**ZSZYWANIE OPOWIEŚCI, ALBO MAŁA APOLOGIA TEATRU**

**Roman Lewandowski**

WIRUS MONTAŻU I PRZEMIESZCZANIA

W napisanym przed ponad dwudziestu laty szkicu Zygmunta Baumana, poświęconym kształtowaniu się i tematyzacji ponowoczesnych wzorów osobowych, polski socjolog zaproponował cztery dystynktywne dla współczesnego człowieka modele mentalne, które w miarę pojemnie i obrazowo opisują osobowość włóczęgi, turysty, spacerowicza oraz gracza. Autor *Płynnej nowoczesności* był – oczywiście – świadom ich arbitralności, umowności i przechodniości, ponieważ kondycja ludzka jest permanentnie poddawana weryfikacji oraz opresji – człowiek bezustannie walczy o swoje miejsce w społecznej strukturze i podejmuje ryzyko. „Życie – pisze Bauman – jest grą o tyle, o ile w ponowoczesnym świecie nie odnajdujemy (a i nie szukamy) praw nieodmiennych i trwałych, o ile nie potrafimy już (a i nie czujemy potrzeby) oddzielić od siebie nawzajem konieczności i przypadku, o ile kalkulacja ryzyka zastępuje pewność [...]. W tym świecie nie wszystko może się wydarzyć, ale nic zdarzyć się nie musi; a i mało co staje się nieodwołalne i nie do odrobienia”[[1]](#footnote-1). Dlatego nie może nikogo dziwić, że wymienione tu wzory osobowe nie są efektem projekcji i dyktatu, ale raczej modyfikacji i negocjacji, przy czym wielokrotnie mogą się one częściowo pokrywać i podlegać rozbieżnościom.

Wydaje się, że procedura „sklejania”, montowania i przemieszczania habitatu oraz habitusu człowieka – zarówno w swym materialnym jak i mentalnym wymiarze – niemal egzemplarycznie wpisuje się w modus aktywności artystycznej Bogusława Bachorczyka, który od co najmniej dekady wytrawnie i nie bez przewrotnej zmysłowości „fastryguje” swoje dzieła, opowieści i miejsca. Artysta zaczął od kolekcjonowania przedmiotów, które kupował pod Halą Targową w Krakowie. Jeśli jednak nasuwająca się tu parabola ze strategią Duchampa (w obrębie sztuki *ready-made*) polegała przede wszystkim na ujawnianiu zapoznanej wartości przedmiotu znalezionego bądź naturalnego, o tyle Bachorczyk – podobnie jak surrealiści – poddaje go fetyszyzacji i rekontekstualizacji; dlatego też często pojawia się w jego pracach przedmiot-fetysz, przedmiot niemożliwy oraz przedmiot-talizman. Wpisana w taką strategię poetyka oniryzmu i fantazmatu służy wszakże artyście do aktywizacji i spiętrzania w swojej twórczości tego, co Roland Barthes określa jako wszechogarniająca, „połyskująca tkanina ulotnych źródeł”[[2]](#footnote-2), *fading* głosów, które mogą się dzielić i – mimo to – nadal pozostawać niekończącym się*écriture*. Bachorczyk idzie – być może – o krok dalej i z otwartością przyznaje: „Zacząłem przyklejać wyszywać, wycinać. Imać się wszystkiego tego co nie jest czysto malarskie. Zależało mi na pogodzeniu ze sobą różnych światów, równorzędnych zapisów, różnych zapisów w jednym obrębie, na jednym terytorium, na spotkaniu często wykluczających się form”[[3]](#footnote-3).

Oczywistym medium – zarówno w sferze konceptualnej jak i materialnej – musiały zatem stać się dla artysty kolaż i brikolaż, pozwalające na sąsiedztwo bądź wręcz kontaminację niekiedy alternatywnych, subkulturowych, zdewaluowanych lub skompromitowanych elementów, które epatują estetyką kampu i retroaktywnością dyskursu. Bachorczyk jest nomadą niekiedy jedynie nominalnym a innym razem realnym do bólu i zawstydzenia. Artysta nie obawia się czerpać ze źródeł bulwarowych i kulturowo (np. genderowo) podejrzanych, a jednocześnie przecież patronują mu mistrzowie (jak W. G. Sebald) oraz klasycy (jak Kurt Schwitters). W przypadku tego ostatniego warto przypomnieć, że jego *Merzbaum* była nomadyczną, trzykrotnie reaktywowaną „wieżą Babel” – katedrą pełną grot i ślepych zaułków, która na płaszczyźnie estetycznej i antropologicznej przywołuje istotne analogie z Pracownią Bogusława Bachorczyka przy ul. Czystej, stanowiącą krakowski odpowiednik dzieła totalnego artysty.

