



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ

5

## **Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.**

**tytuł:**

*Figle*

**autor:**

Krzysztof Pijarski

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 5 (2014)

**odsyłacz:**

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/186/306/>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW

Krzysztof Pijarski

## **Figle**

Każdy, kto należy do sfery kulturowej, która doskonałego stanu poszukuje  
gdzieś w przeszłości,  
w konfrontacji z postacią trickstera musi czuć się zaiste nieswojo.

C.G. Jung<sup>1</sup>

Przebierał się za klauna dla nich  
Z twarzą na białą i czerwono  
I zachowując się przykładowie  
W ciemnym pokoju na łóżku całował ich wszystkich  
Zabiłby dziesięć tysięcy  
Jednym skinieniem dłoni  
Szybko biegnąc w dal, do zmarłych  
Pomógł im zdjąć z siebie wszystko  
Przyłożywszy chustę  
Ciche dłonie, cichy pocałunek  
W usta

Gdy zachowuję się przykładowie  
Jestem dokładnie taki, jak on  
Zajrzyj pod podłogę  
Gdzie leżą moje sekrety

Sufjan Stevens, *John Wayne Gacy, Jr.*<sup>2</sup>

Po Kafce wszyscy jesteśmy tricksterami, usiłujemy uniknąć swego losu, jak tylko  
możemy.

Harold Bloom<sup>3</sup>

Postaci na fotografiach są dziwaczne: ich twarze pokrywa makijaż, odpodobniający  
rysy i podkreślający niektóre cechy tak, że stają się one niesamowite, wręcz

niepokojące. Znaczna część zdjęć powstała z użyciem lampy błyskowej na ciemnym tle, co nadaje tym scenom mroczną atmosferę i wywołuje w nas złe przeczucia. Więcej nawet, gdyż ciemność otaczająca bohaterów tych obrazów wytwarza swoisty efekt „czarnej skrzynki”: wydaje się, że wylaniają się znikąd (z naszych najmroczniejszych snów?), i atakują chuligańsko każdego odbiorcę, jego lub jej poczucie porządku i odpowiedniości, jak w utworze *The Gentle Art of Making Enemies* Faith No More:

Co tak patrzysz zdziwiony  
 Sto lat... skurwysynu  
 Zdmuchuj już tę świeczkę  
 Skopiemy cię, skopiemy!<sup>4</sup>

W istocie klauni zdają się należeć do gangu – jak Alex i jego trzech druhów z *Mechanicznej pomarańczy* Stanleya Kubricka (1971), noszących się kłirowo, w meloniku, białych uniformach i ochraniaczach krocza; wiecznie gotowi na porcję ultra-przemocy: „Jak się miewasz, ty obślizgły gąsiorze taniego, śmierdzącego oleju spod frytek?” – tak Alex odnosi się do przypadkowego adwersarza, którego natychmiast prowokuje do bójki. „Podejdz tu, a oberwiesz po klejnotach, jeśli w ogóle masz klejnoty, ty galaretowaty eunuchu!” – wykrzykuje. Przemoc klaunów jest jednocześnie swawolna i poważna, zabawna i przerażająca – widzimy, jak ich niewinne uśmiešky przemieniają się w złośliwe grymasy. Ich dresy ujawniają pewną aspirację klasową – być *robotnikami* sztuki, chuliganami mimo mieszczańskiego pochodzenia (o tym za chwilę), i wbrew temu, że większość z nas, Polaków, pochodzi ze wsi. By dowieść swego, nieźle nam dosolą; być może nie taki będzie ich zamiar, ale i tak to zrobią.

