



Roman Lewandowski

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

Ewokacje dyskursu miłosnego, czyli miłość w labiryncie krzywych luster

Teraz, kiedy mówisz do mnie *teraz*, *teraz* właśnie przemija.
Z tego ruchu słów czerpie się cała nasza paramiłosna mitologia.
Poza jej nitkami i kordonkami płynie życie (nie)wyuzdane...

Jakkolwiek na przestrzeni dziejów miłość w swoich indywidualnych i zbiorowych dramatyzacjach wynalazła i przyswoiła sobie wcale okazały repertuar masek, figur i symboli¹, co więcej, chociaż ludzie skonstruowali bogatą składnię tych zróżnicowanych form językowych, dyskurs miłości zawsze był zdeterminowany przede wszystkim przygodnością życia. Ujawniający się w niej dorazny i niepowtarzalny kontekst – dzięki swej efemeryczności i naoczności – uderza w nas jak nagłe olśnienie, którego zobrazowanie jest jednak niczym próba „złapania odbicia księżyca na wodzie”². Dlatego miłość, przejawiająca się *tu i teraz* – a zatem w jedynym danym nam bezpośrednio konkretnie, co do którego możemy mieć bezsprzeczną pewność, że istnieje – zawsze jest wrogiem *logosu* i wszelkiej metafizyki. Czasoprzestrzeń ta – lapidarnie określana jako *hic et nunc* – nadaje wszelkim uczuciom oraz namiętnościom indywidualnego i bezprecedensowego odczucia unikalnego piękna oraz niezapośredniczonej prawdy. Stąd, matrycowane od tysiącleci i konfigurowane w rozmaitych kompendiach *ars amandi*, toposy miłosne mogły trwać niezmiennie jako wyznaczniki i kierunkowskazy. Mimo że podlegały one powtórzeniu oraz różnicy,

¹ Por. J. Duvignaud, *Kostiumy, maski, gry, dramatyzacje społeczne*, [w:] *Maski*, pod red. M. Janion, Gdańsk 1986, s. 44.

² Cytuję za: <http://www.zen.ite.pl/teksty/shodoka.html>

ich niezmienna odnawialność oraz nowy kontekst sprawiały wrażenie, że każde wydarzenie miłosne i jego dyskursywne praktyki wydawały się zakochanym pachnieć świeżością i posiadać znamiona „oryginału”. Zwykle też za miłością podążał język i kulturowy komentarz, bo przecież każdy z jej współuczestników chciał za pośrednictwem wyobrażeń umocnić bądź rozproszyć liryczny *constans* czy epizod... W tej zaś mierze całkiem okazałym rezerwuarem instrumentów i motywów zawsze służyła sztuka, która oferowała rozmaite narzędzia artykulacyjne i interpretacyjne kalki oraz algorytmy. Jej narracje reprezentuje bowiem miłość, która choć za każdym razem wydarza się od nowa, to jednak jej egzemplifikacje i figury są już tylko ewokacją – wspomnieniem i uprzytomnieniem realizującym się poprzez transgresję (jako *modus*) i w rezultacie łamania tabu (jako punkt odniesienia).

Jeśli przyjrzeć się nawet ogłędnie większości związanych z miłością zobrazowań i interpretacji, łatwo dostrzec, że artyści równie często banalizowali temat i obiekt, jak stawiali go na przysłowiowym ostrzu noża. Współczesna kultura popularna najczęściej przedstawia miłość jako przewidywalną grę figur i tożsamości w z góry utrwalonych kalkach i standardach, które funkcjonują w trywialnym i prozaicznym świecie mydlanych oper. We współczesnym teatrze, literaturze czy sztukach wizualnych występuje już dużo większe uszczegółowienie, finezja czy indywidualizacja postaw, masek, zachowań. Znacząco też zwiększa się reprezentacja przypadków wyjątkowych, kontrowersyjnych oraz granicznych. Jest to kultura, która najwyraźniej odrobiła już swoją lekturę z de Sade’a, Geneta i Bataille’a. Nie bez rzeczy jest tu także fakt, że sztuka drugiej połowy XX wieku stała się – zdecydowanie bardziej niż kiedykolwiek wcześniej – świadoma samej siebie, co sprawiło, że artyści zaczęli wykorzystywać i „wygrywać” rozmaite motywy w prowadzonych przez siebie grach językowych. Stąd sztuka sceny ponowoczesnej realizuje problematykę miłości zarówno przy okazji swych autotematycznych i metajęzykowych rozważań (*The Pillow Book* Petera Greenawaya), jak i w najbardziej radykalnych egzemplifikacjach tematu (*Made in Heaven* Jeffa Koonsa). Takie realizacje i dzieła często eksponują albo bardzo wyrafinowaną estetykę albo też – *a rebours* – są skrajnie zgrzebne i werystyczne. Wreszcie wspomnieć należy o przypadkach, kiedy artyści w swoich pracach nie usiłują dokumentować (a zatem referować) rzeczywistość, lecz wprost ją anektują i traktują jako sztukę. Takie podejście i rodzaj myślenia wywodzą się z przewartościowań, jakie miały miejsce na przełomie lat 50. i 60. XX wieku w obrębie działań akcyjnych międzynarodowego ruchu fluxus i następnego pokolenia *happenerów* i *performerów*. Aneksja rzeczywistości była

jednak strategią, która *de facto* obierała tylko arbitralnie wybrane fragmenty i enklawy świata. Podejmowane wówczas działania artystyczne koncentrowały się na wchłonięciu w obszar dzieła rzeczywistości i jednocześnie zmienianiu jej sfery społecznej. Artysty najczęściej kontestowali obowiązujące paradygmaty polityczne, obyczajowe, społeczne i estetyczne.

Sztandarowym przykładem takich praktyk była działalność tandemu performerów: pochodzącej z dawnej Jugosławii Mariny Abramović i niemieckiej artysty – Ulaya. Pracowali oni razem przez 12 lat i – jak trafnie pisze o ich realizacjach Monika Ryczkowska – „współtworzyli symetryczne *performances*, które czyniły z ich symbiotycznego związku bazę dla egzystencjalnych doświadczeń i odwrotnie – ich prywatne przeżycia zostały przeniesione w obszar sztuki. Najważniejsze stało się to, co działo się w przestrzeni między dwojgiem ludzi, którzy zmieszali swoją męską i żeńską energię. Para artystów uczyniła swój związek głównym polem twórczych działań, było to samodzielne zainicjowane przez nich laboratorium”³. Akcje Abramović i Ulaya były w istocie artykulacją myślenia dialogicznego, które jakby „starało się” powiązać ze sobą rozdzielający ich obszar odmienności – nie-tożsamości pochodzenia czy – na przykład – różnicy płci. Zastanawiające jest to, że właśnie ta próba mówienia „wspólnym” głosem w końcu poniosła porażkę, bo przecież ostatnią ich wspólną realizacją była praca *The Lovers – The Great Wall Walk* z 1988 r., kiedy z dwóch przeciwstawnych punktów wyruszyli ku sobie wędrując po chińskim murze. Po zwieńczeniu tego projektu drogi artystów oraz kochanków... rozeszły się na zawsze.