Co jednak symptomatyczne – rozgrywająca się tam permanentnie aneksja i montaż opowieści oraz artefaktów wkrótce, jak się wydaje, okazała się dla artysty niewystarczająca, gdyż – podobnie jak Christian Boltanski w projekcie *Brakujący dom* (Berlin, 1990) – Bachorczyk w ostatnich latach uzupełnia i rozszerza swoje antropologiczne, ikonograficzne i poetyckie poszukiwania o kolejne strzechy oraz domostwa. Jest to właściwie koncepcja na pierwszy rzut oka cokolwiek podejrzana i zaskakująca, bowiem dom – jako konstrukt i fantazmat – nie jest obiektem w sztuce aktualnej nagminnie obecnym i dekonstruowanym, zważywszy właśnie na przywołaną już przez Baumana tranzytywność i nomadyzm współczesnego człowieka. Dom najwyraźniej jest dzisiaj konceptem o tożsamości mobilnej, która obrasta wpisywanymi w jej historię osobnymi i subiektywnymi narracjami.

W ostatnich kilku latach Bachorczyk zajął się systematyczną penetracją obiektów, których retroaktywny status wydawał się dlań szczególnie interesujący i podatny na re- i demitologizację. Rezydencje, performansy czy prezentacje, jakie artysta przedsięwziął w domu Władysława Hasiora (Zakopane), Jarosława Iwaszkiewicza (Stawisko), Adama Kadena (Rabka) oraz domu pracy twórczej (Centrum Aktywności Twórczej, Ustka) były obecnościami i interwencjami, które – *per analogiam* do psychogeografii sytuacjonistów – stanowiły rodzaj „psychotopografii miejsca”. O ile w kontekście miasta – według Guy Deborda – należy „poddawać się swobodnie sile przyciągania miejsc i wychodzić naprzeciw spotkaniom związanym z tymi miejscami. (...) dryfowanie [bowiem] wydobywa psychogeograficzną rzeźbę miasta, z jego stałymi prądami, punktami oraz wirami”[[4]](#footnote-4), o tyle według Bachorczyka ten typ afirmatywnego uczestnictwa można także wpleść w strukurę domu. Wybrane przez artystę obiekty są w istocie heterotopiami (w rozumieniu Foucaulta) – „absolutnie odmienne od wszystkich miejsc, które odzwierciedlają i o których mówią”[[5]](#footnote-5); jest to – jak można domniemywać – rodzaj wyobrażeniowej struktury, spajającej realne i iluzoryczne, świadome i nieświadome, a jednocześnie w areałach tych konstytuuje się tożsamość będąca stopem przestrzeni niejednokrotnie odmiennych i nieporównywalnych. W tych właśnie obszarach przejściowo krzyżują się fastrygowane przez Bachorczyka równoleżniki i południki. Jakkolwiek żyją w nich duchy zmarłych, artysta zwozi też swoje trupy i rozpościera ich widma. To przypomina – zaktywizowane na kartach powieści *Dzieci umarłych* – rzesze zombie, które ożywają pośród żywych w jednym z alpejskich uzdrowisk. Elfriede Jelinek włącza je w krwiobieg topografii i obrazuje jako pozostawiony „po nas kleks musztardy, kiedy śmierć naciśnie porządnie tubkę”[[6]](#footnote-6). Tak też poniekąd czyni Bachorczyk, który każdy z domów przetwarza w teatralne kąty, wypełnia je aktorami i inscenizuje w nich performanse.