Tak możemy rozumieć jedno z możliwych znaczeń tytułu fotograficznego cyklu Kalickiej – *Co się stało, to się nie odstanie*. Jak już zacznie się horror, nie ma powrotu. Tak więc patrząc na wizerunki klaunów Kalickiej, nie sposób nie pomyśleć o tańczącym klaunie Pennywise z *To* Stephen Kinga (myślę tu przede wszystkim o miniseriale



Alex i jego druhowie (Stanley Kubrick, *Mechaniczna pomarańcza*, 1971)



z 1990 roku, którego remake'u ma się teraz podjąć Cary Fukunaga). Lecz tu role uległy odwróceniu i w miejscu pożerającego dzieci potwora pojawia się banda przebranych za klaunów młodych brutalni, pokazujących zęby; to paczka śmiejących się Ronaldów McDonałdów przemierzających ulice miasta, straszących do żywego tak dzieci, jak dorosłych. Recz jasna, jest jeszcze *Joker z Mrocznego rycerza* Christophera Nolana (2008) – przerażający, siejący zniszczenie klaun, usiłujący doprowadzić do całkowitego rozpadu wszelkich struktur społecznych. Właśnie dlatego do najbardziej przerażających obrazów cyklu Kalickiej należy zdjęcie pokazujące ową błazeńską paczkę przechadzającą się ulicą w świetle dnia, jakby nigdy nic. I jeszcze jedno – rodzaj zdjęcia klasowego, przedstawiającego wszystkich protagonistów cyklu, wzorowo ustawionych w trzech rzędach, grzecznych i uprzejmych; cała klasa Tajemniczych Mężczyzn (i Kobiet) z *Zagubionej autostrady* Davida Lyncha (1997).

W tej przemocy, realnej czy też zmyślonej, klauni Kalickiej też się dobrze bawią: tańczą i pozują przed kamerą, zanosząc się śmiechem, turlają się po bogatych we wzory dywanach mieszczańskich domów, trzaskają samojebki; szczają w miejscach publicznych, prezentują swoje realne i symboliczne fallusy i ruchają zapamiętałe, by wreszcie, gdy nadejdzie kres psot, paść w trawie z wyczerpania. Wszystko, co dzieje się na tych zdjęciach, ma w sobie ekscentryczną energię, która podważa obowiązujący ład symboliczny i społeczny, pozbawiając nas poczucia bezpieczeństwa, jednocześnie ustanawiając pewien rodzaj współbycia. Nie mamy przecież do czynienia z pojedynczym dewiantem, lecz z grupą, z modelową małą społecznością. Czyją i dla kogo powołaną?

A jednak, mimo owej energii, znajdziemy w tych obrazach także głęboki smutek, a nawet rozpacz, nie tylko w przypominającym obrazy miast Weegee'ego zdjęciu martwego klauna z dziurą w głowie, porzuconego w kałuży krwi na asfalcie, lecz przede wszystkim w portrecie, który przytłacza nas przemożnym poczuciem ostatecznej beznadziei.

Jak to wszystko rozumieć? Fotografie Kalickiej pozostawiają nas z poczuciem gwałtu, nadużycia oraz braku pojęcia, jak się w pierwszej chwili zachować wobec tych sytuacji i gestów, sfotografowanych w tak amatorski, bezpośredni sposób – tak jakby były dokumentowane spontanicznie. Odbiorca na próżno poszukuje spójności

w cyklu; nie znajdzie jej ani na poziomie stylu, ani też w warstwie świata przedstawionego. Dla widowni obytej ze sztuką pierwszy dodający otuchy moment następuje zapewne w chwili rozpoznania pewnych ech, na przykład słynnej fotografii Wolfganga Tillmansa, zdobiącej okładkę jego pierwszej książki. A więc to nie jest na serio, to jest sztuka – możemy nareszcie powiedzieć i odetchnąć z ulgą.