Nie mniej spektakularne były „pokojuowe” wystąpienia Johna Lennona i Yoko Ono, którzy zaangażowali się w ruch pacyfistyczny, począwszy od 1967 r. rozpoczęli swój projekt *Bed-in-for peace* i... „manifestowali” w hotelowych łóżkach w Montrealu, Wiedniu i Amsterdamie.

Lata 60. XX w. – wraz z zainicjowaniem ruchu *New Age* i przypisaną mu symbolicznie Erą Wodnika – zredefiniowały obyczajowe standardy i uwolniły w kulturze Zachodu ducha (także) seksualnej swobody. Od tamtej też pory zdecydowanie zwiększyło się przyzwolenie społeczne na ukazywanie nagości i zagadnień związanych z cielesnością – w tym również erotyki i seksu. Fakt, że procesowi temu sprzyjały mass-media, miał też inne konsekwencje. W efekcie pojawienia się nowych cyfrowych i szybkich technologii obrazy kształtujące sferę widzialności uległy estetyzacji, banalizacji i pornografizacji⁴. Te ostatnie wątki są zresztą często arty-

³ Cyt. za: M. Ryczkowska, *Podróż przez performance. Marina Abramović* [w:] <http://www.kulturaenter.pl/0/09hb01.html>

⁴ Więcej na ten temat [w:] J. Baudrillard, *O uwodzeniu*. Warszawa 2005.

kułowane przez kolejne pokolenia artystów epatujących odbiorców sferą własnej intymności, która obrazowana bywa przez niewyszukane gadzety, pospolitość motywów i trywialne gesty (*My Bed*, 1999 Tracey Emin, *Paint(ing)?!*, 1998, Elke Krystufek). Takie dzieła nieodparcie prowokują do powracającego od wieków pytania – czy dyskurs miłosny jest (albo musi być) zakładnikiem przedmiotów?

Miłość – jak mi się wydaje – jest stanem *Spotkania w Zjednoczeniu*, jest *Jednością w Wielości*, w której – podobnie jak w harmonii *tao* – znika relacja podmiot *vs* przedmiot, a tym samym także uchylony zostaje podział na elementy męskie *vs* żeńskie (chińskie *jin-jang*), w buddyzmie tantrycznym pozyskujące jedną konceptualną i ikonyczną formę (*yab-yum*). Ta ostatnia w sensie filozoficznym stanowi rodzaj symbolu i metafory odnoszącej się do wyobrażenia różnych aspektów ludzkiego umysłu.

Istotne jest to, że *yab* i *yum* to nie bóstwa w tradycyjnym rozumieniu, lecz jedynie figury wyobrazeniowe występujące pod postacią formy w zjednoczeniu seksualnym lub trzymającej się w objęciach (tyb. *Yab-Yum; Ojciec-Matka*), które „nie mają nic wspólnego z kultami orgiastycznymi. Symbolizują one beczasowy stan ekstazy w doskonałym zjednoczeniu dwóch dopełniających się wzajemnie aspektów, biegunów Jedności. Przedstawiają one m.in. zjednoczenie Miłości i Mądrości, spokoju i aktywności, energii i przestrzeni, Pustki i Doskonałej Formy”⁵.

Problematyka (nie)tożsamości jedności oraz wielości stała się tematem rozważań w buddyjskich sutrach już ponad dwa tysiące lat temu. Zarówno w historycznych tekstach źródłowych, jak również w późniejszych komentarzach nauczycieli rozmaitych szkół buddyzmu, panuje absolutna zgodność, co do tego, że świat pojęciowy (a w tym pojęcie jedności oraz wielości) determinuje oddzielenie, które nie ma odzwierciedlenia w rzeczywistości będącej samą niedualnością. Ta ostatnia oznacza odejście od myślenia dychotomicznego i dyskursywnego na rzecz afirmacji świata takiego, jakim on jest. Wszelkie opisy rzeczywistości mają się do niej, jak Borgesowskie mapy do terytoriów.

Nie trudno się domyślić, że niedualność (bądź nieoddzielanie jedności od wielości) stały się w końcu atrakcyjną kategorią i postulatem dla Zachodniego dyskursu, choć jest to poniekąd także zasługa odkryć i stanu wiedzy współczesnej nauki, zwłaszcza zaś fizyki kwantowej. Warto też przypomnieć, że nikt inny, ale to właśnie Gilles Deleuze, inspirowany myślą Nietzschego, w tej właśnie koniunkcji dostrzega „pełną afirmację bytu”⁶.

⁵ Cyt. za: M. Kalmus, *O sztuce buddyzmu tybetańskiego* [w:] <http://www.buddyzm.edu.pl/cybersangha/page.php?id=132>

⁶ G. Deleuze, *Spinoza et le probleme de l'expression*, Paris 1968, s. 309.

Jednak, aby zrozumieć miłość, nie wystarczy sięgnąć do interdyscyplinarnych studiów naukowych problematyzujących różne (psychologiczne, społeczne, estetyczne czy antropologiczne) aspekty jej funkcjonowania. Miłości bowiem należy po prostu doświadczyć. W przeciwnym razie nasze rozumienie dotyka tylko powierzchni – nie mamy w ręce księżycy, tylko kierujemy ku niemu palec, podobnie jak żaden opis smaku (lub fotografia) magdalenki⁷ nie zastąpi nam odczucia delektowania się ciastkiem ani nie ożywi tego, co było – mimo, że „nie ma tego tutaj, [jakkolwiek] to naprawdę było”⁸. Z tego punktu widzenia wszelkie obrazy rzeczywistości są halucynacją na poziomie postrzegania... Z drugiej jednak strony jest w nas głęboko ludzka potrzeba zwierzenia się i dzielenia z Innym(i) naszym doświadczeniem miłości, a jednocześnie pragniemy też posmakować czyichs odmiennych przeżyć. Tak więc – czy tego chcemy czy nie – miłość żyje *we władzy spojrzenia*⁹, które konotując zależność i podległość, porządkuje jej przestrzeń, nadaje sensy i obłaskawia nieodłączne lęki. Krytyka i krytyczność to odstępne, jakie musimy uiszczyć za tę wiązaną transakcję...

