

PIOTR ZAWOJSKI

Fotografia - Film - Nowe Media - Cyberkultura

« [Teoretyczne konteksty dokumentacji sztuki nowych mediów](#)

Poezja kamerą (za)pisana. Od “Wojaczka” do “KrwiPoety” (i “Szkłanych ust”)

Retrospektywna prezentacja twórczości filmowej Lecha Majewskiego w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, w maju 2006 roku, to bez wątpienia bardzo istotne wydarzenie w artystycznej drodze artysty. W trakcie zorganizowanego przez The Department of Film and Media MoMA *Conjuring the Moving Image* – taki tytuł nadano pokazowi – nie zaprezentowano wszystkich dzieł filmowych, zabrakło bowiem *Zwiastowania* (1978), *Lotu świerkowej gęsi* (1986) i *Więźnia z Rio* (1988), co można byłoby szerzej skomentować. O ile brak pracy dyplomowej, jaką było *Zwiastowanie* wchodzące w skład dwunowelowej produkcji zatytułowanej *Zapowiedź ciszy* (reżyserem drugiego filmu *Dom* był Krzysztof Sowiński), można tłumaczyć tym, iż za faktyczny debiut fabularny reżysera należy uznać *Rycerza* (1980), to nieobecność w zestawie *Lotu...* i *Więźnia...* jest znacząca bez względu na to, kto podjął tę decyzję – sam artysta czy kurator Laurence Kardish. W istocie bowiem kilkuletni epizod Majewskiego związany z realizacją dwóch „amerykańskich” (nie tylko dosłownie) filmów, choć czasem reinterpretowanych przez samego twórcę, starającego się wydobywać z nich nie do końca oczywiste sensy – należy uznać raczej za rodzaj niezbędnego doświadczenia owocującego wyklarowaniem się pewnego „programu”, któremu Majewski pozostanie wierny do dziś. Mówiąc najprościej ten „program”, nie zapisany w formie jakiegoś manifestu, ale konsekwentnie realizowany przez ostatnich prawie już dwadzieścia lat – to bycie artystą, robienie sztuki, nie uleganie żadnym pokusom rynku, komercji, nie wsłuchiwanie się w głos krytyki po to, by ją zadowalać, ale też nie schlebianie widzom, bo jak to ujął artysta w jednym z wywiadów „nie każdemu widzowi warto się kłaniać”(1).

W MoMA pokazano zatem *Rycerza*, *Ewangelię według Harry’ego* (1992) *Basquiata* (reż. Julian Schnabel 1996), *Pokój saren* (1997), *WOJA CZKA* (1999), *Angelusa* (2000), *Ogród rozkoszy ziemskich* (2004) i premierową instalację wideo *KrewPoety* (2006). Właśnie tą ostatnią realizację chciałbym potraktować jako swoiste centrum moich rozważań, od którego chciałbym powędrować w kilku kierunkach, po kilku rozwidlających się – po Borgesowsku – ścieżkach, a zatem odwołać się to tej samej metafory, do której odnosi się często sam Lech Majewski mówiąc o zaprezentowanej na tej retrospektywie po raz pierwszy instalacji. A powstała ona na zamówienie Kardisha, który chciał, by prezentacja sztuki polskiego artysty w nowojorskim muzeum miała szczególnie charakter, tym bardziej, że w roku 2005 odbyły się już retrospektywy Majewskiego w Londynie i Buenos Aires oraz Mar del Plata. Samą obecność jednego z najmłodszych w historii filmowców wyróżnionych retrospektywą w tym muzeum można byłoby potraktować, z jednej strony, jako zwieńczenie pewnego etapu działalności artysty, z drugiej zaś, już dziś można powiedzieć, iż ta wystawa spowodowała zdecydowane zwiększenie zainteresowania sztuką Majewskiego na świecie.

Retrospektywa wędruje przez Stany Zjednoczone i Kanadę (Boulder, Chicago – Art Institute of Chicago, Berkeley, Waszyngton – National Gallery of Art, Vancouver), instalacja prezentowana była na Berlinale 2007 i weneckim Biennale w roku 2007 oraz na Festiwalu Filmowym w Locarno w tym samym roku. Co więcej, choć może to zabrzmieć jak paradoks, prace Majewskiego pokazywane są w różnych miejscach w Polsce, co stanowi swoisty precedens, jeśli nie liczyć wcześniejszej obecności prac Majewskiego w BWA Katowice (1998) i pokazu *Pokoju saren* oraz *Wypadku* (1998) w Cieszynie na festiwalu Era Nowe Horyzonty (2005) jako instalacji, na pętli. Kraków, Warszawa, Gdynia, Gorzów Wielkopolski, Tarnów, Katowice, Łódź, Szczecin, Wrocław – to miejsca, w których prezentowana była (w różnej zresztą formie) *KrewPoety*.

Lech Majewski wypowiadając się za pomocą różnych mediów, będąc artystą niezwykle wszechstronnym, który jak nomada przemierza świat, tworząc w różnych miejscach, jednocześnie przywiązany jest bardzo silnie do swojej „małej ojczyzny”, katowickiej Koszutki, jest także

„nomadą medialnym”, stale wędruje pomiędzy różnymi mediami(2). Ostatnie jego realizacje można jednak uznać za rodzaj pewnej syntezy dotychczasowych działań, eksperymentów, poszukiwań i odkryć najwłaściwszej dla siebie formy wypowiedzi. Jednocześnie jest to swoisty powrót do początków, do okresu formowania się artystycznej i estetycznej wrażliwości młodego artysty, kiedy najważniejsze były dwa światy – malarstwa i poezji. Do dziś Majewski powtarza nieustannie, że pomimo tego, iż na świecie znany jest przede wszystkim jako filmowiec, twórca operowy i teatralny, a przecież dodać do tego należałoby prozę, eseistykę, scenografię, operatorstwo, muzykę, scenopisarstwo, działania performerskie, produkcję filmową, to on czuje się przede wszystkim malarzem i poetą. I choć w pewnym momencie miał poczucie, iż niejako zdradził te dziedziny wypowiedzi na rzecz kina, to ostatnie realizacje mogą dowodzić, że zataczając olbrzymie koło dziś bliżej jest, niż w każdym innym momencie swojej wędrówki artystycznej, swoich korzeni. Ale by tak mogło się stać musiało wiele się wydarzyć, nie tylko w indywidualnych doświadczeniach artysty, ale też w świecie go otaczającym, również w świecie mediów i nowych technologii, które dały Majewskiemu narzędzia, przy pomocy których może tworzyć dzieła, nazywane przez niego „wizualnymi poematami”.

Prace te są realizowane cyfrowym sprzętem wideo, który pozwala zredukować maszynę produkcyjną związaną z tradycyjnym procesem tworzenia ruchomych obrazów do małego zespołu ludzi.

Marzenie o „kamerze-piórze”, „kamerze-pędzlu” wyrażane w różnej formie i przez różnych artystów i teoretyków – staje się faktem. Konsekwencją cyfrowego przełomu w sztuce ruchomego obrazu jest odejście od podstawowego paradygmatu kina, jakim było zapisywanie widzialnej rzeczywistości. Mimetyczna, jak kto woli realistyczna, funkcja kina jako medium utrwalającego świat zewnętrzny, dokumentującego jego fizyczne przejawy była wynikiem specyficznego reżimu widzialności wypracowanego i pielęgnowanego przez dwudziestowieczny model kina. Obecnie przestaje on obowiązywać. W wielkim skrócie ten proces przedstawia Lev Manovich mówiąc: „To już nie kino-oko, lecz kino-pędzel”(3). Wracamy do alternatywnych sposobów pojmowania kina, nie tylko jako wehikułu dla fabuł, maszyny narracyjnej zdominowanej przez opowiadanie fabularnych historii aktorskich, tak naprawdę udających, że mówią o prawdziwym świecie.

