

Z wysoka widok jest piękny

Tobiasz Jędrak

Not enough to look at

Tam, gdzie znika sztywny podział na sztukę i życie, pojawiają się problemy z dokumentacją sztuki. Bywa, że jest ona niemożliwa albo że wymaga od nas, byśmy słowo „dokumentacja” rozumieli inaczej niż dotychczas, możliwie jak najszerzej. Za ten stan rzeczy odpowiedzialne są pojawiające się w drugiej połowie XX wieku (a posiadające liczne antycypacje we wcześniejszej praktyce awangardowej) rozmaite formy sztuki niesubstancjalnej lub efemerycznej, takie jak happening, performans, sztuka ziemi czy konceptualizm. Jednym ze znaków rozpoznawczych kultury XX wieku stała się dematerializacja dzieła sztuki. Za Lucy R. Lippard i Johnem Chandlerem można tę sytuację w skrócie nazwać *not enough to look at*¹. Nie udało się sztuce zupełnie zrezygnować z przedmiotu. Nie pozwala na to rynek sztuki, ale również sama praktyka artystyczna, która wciąż potrzebuje przedmiotu informującego o dziele. Właśnie dlatego konceptualizm nie obył się bez diagramów, fotografii, pisemnych propozycji i instrukcji, a wszelkie formy sztuki akcji od początku wykorzystywały rejestrację fotograficzną i filmową. O ile jednak w ramach praktyki konceptualnej przedmiot przestał być dziełem sztuki, o tyle zaczął on do dzieła odsyłać, zaczął być informacją o nim. Stąd zawrotna kariera dokumentacji. Jest w słowie „dokumentacja” coś zwodniczego. Z jednej strony przedmiot ma być dokumentem, czyli dowodem potwierdzającym istnienie jakiegoś stanu rzeczy, a z drugiej – wiemy przecież, że spora część dokumentacji dowodem być nie chce, a często również nie może. Dlatego najróżniejsze ślady istnienia dzieła sztuki i najróżniejsze typy jego dokumentacji nie próbują oddawać dzieła w skali 1:1 (jak czynią to np. jednoczęściowe rejestracje wideo będące zapisem akcji). Raczej jest tak, że w dość luźny sposób odnoszą się one do tego, co uznajemy za sztukę, a im bardziej ta ostatnia rozlewa się na życie i odwrotnie – im bardziej życie się nią staje, tym odleglejsza od skali 1:1 musi być dokumentacja. Bywa więc, że w miejsce przedmiotów mających służyć za niezbity dowód na istnienie jakiegoś działania pojawiają się przedmioty opowiadające o działaniu, że w miejsce sztuki pojawia się na przykład impresja, relacja czy kolaż obrazów, na podstawie których odbiorca ma sobie wyobrazić dzieło. Bezpośredni dostęp do

¹ L.R. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Conceptual Art: A critical Anthology*, London 1999, s. 46.

konkretnej realizacji nie jest więc utrudniony (co ma miejsce choćby w przypadku dzieł sztuki dawnej, które istnieją tylko w jednym egzemplarzu i trzeba być tam, gdzie się one znajdują). Dostęp często jest wręcz niemożliwy. Jeśli sztuka dzieje się „w życiu”, w galerii może funkcjonować jedynie opowieść o niej. Jeśli opowieść ta nie stara się lub nie może wiernie oddać sztuki, odbiorców nachodzą najróżniejsze wątpliwości. My, którzy przyglądamy się realizacji Adama Rzepeckiego, również się spotykamy z taką sytuacją. Można przecież zadać pytanie: czy kilka zdjęć i pojawiająca się w ich towarzystwie krótka informacja, wedle której Rzepecki wnosi kamienie na Rysy od roku 1988, daje konkretną wiedzę? Czy wiemy, ile razy artysta wszedł na szczyt? Czy mamy jakąkolwiek pewność, że zrobił to więcej razy, niż wskazują na to dostępne fotografie? Odpowiedź na każde z pytań brzmi: oczywiście nie.

