Po doświadczeniu szkoły technicznej uważał zapewne, że to, co się dzieje w ASP, jest „prawdziwą sztuką”. Natomiast „normalny student” (zwłaszcza Intermediów) często opuszcza zajęcia. Traktuje szkołę trochę jak dom rodzinny, w którym, owszem, trzeba się

wychować, ale najlepiej szybko wyfrunąć. Są nawet przypadki, że młodzież dostaje się na ASP, by podczas studiów uważać, że to obciach robić cokolwiek w szkole, bo „prawdziwa sztuka” jest gdzie indziej. Jak mówi Cioran: „Dzieci zwracają się przeciwko rodzicom, a rodzice zasługują na ten los” [544]. Gołębski nie mógł się temu nadziwić.

Zamiłowania techniczne nie wykluczały u niego postawy konceptualnej. Miał przewrotny pomysł wystawy złożonej z dostępnych w sprzedaży produktów bezużytecznych. (Np. chiński ręcznik, który nie wchłania wody, albo buty, w których nie da się chodzić).

Rozpisał niezwykle celną krytykę nowego dworca kolejowego w Poznaniu (oddanego do użytku w 2012 roku), bo rzeczywiście, pod względem użyteczności jest to jedna z najgłupszych budowli w Polsce (i to za ciężkie miliony). Pisał listy do prezydenta Poznania Ryszarda Grobelnego. Chciał zaprosić go na golfa i przy golfie porozmawiać o dworcu. W liście jednak z góry zaznaczył, że nie wierzy w to, że się spotkają. Miał rację. W tym szczególnie ujawnia się fakt, że Gołębski często wątpił w skuteczność swych naprawczych batalii.

Rzecz, która zrobiła na mnie największe wrażenie, to, że Gołębski myślał tak: Sztuka to UAP – UAP to studenci – studenci to Samorząd Studencki – Samorząd Studencki to Regulamin Samorządu Studenckiego. Czyli po skróceniu: Sztuka to Regulamin Samorządu Studenckiego. Zadziwiający idealizm. Około roku 2013 Gołębski rzucił okiem na obowiązujący wówczas Regulamin, rzucił okiem na rzeczywistość i stwierdził, że Samorząd działa bezprawnie. Na przykład dlatego, że ówczesni członkowie Samorządu zostali wybrani według innych procedur niż opisane w Regulaminie. Ponadto Regulamin był niezgodny ze Statutem uczelni (sprzeczne zapisy). Wynika z tego, że obrady uczelnianego Senatu, w których biorą udział członkowie Samorządu, można było podać w wątpliwość. Gołębski z prawdziwej troski o własną szkołę wszczął misję naprawczą. Pisał listy do Rektora. Nic nie zdziałał.

W tej odsłonie był klasycznym aktywistą, walczącym z niechlujną fikcją systemu. W sensie formalnym i prawnym (a o ten mu chodziło) miał świętą rację.

Ale tematy, którymi się zajmował, były niemodne. „Normalny student” nie bardzo interesuje się Samorządem. Członek Samorządu, siedząc na Senacie, z reguły nie bardzo pasjonuje się obradami.

Mówiąc półzartem, Gołębski kochał szkołę. Przesiadywał w niej. Interesował się wszystkim i wszystko chciał naprawiać. Ale szkoła nie była na taką miłość gotowa. W najlepszej wierze wytykał ludziom drobne błędy i marnotrawstwa. Co gorsza, prawie zawsze miał słuszość, więc nikt nie mógł znaleźć formalnego sposobu, by ostudzić jego posłannictwo. Kończył szkołę skłócony z całą administracją.

Zapytałem go o czysto ludzki wymiar przykrości, które go spotkały, a on odpisał: „Należąc do społeczności akademickiej, jesteś częścią zespołu. Działasz dla jego dobra. Nie krytykujesz na zewnątrz, bo to jakbyś krytykował sam siebie. Studiowanie to wielki przywilej, ale i odpowiedzialność za to, jak ono wygląda”. Pisał to z pełną wiarą. Jest prawdziwym dżentelmenem.