Lech Majewski tak przywiązany do tradycji, a jednocześnie w jakiś sposób zawsze będący twórcą awangardowy(4), wpisuje się swoimi ostatnimi pracami w centrum poszukiwań wypracowania nowego sposobu użycia „maszyn widzialności”, tyle że w jego, i nie tylko jego rzecz jasna, przypadku nie chodzi o sfotografowanie świata zewnętrznego, ale o sfotografowanie i wizualizację świata wewnętrznego, duchowego, uchwycenie tego, co trudno, jeśli w ogóle to jest możliwe, wyrażalne. Ten projekt w gruncie rzeczy jest działaniem w obszarze metafizyki, choć, i nie ma w tym żadnej sprzeczności, by go realizować potrzebna jest nowoczesna technologia jako narzędzie strategii metafizycznych. Nieprzypadkowo zatem mamy *Metafizykę. Powieść* (2002)(5), można by powiedzieć, iż to dosyć beczelne, albo inaczej – prowokacyjne użycie „cudzego” tytułu. Zaś owego podtytułu miało nie być, to już rodzaj pewnego kompromisu wynikającego z żądania wydawnictwa, które uznało, iż sama „metafizyka” może być jeszcze bardziej kontrowersyjna. Ale poza wszelkimi innymi kontekstami trzeba przypomnieć, iż wątek poznania/poznawania rzeczywistości/sztuki obecny w powieści, związany jest z medytacją nad szeroko pojętą widzialnością/niewidzialnością tego, co przedstawiane. I nie chodzi tu tylko o *Ogród rozkoszy ziemskiej* Hieronima Boscha, który jest obiektem badań naukowych Bei. Pierwsze słowa powieści brzmią tak: „Cóż znaczy, że ktoś istnieje”(6) i mogłyby być wyjęte z traktatu Arystotelesa, ale warto zwrócić uwagę na nieco inny trop. W *Metafizyce* Arystotelesowskiej poznanie silnie powiązane jest z widzeniem, dodajmy zresztą, że podobnie jest z „teorią”, o czym się zapomina, a przecież teoria w swym źródłowym sensie to nie tylko kontemplacja oraz rozważanie, ale i oglądanie, przyglądanie się. „Wszyscy ludzie z natury dążą do poznania, czego dowodem jest umiłowanie zmysłów [...], a zwłaszcza ponad wszystkie inne dla wzroku. [...] Przyczyną zaś jest to, że ze wszystkich zmysłów wzrok w najwyższym stopniu umożliwia nam poznanie i ujawnia wiele różnic”(7). Przywołuję te słowa, bo wątek różnych sposobów poznawania rzeczywistości oraz stosunku słowa do obrazu i vice versa powróci jeszcze w tych rozważaniach.

Metafizyka (Majewskiego) stanie się punktem wyjścia do filmowej wersji – (to chyba właściwe określenie, bo trudno mówić w tym przypadku o adaptacji czy ekranizacji powieści) historii Luisa i Bei, w filmie zapożyczających imiona od grających te postaci aktorów: Chrisa (Nightingale’a) i Claudine (Spiteri) – zatytułowanej *Ogród rozkoszy ziemskich* (2004). Film został w całości

zrealizowany przy użyciu kamery cyfrowej, której operatorem był sam Lech Majewski, często zresztą oddający ją w ręce aktorów. Twórca współpracując z wenecką firmą Mestiere Cinema przy realizacji tej produkcji znalazł się w dziwnej sytuacji, bowiem firma współpracując w tym samym czasie przy produkcji kolejnej części Gwiezdných wojen George'a Lucasa dysponowała superprofesjonalnym sprzętem zdjęciowym i chciała, by korzystał z niego polski twórca. Ale on już w tym czasie doskonale zrozumiał siłę jaka może płynąć z wykorzystania małej, amatorskiej w gruncie rzeczy, kamery cyfrowej. Majewski zaczyna używać terminu Neorealizm Cyfrowy, trafnie oddającego nową sytuację, jaka wytworzyła się wraz z pojawieniem się nowej technologii. To spełnienie pewnego starego marzenia filmowców, o którym już wspominałem – zminimalizować ekipę, uczynić z kamery równorzędnego partnera bohaterów, zbliżyć się do nich tak blisko jak to tylko możliwe, a nie można już bliżej do nich podejść, jak w momencie oddania im kamery. Za tym gestem kryje się zupełnie nowe podejście do filmowej materii – reżyser dobrowolnie rezygnuje ze swych demiurgicznych przywilejów w imię osiągnięcia takiego stanu intymności, jakbyśmy my widzowie nie byli oddzieleni od bohaterów przegrodą ekranu, który poza tym, iż nam coś odsłania – zawsze jednocześnie stanowi zasłonę(8). Dla Majewskiego technologia nigdy nie stanowiła jakiegoś szczególnego obszaru, na którym koncentrowałaby się jego uwaga, właściwie zawsze była traktowana instrumentalnie, ale ciekawe jest, iż do podobnych wniosków, w zakresie nowych możliwości tworzenia, dochodzi artysta, który nieustannie z technologią się boryka, dla którego stanowi ona wyzwanie i stale ją doskonali. Myślę o Zbigniewie Rybczyńskim. Te różnice nie mają jednak znaczenia w generalnym koncepcie polegającym na maksymalnym ograniczeniu ekipy, odejściu od wielkich produkcji. „Chcę stworzyć taką grupę – po prawej grafika komputerowa, po lewej dźwięk oraz muzyka, a przede mną aktorzy i wszyscy razem pracujemy. Wyobrażam sobie pracę w zespole, który musi być mały, dlatego zrobiłem tyle tych odkryć eliminujących tradycyjną ekipę. Już jak kręciłem *Kafkę* to w studio miałem tylko system 'motion control' i prawie nikogo w nim nie było, tylko kamera i aktorzy”(9). Rzecz jasna nie chodzi tutaj o porównywanie ani samych twórców, ani efektów ich pracy, ale podkreślenie, iż ten typ myślenia o naturze pracy filmowej, w czasach technologii cyfrowej, zyskuje coraz większą ilość zwolenników, bowiem jest konsekwencją rozwoju technologicznego, który projektuje nie tylko nowe metody pracy, ale i nowe formy oraz estetykę.