CZTERY KĄTY…

***I „U rodziny”, czyli wystawa i urodziny w Pracowni Hasiora (Zakopane, 2016)***

Zakopiańska pracownia Władysława Hasiora mieści się w dawnej budowli, która niegdyś pełniła funkcję leżakowni, posiada dwie, od strony południowej przeszklone, kondygnacje. Lokalizacja, przeznaczenie oraz moduł budynku w przeszłości mogły stanowić podobne miejsce spotkań, jak sanatorium Berghof z *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna, którego prototypem była placówka w Sokołowsku pod Wałbrzychem. Po przebudowie i adaptacji leżakowni stworzono w niej galerię, która – jako filia Muzeum Tatrzańskiego – zainaugurowała swoją działalność w 1985 r. Znalazły się w niej m.in. rzeźby, sztandary oraz prace przestrzenne Hasiora. Królestwo traumatycznego rupiecia – przedmioty niższej rangi oraz ubogie, które jak magnes przyciągają Bogusława Bachorczyka. W tym też anturażu pojawia się krakowski artysta, który przywozi na plener swoich studentów oraz doktorantów z Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych. Eksploracja przestrzeni i Hasiorowych parafernaliów przebiega na kilku poziomach, odbywa się w dzień oraz w nocy. Jak piszą współuczestnicy zdarzenia: „Trwająca kilka dni konfrontacja ze zgromadzonym dorobkiem artysty oraz jego obszerną dokumentacją, umożliwiła wnikliwe spojrzenie na tajemnice jego dzieł. Wspólna praca nad wystawą sprawiła, że rezonując z jego twórczością, poznawaliśmy też siebie nawzajem. Weszliśmy w ten świat, przez chwilę stając się jego integralną częścią, czego fizycznym śladem jest prezentowana wystawa. W dniu wernisażu przypada 88 rocznica urodzin Hasiora”[[7]](#footnote-7).

***II Stawisko – tableau vivant w sadzie Jarosława Iwaszkiewicza (Podkowa Leśna, 2015-2016)***

Stawisko to znajdująca się w Podkowie Leśnej posiadłość, w której zamieszkiwali Anna i Jarosław Iwaszkiewiczowie. Zbudowany tam w 1928 r. dom powstał według projektu Stanisława Gądzikiewicza. Jego koncepcja i imaginarium, co nie jest tu bez rzeczy, wyrastały z idei miasta-ogrodu, której autorem był angielski architekt, autor słynnej książki *Miasta-ogrody jutra*. Tam powstawały jedne z najważniejszych dzieł dla literatury polskiej – m.in. *Brzezina*, *Panny z Wilka* i wiersze ze zbioru *Lato 1932*. W okresie przed- i powojennym na terenie posiadłości Iwaszkiewiczów spotykali się i dyskutowali artyści, pisarze, muzycy, m.in. Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Czesław Miłosz, Władysław Tatarkiewicz, Artur Rubinstein, Witold Lutosławski oraz Karol Szymanowski. Z niektórymi spośród nich Iwaszkiewicza łączyły związki dalece nieformalne, żeby wspomnieć tylko o Szymanowskim, Miłoszu czy młodym malarzu, Józefie Rajnfeldzie. Należy dodać, że wątki homoseksualne znajdą swoje pośrednie rozwinięcie nie tylko w *Dziennikach* poety, ale także w niektórych utworach prozatorskich (*Zygfryd*), w których motyw uwiedzenia jest zawoalowany w relacjach między mentorem a młodzieńcem.

Trzykrotna bytność Bogusława Bachorczyka w Stawisku – pomiędzy 2015 a 2016 rokiem – była w zamierzeniu wizualną eksplikacją trójkąta, w którym role zostały obsadzone przez dwóch mężczyzn oraz kobietę, odgrywaną gościnnie przez Paulinę Ołowską. Zainscenizowane w ogrodzie *tableau vivant* było jednocześnie rekonstrukcją i konfabulacją zdecydowanie bardziej doświadczenia wewnętrznego niż diachronicznego i obrazowego świadectwa minionego czasu. Być może da się w tym także dopatrzyć (widocznej już u Czechowa w *Wiśniowym sadzie*) dekonstrukcji degradacji świata, a jednocześnie rodzaju ponowoczesnego kamuflażu.

Dwaj mężczyźni oraz kobieta – zatknięci w przestrzeni drzewa-kłącza, które obwieszone jest wiszącymi obiektami z metalu – konstytuują rizomatyczną i fraktalną rzeźbę (lub żywy obraz), co zresztą na pierwszy rzut oka bardzo przypomina słynny performans dokamerowy Gordona Matta-Clarka pt. *Tree Dance* (1971), w którym amerykański artysta, huśtający się z przyjaciółmi na gałęziach, odwoływał się do wiosennych rytuałów płodności i urodzaju. Ale na tym wyczerpują się wszelkie podobieństwa. W podwarszawskim Stawisku Bachorczyk bowiem, występujący w dwóch nałożonych na siebie frakach, symbolizujących być może androgyniczność Iwaszkiewicza, wciela się w jego podwójną naturę a zarazem kreuje w przestrzeni figurę genderowego trójkąta. Powtarzanie tego choreograficznego układu podczas trzech wiosennych pobytów jest sumowaniem psychodelicznego trójkąta i próbą jego estetycznego zapętlenia…