Zdawać by się więc mogło, że w takiej sytuacji możemy wierzyć bądź nie, iż artysta poważnie traktuje swoje zadanie i faktycznie raz na jakiś czas udaje się na Rysy, by w końcu cel został osiągnięty. Uważam jednak, że zarówno zawieranie, jak i niezawieranie artyście jest z gruntu niewłaściwe lub nawet niepoważne i należy je odrzucić. Zwłaszcza jeśli chce się analizować dzieło i gdy wypada przynajmniej zachować pozory akademickiej powagi. Podejście, które proponuję, wywodzi się z gruntu literackiego, a ma się dobrze również w teatrze i kinie fabularnym. Coś sprawia, że nauczyliśmy się nie zadawać pytań o to, czy historia opisywana w powieści jest prawdziwa, czy nie, że dawno temu porzuciliśmy tę dywagację jako jałową i niekonstruktywną. Nie jest tak, że wierzymy, i nie jest tak, że nie wierzymy, my zawieszamy swoją niewiarę – umawiamy się na chwilę sami ze sobą, że to, co oglądamy na ekranie czy wyczytujemy z powieści, nie jest fikcyjne czy zmyślane, a w efekcie traktujemy opowieść jako prawdziwą. Umowność charakteryzująca wolicjonalne zawieszenie niewiary² jest przepustką do głębszego odczuwania opowieści, pozwala na emocjonalne podejście do świata przedstawionego. W kinie umowność ta łączy się z mechanizmem projekcji-identyfikacji, mechanizmem, który objawia się u widza projektowaniem samego siebie w świat przedstawiony i identyfikowaniem się z jego bohaterami. To dzięki projekcji-identyfikacji boimy się na horrorze, a wzruszamy na melodramacie, kibicujemy ulubionym postaciom i wartościujemy negatywnie wszelkie ich nieszczęścia. Dzięki niej oraz innym wypracowanym przez tradycję konwencjom, a także bazowej umiejętności zawieszenia niewiary stajemy się częścią świata przedstawionego.

Podobnie rzecz mogłaby się mieć w sztuce, a zwłaszcza w tych jej przejawach, które potrzebują przetłumaczenia efemerycznego dzieła na język szeroko rozumianej dokumentacji, na język opowieści o sztuce. Kluczowe byłoby tu wciąż umiarkowanie popularne przekonanie, że w większości przypadków nie ma większego znaczenia, czy dany artysta faktycznie wykonał jakieś niedające się udowodnić działanie, czy też, posługując się najrozmaitszymi metodami i narzędziami, jedynie utrzymuje, iż to zrobił. **Dlatego twierdzę, że jest kwestią nieistotną, czy Rzepecki, do którego zresztą przylgnęła łaska blagiera, trickstera i artystycznego nicponia i którego śmiało można podejrzewać o fabrykowanie dzieł sztuki, faktycznie stara się podwyższyć Rysy, czy też posługując się „fałszywą” dokumentacją, jedynie opowiada historię,**

² Termin wprowadzony przez Samuela Taylora Coleridge'a; zob. K. Prajzner, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Łódź 2009, s. 26.

w której fikcyjny Rzepecki podejmuje takie starania. Nie mam zamiaru podawać w wątpliwość prawdomówności Rzepeckiego i wątpliwości towarzyszących jego akcji, nie mam zamiaru choćby dlatego, że owej prawdomówności szukać w sztuce (czyli w czymś z gruntu sztucznym, nieprawdziwym) po prostu nie sposób. **Mam zamiar traktować dostępne ślady jako świadectwo aktywności Rzepeckiego. Mam zamiar z pełnym przekonaniem utrzymywać, że artysta ten od lat stara się podwyższyć Rysy, że jego niewątpliwe wysiłki są materialem dla dzieła, które poddaję tu analizie.** Zdaję sobie sprawę, że wciąż istnieją ludzie wymagający od artysty niezbitych dowodów, niewierzący w „prawdziwość” przekazu dzieła lub jego dokumentacji i nazywający artystów oszustami. Ponieważ wolicjonalne zawieszenie niewiary ma być dla mnie punktem wyjścia do analizy *Podwyższania Rysów*, wszyscy, którzy mają tendencję do przeprowadzania śledztwa, w ramach którego udałoby się udowodnić bądź podważyć prawdomówność artysty, muszą pogodzić się z tym, że niniejszy tekst najprawdopodobniej nie przypadnie im do gustu.

Z ust do ust. O odbiorcy po raz pierwszy

Wróćmy do sposobów, za pomocą których *Podwyższanie Rysów* zamieszkuje świat sztuki, jawi się swoim odbiorcom. Publikacja towarzysząca wystawie Rzepeckiego w BWA Sokół w Nowym Sączu zawiera typową dla takich wydawnictw listę wybranych wystaw indywidualnych artysty. Pomiędzy datami i odpowiadającymi im wystawami widnieje informacja „od 1988”, a przy niej „wystawa” o tytule *Podwyższanie Rysów* mająca miejsce w Tatrach³. Wynika z tego, że Rzepecki postrzega Rysy jako miejsce sztuki – nie tylko jako miejsce, w którym sztuka się dzieje, w którym tworzy artysta, ale również jako miejsce prezentacji dzieła, miejsce, w którym odbiorcy mogą mieć z nim kontakt. Jest więc najwyższy polski szczyt i pracownią, i galerią jednocześnie. Ta sytuacja odsyła nas do bardzo od pół wieku popularnej strategii *site specific*, wedle której dzieło powstaje do konkretnej przestrzeni i tylko w niej może funkcjonować, nie daje się przenieść w jakiegokolwiek inne miejsce, przystosować do innej przestrzeni. Oczywisty w tym przypadku ścisły związek pomiędzy miejscem powstawania i prezentacji