Po raz pierwszy chyba Majewski z taką mocą uświadamia sobie, iż to nowe, w jego przypadku, narzędzie może być doskonałym środkiem do stworzenia zupełnie nowej formy wypowiedzi, która w koherentny sposób połączy wszelkie aspekty jego działalności twórczej. „Wizualne poematy” – już w tym określeniu waloryzuje się dwie zasadnicze sfery zainteresowania artysty: malarstwo i poezję – nie mogłyby przecież powstać w takim kształcie, gdyby nie nowa, wyzwalająca technologia. „W moich studenckich czasach – wspomina autor *Rycerza* – praca z kamerą była trudna, wymagała uczestnictwa całego zespołu ludzi. Taśma była bardzo droga i przez cały czas trzeba ją było oszczędzać. To była 'twarda' kamera, w przeciwieństwie do 'miękkich' kamer nowej generacji, które nie pożerają taśmy, można nimi rejestrować świat w warunkach niemal intymnych. Te nowe kamery są w porównaniu z dawnymi dużo bardziej plastyczne. Pracę nimi można porównać do posługiwania się piórkiem lub pędzlem w porównaniu z mozolnym kuciem w kamieniach”(10). W tym miejscu należy się pewne uzupełnienie, bowiem faktem jest, iż Lech Majewski już wcześniej używał technologii wideo. *Pokój saren* (1997) i *Wypadek* (1999) ze zdjęciami Adama Sikory to zapewne, w tym kontekście, ważne doświadczenie realizacyjne, ale te prace wideo, choć już stanowić mogą wyraźną zapowiedź zwrotu jaki dokona się w przyszłości, jeszcze nie stanowią przełomu. Można raczej mówić o swego rodzaju poszukiwaniu, eksplorowaniu nowej estetyki. Filmowa, znowu należałoby powiedzieć – wersja, wystawionej wcześniej w teatrze opery autobiograficznej istotna jest być może bardziej z powodu dosyć niespodziewanej rewaloryzacji wczesnych utworów poetyckich Majewskiego, tych z tomu *Mieszkanie*, które stały się osnową libretta opery. Poetycki wymiar tego dzieła nie tylko wyraża się w wykorzystaniu wierszy, chodzi przede wszystkim o świadome już i konsekwentne próby innego „fabularyzowania” opowieści o młodym chłopaku, poecie, żyjącym z rodzicami w starej kamienicy. W tym fantastycznym pejzażu, „Pośrodku naszego mieszkania/Rośnie drzewo które sięga/Korzeniami sąsiada poniżej” (Nasze drzewo), W najdalszym pokoju/naszego mieszkania/Pasą się sarny” (*Pokój saren*), „W naszym mieszkaniu/Rośnie trawa/Tak że możemy chodzić boso/I cieszyć się nią/Bezgłośnie” (*Trawa*)(11). Mityzacja codzienności, przekuwanie tych bardzo plastycznych obrazów w obrazy audiowizualne

dokonywa się w *Pokoju saren* poprzez starannie zakomponowanie kadry przybierające kształt ruchomych tableaux. Jednakże byłoby chyba przesadą twierdzenie, że już w tej realizacji medium wideo określa, czy inaczej mówiąc determinuje, strategię estetyczną całości, raczej posłużenie się nim wynikało z okoliczności produkcyjnych, choć w efekcie współpraca dwóch niezwykle artystów obrazu, jakimi są Majewski i Adam Sikora dało efekt intrygujący, choć nie pozbawiony drobnych rysów.

Ten chłopak to pierwszy z galerii artystów, którzy pojawiają się w kolejnych dziełach Majewskiego, po trosze rzecz jasna to jego alter ego, choć autobiograficznych tropów i śladów nie ma potrzeby przeceniać. Majewski-artysta opowiada właściwie we wszystkich swoich pracach o artystach – Wojaczku, Basquiacie, malarzach janowskich (w *Agelusie*), poecie z *KrwiPoety* i *Szklanych ust* (2007). „Filmowy” *Pokój saren* całkowicie zignorowany przez polskich widzów, a zwłaszcza krytykę, zaczyna jednak żyć swoim życiem pokazywany jako instalacja wideo w różnych miejscach na świecie, w tym w Wenecji, tym tak ważnym dla Majewskiego mieście, w trakcie Biennale w roku 2001. Ale zrealizowany „w konwencji” filmu, choć o wymiarze poetyckim i onirycznym, *Pokój saren* coraz częściej prezentowany jest w warunkach galeryjnych i w muzeach, jako rodzaj ruchomego fresku, albo inaczej mówiąc instalacji wideo. Choć obecnie często nadużywa się tego określenia, a w setkach galerii prezentowane są prace, które z powodzeniem można byłoby pokazać na monitorze a nie w dużej przestrzeni, to w przypadku *Pokoju...* właśnie wielkoformatowe warunki projekcji niejako wynoszą tę pracę na inny poziom odbioru. To niewątpliwie ważny moment uwalniania się przez artystę z ograniczeń kinowej projekcji (w jej tradycyjnym rozumieniu), i kolejne potwierdzenie, że tak na dobrą sprawę gorset klasycznie pojmowanego kina go zawsze ograniczało. „Ja się nigdy nie czułem profesjonalnym filmowcem – mówi artysta – chociaż miałem okres robienia komercyjnego kina. Moje filmy... trudno mi powiedzieć, dla mnie są pewnego rodzaju przygodami wewnętrznymi. Widownia moich filmów jest bardzo specyficzna. To nie jest kino. Zdziwiająca jest dla mnie, że w ogóle funkcjonują, że pojawiają się w kanałach telewizyjnych, na różnych przeglądkach, w obiegu muzealnym i galeryjnym”(12).

Wypadek, powstały jako zapis wideo działań artysty w katowickiej BWA, odnoszący się do tragicznego zdarzenia, w którym uczestniczył, i w którym zginęła najbliższa mu osoba ma ponownie wymiar autobiograficzny, to pełna boleści medytacja nad ulotnością życia i tajemnicą śmierci. Muzyka Henryka Mikołaja Góreckiego, prosty komentarz reżysera pojawiającego się w obrazie, niezwykła prostota i odwołanie się do archetypicznych motywów kobiecości, narodzin, umierania – to niezwykle silny przekaz, to także ten rodzaj intymnego działania, który cechuje tylko najlepsze prace video artu. W tym przypadku można mówić o ekranowej (bądź monitorowej) wypowiedzi poetyckiej integrującej właśnie siłę, chciałoby się rzec fotogeniczny walor obrazu z językiem poetyckim. Dostrzegam w *Wypadku*, mając świadomość wielu różnic, ten typ obrazowania i „opowiadania” przy pomocy ruchomych obrazów – choć nie o narracyjny czy też raczej fabularny porządek tutaj przecież chodzi – który znajdzie swój pełny wyraz w cyklu *DiVinities* (2006), *KrwiPoety* i *Szklanych ustach*.

„Ostatecznie trudno jest mi sprecyzować co jest bardziej istotą mojej sztuki obraz czy poezja” mówi artysta, ale zaraz dodaje: „Lecz obraz jest pierwszy”(13). Owe wątpliwości daje się, jak sądzę, rozwikłać przywołując znaną Horacjańską formułę „ut pictura poesis”. W *Liście do Pizonów* Horacy formułując zasady sztuki poetyckiej użył tego przywoływanego później wielokrotnie sformułowania: „Poemat, to jak obraz”(14); wzajemne przenikanie się malarstwa i poezji, ich swoiste genetyczne podobieństwo może prowadzić do konstatacji, że malarstwo powinno być milczącą poezją, zaś poezja mówiącym malarstwem. „Ruchome malarstwo”, do jakiego zmierza w swych pracach Majewski, ma poetycki wymiar, te dwa obszary współdziałając ze sobą w ramach transmedialnej strategii, właściwej dla współczesnej sztuki wykorzystującej nowe media. To kolejne potwierdzenie, że zaawansowana technologicznie sztuka współczesna bardzo często korzysta z wypracowanych przez tradycję i sztukę klasyczną modeli, tyle że przenosi je na inny poziom, wyraża w innym języku, charakterystycznym dla współczesnej (cyber)kultury. Zmieniają się środki, ale cele pozostają podobne, niezmiennie od lat.