W cyklu Kalickiej odnajdziemy też, rzecz jasna, echa praktyki Paula McCarthy'ego, które rozpoznamy przede wszystkim w figurze klauna, lecz także w całym bałaganiarstwie i zamęcie inscenizacyjnym, w niezręczności i ruchaniu, w przewracaniu się i śmianiu, i płakaniu. Wskazane powinowactwo nie rozgrywa się

jednak w pełni na tym poziomie. Artystów łączy przede wszystkim zainteresowanie figurą trickstera. Jako nie do końca bóg, a jednocześnie nie w pełni człowiek, pośrednik między królestwem ludzi i bogów, trickster ciągle płata figle i jednym, i drugim, a w ostatecznym rozrachunku ściągą na siebie kolejne klęski. Choć jest w stanie zmienić swój wygląd, a więc stanowi jedność ze światem – pośród jego wielu wcieleń spotkamy kojota, kruka, lisa i kota, lecz także błazna (wszystkie zwierzęta w cyklu Kalickiej są reprezentacjami trickstera) – nigdy nie przestaje wytwarzać dystansu między sobą a rzeczywistością, jaką przeżywamy. Jego rolą jest zakwestionowanie wszelkich prawd i podważenie wszelkich pewności. Tak więc na przykład Ananse, zachodnioafrykański trickster-pająk, jak twierdzi Robert Pelton,

może dowolnie zmieniać kształt części ciała swojego i innych, pod wpływem kaprysu lub jeśli zajdzie taka potrzeba. Łamie zasady społeczne, uwłaczając gościom lub też sypiając ze szwagierką, teściową bądź synową. Może lekceważyć wymóg, by słowa i czyny znajdowały się w jako takiej harmonii, tak jak zdarza mu się przeoczyć zasady biologii, ekonomii, lojalności rodzinnej, nawet metafizycznej możliwości. Wykazuje brak szacunku wobec świętych istot i mocy, nie wyłączając wysokiego bóstwa; jego figle reorganizują ich granice<sup>5</sup>.

Według Carla Gustava Junga mit tricksterski jest reliktem prymitywnego etapu



Wolfgang Tillmans, *Suzanne & Lutz, white dress, army skirt, 1993* (źródło)

ewolucji społecznej i pełni rolę terapeutyczną:

„Wcześniej niski poziom intelektualny i moralny podsuwa wyżej rozwiniętej jednostce przed oczy, by nie zapomniała, jak wszystko wyglądało wczoraj”<sup>6</sup> – to rodzaj moralnej przestrogi. Można też ująć rzecz inaczej,

twierdząc że „likwidowanie napięć to społeczna funkcja historii tricksterskich”<sup>7</sup>. Taka konceptualizacja trickstera wydaje się jednak zbyt prosta, jako że w ostatecznym

rozrachunku rola trickstera na pewno nie jest prymitywna ani też wyłącznie destruktywna. Victor Turner twierdził, że nowe sposoby współbycia objawiają się w aktach zawieszenia porządku społecznego związanych z rytuałami przejścia; liminalny status trickstera pozwala na takie właśnie zawieszenie. Innymi słowy, „[!]iminalność można zapewne zrozumieć jako Nie dla wszystkich pozytywnych założeń strukturalnych, ale też w pewnym sensie jako źródło ich wszystkich, a nawet więcej, dziedzinę czystej możliwości, gdzie mogą się pojawić nowatorskie konfiguracje idei i relacji”<sup>8</sup>. Ta właściwość zbliża do siebie figury trickstera, błazna dworskiego oraz klauna. W tym kontekście najbardziej istotne wydaje mi się rozpoznanie Mary Douglas – mianowicie, że ostatecznie rolą trickstera jest obnażenie konwencjonalności wszelkiego społecznego ładu. Nie w tym sensie, że jest on zawsze narzucony i w związku z tym powinniśmy go obalić, lecz że nigdy nie jest absolutny i zawsze możemy go zmienić<sup>9</sup>.