pracy wynika wprost z jej charakteru i założeń, a samo umiejscowienie wymaga od odbiorców zdobycia szczytu. Rzepecki w ten sposób stara się zaktywizować publiczność, wyrwać ją z typowych, dość biernych sposobów obcowania ze sztuką. Wysiłek, który artysta lokuje w akcji, przekłada się na nasze wysiłki, na pracę, bez której się nie obejdziemy, chcąc bezpośrednio obcować z jego dziełem. Nasze potencjalne wejście na Rysy może tu być postrzegane jako namiastka aktywności samego autora. Pokonujemy przecież tę samą drogę, wspinamy się po tych samych kamieniach, mijamy te same niebezpieczne miejsca, a dzięki temu dobitniej wyobrażamy sobie pracę, którą wykonuje Rzepecki. Podobne wysiłki i podobne, wynikające z przebywania w górach, doświadczenia budują rodzaj wspólnoty pomiędzy odbiorcami i artystą. Co więcej, jedynie one pozwalają na dotarcie do dzieła, na obcowanie z nim bezpośrednio.

Wszystkim, którzy na wycieczkę wybrać się nie mogą bądź nie chcą, Rzepecki proponuje dokumentację, co w tym przypadku oznacza różne sposoby opowiadania o dziele. Nie wkładając wysiłku, pozbawiamy się dostępu do pracy jako takiej, nie znaczy to jednak, że artysta nie przygotował dla nas innych śladów własnej aktywności. W rzeczy samej istnieje kilka fotografii ukazujących go w drodze na szczyt lub stojącego pod samym szczytem. Są one prezentowane na stronie internetowej grupy Łódź Kaliska⁴, ale mogą z powodzeniem wisieć na wystawach, mogą być publikowane w katalogach i albumach, mogą używać wszystkich typowych dla współczesnej sztuki kanałów dystrybucyjnych. Fotografie ukazują artystę trzymającego w rękach kamień, nieodłączny rekwizyt i przedmiot składający się na materiał dzieła. Towarzyszy im parozdaniowa notka informująca o zamiarach autora. To wszystko.

Jest faktem, że informacje te, choć skąpe, są wystarczające, byśmy mogli wyobrazić sobie trwającą od wielu lat akcję. Wyobrażenie jest tu czymś kluczowym, to właśnie ono jest głównym sprzymierzeńcem dzieła, to w jego ramach dzieło rozgrywa się, dzięki niemu istnieje, wplątując nas w proces odbywający się z dala od nas. W zasadzie fotografie, o których mowa, są całkowicie zbędne. Zaryzykowałbym tezę, że wystarczyłaby owa

³ D. Radziszewski, *Adam Rzepecki. Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę*, Nowy Sącz 2013, s. 194.

⁴ A. Rzepecki, [bez tytułu], [http://www.lodzkaliska.pl/rzepecki/Hi-Mr%20Marcel/image9\[5\].html](http://www.lodzkaliska.pl/rzepecki/Hi-Mr%20Marcel/image9[5].html) (29.05.2016).

krótka, killkudzaniowa informacja. Dzieło sztuki, takie jak *Podwyższanie Rysów*, doskonale daje się włożyć w króciutką opowieść, której nie muszą towarzyszyć żadne wizualia, zwłaszcza że i tak nie posiadają one funkcji dowodowej, nie są też w stanie w pełni reprezentować dzieła i, krótko mówiąc, nie tego od nich wymagamy. Wiemy natomiast, czym jest kamień i jak wyglądają Tatry, potrafimy wyobrazić sobie wysiłek związany z wynoszeniem na szczyt ponadprogramowych ciężarów, potrafimy oszacować, do jakiego stopnia zamiary Rzepeckiego są realizowalne i najogólniej, z czym może się łączyć tego typu zamierzenie.