Kiedy zatem realizując w Wenecji *Ogród rozkoszy ziemskich* Majewski zarejestrował kamerą cyfrową prawdziwą burzę będąc w pobliżu Galeria dell' Accademia, gdzie znajduje się przywoływana przez niego po wielokroć *Burza* Giorgione, jako jedną z pierwszych swoich prac wideo – był już o krok od nowego rozdziału w swojej twórczości, jednocześnie przecież nie

dokonywał jakiejś zasadniczej wolty. Tak powstała „jego” *La Tempesta*, trwająca nieco ponad cztery minuty wideo. *DiVinities*, cykl dwunastu krótkich, kilkuminutowych miniatur wideo, w podtytule został określony jako „pierwszy tom poematów wizualnych”. I zarówno pojęcia „tom” jak i „poematy wizualne” są tutaj istotne. Tom, albo inaczej księga, projektuje i nakłania do zupełnie innego odczytania niż „film”. Choć wszystkie prace można oglądać kolejno po sobie, choć można rzecz jasna doszukiwać się pewnych bardziej bądź mniej oczywistych powiązań między nimi, to jednak są one w dużej mierze samodzielnymi całościami. Dekonstrukcja linearności, tak charakterystyczna na przykład dla sztuki instalacji, domaga się nowego sposobu (od)czytania, dla którego modelem staje się nawigacja, alternatywny sposób porządkowania prezentowanego materiału wideo. Lech Majewski w ten sposób oto wpisuje się w centralne problemy związane z tworzeniem i odbiorem sztuki nowych mediów. Ale efektem nawigowania w przestrzeni kolejnych obrazów i przestrzeni pomiędzy obrazami ma być rodzajem kontemplacji, ta wędrówka wymagająca skupienia a zarazem aktywności widzów, przekształca ich we współtwórców, kreatorów nowych porządków, kiedy prace te prezentowane są symultanicznie na dwunastu monitorach. Wolności twórcy odpowiada tutaj wolność odbiorcy, a owa wolność tworzenia, wynikająca z użytej technologii cyfrowej, zbliża „filmowca” do malarza i poety równocześnie. Natychmiastowy zapis ulotnej chwili, niemożliwy w skomplikowanej produkcji filmowej – tutaj staje się możliwy. Oczywiście później ten wyjściowy materiał pieczołowicie będzie opracowywany, modyfikowany zwłaszcza jeśli chodzi o kwestie dźwięku, ale też muzyki, różnego rodzaju korekt barwnych etc. Ten pierwszy moment jest bardzo istotny, choć jednocześnie pamiętać należy, że inne prace, których źródłem były sceny i obrazy tkwiące w wyobraźni przez lata, powstawały nie jako nagłe „błyski”, natychmiastowe reakcje na pewne sytuacje, ale stanowiły przemyślane i starannie zakomponowanie w każdym szczególe realizacje.

Co do „poematów wizualnych” zaś, to są one współczesnym spełnieniem sformułowanych przez Horacego ponad dwadzieścia stuleci temu postulatów. Nawet w ten sposób objawia się w sztuce Majewskiego dialog, jaki prowadzi on z przeszłością. Dodajmy, że, jak sam wyznaje, rodzajem impulsu do stworzenia tego cyklu była taka sytuacja: „Bardzo istotny dla powstania cyklu był *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga. Koncepcja wideoartów(15) zrodziła się właśnie podczas oglądania tego obrazu w Gdańsku. Gablota, w której umieszczony jest *Sąd Ostateczny* przeszkadzała w odbiorze tego dzieła – trzeba było przebić się przez refleksy w szybie – dlatego wzięłem kamerę i sfilmowałem obraz. Wtedy zauważyłem, że piekło na obrazie uzupełniają sylwetki ludzi odbijających się w gablocie. Zaś w raj, im wyżej panoramowałem, tym mocniej zaznaczały się w gablocie światła lamp z sali muzealnej – boskość i Stwórca stawały się po prostu źródłami światła. W ten sposób gablota, za którą stał obraz, stała się sama w sobie symbolem”(16). I w ten sposób digitalna technologia połączyła się z boskością, ale też mądrością, nadludzką doskonałością (łac. *divinitas*), co w efekcie skontaminowane dało bardzo trafne, choć wieloznaczne zarazem, pojęcie będące tytułem pierwszego cyklu prac wideo Lecha Majewskiego – *DiVinities*.

Od tego momentu artysta koncentruje się właściwie wyłącznie na tym sposobie wypowiedzania się, chociaż wspomniane już ekspozycje jego prac w różnych miejscach, za każdym razem przybierają nieco inny kształt, co uzależnione jest oczywiście od kształtu przestrzeni, w której artysta instaluje swoje dzieło, w tym momencie będące swego rodzaju „work in progress”. Obok prac video art w tych projektach wystawienniczych prezentowane są także fotografie wykonywane w trakcie realizacji poszczególnych prac i light boxes.

Jednym z takich wydarzeń była „wystawa”/prezentacja w krakowskiej Galerii Starmach, zatytułowana *Anamnesis. Zapomniany język*(17). Skromna w swoim wymiarze (zaledwie kilka prac prezentowanych na monitorach i w formie wideoprojektacji oraz kilka fotografii i light boxes) skłania jednak do namysłu za sprawą bardzo znaczącego tytułu i swego rodzaju podpowiedzi, podsuwania tropów, wedle których można odczytywać najnowsze dzieła Majewskiego. Są one niewątpliwie efektem pracy pamięci, ale pamięci szczególnego rodzaju: niezwykle selektywnej, destylującej przeszłość na sposób mitograficzny i posługującej się wreszcie owym zapomnianym językiem, który ma wszelkie cechy języka symbolicznego. Platowska koncepcja anamnezy ma wymiar epistemologiczny, także postawa artystyczna Majewskiego jest poszukiwaniem sensu ukrytego za zasłoną codziennych rytuałów oraz pojawiających się w snach i wyobraźni niepokojących obrazów, które wyciągnięte na światło dzienne przybierają postać wizualnych poematów. Powrót, regres w czasie i przestrzeni, przypomnienie zapomnianych, czasem wypartych do nieświadomości treści, to

mechanizm docierania do głębokich pokładów, czasem wstydlawie, a czasem mechanicznie spychanych w jakieś nieodkrywalne rejony. Proces anamnezy u Platona, przypomnijmy, dotyczy poznania, ale chodzi przede wszystkim o poznawanie samego siebie; to sonda zapuszczona w głębi własnej świadomości (ale też nieświadomości i podświadomości, a może głównie w te właśnie obszary). Tak też jest w *KrwiPoety*, a prezentowane w Krakowie obrazy pochodzą z tego właśnie cyklu.

Ale aby ten proces uwidocznic trzeba użyć pewnych środków, jakiegoś medium, już nie tylko rozumianego w technicznym sensie, ale znacznie szerzej; takim medium może być twórca sprzężony, spleciony w jeden synergetyczny organizm z narzędziami, jakimi się posługuje, w tym przypadku chodzi przede wszystkim o kamerę cyfrową, ale nie tylko, bo ona jest tylko jednym z elementów złożonej technologicznie maszyny kreacji. Można ją określić mianem swobodnego hardware'u, który bez uzupełniających go software'ów wykorzystywanych na etapie postprodukcji – byłby dosyć prymitywnym urządzeniem rejestrującym rzeczywistość.

