

Uniwersytet Pedagogiczny

Viatoris. Romantyzm w czasach postmodernizmu

Wykład III

Rafał Solewski

Biblioteka Główna
ISBN 978-83-923889-9-9

2012

OBRAZY I MIEJSCA

Warszawę *Viatoris* odwiedził na przełomie kwietnia i maja 2012¹. Termin zgodny z *credo*, w którym napisał o ciekawości i tęsknocie odczuwanych każdej wiosny. Wcześniej malował obrazy już nie w lodowatej pracowni, ale w jednej z malarskich sal uczelni, bladym światem, zanim przyszli studenci. W tym właściwie dużym pokoju było ich za dużo, rozłożone na parkiecie mało odróżniały się od podłogi. Jednak brązowe papiery nalepione na słupach ogłoszeniowych wyglądały już inaczej. Rozmiar 100x70 cm. „Za duży na małe, za małe na duże”². Warszawa miała kategorycznie pilnować wielkości, jednak nieraz narzucało się wrażenie, że płaszczyzny są większe, że *Viatoris* opanowuje, anektuje całe słupy ogłoszeniowe. Bemowo, Żoliborz, Śródmieście. Szczególnie plac Wilsona. „Nie Łilsona tylko Wilsona” - napisze *Viatoris* - „bo tak mówią w Warszawie”. Napisze też, że na obrazach to „robociarze, mięśniacy”. Jednak w innym miejscu doda: „są chłopi, szlachcice, *Viatorisy* frasośliwe. Namazane po mojemu. Ale mi się podobają”. Pani w Kordegardzie powie o „malowaniu Chrystusików”. Artysta oburzy się najpierw: „To sytuacja... Filozofia. To figura retoryczna. Bóg, człowiek...” a potem pomyśli „dziewczyna ma rację. W określeniu Chrystusiki zawarte jest całe ciepło. Całą relacja do takiego zobrazowania...”.

W stolicy, na pakowym papierze opatrzonym wyraźną czerwoną pieczęcią-szablonem *Viatorisa*, chyba rzeczywiście rzadziej pojawiają się chleby, znaki, konstrukcje domów, Oko Opatrzności. To raczej ludzkie figury namalowane gwałtownym ruchem pędzla, oparte najczęściej na czarnym konturze i miękkiej, szerokiej linii, które stoją w zamyśleniu, siedzą. Medytują? Eksponują swą cielesność, czasem widoczną muskulaturę, stabilne trwanie, mimo pospiesznej, zamazanej, powierzchniowej kreski.

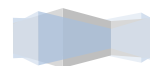
Zwraca uwagę postać, stojąca w kontrapoście, trochę przesunięta w stosunku do osi arkusza pakowego papieru. Niektóre plamy mogą sugerować, że to kobiecy akt, tak jak i uniesienie rąk do góry, zwykle eksponujące biust. Jednak ekspresjonistyczna, Baconowska właściwie deformacja posunięta jest tak daleko, że pozostaje jednak sama figura. Może to sam *Viatoris*?

Czarne grube, asfaltowe niemal kontury położone zamaszystą linią na pakowym papierze kontrastują z wyraźnymi literami na plakatach będących tłem albo sąsiadem dla brązowo-szarych podobraz. Na np. różowych płaszczyznach w całości oblepiających słup ogłoszeniowy. Widać, jak *Viatorisowe* „obrazy uliczne” to zdecydowana, agresywna ingerencja nie tylko w przestrzeń Warszawy, ale i w dominującą kulturę masową, w obrębie której zorganizowana została Międzynarodowa Wystawa. Może dzięki *Viatorisowi* okazuje się, że to tylko giełda handlarzy biżuterią. Tylko widzących siebie w kulturotwórczej i „elitarniej” roli. I może zdenerwowanych: „któż nam tu takiego śmiecia wlepił?!”

Wyrazista jest też biała, przewrócona, klęcząca (może wstająca z klęczek?) figura, w której brąz pakowego papieru to tylko odgraniczenie do monumentalnie groźnych i wielkich, niby minimalistycznych w białych płaszczyznach, a przecież agresywnych plakatów Legii i Polonii, na których (ryzykownie?) nalepił się *Viatoris*.