Jeśli *widzenie* jest po stronie afirmacji i/lub kontemplacji, to *spojrzenie* sytuuje się po stronie dyskursu i dialektyki. Aby zatem obrazować i interpretować miłość, musimy – w końcu – znaleźć się w roli jednocześnie obserwatora i producenta (obrazów, idei, mitów). Dlatego tak chętnie sięgamy po lustra i po fantazmaty¹⁰ i w ten oto sposób szukamy zapośredniczenia w tym, co wobec nas zewnętrzne i co – wobec miłości – jest ledwie jej powidokiem i/lub ornamentem...

Nie potrafimy żyć bez języka i bez ikonograficznych oraz tekstualnych bibliotek; bez nich też trudno sobie wyobrazić jakąkolwiek komunikację. Posiłkujemy się figurami i symbolami zaczerpniętymi z wyobrażeń oraz obrazów, których symetryczną i zwierciadlaną grę nikt chyba równie doskonale nie oddał jak Diego Velázquez na swym słynnym obrazie *Las Meninas* z 1656 r. Dyskurs miłosny jest podobną fluktuacją odbić, jest narracją prześlizgującą się po uczuciach i afektach aktywności, która *de facto* wymyka się jakimkolwiek próbom werbalizacji i jest odporna na „sens”, gdyż – być może – miłość poprzedza to, co w kulturze „znaczące” i „znaczone”. Prawdopodobnie z tego samego powodu czynimy ją wiodącym – obok śmierci – kulturowym hipertekstem. Sfera zna-

⁷ Por. M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. (W stronę Swanna)*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1979, t. I, s. 46.

⁸ R. Barthes, *Światło obrazu*. Warszawa 1996, s. 195.

⁹ Więcej na ten temat [w:] D. Freedberg, *Potęga wizerunków*, Kraków 2005, s. 435-448.

¹⁰ Por. J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcje ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 1987, nr 4.

ku uprzestrzenia się wówczas, gdy w *bez-interesowność* i *bez-rozumność* śmierci czy miłości wkracza język – miłosny albo żałobny. W obu też przypadkach jego rozgałęzienia tworzą dyskurs z wieloma niewiadomymi, a kluczową – prawdopodobnie – figurą jest w nich *oczekiwanie* i *nieobecność*.

W przeciwieństwie do tematyki eschatologicznej miłosna składnia zawsze zawiera w sobie retorykę pragnienia i pożądania, które są poszukiwaniem tego, co *nieobecne*, gdyż – jak trafnie konkluduje Lacan – „miłość jest dawaniem tego, czego się nie ma”¹¹. Nie wchodząc już w szczegółowe kwestie dotyczące genealogii czynnika pragnienia – jego negatywności i immanencji (wg Freuda i Lacana) bądź wielości i afirmatywnej natury (wg Deleuze’a¹²) – warto skoncentrować się na tym, jak w rezultacie psychicznego *braku* następuje jego kompensacja w języku i jaki ma to wpływ na semantyczną składnię i symbolikę. Roland Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego* definiuje ów dyskurs Nieobecności jako tekst „z dwoma ideogramami: *oto wzniesione ramiona Pragnienia* i *wyciągnięte ramiona Potrzeby*”¹³. Intrygujące jest to, że ta wieloznaczna i nie dość precyzyjnie konturowana figura – podobnie jak dewocyjne przedstawienia *piety* – niezwykle intensywnie buduje i „rozciąga” dyskurs miłosny, co zresztą inspirowało i zaprzętało uwagę niezliczonej ilości artystów. Jednocześnie jej uniwersalizm i archetypiczność sprawia, że równie mocno oddziałuje ona na odbiorców – aktywizując zarówno ich percepcję oraz recepcję, jak i biologię czy fizjologię, które przecież nie mieszczą się do końca w semantycznej gramatyce jej ekstazy.

Miłość – poza śmiercią – jest być może najważniejszym „wydarzeniem” w życiu człowieka, bo bezwarunkowo otwiera w nas przestrzeń empatii, która jednocześnie afirmuje nas oraz Inne(go). Ponieważ bardzo chcemy ten stan wysłowić i zobrazować, sięgamy po językowe środki i obrazowe protezy, które z jednej strony staramy się „wygładzić”, z drugiej zaś – uwiarygodnić. Stąd „dyskurs miłosny jest zazwyczaj gładką powierzchnią, która pokrywa obraz, jest bardzo miękką rękawiczką, spowijającą kochaną istotę. Jest to dyskurs dewocyjny, prawomocny”¹⁴.

Niestety, rzeczywistość jest odporna na nasze pragnienia i postulaty, a towarzyszące im emocje jeszcze bardziej zagęszczają wypowiedź, której skład-

¹¹ Cyt. za: P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski, Freud, Lacan*, Warszawa 1999; str. 295.

¹² G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus*, trans. by F. Durand-Bogaert, New York 1977, s. 32 i inne.

¹³ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, Warszawa 1999, s. 57.

¹⁴ Tamże, s. 70.

nia i elementy ulegają „pofałdowaniu” i wówczas zdarza się, że – jak pisze Barthes – „Obraz ulega zniekształceniu, *dewocyjna powierzchnia rozdziera się; coś wstrząsa moim językiem*”¹⁵. Emotywność – będąca reakcją podmiotu na spotkanie lub też rozmijanie się z Innym w efekcie jakiejś niezrozumiałej koincydencji – sprawia, że wyłaniający się w nas obraz rozwibrowuje gładką powierzchnię dyskursu w dwójnasób: nie wysławia on ani domniemanej „prawdy” ani „sensu” wypowiedzi. Ta dewocyjna ikona, która miała być hipostazą „światła” i urody świata, pokrywa się zmarszczkami – *Ja* przestaję nad nią panować, a *Ona* mnie zdradza...