Kulturowe odwołania, cytaty, nawiązania do konkretnych dzieł oraz szerszych tendencji to stała praktyka Lecha Majewskiego – erudyty, konesera dawnej sztuki, studiującego zagadnienia współczesnej nauki, człowieka wszechstronnie wykształconego, który ze swobodą porusza się w bardzo różnych obszarach. Wyrażany nieraz przez niego zachwyt i atencja dla artystów renesansu jest w tym miejscu oczywistą wskazówką i autorefleksyjnym komentarzem dla własnych poczynań, o których moglibyśmy powiedzieć, iż są dziełem „prawdziwego człowieka renesansu”, gdyby nie brzmiało to dziś nieznośnie trywialnie i patetycznie zarazem. W duchu kulturowych odniesień możemy odczytać także podtytuł omawianej ekspozycji, który jest powtórzeniem tytułu znanej książki Ericha Fromma. Tak zresztą jak i *KrewPoety* powtarza tytuł (w zmodyfikowanej wersji zapisu) filmu Jeana Cocteau. *Krew poety* (1930) wyrastająca z ducha surrealistycznych eksperymentów jest wyraźnym punktem odniesienia i zapewne też źródłem inspiracji dla Majewskiego. Ciekawa jest też pewna powtarzalność recepcji tego typu dzieł, programowe niejako odrzucenie „formalnych gier”, „pustych eksperymentów” ect. „*Krew poety* była [...] opowieścią technicznie nienaganną, pełną zaskakujących obrazów i niezwykłych skojarzeń, dziwnych istot i jeszcze dziwniejszych wydarzeń. [...] Ale nic nie zdoła przesłonić prawdy, że *Krew poety* była filmem przerażająco pustym, uwikłanym w precyzyjne konstrukcje pseudointelektualne, które do niczego nie prowadziły i nic nie mówiły. [...] Błady, bezkrwisty i nudny film krąży po dziś dzień po ekranach świata, ukazując bezsens awangardy”(18). Tak pisał niegdyś Jerzy Toeplitz, słowa te mogą być instruktażowym wręcz sposobem analizy i oceny różnorodnych filmowych eksperymentów, nieraz zresztą w przeszłości tak oceniane były – zwłaszcza w Polsce – realizacje Majewskiego.

Odwołanie do koncepcji Fromma traktuję jako kolejny przejaw praktyki inkrustowania konkretnych realizacji artysty zdeponowanymi wewnątrz nich (albo na zewnątrz, bo taka jest w istocie rola tytułu względem tytułowanego dzieła – to właściwie jedyny jego zewnętrzny składnik) komunikatami o naturze metaartystycznym. *Zapomniany język* Fromma jest jak głosi podtytuł „wstępem do rozumienia snów, baśni i mitów”, zaś autor podkreśla użycie owego określenia „rozumienie” nie zaś interpretacja. Myślę, że jeśli uznamy, iż prace wideo Lecha Majewskiego posługują się rodzajem pewnego uniwersalnego języka symbolicznego, nie rezygnując rzecz jasna z symboliki akcydentalnej, to zadaniem widzów jest ich rozumienie właśnie, a nie interpretacja „jakiegoś sztucznie sfabrykowanego tajnego kodu”(19). Istota języka symbolicznego polega na odrzuceniu logiki rządzącej naszymi racjonalnym odruchami i konwencjonalnymi zachowaniami oraz myśleniem opartym na pewnego typu schematach. Wydaje się, że właśnie ten rodzaj intensywności wizualnej i dźwiękowej obecny w sztuce wideo uprawianej obecnie przez Majewskiego jest modelowym wręcz przykładem „przypominania” sobie (i widzom) zapomnianych i ukrytych głęboko doznań, przeżyć, snów, fragmentów wewnętrznego pejzażu, które zwizualizowane stają się częścią wspólnego świata zewnętrznego widzów i artysty. „Język symboliczny jest językiem, w którym wewnętrzne doświadczenia – pisze Fromm – uczucia i myśli wyrażamy tak, jak gdyby były doświadczeniami zmysłowymi, wydarzeniami z kręgu świata zewnętrznego”(20). Te słowa brzmią jak wierny opis tego, co dokonuje się w *KrwiPoety*.

Konstrukcja tej realizacji jest konsekwencją pewnego procesu, którego etapami były kolejne filmy Lecha Majewskiego. Zbyt łatwa i nieprawdziwa byłaby konstatacja, iż artysta stopniowo odchodził od linearnej narracji w stronę bardziej złożonych sposobów organizowania swoich dzieł. Można powiedzieć, iż w każdym z filmów, czy to w *Pokoju...*, *WOJA CZKU*, *Angelusie*, czy w *Ogrodzie...*,

w nieco odmienny sposób budował opowiadanie, bowiem pomimo „rozluźniania” struktur fabularnych, każda z tych realizacji opowiada jakąś historię. Ale istnieje pewne podobieństwo konstrukcyjne, które w dużym skrócie i pewnym uproszczeniu można nazwać „strukturą epizodyczną”. W ramach ciągu fabularnego poszczególne sceny, czy też raczej sekwencje uzyskują względną autonomię, prosta zasada przyczynowo-skutkowa, logika narracyjnej przejrzystości opierającej się na logice linearyzmu ulega dekonstrukcji. Dodajmy, iż w historii kina nie od dziś poszukiwano formy dla wyrażenia przedziwnej „równoczesności” doświadczania świata na różnych poziomach; film w tym zakresie jest medium nieustannie borykającym się z problemem zapisania czegoś, co ma naturę niezwykle złożoną, wielopoziomową, co wyraża się w swoistej multidoświadczalności rzeczywistości. To też kwestia czasu, a film będąc – mimo wszystko – medium posługującym się czasem jako swoim tworzywem, stale musi się zmagać się z problemem przełamania prostej linearności jego przepływu. W przeszłości w rozmaity sposób twórcy kinowi próbowali temu zaradzić. Majewski malarz (malarstwo jako sztuka przestrzeni) doskonale z tego musi sobie zdawać sprawę, nieprzypadkowo jego praca dyplomowa powstała w szkole filmowej poświęcona była arcydziełu Federico Felliniego *8 i 1/2* (1963), wydana później w postaci książkowej(21). To w nim, być może jak w żadnym innym filmie, udało się uchwycić właśnie ową złożoność naszego postrzegania rzeczywistości, meandrów pamięci, świadomości, nieświadomości i podświadomości. Czy nie dlatego właśnie twórca *Wypadku* uznaje go za najważniejszy film w historii kina?

