



# Ucieczka z Wyspy Diabła

Marek Wasilewski

Hubert Czerepok **Conspiratorium**  
Art Stations Foundation  
Poznań, 5.02. – 13.04.2010

Hubert Czerepok, **Devil's Island**, kadr z filmu (2009)

+

Rysunki Huberta Czerepoka przesuwają w dyskretny sposób niewidoczną granicę naszej tolerancji, oswajają i przetwarzają obrazy przemocy tak, że możemy stanąć wobec nich bez wstrząsu, a nawet zagłębić się w przyjemności odczuwania przeżyć estetycznych. Wypada się zastanowić: jaka jest zatem różnica między obrazem wytwarzanym przez artystę w akcie kreacji i terrorystę w akcie wojny? Boris Groys w książce „Art Power” zwraca uwagę na niepokojące podobieństwo między nihilistyczną kreacją awangardy i terroru. I w jednym, i w drugim mamy do czynienia z chęcią zbudowania nowych wartości na gruzach dawnego społeczeństwa. W obu przypadkach chodzi o kreowanie obrazów, które stają się narzędziem walki. Nie jest przypadkiem, że najgorsze, co artysta może usłyszeć o swojej pracy, to, że jest „nieszkodliwa”. Na czym więc polega różnica pomiędzy wideo wyemitowanym przez Bin Ladena i jego wyznawców a wideo stworzonym przez artystę? Groys powiada, że terroryści to ikonofile, a artyści to ikonoklaści. Terrorysta, tworząc obraz, pragnie, by był on jak najmocniejszy, by sam w sobie był realnością i prawdą tak jak ikona. Te obrazy to ikony współczesnej teologii politycznej, która dominuje nad naszą wyobraźnią. Ponieważ obrazy te związane są z autentyczną utratą życia przez konkretnych ludzi, trudno byłoby nam o nich powiedzieć, że są nieprawdziwe. Tak więc po latach kwestionowania prawdziwości przekazu fotografii stajemy przed koniecznością przyznania, że jej obraz przekazuje prawdę. Ikonofile terroryści chcą wzmocnić siłę obrazów, żywią się naszym patologicznym głodem, ciekawością i pożądaniem. Nie szukają upiększających symbolicznych narracji, atakują bezpośrednio, siejąc szok i przerażenie. To przerażenie odbiera nam siłę drażnienia tego, co kryje się pod powierzchnią tych obrazów, przedstawiane są nam one jako ostateczna naga prawda. W tym sensie uczestnicy wojny po obu stronach są takimi samymi wrogami sztuki, której głównym

sensem jest krytyka przedstawienia. Rysunki Czerepoka to doskonały przykład krytycznego ikonoklazmu. Są radykalnym zerwaniem z prawdą przedstawienia, destrukcją powierzchni medialnej ikony, wejściem w jej złowrogą aurę i zamazaniem jej działania. Zamieniając jednoznaczne w wieloznaczne, sfotografowane w narysowane, zobaczone w wymyślone, artysta pokazuje ukrytą anatomię obrazu, wyrwa je realności i oddaje sztuce. Dzięki temu, patrząc na przezroczystą koronkową mozaikę, być może udaje nam się dostrzec coś innego niż na stronach internetowych i na ekranach telewizorów.

W nakręconym w 2005 roku przez Michaela Baya filmie „Wyspa” oglądamy futurystyczny obraz doskonałej społeczności połowy XXI wieku. Ludzie żyją w dobrze zorganizowanej kolonii, odcięci od skażonego świata. Ich marzeniem jest wyprawa na wyspę, która pozostaje jedynym pięknym i nienaruszonym miejscem na Ziemi. Wkrótce się okazuje, że to, co miało być cudowną nagrodą w loterii, jest tylko zakamuflowanym sposobem eksterminacji, schronienie jest więzieniem, a doskonała społeczność – hodowlą żywych części zamiennych. Główny bohater filmu, grany przez Ewana McGregora, wydostaje się na wolność, która z perspektywy cieplarnianych warunków, w jakich się wychował, wygląda niemal jak kolonia karna. W tym filmie wszystko jest odwrócone: więzienie wygląda jak bezpieczny dom, wolność bardziej podobna jest do więzienia, wymarzona tropikalna wyspa staje się symbolem śmierci. Wyspy prawdziwe i te wymagowane często cieszyły się złą sławą – co ciekawe, najsłynniejsze z nich związane są z historią i literaturą francuską: Elba, Wyspa Świętej Heleny, Chateau d’If, gdzie więziono Edmunda Dantesę, czy wreszcie najstraszniejsza z nich – Wyspa Diabła u wybrzeży Ameryki Południowej.