W takiej sytuacji – oczywiście – natychmiast pytam się o przyczynę, szukam źródeł rany i tworzę w pamięci zablźnienia, ale przede wszystkim neurotycznie łaknę powrotu bezinteresownego *urzeczenia*, które przecież nie potrzebuje wspierać się na Słowie i na Obrazie. Bo ono – w istocie – stanowi i wieńczy język, choć jest poza jego *parergonem*. Tymczasem jednak opis czy wyobrażenie – to zawsze tylko liryczna konfabulacja, to Foucaultowski *świat komentarza*¹⁶, który swą egzegezą jedynie zafałszowuje nasze widzenie i w obrębie języka wytwarza rozgwar i grę kolejnych fantazmatów. Jest to poniekąd globalny problem całej naszej kultury, jakkolwiek od kilku tysięcy lat istnieją „ścieżki” i duchowe tradycje, które oferują „narzędzia” ucinające ów semantyczny szum zarówno na polu świadomego jak i nieświadomego. Amerykański teoretyk i artysta, John Cage, inspirujący się w swojej twórczości japońskim zen, niejednokrotnie podkreślał rolę i rangę ciszy w sztukach performatywnych i wizualnych. Najbardziej spektakularnym przykładem może tu być jego kompozycja *4'33"*, kiedy to przez 4 minuty i 33 sekundy nie zostaje zagrana ani jedna nuta, gdyż zapis utworu przewiduje wyłącznie same pauzy. W ślad za Cage’em poszło wielu innych artystów drugiej awangardy, którzy dekonstruując język i opowiadając się za ciszą, pustką bądź milczeniem, zapraszali widzów do pustej galerii (Yves Klein), dążyli do estetycznej meta-bieli (Roman Opalka) czy próbowali zdematerializować dzieło i medium (Joseph Kosuth i koncepcjaliści). Stworzona w obrębie sztuki konceptualnej koncepcja tzw. *opcji zerowej* dzieła była (i jest nadal) próbą kodowania swoistej niewinności, sytuacji, gdy przestrzeń nie buduje jakiegokolwiek znaczenia, a zatem nie konotuje żadnej ideologii, co Barthes nazywa zerowym stopniem *signifié*¹⁷.

W różnych realizacjach artystycznych owa artykulacja może być postrzegana jako tęsknota za światem „sprzed sensu”, za neutralnością, która nie an-

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Por. M. Foucault, *Narodziny kliniki*. Warszawa 1999, s. 13, 14.

¹⁷ Więcej na temat [w:] R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris 1972, a także: R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, Warszawa 1997.

gażuje się w budowanie ideologii będącej językiem opresji. Tendencja zerowa staje się więc tutaj – użyjmy terminu Barthesa – *adamicznym językiem* sztuki wskazującej jedynie na siebie, a zarazem projektem pozytywnej utopii tego, co niewyraźne. Autor *Imperium znaków* zapewne stworzył swą koncepcję podczas dłuższej bytności na Dalekim Wschodzie. I nie jest to od rzeczy, bo przecież praktyka „siedzenia” (zazen), doskonalona od blisko dwóch tysięcy lat w japońskim zen, jest absolutnym zniesieniem czy „zawieszeniem” języka – nie ma tu ani dualizmu ani dychotomii podmiot-przedmiot, nie ma metafor i symboli i nie ma potrzeby instancji w medium. Siedząc zazen przewyciężamy dyskursywność i język, a *rzeczy są takie, jakie są*, bez względu na to, jak je opisujemy i co o nich zwykliśmy myśleć. Więc pewnie można bez obrazów *być*... Ale czy rzeczywiście bez nich potrafimy żyć?

Zobrazowane wyobrażenia (o) miłości we współczesnej sztuce stanowią gigantyczny i heterogeniczny zbiór, chociaż są one jedynie częścią „luster” wielkiej wizualnej biblioteki Babel. W ikonotece tej istnieje – oczywiście – duże zróżnicowanie, podzbiory oraz podziały. (Para)miłosna dykcja dyskursu niekiedy przybiera charakter heroiczny i posiłkuje się wówczas kliszami niemal antycznymi (*Lecą żurawie*, z cyklu *Prawdziwe?* Anny Baumgart), innym znów razem obiera tonację nostalgiczną (*Namiętności i inne przypadki* Izabeli Gustowskiej). Nie należy też do rzadkości opcja skrajna, pornografizująca, o jakby Bataille’owskiej proveniencji, czego przykładem na gruncie polskim może być cykl fotomontaży *Marzenia miłosne* Sławomira Rumiaka albo powstałe na przestrzeni ostatnich kilku lata akwarele Basi Bańdy.

Wszystkie artykułowane przez artystów toposy i ich emotywnie zabarwienia czynią obraz miłości jeszcze bardziej nieprzejrzystym... Można by metaforycznie powiedzieć, że te wizualne klisze – paradoksalnie – wypłukują wyspę miłości z jej domniemanej prawdy, niewinności i niepowtarzalności. Dzieje się chyba tak dlatego, że zarówno sztuka w rozumieniu antropologicznym – jak i sam jej język wizualny – mają swój mitotwórczy „interes” i zawsze pozostawiają po sobie jakiś obrys, jak ścienne ślady pozostałe po obrazie. Człowiek zaś w przeważającej większości swego życia może – jak zauważa Arvydas Šliogeris – „otworzyć się na świat tylko patrząc nań przez okulary mitu”¹⁸. Stąd w sztuce (o) miłości pojawia się tak wiele zbiorowych i indywidualnych mitów, których emotywnym naddatkiem są rozliczne dykcje: liryczna, banalistyczna, voyeurystyczna, ekshibicjonistyczna lub neurotyczno-depresyjna czy nawet sadomasochistyczna. Pełnią one rolę ornamentu, który zazwyczaj jest konstruowany w oparciu o poddawane su-

¹⁸ A. Šliogeris, *34 pauzy ze zmarłym przyjacielem*, „Czas Kultury” 1998, nr 2, s. 40.

biektywizacji i indywidualizacji – motywy i rekwizyty. Ich obecność wszakże jest również zdeterminowana przymusem reprezentacji i posiadania.

Opowiadam i obrazuję miłość – a jest to zawsze porządek re-(aktywacji, mitologizacji itd.) – wspierając się właśnie *przedmiotami* (z) pamięci. Może to być Norwidowska „wstążka błękitna”, może to być wreszcie dowolny, arbitralnie przeze mnie wybrany, przedmiot, który staje się intymnym *signum temporis* i stopniowo nabiera jakości symbolicznych. Te paraferalia, „kosmyki włosów”, uwiecznione na fotogramach chwile i inne bibeloty stają się w procesie semiozy moim kodem porozumiewania się z samym sobą, podczas gdy dla Innych pozostają one często niejawne i/albo niejasne.