Wspominane realizacje łączy zatem rodzaj niechęci do oczywistości linearnego opowiadania. Obecnie, po doświadczeniach z pracami wideo, pokazywanymi w formie wideo-instalacji Majewski mówi o tym *expressis verbis*: „Tradycyjna narracja ogranicza. Sztuka wideo powoduje, że widz staje się współtwórcą narracji przechodząc od jednego ekranu do drugiego, może wrócić albo wyjść, uznawszy, że go to w ogóle nie interesuje. Tu zaczyna się zupełnie nowa opowieść, zupełnie nowy wymiar. Bliższy rzeczywistości, bo ja odbieram rzeczywistość nielinearnie. Nie jawi mi się ona nawet na moment jako linia ciągła”(22). Owa synchroniczność doznań ma wiele wspólnego z przekraczaniem ograniczeń filmowego języka i konstytuowaniem swego rodzaju poetyckiego języka wideo. Dokonuje on operacji zatrzymywania czasu, choć jednocześnie przecież – poza szczególnymi momentami, typu stop-klatka – nieuchronnym prawem sztuki ruchomego (właśnie!) obrazu jest jej przepływ, „defilowanie” obrazów, nieustanny ich pochód. Nawet w tak kontemplacyjnych i wydawałoby się „nieruchomych” pracach, jak choćby w klasycznym wideo Billa Violi *Chot El-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* (1979) czy w pięknej realizacji Abbasa Kiarostamiego *Five. Dedicated to Yasujiro Ozu* (2003) – obrazy przepływają. Przywołuję jednak też te realizacje dlatego, że osiągnięto w nich ten rodzaj poetyckiej kondensacji, który właściwy jest także dla sztuki Majewskiego. To dla mnie przykład „kina” poetyckiego, choć nie zamierzam w tym miejscu zajmować się jakimś definiowaniem tego określenia, co zresztą w przeszłości nieraz próbowano czynić, najczęściej z niezbyt fortunnym skutkiem. Nie bardzo zaś mogę się zgodzić na sytuowanie tej sztuki obok dzieł Matthew Barney’ a. Choć rozumiem intencje Laurence Kardisha, który porównuje cykl Majewskiego do cyklu *Cremaster* (1994-2002) mówiąc, iż reprezentują one „video art kunsztowny”. Strategie kuratora odczytuję tak: poprzez zestawienie z artystą dziś uznawanym za jedną z najważniejszych postaci sztuki (nie tylko) amerykańskiej, dokonuje niejako nobilitacji dokonań Majewskiego. Jednocześnie daje widzom pewną wskazówkę, jak należy te prace odbierać, w jakim kontekście je umieścić. Z punktu widzenia kuratora te działania wydają się być nawet uzasadnione, pamiętać tylko należy, iż podobieństwa czy powinowactwa *KrwiPoety* i cyklu Barney’ a (oraz *Drawing Restraint 9* 2005) są bardzo problematyczne. Atrakcyjna formuła „video art kunsztowny” w sumie niewiele znaczy i wydaje się być bardziej hasłem reklamowym, aniżeli kategorią krytyczną. To jednak kwestia na osobne rozważania. Wizualne poematy wymykają się presji konstruowania linearnej opowieści, fabuły, usamodzielniają obraz, wyzwalają go z presji werbalizowania i „odczytywania”.

KrewPoety to rodzaj po części magicznych, po części mitycznych praktyk przekształcania świata, jego uniezwyklenia bez odwoływania się do tanich sztuczek z rezerwuaru „oniryczności”. To niewątpliwie rodzaj wizualnej i poetyckiej zarazem metafizyki, a przecież – jak mówi Gaston Bachelard – „Poezja jest momentalną metafizyką”(23). Ale poematy wizualne Majewskiego są dobrą ilustracją jeszcze innego konceptu francuskiego teoretyka: „W każdym prawdziwym poemacie można znaleźć elementy czasu zatrzymanego, czasu, który nie płynie zgodnie z jednostkami swojej

miary. Taki czas nazwiemy czasem wertykalnym, aby odróżnić go od czasu zwyczajnego, który upływa z wodą rzeki, z wiejącym wiatrem”(24).

Złożona z trzydziestu trzech części ostateczna wersja pracy w nowojorskim muzeum prezentowana była na ośmiu ekranach i dwudziestu czterech monitorach równocześnie. Taka instalacja pozwalała na rzeczywistą nawigację w przestrzeni dzieła, wybierając dowolne kierunki poruszania się, konstruowania indywidualnych porządków nie zdeterminowanych przez arbitralny gest twórcy. Losy młodego poety, kolejnego już w twórczości Majewskiego outsidera reprezentującego świat sztuki, leczącego się w szpitalu psychiatrycznym prezentowane są poprzez krótkie, kilkuminutowe obrazy całkowicie pozbawione dialogów. Jeśli Rafał Wojaczek określany był mianem „soulbrothers” Jean-Michela Basquiata, to bohater *KrwiPoety* dołącza do tej dwójki nie pogodzonych ze światem buntowniczych artystów. A jest przecież jeszcze bohater *Pokoju saren*. Rodzina poetes maudits rozrasta się, Majewski zaś w sobie właściwy sposób ponownie eksploruje tak często pojawiające się w jego sztuce wątki tematyczne. Duchowe pokrewieństwo tej czwórki bohaterów jest oczywiste, choć forma zastosowana do wykreowania obrazu ich wewnętrznych (i zewnętrznych) dylematów za każdym razem jest odmienna. Pomimo to, gdyby wniknąć głębiej w materię *WOJA CZKA* i *KrwiPoety* (Basquiat, choćby z powodu faktu, iż ostatecznie film wyreżyserował Schnabel, jest przypadkiem osobnym), to można byłoby odnaleźć wiele podobieństw. W „biograficznym eseju” o autorze *Którego nie było* dostrzec można zapowiedź formy, która znajdzie swój dojrzały kształt w ostatnich pracach(25). Chodzi przede wszystkim o epizodyczną strukturę, kreowanie kadrów-ikon o dużej autonomii względem szczątkowej fabuły, koncentrację na starannie komponowanych obrazach wedle zasady „less is more”, redukcję filmowych środków, swoisty minimalizm formalny. W wykreowaniu takiego świata olbrzymią rolę odegrał operator Adam Sikora, faktyczny współtwórca tego filmu.

Krażeń pewnych motywów, odwołania do malarstwa, cytaty, trawestacje, filozoficzne, literackie, teatralne, ikonograficzne konteksty – *KrewPoety* to dzieło nasycone wielością znaczeń, choć pamiętać należy, iż wszystkie te elementy nie układają się w jakiś dyskursywny tok wyводу. Zasada naczelną jest odwołanie do wyobraźni poetyckiej, bo medium wideo jest tutaj używane jako środek ekspresji przede wszystkim poetyckiej. Od etapu „scenariusza”, który de facto był rodzajem poematu, materia poetycka była czynnikiem w decydujący sposób rzutującym na ostateczny kształt dzieła. Nie znaczy to, iż konkretne obrazy nie mają swego, czasem bardzo konkretnego, źródła. Jeden z obrazów na przykład jest powtórzeniem sytuacji z dzieciństwa Basquiata, kiedy jego ojciec-tyran zmuszał go do jedzenia z talerza leżącego na podłodze, jak pies, gdy zdarzyło mu się wylać zupę na stół. Ten drobny epizod pokazuje, że materiałem wyjściowym do tworzenia konkretnych sytuacji mogą być zarówno marzenia senne, jak i prawdziwe zdarzenia, które ulegają poetyckiej obróbce.