Jako uderzające w zamyśle, absurdałne i dające się zawrzeć w kilku słowach *Podwyższanie Rysów* świetnie nadaje się do bycia przekazywaną z ust do ust informacją, chętnie opowiadaną ciekawostką, a nawet plotką, wpisując się tym samym w historię oralną. Wystawa, katalog czy strona internetowa mogą je rozpropagować, mogą powiększyć grono odbiorców, ale nie są niezbędne. Wystarczą przecież (co nie zawsze udaje się dziełu sztuki) dwa, trzy proste zdania. I choć dowieść tego nie sposób, zdaje się, że w dużej mierze właśnie tak działa praca, o której mowa. Zamieszkuje ona pole sztuki pod postacią wirusa. Użytkownicy pola sztuki, choćby odbiorcy, kuratorzy czy artyści, są tego wirusa nosicielami. Zarażając innych, pozwalają dziełu trwać i mieć się dobrze. Ponieważ wirus istnieje zarówno w formie wyobrażenia, jak i w formie słowa, ludzie ci, zarażając kolejnych, muszą każdorazowo formułować komunikat, muszą ubierać wyobrażenia w myśli, a myśli w konkretne słowa. To powoduje, że stają się opowiadającymi, że mają wpływ na formę, za pomocą której *Podwyższanie Rysów* zafunkcjonuje w czyjejś świadomości. Sami decydują o tym, jak i ile mówią o akcji krakowskiego artysty, sami decydują, czy dodać coś od siebie, czy uczynić swoją opowieść w jakimkolwiek stopniu fikcyjną, sami – nieświadomie – mogą odejść od faktów lub domniemywać faktów, wpuszczając w historię nutę konfabulacji czy przeinaczenie rodem z głuchego telefonu.

W tym momencie dobrze będzie się zastanowić, co właściwie stanowi medium pracy Rzepeckiego. Medium rozumie tu jako sposób funkcjonowania danego dzieła sztuki. Materialne bądź nie, jest ono tym, co pozwala sztuce istnieć, jest opakowaniem, którego sztuka jest zawartością. Sądzę, iż nie wystarczy powiedzieć, że

medium *Podwyższania Rysów* jest akcja, a używając fachowej terminologii – *long duration performance*. Nie wystarczy dodać, że jest nim wycieczka, spacer lub pielgrzymka czy, co również jest prawdą, rzeźba lub pomnik. Pamiętać trzeba jeszcze o przekazywanej z ust do ust informacji, która w sposób oczywisty jest opakowaniem dla omawianej pracy. Z jednej strony, używa jej sam Rzepecki, z drugiej – robią to odbiorcy (nosiciele wirusa). Fakt, że podanie (i jako opowiadanie, i jako sposób podania) wymyka się autorowi i istnieje poza jego kontrolą, nie jest tu żadną przeszkodą. Zarówno medium, jak i sposób jego użycia nie muszą być ściśle związane z autorem, co dość dobrze udowadnia sztuka interaktywna. W rzeczy samej, jeśli spojrzeć na ustny przekaz jako medium pracy Rzepeckiego, ta ostatnia posiada spory potencjał interaktywny. Użytkownicy dzieła (opowiadanej wersji *Podwyższania Rysów*) mają wpływ na jego formę, a cyfrowy interfejs jest zupełnie zbędny. Mają też wpływ na dystrybucję, a więc na zasięg i rozmiar, jaki dzieło przybiera. Bez nich i przekazu ustnego jako medium wiele osób, w tym piszący te słowa, mogłoby nigdy się nie dowiedzieć o istnieniu działania Rzepeckiego.

Idąc dalej, można by dodać, że sama myśl, samo wyobrażenie – wszystko, co poprzedza „wypowiedzenie” pracy – jest już medium dla niej. I nie ma w tym nic dziwnego, sztuka w tak dużym stopniu postkonceptualna już w myśli odnajduje swoje istnienie. Gdyby natomiast pójść jeszcze dalej, odejść od odbiorców i wrócić do autora, okazać by się mogło, że najpełniejszym opakowaniem dla *Podwyższania Rysów*, jego najbardziej „pakownym” medium, jest życie, życie Rzepeckiego⁵. To właśnie ono zawiera w sobie wszystkie dotychczasowe i wszystkie przyszłe próby podwyższenia góry, a więc również wszystko, co się w owych próbach mieści.