Dyskurs sztuki permanentnie wchłania i obłaskawia podobne „ślady”, konstruując z nich symbolikę utylitarną, która jednak z czasem dezawuuje się w wieloznaczności i – w rezultacie – nic-nieznaczącości domniemanego niegdyś *sensu*. Znakomitym tego przykładem jest symbolika „serca” w kulturze obrazkowej, która to figura – osiągnąwszy stan zupełnego wyczerpania i meandryzacji – jako pojęcie „odkleiła się” od desygnatu i może znaczyć jednocześnie wszystko i nic. Poza tym, co jest też nader znamienne dla ponowoczesności, klasyczne symbole zostają dzisiaj coraz bardziej wypierane przez motywy (pozornie) bardziej jednoznaczne graficznie (np. penis albo wagina), ale *de facto* – jako symulakry – wskazują one przede wszystkim na siebie a nie na Wielką Narrację Miłości. Przykłady takiej „grafii” ocierającej się o „pornografię” znaleźć możemy chociażby w twórczości wspomnianego wcześniej Jeffa Koonsa czy u niemieckiej artystki polskiego pochodzenia, Marioli Brillowskiej. W obu przypadkach użycie „skompromitowanych” kulturowo rekwizytów jest jak najbardziej świadomą grą na znaku.

Współczesne młode pokolenie artystów nagminnie odwołuje się do przedmiotu i idei przedmiotowości. Definiuje je i redefiniuje w ironicznym dystansie. Kultura gadżetu, która stała się istotnym wyznacznikiem w kształtowaniu się postaw i tożsamości, musiała więc – siłą rzeczy – odnaleźć swoje odzwierciedlenie w sztuce. Stało się to zresztą już nieco wcześniej, w dekadzie lat 60., która m.in. w sztuce pop-artu paradoksalnie deprecjonowała i mitologizowała przedmioty.

Kiedy za sprawą nowych mediów (zwłaszcza wideo) oraz cyfrowych technologii możliwa stała się ich multiplikacja, w nasze życie wkroczyła wirtualność i symulakry¹⁹. Rekwizyty – podobnie jak *tamagotchi*, będące symbolem cyberpokolenia lat 80. ubiegłego wieku – karmione są przymusem symboliczności i reprezentacji, a ich ikoniczne zobrazowania stanowią rodzaj pamiętników generacji X. Z drugiej jednak strony – nie jest to nic nowego, gdyż potrzeba obra-

¹⁹ Więcej na ten temat [w:] J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005.

zu i komentarza istnieje w człowieku od zawsze. Można w tym miejscu się zapytać: po co i skąd bierze się w nas owo uporczywe znakowanie przestrzeni materialnych oraz mentalnych?

Najprawdopodobniej od zawsze poszukujemy tego, czego nie mamy albo nie posiadamy. Z *braku* i wobec *braku* konstruujemy kompensaty i kulturowe *sensy*. A dyskurs miłosny – pod tym względem – jest „niemiłosiernie” sensotwórczy. I ta właśnie dystynkcja, a szczególnie jej performatywny człon, pozwala domniemywać, że *świat-bez-nas* jest *światem-bez-sensu*, i że to my tworzymy (nadajemy mu) realny wymiar. A ponieważ wszystko, co powołujemy do istnienia, domaga się *sensu*, miłość, która jest aktywnością immanentnie wpisaną w naszą „chemię” i gramatykę dyskursu, także zgłasza swe sensotwórcze postulaty. Przeważnie staramy się je realizować za pośrednictwem słowa i obrazu, mimo że zawsze poprzedza je gest – nie wypływający z władzy języka, ale go poprzedzający. Gest raz podjęty – metaforyzuje Barthes – „jest dalej prowadzony przez inną część mnie; nic mu fizycznie nie stoi na przeszkodzie i skręca on, przechodzi od prostej funkcji do olśniewającego sensu, prośby o miłość. Sens (przeznaczenie) elektryzuje moją rękę”²⁰.

Jest to rodzaj komunikatu, którego genealogii trzeba by szukać w Foucaultowskiej „nieobecności dzieła”²¹ – w *parole bez langue*, kiedy to afirmatywna transgresja dokonuje się bez słów i odbywa się poprzez wypowiedzenie tego, co jest milczeniem... Ponieważ jednak nigdy nie mamy „dość”, a sam gest przestaje nam już wystarczać, w końcu uruchamiamy *język(i)* i sięgamy po mowę oraz pismo. Na scenę wkracza sensualny dyskurs zapośredniczony w głoskach i symbolach, które – czy tego chcemy (i wiemy) czy nie – zawsze *już* są naszą i swoją własną „pamięcią”. Ta archeologia jest spadkiem, i jest jednocześnie *powtórzeniem*, które zakręca pętlę w doraźnej i emotywniej różnicy rozgrywającego się „tu i teraz”. Odnawiający się w wydarzeniu miłosnym język – kontynuuje Barthes – „jest skórą: ocieram język o innego. To tak, jakbym w miejsce palców miał słowa lub miał palce na koniuszkach słów. Mój język drży z pożądania. Emocja wynika z podwójnego kontaktu: z jednej strony całe działanie dyskursu wydobywa na jaw, dyskretnie, niebezpośrednio, jedyne znaczone, którym jest *pragnę cię* (...), z drugiej strony okrywam innego mymi słowami, pieszczę go, muskam, wysławiam pieszczotę, siłę się, by komentarz, którym opatruję

²⁰ R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, Warszawa 1999, s. 119.

²¹ Pojęcie to formułuje Foucault [w:] M. Foucault, *Szaleństwo i nierozum. Przedmowa do „Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu”*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6.

naszą relację, trwał jak najdłużej.(...) Mówić miłośnie, to wydatkować siły bez końca, niewyczerpanie; to uprawiać stosunek bez orgazmu”²².

Tak powstała egzegeza i komentarz to nie filozofia buduaru, ale... buduar wizerunku (Innego), to zewnętrzny model naszej wewnętrzności. Mimo oczywistego angażowania się w codzienność, wkładamy w tę „rzeźbę” wszystko, aby nie była ona tylko gipsowym popiersiem, lecz abyśmy czuli(ły) się z nim w relacji niemal autonomicznej i jednej egzystencji. Nasza kreatywność i ekspresja czynią cuda, a zdystansowanie staje się już niemożliwe. Obraz, jaki wyłania się bardziej w nas niż *przed* nami, jest jednak tylko monidłem... Nie można z nim się przespać ani prowadzić go na smyczy. Faktycznie – możemy z nim prowadzić dialog, który w istocie jest odgrywanym w samotności monologiem. I chociaż ta wymiana słów jest chwilami ekstatyczna, nigdy nie będzie to relacja orgiastyczna. Jeśli nawet tę domoroślą narrację poprowadzimy w scenerii optymalnie spełniającej warunki poetyki marzenia, to obraz *urzeczenia* i tak pozostanie „oknem”, przez które w chwili katastrofy można wyskoczyć jedynie metaforycznie. Co gorsza, kiedy zdarzy się, że w metaforze ni stąd ni zowąd pojawi się tektonika pęknięć, a nad naszym światem zapadnie ciemniejący w oczach zmierzch, w żyłach nagle i żywiej zaczyna tętnić krew, jakby domagała się natychmiastowego i gwałtownego ujścia. W parafernalia codzienności wkradają się cienie, zaś w gesty i słowa wkracza barok neurotycznych uwikłań. Powoli naskórek dyskursu miłosnego się łuszczy, *język* zapomina (się) w ustach, drętwieją gesty, słowa i litery...