Roli odwołań malarskich należałoby poświęcić osobny tekst. Generalnie metoda „przepracowywania” wizualnego dzieł plastycznych polega na dwóch strategiach: pierwsza, to aranżowanie w ruchu konkretnych obrazów lub traktowanie ich jako materiału wyjściowego do kreacji pewnej wizualnej wariacji, czyli przetworzenia tematu obrazu. Owo przetworzenie odnosi się do motywów ikonicznych, ale rozpatrywać je można także jako rodzaj transferu intermedialnego. W tej realizacji dosłownie, czy też wiernie inscenizowana jest scena z obrazu niderlandzkiego malarza Rogiera van der Weydena *Zdjęcie z krzyża*, w przypadku obrazu Łukasza Cranacha Starszego *Źródło młodości* można mówić o zapożyczeniu tematu, czy inspiracji, która w wersji Majewskiego uzyskuje samodzielny kształt, choć silnie rzecz jasna osadzony w „oryginalnym” przedstawieniu. To zresztą ostatnia scena-sekwencja linearnej wersji *KrwiPoety* jaką są *Szklane usta* – niezwykle poruszający, piękny obraz będący kwintesencją stylistyki wypracowywanej konsekwentnie przez ostatnie lata, która znalazła swoje zwieńczenie w omawianej realizacji. Druga strategia odwołań do tradycji sztuk plastycznych polega na kształtowaniu i wzbogacaniu własnej wyobraźni wizualnej poprzez nieustanny dialog z twórczością innych malarzy. Lista takich skojarzeń mogłaby obejmować bardzo wielu artystów, przywołuję tylko te najbardziej znaczące: wspomniani już Hans Memling, Giorgione i Hieronim Bosch, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Pierre Puvis de Chavannes, Giorgio de Chirico, Brunon Schulz, Francis Bacon. Czy jest jakiś wspólny mianownik, klucz do połączenia tych nazwisk, jakiś rodzaj powinowactwa? Może, w bardzo dużym skrócie myślowym, dałoby się ich połączyć za sprawą, to prawda, wysoce niejednoznacznego określenia „sztuka metafizyczna”? Ten termin odnoszony nieraz do twórczości de Chirico („pittura metafisica”), być może obarczony

piętnem wieloznaczności, w jakiś intuicyjny sposób kojarzy mi się właśnie z twórczością wideo Lecha Majewskiego.

Szklane usta powstały znowu z inspiracji Laurence Kardisha, a ich geneza tkwi przede wszystkim w możliwościach (bądź też niemożliwości) prezentowania *KrwiPoety* jako olbrzymiej instalacji, pokazywanej na kilkudziesięciu monitorach oraz ekranach. Paradoksalnie, to duże zainteresowanie tym projektem wymusiło niejako decyzję o zmodyfikowaniu pracy. Lech Majewski przebył zatem ponownie wędrowkę pomiędzy zrealizowanymi przez siebie obrazami, a sama „filmowa” wersja jest odzwierciedleniem jego własnej nawigacji w przestrzeni pracy. Zmontowane linearnie obrazy są, z jednej strony, wyrazem pewnego kompromisu, z drugiej zaś, świadectwem ponownej lektury wcześniej zarejestrowanych obrazów, rodzajem prezentacji autorskiego punktu widzenia, rekonstrukcją fabularnego porządku. Pamiętać należy jednak, że to tylko jedna z wielu możliwości. Oczywiście w pewnym sensie artysta dokonuje w ten sposób swoistej negacji swoich wyjściowych założeń związanych z odejściem od logiki linearnej opowieści. Nie będzie zatem przesadą twierdzenie, iż w gruncie rzeczy mamy do czynienia z odrębnymi dziełami, choć przecież złożonymi z tych samych elementów. Idealną sytuacją odbiorczą jest zatem możliwość podziwiania obu wersji, tym bardziej, że charakter tego dzieła skłania, by nie powiedzieć zmusza – do wielokrotnego oglądania, zagłębiania się w złożoną symbolikę, kontemplację wieloznacznych sensów.

Lech Majewski wielokrotnie deklarował swoją głęboką nieufność do racjonalistycznych koncepcji języka i jego możliwości wyrażania najgłębszych tajemnic istnienia. Często przy tym polemizując, również w formie quasi-filozoficznych insertów w obrębie swojej twórczości literackiej, z poglądami Ludwiga Wittgensteina na temat języka. W powieści *Hipnotyzer* polemika ta przybiera postać listu skierowanego do autora jednej z najważniejszych książek filozoficznych dwudziestego stulecia – *Traktatu logiczno-filozoficznego*. Zacytujmy: „Język nie jest ostatecznym sędzią rzeczywistości, wyrocznią decydującą o istnieniu czegoś lub nie, jest natomiast środkiem, medium stwarzającym obrazy i odczucia, które są zbyt złożone, by były jednoznaczne. Obrazy niosą bogactwo znaczeń, i to symultanicznie, przeto ktoś, kto na nie spogląda, rzadko wie, jak wyrazić swoje odczucia, jak się wysłowić, czyli posłużyć językiem”(26). Te wątki stale powracają w wypowiedziach artysty, tak zresztą jak pojawiające się w wywiadach odwołania do koncepcji innych filozofów. Język jako pułapka, jako wydawałoby się najdoskonalszy, a przecież ułomny środek komunikacji, medium wysoce niedoskonałe w wyrażaniu naszych odczuć, postrzegania świata, tworzenia jego przedstawień. Majewski nieco upraszcza filozofię Wittgensteina, „dopasowując” ją do własnych przemyśleń. A przecież sam filozof mówiąc o swoim traktacie konstatował, iż składa się on z dwu części, „z tego co napisałem, oraz z wszystkiego, czego n i e napisałem. I właśnie ta druga część jest ważna”(27). Przymus werbalizowania znaczeń, odczuć, wrażeń i rezygnacja z prób wyrażania niewypowiadalnego jest zbyt prostą eksplikacją sławnej siódmej tezy Wittgensteina („O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”(28)). Znacznie bliższa istoty opisanego stosunku myśli do świata, a zatem też języka do opisywanej rzeczywistości, jest teza 6.522: „Jest zaiste coś niewyraźnego. To się *uwidacznia*, jest tym, co mistyczne”(29). Sztuka jest właśnie tym obszarem „uwidaczniania” się treści nie dających się sprowadzić do języka werbalnego, taka też jest natura wizualnych poematów Majewskiego. W dobitny sposób wyraziło się to także w filozofii Wittgensteina, którego wydane pośmiertnie *Dociekania filozoficzne* (1953) były dowodem na radykalny zwrot w traktowaniu języka, zapoczątkowały myślenie o nim w kategoriach „gry”. Być może te dywagacje wydają się być niepotrzebnym dodatkiem czy też sileniem się na wchodzenie w obszary nazbyt teoretyczne, ale prowokuje do tego sam artysta, który chętnie i często odwołuje się do rozważań filozoficznych, czy rozmaitych koncepcji naukowych. Ma rację, kiedy impulsywnie reaguje na „ubóstwo koncepcji” Wittgensteina, ale wynika to raczej z pewnego tendencyjnego ich odczytania, które potrzebne mu jest do tym wyrazistszego sformułowania własnych poglądów. Austriacki filozof właśnie w sztuce upatrywał tych możliwości, które nie są dane dyskursywnej z natury filozofii. Był przekonany, że jej tajemnica polega właśnie na tworzeniu takich dzieł, których najgłębszej treści nie tylko nie sposób, ale po prostu nie należy próbować wypowiadać. Znakomicie obrazuje to anegdota przywoływana przez Bogusława Wolniewicza. Kiedy znajomy architekt filozofa – Paul Engelmann – przesłał mu pewien wiersz Uhlanda, tak „jasny, że nikt go nie rozumie”, ten odpisał: „I tak to jest: gdy się nie silimy, by wyrazić to, co niewyraźne, n i c się nie zatracą. Niewyraźne jest bowiem wtedy – niewyraźalnie – w wyrażonym z a w a r t e!”(30).