Na podstawie: Paul McCarthy, *Painter*, 1995 (obejrzyj na YouTube)

Tak rozumiana figura trickstera przestaje być kolejnym środkiem kontroli społecznej, narzędziem rozbrajania niezgody, swoistą praktyką apotropaiczną. Staje się realnym warunkiem możliwości zmiany. Dlatego w wielu kulturach trickster odpowiada za organizację świata naturalnego. (Czego innego może dotyczyć fotografia z dwojgiem klaunów na tle szafki podtrzymującej czaszkę, muszle, rozgwiadzy i stare ryciny?). A jednak poza mitami stworzenia trickster pozostaje bohaterem niezgrabnym, „który wiecznie wędruje i jest wiecznie głodny, którym nie powodują zwykłe pojęcia dobra czy zła, który albo płata ludziom figle, albo pada ofiarą ich forteli, a ponadto jest istotą w najwyższym stopniu seksualną”<sup>10</sup>. Ta seksualność może być lekka i frywolna, lecz także gwałtowna i pełna przemocy, choć ostatecznie zawsze służy jednemu celowi: wprowadzeniu w pole widzialności tego, co kultura uczyniła przezroczystym; skupieniu uwagi na tym, co wyparte. Tym



sposobem trickster bywa źródłem wielkiej przyjemności, lecz także sprawia, że bezradnie musimy stawić czoła siłom, które, jak się zdawało, już opanowaliśmy:

Zasługuję na nagrodę,  
Bo byłem najlepszym bzykaniem w Twoim życiu  
A jeśli zacisnę swoją dziurę  
Możesz więcej nie zobaczyć światła!<sup>11</sup>

Z jednej strony trickster jest stwórcą świata, z drugiej jest całkowicie nieświadomy siebie. Wszystko, co ma do zaoferowania to interwencja w horyzont naszej wyobraźni, to nieuchwytnie przekształcenie rzeczy codziennych. Odpryski tych wszystkich spraw znajdziemy w całym cyklu *Co się stało, to się nie odstanie*. Już pierwsze zdjęcie pracy z klaunem wkładającym sobie do



W pokoju Alexa (Stanley Kubrick, *Mechaniczna Pomarańcza*, 1971)

ust kapelusz grzyba – zapowiadając zmianę stanu świadomości – narzuca całości strukturę rytuału. A ponieważ ubiór przynajmniej części bohaterów cyklu nosi ślady farb malarskich, można podejrzewać, że Kalicka pomyślała cykl jako sprytną alegorię artysty jako trickstera, jako kogoś, kto usiłuje wpłynąć na rzeczywistość, zmienić jeśli nie ją samą, to przynajmniej nasze jej rozumienie (Klaus Theweleit nazwał to „roszczeniem przywództwa sztuki”<sup>12</sup>). Lecz koniec końców zawsze ponosi dotkliwą porażkę. I jeśli zgodzimy się, że w czasach nowoczesnych sztuka przejęła rolę religii, wizja artysty jako kapłana nie jest niczym innym, jak tylko fantazyjną projekcją, albo nawet – zasłoną dymną mającą uchronić nas od prawdy. A prawda jest taka, że w tej strukturze artysta o wiele bardziej przypomina trickstera, którego praktyki od czasu do czasu okazują się skuteczne, lecz przeważnie demaskują go jako szalbierza, konowała sprzedającego nam placebo czy wręcz najzwyklejszą dekorację.

W innej *Łagodnej sztuce przysparzania sobie wrogów*, malarz James Abbott McNeill Whistler usiłuje odeprzeć zjadliwą krytykę Johna Ruskina, który z całych sił dążył do obnażenia malarstwa Whistlera jako sztuki kapitalistycznej; jako płaskiego przedmiotu, czystego towaru. Whistler cytuje zatem najsurowsze słowa z niesławnych *Fors Clavigera*



swojego krytyka z 2 lipca 1877 roku jako prolog do swojego apelu:

Nie tylko dla własnego dobra Pana Whistlera, lecz także gwoli ochrony kupca, Sir Coutts Lindsay nie powinien był przyjąć do galerii dzieł, w których niewłaściwie ukształtowany koncept artysty tak bardzo zbliża się do świadomej mistyfikacji. Nie raz już dotąd byłem świadkiem przykładów krakowskiej zuchwałości; nigdy jednak nie spodziewałbym się usłyszeć, że jakiś pyszałek żąda dwustu gwinei za ciśnięcie puszką farby w twarz publiczności<sup>13</sup>.