Gwałtownie poszukujemy (dla siebie i dla dyskursu) sankcji oraz gwarancji. I tak oto ustanawia się nowa genealogia moralności. W zapamiętaniu rezygnujemy z bezinteresowności *urzeczenia* i decydujemy się na interesowny gest, jakim może być *dedykacja* bądź *dar*. One jednak dzieją się już w obrębie języka, są epizodami semantycznego (i nie tylko) zawłaszczenia. To egotyczna i teatralna oferta, ponieważ „miłosny prezent jest uroczysty; przenoszę się w niego cały, wciągnięty w pożerającą metonimię rządzącą życiem wyobraźni. Tym przedmiotem daję ci moje Wszystko, dotykam cię moim fallusem (...) Prezent jest dotykiem, zmysłowością; dotkniesz tego, czego ja dotknąłem, połączy nas trzecia skóra”²³.

Schemat ten obowiązuje właściwie w całej literaturze romantycznej oraz w inspirowanych nią adaptacjach filmowych, żeby tylko przypomnieć *Tessę d’Urberville* Thomasa Hardy’ego i *Lolitę* Vladimira Nabokova, a ostatnimi laty także *Fortepian* wyreżyserowany przez Jane Campion.

²² R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, Warszawa 1999, s. 123.

²³ Tamże, s. 125.

W powyższym rozumieniu owa „trzecia skóra” jest niczym cieniutka nitka referencji, jest ukrytym odniesieniem utkanym z naszych planów i zasadzek, które mają w rezultacie doprowadzić do *spotkania* i wtórnego spełnienia w zdarzeniu miłosnym. Ono jest – w rzeczywistości – kolejnym *prezenterem* zafundowanym nam przez samych siebie... Dlatego też czynimy wszelkie starania, aby *spotkanie* odbyło się w zgodzie z naszym scenariuszem. W myślach konstruujemy całą przestrzeń i jej anturaż, przewidujemy każdy gest i domniemaną etykietę. *Spotkanie* staje się rytuałem – niczym ceremonia picia herbaty – i fantazmatem zanim jeszcze się ziści. Posiada ono swą zakodowaną dramaturgię i historię, a przede wszystkim oprawę i orkiestrację. Bo wiem „wydarzenie miłosne należy do porządku hieratycznego: deklamuję moją własną lokalną legendę, moją małą świętą historię, i ta deklamacja faktu spełnionego (zastygłego, zabalsamowanego, wycofanego z wszelkiego działania) jest dyskursem miłosnym”²⁴.

Ten rodzaj miłosnej dykcji może – jak np. w *Kochanku* Marguerite Duras – przerodzić się w rodzaj transu i stan ustawicznej afirmacji... Znajdujemy się przeciw w mocy „trzeciej skóry”, tego tajemniczego „uścisku”, który nie jest tylko fizyczną więzią, gdyż uścisk transcenduje i staje się uściskiem mentalnym. Jest on „nieruchomym splątaniem: jesteście zachwyceni, zauroczeni: tkwimy w śnie, nie śpiąc, tkwimy w dziecięcej rozkoszy zasypiania: jest to chwila opowiadania historyjek, chwila głosu, który przyszedł mnie przyszpilić, oszołomić, jest to powrót do matki. W tym odnowionym kazirodztwie: wszystko jest zawieszona: czas, prawo, zakaz, nic się nie wyczerpuje, nic siebie nie chce; wszystkie pragnienia zostały uchylone, gdyż zdają się ostatecznie spełnione”²⁵.

Ale ponieważ nie istnieje nic niezmiennego, a wszelka tożsamość podlega zasadzie *panta rhei*, wcześniej czy później – zauważa Barthes – „pośród tego dziecięcego uścisku nieuchronnie pojawia się genitalność, przerywa ona rozproszoną zmysłowość kazirodczego uścisku; zaczyna działać logika pragnienia, powraca chęć, by osiąść, zza dziecka prześwituje dorosły. (...) we wszystkich meandrach miłosnej historii z uporem będę chciał odnaleźć, odnowić sprzeczność – sprzężenie – obu uścisków”²⁶.

Chęć realizowania i zaspokajania pragnień oraz pożądań przenosi się więc na Innego z płaszczyzny czysto mentalnej na jak najbardziej cielesną. I wówczas ciało nie jest już tylko nośnikiem i billboardem estetyczno-

²⁴ Tamże, s. 146.

²⁵ Tamże, s. 157.

²⁶ Tamże, s. 158.

dekoracyjnym. Staje się ono zakładnikiem i przekąźnikiem *uwodzenia*²⁷ oraz erotycznej *gorączki*. Jest to proces ustawicznego „spalania” i „wydatkowania”, ponieważ – jak dowodzi Bataille – „podczas seksualnej gorączki (...) szastamy siłami, nie bacząc na nic, bez miary i bez żadnej korzyści tracimy wszelkie zasoby energii. Rozkosz jest tak blisko spokrewniona z ruiną, że jej kulminację nazwaliśmy nawet *małą śmiercią*”²⁸. Dlatego można powiedzieć – dodaje autor *Historii erotyzmu* – że „namiętności towarzyszy aura śmierci”²⁹.

Zarówno miłość, seksualność jak i śmierć mogą znaleźć się u podłoża Bataille’owskiego doświadczenia wewnętrznego, które przekraczając wszelkie zakazy, granice i tabu w istocie jest doświadczeniem pustki i pełni. Jest to transgresja, która – być może – zaprowadzi nas do prawdziwego zrozumienia i zobaczenia rzeczy takimi, jakimi są, a przede wszystkim, że „forma jest pustką, a pustka jest formą”³⁰ jak głosi esencjonalna myśl buddyzmu zawarta w *Sutrze Serca Doskonałej Mądrości*.