2499 ≠ 2500

Kolejną część rozważań chcę rozpocząć od wskazania pewnego podstawowego podziału. Prowadzi nas do niego prosty fakt – to, że jakiś szczyt ma taką, a nie inną

⁵ Sam Rzepecki zadeklarował niegdyś: „Jestem artystą prawdziwym. Jestem artystą wszechstronnym. Żadnego medium się nie boję”. Pasuje to w pełni do awangardowego postulatu zrównania sztuki z życiem. Cyt. za: D. Kuryłek, *Naprawdę nie jestem nihilistą. Wybrane aspekty twórczości Adama Rzepeckiego w latach 1979–89*, [w:] D. Radziszewski, *Adam Rzepecki...*, s. 17.

wysokość bezwzględna, łączy się z umownością. Po pierwsze, istnieje margines błędu związany z dokładnością pomiarów, po drugie, wartość owa jest zaokrąglana, po trzecie, faktyczna wysokość każdej góry jest zmienna i ma na nią wpływ wiele różnych czynników atmosferycznych, geologicznych, a także najrozmaitszych zdarzeń losowych, po czwarte zaś, sama miara (metr) jest umowna. Nie zmierzam do tego, że należy pamiętać o różnicy pomiędzy wartością podawaną w rozmaitych publikacjach a podlegającą ciągłej zmianie wartością faktyczną. Zmierzam do tego, że należy pamiętać o fundamentalnej różnicy pomiędzy dwoma zupełnie różnymi porządkami, dwoma odmiennymi rzeczywistościami, na które jednocześnie zasada się swoim działaniem Rzepecki. Pierwszą reprezentują ludzie sądzący, że dany szczyt ma taką, a nie inną wysokość. Przeświadczenie, które biorą oni z dostępnych i godnych zaufania źródeł, staje się częścią wiedzy fachowej i potocznej. Druga rzeczywistość to rzeczywistość reprezentowana nie przez ludzi, tylko przez górę. Nazwijmy ją rzeczywistością geologiczną. Istnieje ona niezależnie od człowieka, choć ten ostatni ma na nią niejaki wpływ. Co bardzo istotne, istniała ona, na długo zanim pojawili się ludzie, i przeżyje ich przynajmniej o chwilę – chwilę czasu geologicznego, który, jak zdajemy sobie sprawę, jest czasem zupełnie innym niż ludzki⁶. Dla reprezentującej geologiczny porządek góry stworzone przez człowieka miary nie mają żadnego znaczenia. Nie zmienia to faktu, że ma ona swoją wysokość i wysokość ta nigdy nie jest umowna. Zawsze, choć zmienna, jest niezaokrąglona. Nie wiąże się z ludzką miarą, ludzką wiedzą i jej aktualnym stanem, choć bywa, że jest zależna od ludzkiej aktywności.

W działaniu Rzepeckiego jedną operacją jest operacja na pewnym teoretycznym konstrukcie związanym z wiedzą i świadomością człowieka, drugą jest ta, która dokonuje się na geologicznej materii świata, na górze jako takiej. Mam zamiar przyjrzeć się im obu.

Rzepecki żartobliwie stwierdza, że chce, by najwyższy szczyt w Polsce był wyższy niż jest, gdyż pozwoli to na łatwiejsze zapamiętanie jego wysokości⁷. 2499 metrów nad poziomem morza to przecież zupełnie co innego niż 2500. Kontynuując charakter wypowiedzi artysty, można dodać, że pierwsza liczba wygląda niepoważnie – nie dość, że jest świadectwem oczywistego braku, to jeszcze zdaje się nieporadnie ruchliwa i niezbyt pewna siebie. W najlepszym wypadku można nazwać jej kształt nieco figlarnym. Liczba druga jest postawna i wzniosła, nie da się tak łatwo obalić, a jej powaga nie podlega dyskusji. Można powiedzieć, że przydawanie znakom cech ludzkich jest niepoważne. Można też powiedzieć, że stosunek emocjonalny do wysokości najwyższej góry jest niepoważny. Można stwierdzić, że niepoważny jest artysta, który również jemu dedykuje swoją pracę. Jednak stosunek do najwyższej góry, do wartości owej

⁶ Zmagania sztuki z czasem geologicznym to domena artystów z kręgu sztuki ziemi. Różnica pomiędzy czasem geologicznym i ludzkim jest podstawowym zagadnieniem ich twórczości. Po nich, a w szczególności po Robercie Smithsonie odziedziczyła choćby Ilana Halperin, artystka, która znalazła wulkan będący jej rówieśnikiem i z którym obchodzi wspólne urodziny (I. Halperin, *Nomadic Landmass (Pompeii of The North)*, przekł. Ł. Mojsak, „Format P” 7/2013, s. 78–79). Choć Rzepecki w oczywisty sposób kontynuuje tradycję land artu, nie będzie to tematem niniejszego tekstu.

⁷ Z. Libera, *Gdzieś we mnie, tam głęboko jest jakiś sprzeciw na pęd z wszystkimi w jednym kierunku, że chciałbym inaczej*, [w:] D. Radziszewski, *Adam Rzepecki...*, s. 55.