***III „Apologia przypadkowości” (Słupsk – Ustka, 2016)***

Do organizowanej w Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej wystawy pt. *Apologia przypadkowości* (2016) zaproszeni zostali Krzysztof Maniak, Kazimierz Jałowczyk oraz Bogusław Bachorczyk. Projekt wystawienniczy w swych założeniach odnosił się do niektórych wątków filozofii Odo Marquarda, a w szczególności do historii i funkcji przypadku w kształtowaniu się jednostkowych i kolektywnych losów. Nie bez rzeczy pozostawał tu fakt, że w biografię niemieckiego filozofa, który urodził się w Słupsku, a po II wojnie światowej zamieszkał w Niemczech, gdzie związał się z ośrodkiem akademickim w Giessen, wpisany jest modus migracji i przypadkowości ludzkiego losu. Podobnie jak mieszkańcy dwumiasta Słupsk – Ustka, którzy w przeważającej mierze są przesiedleńcami bądź ich potomkami, przechodzili oni na przestrzeni dziejów zmienne koleje losów, które niejednokrotnie były rezultatem mniej czy bardziej akcydentalnych zawirowań w życiu grup społecznych, etnicznych oraz narodowych. „Jesteśmy – jak pisał Marquard – bardziej dziełem przypadku niż własnym dziełem”[[8]](#footnote-8).

Ponieważ wystawa miała prezentować właśnie koincydencje i dramat przypadkowości, a jednocześnie konstytuować narracje jej apologii i afirmacji, intencją kuratora oraz uczestników projektu było stworzenie przestrzeni otwartej dla konfrontacji oraz dialogu obrazów tymczasowej ‘obecności’. Złożyły się na nie przywoływane przez artystów zarówno realne jak i fantazmatyczne miejsca, przedmioty oraz osoby. Bogusław Bachorczyk stworzył instalacje *in situ* oraz pokazał prace obiektowe, które – podobnie jak czynił to już wcześniej, na przykład w krakowskim Muzeum Historii Fotografii – miały „fastrygować” i scalać jego „świat o historie, pamięć, kulturę, o tzw. nieswoje elementy, rozszerzyć go, dopełnić, wyreżyserować realną fikcję”[[9]](#footnote-9). W pracach pt. *Obrona plaży. Lato / Zima*, *Żar tropików* oraz *Cztery strzały w Moskwie* ujawnia się pozornie do siebie nieprzystający ciąg mitologii i mitografii obejmujących wybrzeże polskiego Bałtyku, wyspę św. Marii, Madagaskar oraz Moskwę, które zaludnia menażeria cokolwiek egzotycznych głosów i postaci – są to m.in. Zuzanna Ginczanka, Wacław Niżyński, Wsiewołod Meyerhold, Borys Niemcow. Ich teatralne kroki niosą się na wystawie w blasku luster i cieniu jak najbardziej namacalnej traumy, niczym cztery wyszczerbione dziury po kulach oddanych do Niemcowa… Jest to teatr zszyty z polityki, poezji oraz tańca, i obramowany lustrami jak u Velázqueza.