Ponieważ jednak zarówno ścieżka tantry jak zen to praktyki *oczyszczenia* i *wyrzeczenia*, zaś w kulturze Zachodu praktykuje się z reguły *pragnienie* i *pożądanie*, bliskość i cielesność wytwarzają w nas narastającą potrzebę ogarnięcia całej czasoprzestrzeni Innego. Chcemy – jeśli już nie Innym osobowym, to Innym obrazowym – wypełnić Siebie. Chcemy z obrazów stworzyć sobie alibi i nową tożsamość. W tym zawłaszczającym pożądaniu obrazów niekiedy dochodzimy swych roszczeń śledząc Innego i indagując go na wszelkie sposoby. Rezultatem są – oczywiście – kolejne obrazy, które wytwarzają w nas następne fantazmaty. Albo pomagają nam one przetrwać przez jakiś czas, albo stwarzają w nas presję.

W dyskursie miłosnym obrazy – niestety – najczęściej są „niemiłosierne” i w efekcie na każdym kroku nas represjonują. „W polu miłości – pisze Barthes – najdotkliwsze rany zadawane są przez to, co się widzi, nie przez to, co się wie.(...) obraz jest tym, z czego jestem wykluczony, a co gorsza obraz jest niezbity, ma zawsze ostatnie słowo”³¹.

I chociaż każdy obraz jest tylko obrazem, dla nas jest to jedynie rodzaj arbitralnej i nabytej wiedzy. Pomiędzy *do-wiedzieć się* a *wiedzieć* rozciąga się nabrzmiały fałd semantyczny, który łuszczy się na obrazie miłosnego dyskursu. Jest on przedmiotem i neuroz i fascynacji, to gra pustki i formy, bowiem „za

²⁷ Por. J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, Warszawa 2005, s. 89.

²⁸ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, Warszawa 2008, s. 233.

²⁹ G. Bataille, *Erotyzm*, Gdańsk 2007, s. 23.

³⁰ Cyt. za: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Siunjata>.

³¹ R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, Warszawa 1999, s. 193.

obrazami – i tu Baudrillard nie pozostawia cienia nadziei – nie kryje się Bóg, a nic, jaką skrywają, powinna pozostać tajemnicą. Na tym polega uwodzicielskość, fascynacja, „estetyczne” oddziaływanie wszystkich wielkich procesów wyobraźni: na zacieraniu każdej instancji (...) w sztucznej doskonałości znaku³².

Sztuczne raje mają niezaprzeczalnie wielki urok. Mimo ich „matrixowej” konstytucji, są ciągle bezcennymi dla kultury protezami. Poza tym niekiedy mogą rzeczywiście okazać się pomocne i zbliżyć nas do bezpowrotnie utraconej „źródłowości” miłości w człowieku. Aby sprostać artykulacji tego procesu, artyści stosują – może w większym zakresie niż inni – najrozmaitsze, niekiedy bardzo drastyczne, środki ekspresyjne oraz narzędzia. Często spotykaną procedurą jest przejawianie „obrazu”, przekraczanie granic etycznych i różnych kulturowych tabu. Znakomitą egzemplifikacją takich praktyk i realizacji są m.in. prace fotograficzne Andresa Serrano z cyklu *A History of Sex* czy wideo Alicji Żebrowskiej *Grzech Pierworodny*.

W tych i podobnych projektach penetracja Inności i Innych zachowań, a także testowanie granic wykluczenia, służy uobecnianiu tego, co społecznie nieobecne i – przeważnie – wyparte.

Z drugiej strony – najmniejsze nawet sytuacje graniczne spotykane w dyskursie miłosnym mogą stać się przyczynkiem i ewokacją katastrofy: zbliżającej się, domniemanej bądź rzeczywistej. A jej wymiar i potencjał jest skończenie subiektywny. Dlatego „katastrofa miłosna – reflektuje Barthes – bliska jest być może temu, co w polu psychotycznym nazywano sytuacją graniczną, a zatem *sytuacją przeżywaną przez podmiot jako przynoszącą nieodwołalnie jego zniszczenie*; określenie wywodzi się z tego, co zdarzało się w Dachau. Czy nie jest nieprzyzwoitością porównywać sytuację podmiotu cierpiącego z powodu miłości z sytuacją więźnia obozu w Dachau? (...) Obie sytuacje mają jednak coś wspólnego: są paniczne dosłownie: są sytuacjami bezwzględnymi, bezpowrotnymi; przerzuciłem siebie w innego z taką siłą, że kiedy mi go brakuje, nie mogę się pozbierać, sam siebie odzyskać: jestem zgubiony, na zawsze³³.

Zauważalne tu czynniki paniczne – a są to bezpowrotność, nieodwołalność, bezwzględność – jeszcze bardziej zamazują obraz oraz widzenie, a jednocześnie wypuklają w nich to, co tragiczne i dotkliwe. Ta emocjonalna gra na znaku w dyskursie miłosnym często i nieoczekiwanie może zacząć nabierać atrybutów porno/graficznych, ponieważ obraz ulega naprzemiennie grze detaliza-

³² J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, Warszawa 2005, s. 92.

³³ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, Warszawa 1999, s. 96.

cji i totalizacji, i skrajnej symulacji. Wypowiedź miłosna „stacza się” wówczas w dykcję para-miłosną, para-cielesną i para-seksualną. A „porno – dowodzi Baudrillard – to kwadrofonia seksu. Dorzuca trzecią i czwartą ścieżkę do aktu płciowego. To halucynacja wszechwładnego detalu”³⁴.

Problematyka fizycznego *braku* Innego, samotności i/lub zagrożenia AIDS jest immanentnie wpisana w wideoinstalację Zuzanny Janin *Czy naprawdę tego chcesz – wirtualnego seksu?* Realizacja ta jest drucianą ażurową rzeźbą przedstawiającą rzut bioder mężczyzny i kobiety, zespolonych w akcie seksualnym, podczas gdy w rzutowanym na obiekt „realistycznym” filmie typu *hard core* pojawia się przeskalowana i zdeformowana reprezentacja spółkującej pary. Związuje się tutaj w przestrzeni *tekst* pożądania, miłości i zmysłowości. Można tę pracę także interpretować jako komentarz do toczących się dysput na temat wirtualizacji seksu w świecie budującym społeczną wyobraźnię w oparciu o ikony rodem z Internetu. Zawsze jednak będą one podlegać ograniczeniom wynikającym z faktu, że wizualizacje te są nieodłączną częścią kultury metafory i – jako takie – podlegają ograniczeniom i zafalszowaniom.