„najwyższości”, i związana z nim emocjonalność są niezaprzeczalnym faktem i mają swoje miejsce w kulturze, a cała rzecz zaczyna się już w szkole podstawowej.

Wraz z lubującymi się w mierzalnych ekstremach pierwszymi lekcjami geografii młody człowiek poznaje kategorie takie jak największy kontynent, najgłębsze jezioro czy wreszcie najwyższa góra. Te z kategorii, które na to pozwalają, odnosi się zarówno do całego globu, jak i do konkretnego kraju. Tak oto geografia w swojej najprostszej postaci dba, by Rysy zaistniały w świadomości wszystkich obywateli. Gdy młody człowiek staje się nieco starszy, dowiaduje się ponadto, że i azjatyckie, i południowoamerykańskie kraje toczyły zażarte spory o swoje najwyższe szczyty i wносиły do ich posiadania rozmaite pretensje. Gdy mowa jest o czymś najwyższym, największym, o czymś „naj”, żarty często odkłada się na bok. Choćby dlatego, że wszelkie ekstremalne czy nietypowe formy przyrody stanowią, co oczywiste, podstawę turystyki danego kraju czy regionu, a zatem przekładają się na jego gospodarkę. Są jednak poza powodami ekonomicznymi jeszcze inne, równie istotne. Znow dają one o sobie znać już w szkole podstawowej. Ta ostatnia ma za zadanie nie tylko kształcenie z zakresu konkretnych dziedzin wiedzy, ale również wpajanie uczniom postawy obywatelskiej. Ważne staje się, po pierwsze, to, co należące do danego kraju/narodu, po drugie zaś to, co dlań specyficzne, a wyjątkowe lub istotne w szerszej, międzynarodowej skali, a więc wszystko, co może być dla obywatela powodem do narodowej dumy. Poza wieszczami i bohaterami, o których troszczą się lekcje rodzimego języka i historii, funkcję tę świetnie spełniają pomniki przyrody i najrozmaitsze cuda natury. Są one dobrem symbolicznym, swoistym dowodem na istnienie narodu. Również z ich pomocą dostrzegamy zarówno narodową wspólnotę, jak i międzynarodowe różnice. Dość często przytaczany fakt, że Węgrzy nie mają dostępu do morza i gór, ma być dowodem na ich rzekome ubóstwo. Przeciwnie, o Nowej Zelandii myśli się głównie w kontekście niebywałej różnorodności i piękna przyrody. Chętni do jej poznania muszą się postarać o wizę. Różnorodność i piękno przyrody mają swoją cenę.

Wróćmy jednak do Polski, kraju, którego Rzepecki jest nie tylko obywatelem, ale również ironicznym komentatorem. Rysy nie są najwyższym szczytem Tatr. Jest nim słowacki Gerlach (2650 m n.p.m.), nie są nawet w całości polskie – przez wierzchołek, który chce podwyższyć Rzepecki, przechodzi słowacko-polska granica. Co więcej, do Słowacji należy inny, wyższy wierzchołek tej samej góry i mierzy on 2503 metry. Widzimy więc, że gdy weźmie się pod uwagę góry, Polska umiarkowanie ma się czym poszczycić. Wygrywa z nią już znacznie mniejsza Słowacja, nie wspominając wielu krajów zaopatrzonych w czterotysięczniki czy paru, które w swoich granicach mają szczyty jeszcze dwukrotnie wyższe.

Podwyższanie Rysów to praca odwołująca się do dumy narodowej i narodowych dóbr. Wskazuje na umowność przywiązania do góry, które wynika z jej geograficznego usytuowania, i dążność do ulepszenia, wywyższania i pozytywnego wartościowania tego, co „nasze, polskie”. Artysta zdaje się postrzegać przechwalanie się dobrami narodowymi i towarzyszącą im dumę jako próbę dowartościowania i wywyższenia zarówno kraju, jak i jego mieszkańców. Pozornie niewinne zdanie: „My, Polacy, posiadamy piękne i wysokie góry”, nawet jeśli nie zawiera w domyśle treści

potencjalnie ksenofobicznych lub krytycznych wobec innych nacji, wskazuje na wyraźny podział pomiędzy „nami” a „nimi”; może być wyrazem niepewności i niedowartościowania, ale też częścią absurdalnych zawodów, w których startują państwa, by udowodnić swoją wartość i wielkość. Sam fakt, że ową wartość trzeba udowadniać, jest świadectwem niedowartościowania, a powoływanie przy tym góry jako argumentu ma w sobie coś chybionego lub nawet – nie bójmy się tego słowa – odstręczającego.