Sfilmowana przez Huberta Czerepoka Wyspa Diabła kusi malowniczym egzotycznym krajo-

brazem wyjętym prosto z turystycznych folde-rów. Uważny obserwator dostrzeże mały domek, to właśnie tam miał dokonać żywota oskarżony niesłusznie Alfred Dreyfus. Ta wyspa jest wię-zieniem bez ścian, nie można do niej przybić łodzią, jedynym połączeniem ze światem jest rodzaj kolejki linowej, którą więźniowi dostar-czano jedzenie. To rzucenie człowieka do wię-zienia natury przypomina, jak pisze Agamben, określenie banity „człowiekiem wilkiem”. Życie banity jest progiem nierozróżnialności i przejścia między tym, co zwierzęce i tym, co ludzkie, mię-dzy physis i nomos, wyłączeniem i włączeniem: banita jest „loup garou”, „lupo kannaro”, „wilkoła-kiem” – ani człowiekiem, ani dzikim zwierzęciem – paradoksalnie zamieszkującym oba światy, a nie przynależącym do żadnego<sup>1</sup>.

Wyspę oglądamy z punktu widzenia łodzi, któ-ra ją opływa. Rozkołysany przez morskie fale obraz wyświetlany jest na konstrukcję, będącą miniaturowym modelem więzienia dla kobiet, które posłużyło Michelowi Foucault do opisu słynnego panoptikonu w „Nadzorować i karać”. Wyspa Diabła jest panoptikonem odwróconym, strażnik-obszernik nie znajduje się wewnątrz, lecz na zewnątrz. Wyspa jest panoptikonem udoskonalonym, bo gdy w więzieniu obecność strażnika jest uprawdopodobniona i konieczna, na skrawku łądu otoczonym przez morze jest ona zbędna. Więzień ma wrażenie całkowitego odkrycia, a jednocześnie przeraźliwej samotno-ści w obliczu złowrogiej natury i nigdy nie milknącego łoskotu fal rozbijających się o skały. Odwrócenie, jakie nastąpiło na Wyspie Diabła, miało jeszcze inny charakter. W więzieniu w Rennes jeden strażnik dozorował całą spo-łeczność więźniów. Alfred Dreyfus był jedy-nym więźniem pilnowanym przez całe społe-czeństwo. W tym sensie więzienie, choć jest wykluczeniem ze społeczeństwa, nie jest już ukryciem więźnia, odesłaniem go w niebyt, lecz wprost przeciwnie – jest odślonieniem

więźnia. Słynni więźniowie naszych czasów nie byli tak niewinni jak Dreyfus: Rudolf Hess, Adolf Eichmann, Myra Hinnley czy choćby Jo-sef Fritzl to potwory, na które społeczeństwo przerzuca swoje utajone winy. Ich zabicie, uwięzienie, odizolowanie pozwala przewycię-żyć to, co René Girard określił kryzysem odróż-nicowania, czyli zatarcia sensów moralnych i systemów wartości. Dopiero złożenie ofiary pozwala odbudować na nowo zagrożony ład<sup>2</sup>.

Podobna ambiwalencja między ukryciem a uwi-docznieniem pojawiła się w obozie karnym w Guantanamo, o którym Nicholas Mirzoeff na-pisał, że stanowi panoptikum naszych czasów: miejsce, gdzie stosuje się nowe technologie wizualne, i jednocześnie wzorcową instytucję kultury globalnej oraz potężny symbol odnowionego pra-gnienia, aby państwa narodowościowe ograni-czyły globalną swobodę poruszania się, uzależ-niły ją od kapitału i odmawiały jej ludziom<sup>3</sup>. To, że wyspę oglądamy z pokładu łodzi, nasuwa kolej-ną interpretację. Może jest tak, że autor jednak sugeruje możliwość ucieczki z wyspy? Może perspektywa łodzi jest swoistym nawiązaniem do kondycji boat-people, uciekinierów na ło-dziach, którzy opuszczają tropikalne wyspiar-skie raje, zazwyczaj państwa-więzienia, by ryzy-kując śmierć w falach oceanu, szukać wolności?

Manipulacjom władzy Czerepek przeciwstawia manipulację sztuki. Jak sam twierdzi, stara się wizualizować mity, przywoływać apokryfy rzeczywistości i alternatywne wersje historii. Pokazuje, że możliwe do pomyślenia są nawet najbardziej nieprawdopodobne wersje zdarzeń. I że to od nas w końcu zależy, w której wersji rzeczywistości chcemy żyć. ●

<sup>1</sup> Agamben G., *Homo Sacer*, Warszawa 2008, s. 145–146.

<sup>2</sup> Mikołajko Z., *W świecie wszechmogącym – o przemoc, śmierci i Bogu*, Warszawa 2009, s. 114.

<sup>3</sup> Mirzoeff N., *Imperium obozów*, „Czas Kultury” 1/2004, s. 126.