(Współ)uczestnik miłosnego zdarzenia, wchodząc w miłosny dyskurs, jest więc praktycznie skazany na tę semantyczną „nieckę”... Niekiedy wypełniają ją klisze i mity, zatem dyskurs jest poddawany mitologizacji, co miało miejsce chociażby w dość głośnym projekcie Zbigniewa Libery i Darka Foksa *Co robi łączniczka*, gdzie punktem odniesienia były m.in. postacie dziewcząt uczestniczących w Powstaniu Warszawskim. Libera i Foks skonfrontowali figurę „łączniczki” ze standardowymi figurami wyobrażeniowymi mężczyzn – ikonami kina popularnego.

Warto dodać, że ta odmiana dyskursu miłosnego zawiera kolejny ważny środek stylistyczny, jakim jest ironia. Służy ona stworzeniu dystansu w czasie i przestrzeni. Z ironią w jakiejś mierze współbrzmi z kolei procedura nostalgizacji dyskursu, tak często obecna w wielu pracach amerykańskiej fotografiki Nan Goldin. Artystka ta niejednokrotnie portretuje w swoich pracach nie żyjących bliskich przyjaciół oraz znajomych. Nostalgia pełni tu więc funkcję konstruowania dystansu wobec Innego albo wobec tego, co było i już nie istnieje. W ten też sposób tworzy się (auto)archeologię miłości, co zresztą było tematem wielu prac znanej francuskiej conceptualistki Sophie Calle. Artystka ta wykorzystywała też często w swoich projektach przedmioty-fetysze. Wiąże się to z faktem, że przedmiot i fetyszyzacja są nieodłączną częścią przywiązania do

³⁴ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, Warszawa 2005, s. 34.

³⁵ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, Warszawa 1999, s. 243.

Innego. Dzięki temu – dowodzi Barthes – „każdy przedmiot dotknięty przez ciało ukochanej osoby staje się częścią tego ciała i podmiot namiętnie się do niego przywiązuje”³⁵. Jest to jednak praktyka obosieczna, gdyż przedmiot może – *a rebours* – stać się przywołaniem „nieobecności wywołującej rozpacz”³⁶.

Wszystkie te zabiegi, a w tym stosowanie kulturowych klisz językowych, faktycznie przyczyniają się do oddalenia od Innego i od *hic et nunc*. Zarówno Inny jak i przestrzeń obecności w dyskursie odnajdują się tylko jako odbicie odbicia. Im bardziej staramy się być bliżej i bardziej obecni, tym bardziej – w efekcie naszych starań – jesteśmy nieobecni, nieuważni i... oddaleni. Wokoło przybywa luster i interfejsów, pośród których zwijamy się, symulujemy i „migamy” wobec Innego tak, jak migoczą na monitorze liryczne ewokacje i afirmacje. W rezultacie nasze relacje nie są już miłosne, ale para-miłosne i para-erotyczne. To sprawia, że świat – zapewne powiedziałby Baudrillard – *ex-ystuje* w Disneylandzie, w którym miłość *ex-terminuje* się w wirtualnym seksie... Jest to jednak jeszcze jedna metafora, egzegeza, komentarz do rzeczy. One zaś „nie są takie, jakimi wydają się być. Choć nie są też inne”³⁷...



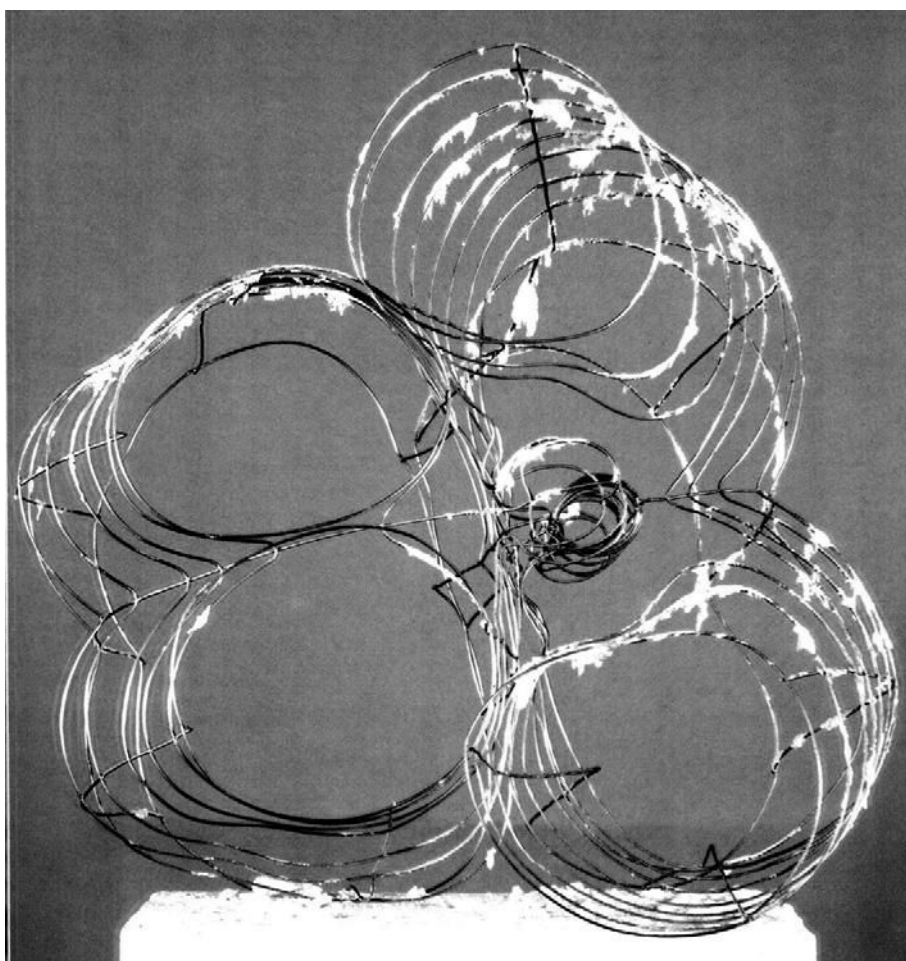
ANNA BAUMGART – Lecą żurawie; video, 2001

³⁶ Tamże, s. 243-244.

³⁷ Cyt. za: *Sutra Lankavatara. Osobiste Urzeczywistnienie Szlachetnej Mądrości*. Szczecin 2004.



GRAŻYNA TERESZKIEWICZ – Yab-yum; video, 2009



ZUZANNA JANIN – Czy naprawdę tego chcesz – wirtualnego seksu?