Ponadto był niezrozumiany z powodów czysto językowych. Pisma Gołębskiego nie zawsze były lekturą łatwą. Zazwyczaj pisał (a często też mówił) jak jakiś kosmita, który, owszem, zna język polski, ale rzeźbi w tym polskim dziwaczne struktury gramatyczne. I najgorsze, że zawsze była w tym jakaś logika, która podczas rozkodowania wysysała z czytelnika całą moc. Muszę wyznać, że często nie miałem siły gadać z Gołębskim, i dzisiaj bardzo się tego wstydzę.

Pamiętam jak dziś, kiedy w maju 2015 roku pokazał mi pierwszą wersję swej pisemnej pracy magisterskiej. Wyciąga i mówi z dumą: „Napisałem konkrety, a nie jakieś gdybania”. Treścią pracy był projekt nowego Regulaminu Samorządu Studenckiego UAP. Niestety promotor pracy nie zgodził się na taką treść. Powiedział Gołębskiemu, że może napisać o czym chce, byle nie o szkole. Musiał Gołębski pisać od nowa. (Napisał o niedoskonałościach w architekturze współczesnej).

Jego dyplom artystyczny był mocny. Tytuł akcji: *The best or nothing* (ówczesny slogan reklamowy Mercedesa). W roku 2015 większość dyplomów UAP zaprezentowano w jednej z hal wystawowych

na terenie Targów Poznańskich. Hala podzielona była na boksy. W każdym boksie jeden dyplom. Zamyśl Gołębskiego był mniej więcej taki: Na środku hali postawię najnowszy model mercedesa (taki najlepszy) i załóżmy się, że przeciętny człowiek, który wejdzie na wystawę, z większą ciekawością oglądać będzie ten samochód niż porozwieszane wokół obrazy, rzeźby i inne. To wszystko.

Gołębski dogadał się z salonem Mercedesa, dogadał się z Targami Poznańskimi. Samochód miał już wjechać do hali. Niestety władze szkoły na to nie pozwoliły. Musiał Gołębski zaprosić komisję dyplomową do salonu. Tam pokazał samochód i omówił całą sprawę. Dyplom uzyskał.

Zaczęliśmy tę pogadankę wywodem o telefonach. Gołębski był człowiekiem tego typu, że przez pięć lat studiów nie miał telefonu. Uważał to za zbytek. Mieszkał w Lesznie. Codziennie jeździł z Leszna do Poznania i z powrotem. Mówi, że to ze względów ekonomicznych. Robiąc drugie już studia, nie pracował. Utrzymywany przez rodziców, chciał być możliwie najmniejszym obciążeniem dla ich kieszeni. Bilet miesięczny PKP Poznań–Leszno jest tańszy niż wynajęcie pokoju w Poznaniu.

Czas na podsumowanie. Człowiek z reguły chciałby, aby jego wewnętrzna wizja świata całkowicie odpowiadała tak zwanej rzeczywistości, czyli zewnętrzności. Chodzi o to, żeby nasze oczekiwania wobec świata dokładnie odpowiadały temu, co świat nam przynosi. (Wtedy nie doznajemy zawodu). W praktyce jest to niemożliwe, ale mimo wszystko staramy się osiągnąć ten cel. Wiodą do niego dwie zasadnicze drogi. Albo dostosowujemy własne oczekiwania do warunków zewnętrznych. (Wtedy jesteśmy bierni). Albo naginamy zewnętrzność do własnych oczekiwań. (Wtedy jesteśmy czynni). Nadmierna bierność lub nadmierna czynność prowadzą do patologii. Najzdrowsza jest równowaga stylu mieszanego.