Czyż nie jesteśmy w stanie rozpoznać śladów tego typu oskarżenia we własnych reakcjach na pracę Ireny Kalickiej? Artysta jako melancholijny błazen, usiłujący zmienić świat, choć nie jest traktowany poważnie, bywa wręcz wyśmiewany i odrzucany; angażujący się w uczone debaty – jak się okazuje wszystkie podszyte uprzywilejowaniem – które są listkiem figowym przygodności sztuki. („Żadna kultura nie może się rozwijać bez społecznej bazy, bez stabilnego źródła dochodu – brzmi słynna diagnoza Clementa Greenberga – W przypadku awangardy bazę tę tworzyła elita klasy rządzącej społeczeństwa, od którego awangarda chciała się odciąć, chociaż pozostawała z nim powiązana pępowiną złota”<sup>14</sup>). Ostateczny koszmar artysty: uznanie, że sztuka może okazać się nietrwała i nieznacząca, że jest jedynie sztuczką, figlem płatany chlebodawcy. (Pomyślmy o martwych tricksterach u Kalickiej, pomyślmy o martwym klaunie.) Czyż nie jest to wystarczający powód do wszechogarniającej rozpacz i beznadziei? Na szczęście zawsze się trafi okazja, by się rozerwać.

**Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/N/HS2/01800.**

## Przypisy

1 Carl Gustav Jung, *O psychologii postaci trickstera*, w: Paul Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, przeł. A. Topczewska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 229.

2 Sufjan Stevens, *John Wayne Gacy, Jr.*, z płyty *Come on Feel the Illinoise*,



Asthmatic Kitty, 2005.

3 Harold Bloom, *Volume Introduction*, w: *Bloom's Literary Themes: The Trickster*, red. H. Bloom, Infobase Publishing, New York, s. xvi.

4 Faith No More, *The Gentle Art of Making Enemies*, z płyty *King For a Day, Fool For a Lifetime*, Polydor K. K., 1995.

5 Robert Pelton, *West African Tricksters. Web of Purpose, Dance of Delight*, w: *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms*, red. W.G. Doty, W.J. Hynes, University of Alabama Press, Tuscaloosa–London, 1993, s. 125.

6 Carl Gustav Jung, *O psychologii postaci trickstera...*, s. 233.

7 William G. Doty, William J. Hynes, *Historical Overview of Theoretical Issues. The Problem of the Trickster*, w: *Mythical Trickster Figures...*, s. 16.

8 Zob. Victor Turner, *Pomiędzy (betwixt and between): faza liminalna w rites de passage*, w: idem, *Las symboli. Aspekty rytuału u ludu Ndembu*, przeł. A. Szyjewski, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2006, s. 115.

9 Zob. Mary Douglas, *The Social Control of Cognition. Some Factors in Joke Perception*, „Man”, (b.d.), nr 3, s. 365, cyt. za: William G. Doty, William J. Hynes, *Historical Overview of Theoretical Issues...*, s. 21.

10 Paul Radin, *Trickster*, s. 182.

11 Faith No More, *The Gentle Art...*

12 Zob. Klaus Theweleit, *Comments on the Ghost of the RAF*, przeł. K. Pijarski, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013, nr 3, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/71/69>, dostęp 1 czerwca 2014.

13 Cyt. za: John Abbott McNeill Whistler, *A Gentle Art of Making Enemies*, William Heinemann, London 1892, s. 3, <http://www.gutenberg.org/ebooks/24650>, dostęp 1 czerwca 2014.

14 Clement Greenberg, *Awangarda i Kicz*, w: tegoż, *Obrona Modernizmu. Wybór Esejów*, red. Grzegorz Dziamski, przeł. Grzegorz Dziamski, Maria Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 7.