Interwencja Rzepeckiego nie tylko odnosi się do kwestii politycznych, ona sama jest na wskroś polityczna. Przecież podawać w wątpliwość kondycję najwyższego polskiego szczytu, to podawać w wątpliwość kondycję kraju, do którego szczyt ten należy, to udowadniać, że niezbędna jest korekta, wskazywać „małość” i brak. Akcja Rzepeckiego to sprzeniewierzenie się, sprzeciw wobec państwowości, anarchiczny gest niezgody. Artysta, który używa góry w celach politycznych, jest tu komentatorem punktującym narodowe przywary. Ma w sobie coś ze Stańczyka; używając ironii, absurdu, nonsensu i żartu, wadzi się z własną polskością, ale też z polskością jako taką. *Podwyższanie Rysów* ma ten sam charakter, który zauważalny był już w duchampowskim geście dorysowania wąsów Matce Boskiej Częstochowskiej⁸, blisko jej też do fotografii *Jak Buba Bobu tak Boba Buble*, na której widzimy Rzepeckiego stojącego pod Ministerstwem Kultury i Sztuki, trzymającego w ustach papierosa i wykonującego słynny gest Kozakiewicza. Podwyższanie najwyższej polskiej góry, choć to olbrzymie uproszczenie, jest podobnym gestem.

Fail Better.

Podwyższanie versus podwyższenie

Od 26 lat Rzepecki z uporem maniaka powtarza gest wnoszenia na szczyt kamieni, od 28 lat wkłada wysiłek w sprawę beznadziejną. Beznadzieja wynikałaby tu z fak-

⁸ Zob. „Tango” 1/1983. Marcel Duchamp, do czego w przypisie wolno mi się przyznać, to największy nieobecny mojego tekstu. Może, choć są ku temu oczywiste powody, *spiritus movens* sztuki współczesnej i podstawowy punkt odniesienia dla twórczości Rzepeckiego nie musi być wywoływany przy każdej możliwej okazji. Dajmy mu wreszcie chwilę spokoju.

tu, że najróżniejsze encyklopedie, najbardziej aktualne atlasy i mapy wciąż podają informację, która wywołuje niezgodę artysty – 2499 metrów nad poziomem morza i ani trochę więcej, a fakt ten ma bardzo proste uzasadnienie.

Po pierwsze, turyści chcą z tego szczególnego dla Polski miejsca mieć jakąś pamiątkę, zabierają więc ze szczytu kamienie, w tym również te wniesione przez Rzepeckiego⁹. Tym samym utrudniają pracę artyście, a może nawet czynią ją nierealizowalną.

Po drugie, istnieje jeszcze jedna, znacznie ważniejsza przeszkoda. Dla geografa działanie Rzepeckiego nie posiada mocy sprawczej. „Żadna góra nie może ot, tak urosnąć – mówi profesor Kazimierz Krzemień, kierownik Zakładu Geomorfologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. – Muszą zajść ruchy tektoniczne, takie jak na przykład obserwujemy w Himalajach czy na Kaukazie – dodaje. Skąły naniesione przez Adama Rzepeckiego nigdy nie będą doliczone do wysokości Tatr. – To taka sztuka dla sztuki – ocenia pomysł artysty profesor Krzemień. – Gdybyśmy doliczali do wysokości gór każdy usypany kopczyk, to zrobiłby się straszny galimatias – podsumowuje”¹⁰. Nie ma więc możliwości, by działanie Rzepeckiego doczekało się pozytywnego finału, a sam artysta doskonale zdaje sobie z tego sprawę. Pomimo to albo właśnie również dzięki temu kontynuuje działanie.

To oczywiste, że akcja Rzepeckiego ma się kojarzyć z mi-tem o Syzyfie. I nie tylko przez wzgląd na wnoszenie kamieni (które u Syzyfa jest pchaniem, wtaczaniem), ale przede wszystkim ze względu na niemożliwość powodzenia całego przedsięwzięcia. Gdy postrzegać *Podwyższanie Rysów* w kontekście operacji na świecie ludzkiej wiedzy i świadomości, jawi się ono jako czysto utopijne i skazane na nieuchronną porażkę. Jest to, by przywołać motto rosyjskiej grupy artystycznej Mitki, „aktywne dążenie do niczego”¹¹.

⁹ Autor nieznan, „Chcę, żeby Rysy miały 2500 m n.p.m.” I tak kamień po kamieniu od 1986 roku, TVN24, 2.08.2014, <http://www.tvn24.pl/krakow,50/chce-zeby-rysy-mialy-2500-m-n-p-m-i-tak-kamien-po-kamieniu-od-1986-roku,455449.html> (29.05.2016).