Wizjonerzy różnego typu pragną oczywiście, by ich wizje się ziściły. Skuteczność tego ziszczenia mierzymy akceptacją społeczną. Jedni zdolni są przeforsować swe idee. Przymilnością lub jakimś rodzajem przemocy przekonują ludzi i zyskują uznanie. Drudzy

nie potrafią wzbudzić w ludziach wiary. Nie zdobywają poklasku. Pozostają niedocenieni.

W każdym razie skuteczność wizjonera i słuszność jego idei zależy nie tyle od abstrakcyjnego idei tej kształtu, ile od tego, czy ludzie ideę tę kupią.

Thomas Carlyle miał ideę bycia bohaterem, ale jego idea nie była abstrakcyjna. Nie była założeniem niezależnym od zachowań publiczności. (Nie była twierdzeniem typu $2 + 2 = 4$, które pozostaje prawdziwe nawet na bezludnej wyspie). Społeczna akceptacja była idei jego fundamentem i wraz z odkształcaniem się zwierciadła społecznego zmieniała swoją postać. Dlatego mówił Carlyle: „Nie ten zwycięża, kto ma słuszność, ale ten ma słuszność, kto zwycięża”. Mamy tu do czynienia ze strukturą na podobieństwo sprzężenia zwrotnego. Przedmiotem filozofii, dzięki której Carlyle miał zostać uznany za bohatera, stał się heroizm. Na tej samej zasadzie życie charyzmatycznego artysty staje się jego dziełem i odwrotnie.

Na tle tych struktur postaci Gołębskiego rysuje się dziwnie. Owładnięty był wizją maszyny użytecznej, doskonale wykonującej jakąś czynność praktyczną. I tutaj chciałby być wizjonerem społecznym. Zmienić świat na lepsze. Ale ponieważ szczerze pasjonował się abstrakcyjnymi zagadnieniami szczegółowymi, przedkładał ich treść ponad kwestię akceptacji społecznej. (Nie można myśleć o dwóch rzeczach naraz). Wydawało mu się, że jeśli $2 + 2 = 4$, to powinna być to zasada powszechnie uznana.

Każdy też wie (zwłaszcza inżynier), że „użyteczność” i „praktyczność” to rzeczy względne. Pliniusz o zajęciach ludzi z miasta pisał tak: „Wydaje się, że każda z tych czynności wzięta osobno i w chwili jej zakończenia jest konieczna; gdy jednak rozważymy je z pewnej odległości i łącznie, nie mają żadnego znaczenia i nie pozostawiają żadnych wspomnień” [Cioran 291].

Właściwie każdą czynność (i każdą maszynę) można uznać za zbytek. Dlatego Gołębski maszynę idealizuje. Jest to idealizacja podobna do młodzieńczej miłości, która stroni od realizacji, bo w realizacji zostanie zbrukana konkretem. Wśród ludzi Gołębski

realizuje swą misję głównie w sposób negatywny. Systematycznie krytykuje maszyny istniejące. (No, może z wyjątkiem najnowszego mercedesa).

Dochodzi do paradoksu. Maszyna doskonale praktyczna (użyteczna) staje się maszyną nie z tego świata, ideą abstrakcyjną.

Można powiedzieć, że artystyczna „strategia” Gołębskiego jest zaprojektowana z iście inżynierską przemyślnością tak, by nie mogła zostać wcielona.

Gołębski w świecie inżynierów czuje się artystą, w świecie artystów zaś – inżynierem. Dzięki temu jego dzieło zawsze pozostaje w bezpiecznym stanie niezrealizowania. Przedziwny człowiek.

Lista prac cytowanych

Cioran, Emil. *Zeszyty 1957–1972*. Translated by Ireneusz Kania, Wydawnictwo ALETHEIA, 2016.

Jung, Carl Gustav. *Podstawy psychologii analitycznej: Wykłady tawistockie*. Translated by Robert Reszke, Wydawnictwo Wrota, 1995.

Kępiński, Antoni. *Schizofrenia*. Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, 1979.

Tatarkiewicz, Władysław. *Historia filozofii*. Vol. III, PWN, 1988.