***IV Happening w stylu gargantuicznym, czyli*** ***Meteory w Rabce (2016)***

Mieszcząca się w Rabce willa „Kadenówka” była przed drugą wojną światową rodzinną posiadłością Adama Kadena, który podówczas nadzorował pracą tamtejszego Zakładu Kąpielowego. W swoim niedługim życiu zajmował się on literaturą, malarstwem i teatrem, a także – z różnym skutkiem – zarządzaniem uzdrowiska. W jego domu pojawiali się m.in. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Karol Szymanowski i Jarosław Iwaszkiewicz; występował tam też w 1934 r. teatr Cricot. Losy powojenne posiadłości były mało interesujące, ponieważ dom często zmieniał właścicieli i stopniowo popadał w ruinę, aż przejęła go Paulina Ołowska, która obecnie prowadzi w nim własną pracownię i rodzaj „artystycznego schroniska”. Artystka w ostatnich latach zorganizowała tam dwie edycje projektu artystycznego *Mycorial Theatre*, do którego zaprosiła zaprzyjaźnionych artystów i kuratorów. Z kolei w 2016 r. w Kadenówce odbyła się akcja pt. *Blask na drzewach jakiś chory (…) Zaczęły się meteory*, której współautorami byli także – poza Ołowską – Bogusław Bachorczyk, Aleksandra Idler i Jakub Piwowarski. Był to inspirowany wspomnieniami Marii Iwaszkiewicz oraz poezją jej męża poetycki „happening w stylu gargantuicznym”. Tytuł, stanowiący wyimek pochodzący z wiersza Jarosława Iwaszkiewicza pt. *Sierpień* (z tomu *Krągły rok*, 1967), stanowił raczej sugestię i metaforę, którą artyści ewokowali w przestrzeni przydomowego ogrodu. W tym symbolicznym anturażu, „tańcząc” do *Pieśni nocy* Karola Szymanowskiego, Ołowska oraz Bachorczyk, wśród „szczebiotu” metalicznych rzeźb, wolno zataczali przestrzenny krąg. W ich wyciągniętych do góry dłoniach żarzyło się rozbite na dwa „półksiężyce” lustro, w którym odbijały się słońce, dom oraz zgromadzona publiczność. Było to, można powiedzieć, przewrotne scalanie rozdwojonej podmiotowości i tożsamości *persony* (warto pamiętać, że w świecie greckiego antyku termin ten opisywał ‘maskę’ oraz ‘twarz’), gdyż podjęte przez artystów działanie odbywało się za pośrednictwem obrazów i mitów, jakie matrycują się od zawsze w literaturze, sztuce czy muzyce. Nostalgiczna ironia Ołowskiej i Bachorczyka balansowała na cienkiej linii oddzielającej teatr od operetki, jakby była to strategia szyta na miarę wykrojów, które nie przystają do ciała, choć go pożądają i za nim tęsknią…

…I PIEC PIĄTY…

***V Ćwiczenia w pracowni – ulica Czysta 17 (1998 – )***

Retroaktywna podróż zaczyna się i kończy w pracowni na ulicy Czystej 17, gdzie Bogusław Bachorczyk pracuje i mieszka od blisko dwudziestu lat. W tym miejscu w wykwitach wielkiej gorączki odbywa się permanentna praca montażu i przemieszczania, w której teatralna draperia narasta jak żywioł materii opisany przez Brunona Schulza w *Sklepach cynamonowych*. Artysta dystrybuuje w przestrzeni domu semantyczne i ikoniczne gesty i interwencje, niekiedy zapraszając do siebie zaprzyjaźnionych poetów bądź – jak w maju 2013 r. – studentów szkoły aktorskiej, którzy w ramach *Ćwiczeń WF* fastrygują i powlekają na ścianach sieć utkaną z tysięcy przeplatających się nici. Przed czytelnikiem i widzem wyłania się ekscentryczna abstrakcja linii i zwojów, która może przypominać bioorganiczne prace Evy Hesse (*Right After*,1969). I rzeczywiście – w tych splątanych parafernaliach i geometrycznych uskokach nietrudno odnaleźć „skupienie na tożsamości, erotyzmie i autobiograficzności postminimalistycznego gestu, ponowne zdematerializowanie artefaktu i włączenie odbiorcy jako istotnego elementu dzieła, posłużenie się ekonomią daru”[[10]](#footnote-10).

Dar zaś – pamiętajmy – jest także krojoną na miarę namiętnością i apologią sztuki (teatru). Bogusław Bachorczyk jest ich depozytariuszem.

1. Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2, s. 29. [↑](#footnote-ref-1)
2. Por. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski i M. Gołebiewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 77. [↑](#footnote-ref-2)
3. B. Bachorczyk, *Gra o zachwyt*, cyt. za: http://bachorczyk.com/tekst (dostęp: 06.03.2017) [↑](#footnote-ref-3)
4. G. Debord, *Teoria dryfu*, [w:] *Przewodnik dla dryfujących*, *Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, przeł. M. Kwaterko, Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 122. [↑](#footnote-ref-4)
5. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 120. [↑](#footnote-ref-5)
6. E. Jelinek, *Dzieci umarłych*, przeł. A. Kowaluk, WAB, Warszawa 2009, s. 23. [↑](#footnote-ref-6)
7. *U rodziny. Wystawa plenerowa studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, cyt. za: http://muzeumtatrzanskie.pl/?strona,doc,pol,glowna,1373,0,1734,1,1373,ant.html (dostęp: 06.03.2017) [↑](#footnote-ref-7)
8. O. Marquard, *Sceptyk: mowa dziękczynna* [w:] *Apologia przypadkowości*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994, s. 7. [↑](#footnote-ref-8)
9. B. Bachorczyk, *Gra o zachwyt*, op. cit. [↑](#footnote-ref-9)
10. W. Szymański, *Argonauci. Postminimalizm i sztuka po nowoczesności*, Ha!art, Kraków 2015, s. 169 [↑](#footnote-ref-10)