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Cyt. za: S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, przekł. Ł. Mojsak, „Format P” 9/2015, s. 71.

Praca Rzepeckiego nie nazywa się *Podwyższenie Rysów*, nie ma tu miejsca na tryb dokonany. Podwyższanie jest procesem, którego podwyższenie jest skutkiem. Podwyższanie jest wszystkim, co poprzedza podwyższenie. Gdy pojawia się podwyższenie, podwyższania już nie ma. Dlatego już na poziomie tytułu autor manifestuje brak szans. Praca nie może skończyć się powodzeniem, jest zaprogramowana na bycie nieudaną, przynajmniej od kiedy nosi swój tytuł. W tym kontekście zabawny i znaczący jednocześnie jest fakt, że autor pracy (autor jej tytułu) mówi o usankcjonowanym przez naukę podwyższeniu szczytu i na niego jako cel akcji wskazuje. Kolejny raz uwidacznia się purnonsensowy, absurdalny i w swojej proweniencji mocno dadaistyczny charakter twórczości Rzepeckiego. Porażka wpisana w *Podwyższenie Rysów* jako operację na świecie wiedzy staje się tematem, dominantą lub nawet sensem dzieła. Ten właśnie fakt, jak również „aktywne dążenie do niczego”, to silna korespondencja z pisarstwem i filozofią Samuela Becketta, jednego z najwybitniejszych późnomodernistycznych twórców, pisarza, który „wierność przegranej”¹² uczynił głównym tematem zarówno tekstów dramatycznych, jak i mniej w Polsce znanej twórczości prozatorskiej. Za jeden z najsławniejszych Beckettowskich cytatów uchodzi fragment późnej prozy *Worstward Ho*, a brzmi on następująco: „Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better”¹³. Tekst ów nie doczekał się przekładu na język polski, a ja, z szacunku dla dokonań Irlandczyka, nie mam zamiaru go tłumaczyć. Zwłaszcza że późna proza Becketta postrzegana jest jako nieprzekładalna. To natomiast, co istotne, da się zeń wyłuskać bez jego spolszczenia. Choć każde zdanie wydaje się tu istotne, uwagę przykuwa ostatnie. To do niego wiodą wszystkie poprzednie. Zawiera się w nim przekonanie, że upadek/porażka/przegrana mogą być lepsze i gorsze, a raczej mniej lub bardziej udane. Można by słynne Beckettowskie motto określić mianem ironicznej gloryfikacji upadku czy niepowodzenia. Gloryfikacji, która wskazuje na jakiś (choćby szczątkowy) sens podejmowania działań. Życie jawi się tu jako próbowanie od nowa, przegrywanie i ponowne próbowanie, jako pasmo niekończących się porażek. Elementem dają-

cym nadzieję byłoby słowo *better*, wskazujące na pewną dozę udania – pierwiastek konotujący progres, zmianę widzianą jako coś pozytywnego. Jednak kłopot z prozą Becketta polega na jej ironiczności i złudności. Byłaby więc owa nadzieja nadzieją złudną... ale, jak twierdzi narrator *Towarzystwa*, „Lepiej mieć złudną nadzieję, niż nie mieć jej w ogóle”, w następnym zdaniu (co właśnie uznaję za typowo Beckettowskie) dodając: „Acz do pewnego stopnia”¹⁴.

Ponieważ działanie Rzepeckiego nie ma się doczekać usankcjonowania przez świat nauki, jedyne, co pozostaje twórcy, to czynienie swojej porażki „lepszą”. Nie jestem pewien, na czym miałyby ono polegać, wiem natomiast, że konsekwentne i uparte dążenie do zrealizowania niemożliwego i iście beckettowska „wierność przegranej” noszą w sobie znamię czegoś szczególnego, czegoś, co wskazuje na niebywałą ludzką siłę, na bycie niewzruszonym pomimo niepowodzeń i braku perspektyw na pozytywny finał, czegoś, co najprędzej zrozumiałby mitologiczny Syzyf. **I**

Artykuł jest fragmentem pracy magisterskiej pt. **Z wysoka widok jest piękny**, napisanej pod kierunkiem dr hab. Izabeli Kowalczyk na Wydziale Komunikacji Intermedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

¹² Tytuł wyboru esejów Becketta (S. Beckett, *Wierność przegranej*, przekł. A. Libera, Kraków 1999).

¹³ S. Beckett, *Worstward Ho*, [w:] idem, *Nohow On*, New York 1989, s. 101.

¹⁴ S. Beckett, *Towarzystwo* [w:] idem, *No właśnie co. Dramaty i proza w przekładzie Antoniego Libery*, Warszawa 2010, s. 379.