Tak może działać sztuka i tak się dzieje w przypadku *KrwiPoety*. Dodajmy na koniec jeszcze jeden trop, także sugerowany przez twórcę. Komentując jeden z obrazów *DiVinities*, w innej wersji umieszczony także w *KrwiPoety* (i *Szklanych ustach*), zatytułowany *Las*, przywołuje on Heideggerowską kategorię „Lichtung”, „prześwitu” (w dosłownym tłumaczeniu to „polana”, jesteśmy zatem właśnie „w lesie”). Tworzenie wizualnych poematów to kreowanie owego „prześwitu” prawdy i sensu objawiającego się w sztuce i poprzez tworzenie sztuki. Wnikliwy komentator Heideggera, Gianni Vattimo, pisze, iż „Tym, co osiągamy poprzez tworzenie poezji, jest wydarzenie się swego rodzaju *Lichtung*, owego światłocienia, w którym prawda nie jawi się już ze swoimi autorytarnymi cechami metafizycznej oczywistości”(31). Czyż nie jest to najlepszy komentarz do sztuki Lecha Majewskiego?

PRZYPISY:

1. P. Marczewski: *Siła outsiderów – mówi Lech Majewski*. <http://www.filmweb.pl>
2. Na ten temat pisałem już w innym miejscu. Zob. P. Zawojcki: *Nomada ze stałym adresem – Lech Majewski*. „Postscriptum” 2003, nr 1-2.
3. L. Manovich: *Język nowych mediów*. Przeł. P. Cypriański. Warszawa 2006, s. 444.
4. Używam tego określenia bez precyzyjnych konotacji historycznych czy teoretycznych, raczej rozumiem je tutaj jako swoistą postawę niezgody na dominujące trendy i tendencje w sztuce. Sam artysta ma tego świadomość mówiąc: „Paradoks mojej sytuacji polega na tym, że pomimo głębokiej miłości do starej sztuki jestem traktowany jako przedstawiciel awangardy”. P. Marczewski: *Siła...*, dz. cyt.
5. Zob. L. Majewski: *Metafizyka. Powieść*. Kraków 2002.
6. Tamże, s. 5.
7. Arystoteles: *Metafizyka*. Przeł., wstępem, komentarzem i skorowidzem opatrzył K. Leśniak. Warszawa 1984, s. 3.
8. Tą decyzję „oddania kamery” jako środka reżysersko-operatorskiej dominacji można interpretować też tak: „Taki gest w sztuce filmowej nigdy nie jest niewinny, ani przezroczysty [...]. Sądzę, że w *Ogrodzie...* akt wycofania się twórcy pełni funkcję podwójną. Symbolicznie zacieśnia intymną przestrzeń między kochankami. A co istotniejsze – jest manifestacją postawy (i jednocześnie metody): Majewski, autor przemyślanych, dopiętych realizacji, uważa się przede wszystkim za... medium; nie narzuca się rzeczywistości, ale pozwala jej się otworzyć, pozostając z nią w symbiozie”. M. Lebecka: *Cyfrowa alchemia*. „Atlas Sztuki” 19. Lech Majewski, *KrewPoety*, bez paginacji.
9. *Nim kamera znowu ruszy*. Ze Zbigniewem Rybczyńskim rozmawia Piotr Zawojcki. „Opcje” 2007, nr 2, s. 54.
10. Wypowiedź L. Majewskiego przytaczam za: <http://www.lechmajewski.art.pl/filmy.php?id=14>
11. Cytaty zaczerpnięte z wierszy z tomiku L. J. Majewskiego: *Mieszkanie*. Kraków 1981, s. 15, 9, 24.
12. *Z Lechem Majewskim rozmawia Krzysztof Cichoń*. „Atlas Sztuki” 19, dz. cyt.
13. Wywiad dla portalu interkultura.pl. Cyt. za: <http://www.lechmajewski.art.pl/wywiady.php?id=42>
14. Quintus Horatius Flaccus, *List do Pizonów*. W: *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór*. Przeł. T. Sinko. Opracował S. Stabryła. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983, s. 59.
15. Kwestia terminologii używanej (w języku polskim) w odniesieniu do realizacji Majewskiego i szerzej w odniesieniu do prac wykorzystujących technologię wideo nastęrcza szeregu wątpliwości i ciągle nie osiągnięty został swego rodzaju językowy kompromis. Ja sam konsekwentnie stosuję określenie „video art”, choć mam świadomość, iż zgodnie z sugestiami językoznawczymi w nazwach własnych często znak „v” bywa polszczoney. W przypadku wideo sprawa jest niezmiernie skomplikowana, bowiem określenie „sztuka wideo” nie jest przecież tożsame z „wideo-artem” (w takim zapisie), co sugeruje na przykład internetowa (a zatem najbardziej aktualna) wersja *Słownika języka polskiego* (zob. <http://sjp.pwn.pl/lista.php?co=wideo+art>). A zatem: wideo-art, wideo art, video-art, wideoart (i dosyć dziwaczna liczba mnoga „wideoarty”) czy po prostu video art? Wybieram to ostatecznie rozwiązanie, moim zdaniem najbardziej trafne, pamiętając, iż nadmierna

dążność do spolszczania, zwłaszcza w zakresie kierunków, prądów i form artystycznych, musiałyby doprowadzić w konsekwencji do szukania polskich wersji terminów performance, art brut, environment, happening, mixed media, by podać tylko kilka przykładów, nie odnosząc się do całkowicie współczesnych zjawisk artystycznych (z obszaru nowych mediów cyfrowych), bo to jeszcze bardziej skomplikowałoby sprawę.

16. Wywiad dla portalu interkultura.pl..., dz. cyt.

17. Zob. katalog wystawy: L. Majewski: *Anamnesis. Zapomniany język*. Kraków 2007.

18. J. Toeplitz: *Historia sztuki filmowej. Tom III. 1928-1933*. Warszawa, s. 348-349.

19. E. Fromm: *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*. Przeł. J. Marzęcki. Wstępem opatrzył K. T. Toeplitz. Warszawa 1972, s. 24.

20. Tamże, s. 29.

21. Zob. L. Majewski: *Asa Nisi Masa. Magia w 8 i 1/2 Felliniego*. Katowice 1994.

22. P. Marczewski: *Siła outsiderów...*, dz. cyt.

23. G. Bachelard: *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*. Przeł. M. Goszczyńska. „Literatura na Świecie” 1982, nr 3-4, s. 57.

24. Tamże.

25. O *WOjaCZKU* pisałem w innym miejscu. Zob. P. Zawojski: *Krótki sezon w piekle samotności*. „Opcje” 2000, nr 4.

26. L. Majewski: *Hipnotyzer*. Poznań 2003, s. 178.

27. G. H. von Wright: *Historical Introduction*. W: *Ludwig Wittgenstein. Prototractatus*. London 1971. Cyt. za: B. Wolniewicz: *Wstęp. O „Traktacie”*. W: L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Przeł. i wstępem opatrzył B. Wolniewicz. Warszawa 1997, s. VIII.

28. Tamże, s. 83.

29. Tamże, s. 82.

30. Cyt. za: B. Wolniewicz: *Wstęp...*, dz. cyt., s. XXXVI.

31. G. Vattimo: *Koniec nowoczesności*. Przeł. M. Surma-Gawłowska. Kraków 2006, s. 68.

[Wydrukuj](#)

This entry was posted on [środa, sierpień 29th, 2007](#) at 10:47 am and is filed under [Film](#). You can follow any responses to this entry through the [RSS 2.0](#) feed. You can [leave a response](#), or [trackback](#) from your own site.

Dodaj komentarz

Musisz być [zalogowany](#) by dodać komentarz.

[Entries \(RSS\)](#) and [Comments \(RSS\)](#).

© PIOTR ZAWOJSKI powered by [WordPress](#)