¹ Por. *Warszawa, Viatoris - obrazy uliczne Piotra Jargusza*, 23.04 - 7.05 2012; druk ulotny.

² Cytaty nie opatrzone innym przypisami pochodzą z tekstów Piotra Jargusza, czytanych z wydruków komputerowych przez niego osobiście podczas spotkań z autorem artykułu albo przestanych „mailem” w lipcu 2012 roku.



Viatoris. Romantyzm w czasach postmodernizmu

Wykład III

Rafał Solewski

Właśnie wspominając o tej leżąco-kłęczącej formie, tak bliskiej dawnym postaciom skupionym, w sobie, w modlitwie, pokłonie, ukorzeniu, chronieniu się, zamykaniu i błaganu zarazem, *Viatoris* przedstawi może zamierzone sedno swej warszawskiej wizyty:

„Ulica jest samą uczciwością.

Wiszę pokornie. I te moje olbrzymy i ten leżący całujący ziemię. Akurat rano w katedrze u św. Jana widziałem jak kobieta wstając z kłęczek pocałowała posadzkę kościoła.

I malowanie przez kilka miesięcy w ekstremalnych czasem warunkach, dało mi nie wiem co, ale dało.

W tym poczucie jakiejś ważnej solidarności z innymi, siłę i wiarę że wybrałem dobrą drogę.

Mnie obrazy są potrzebne po to, żebym był”.

Warszawa potrafi urzekać urodą, historią i wiarą, Starówką, Świętokrzyską, kościołem Karmelitów, Hotelem Bristol, katedrą, pamięcią o Trzecim Maja, o Popiełuszce, demonstracją w obronie Telewizji Trwam, słońcem, granatowym niebem, białą chmurką... Przede wszystkim jednak żywotnością i impetem, który widać w publicznych miejscach. Dlatego zdaje się domagać dialektycznego zderzenia z energią *Viatorisa*, który niestrudzenie tworzy, wiesza i lepi obrazy, anektuje miejsca i ludzi. „Na Placu Wilsona powieszę sześć albo dziewięć. Ostatecznie przykleiłem dwanaście. Jeszcze cztery na Bemowie. Iwona z Olgą czekają [...] Kleimy kolejne siedemnaście w deszczu Dobrze, że dziewczynki nie poszły. Iwona całą mokra. Leje. Od słupa do słupa. Pan z *Warexpo* dźwiga wiaderko z klejem. Też dostanie butelkę żubrówki. [...] O 23. kleję obraz na słupie. Takiego z rękami w dół. Robotnik 2012. Przyklejony. Wątpliwości, czy dobry. Dwa razy podjechałem. Popatrzyłem. Dobry. Ujdzie.”

Jednak Warszawa sama lubi kusić i narzucać innym swą wolę. Nie stara się zrozumieć. Widzi odpustowe Chrystusiki albo doraźnie popularny *street art*. Może nie przypadkiem to właśnie w zapiskach ze stolicy jest fragment listu od Danusi:

„A chyba dlatego jestem ciekawa, że sama często nie bardzo rozumiem tego, co tworzysz, choć niektóre prace na mnie działają.”

I odpowiedź:

Nie wiem jak działają.

Wiem że działają.

I o to chodzi.

Na kogo ma działać, to działa.

Przecież tyle jest innych możliwości.

Nie należy się na to obrażać.”

2

Obrazy są po to, by dochodziło do aktu. Najpierw bycia ich autora. Tworzenia dającego wyraz naturze gwałtownej i natarczywej, a zarazem przewrażliwionej, samotnej, introwertycznej: „Malowałem rano.

moich Robociarzy. Na podłodze. Cztery podejścia. Wytworzyć temperaturę a potem samo się, maluję, samo się myśli. O.... o czymś już zapomniałem powiedzieć.... a potem przyszła myśl ze owocem mojego malowania ma być cisza....". Potem też aktu publicznego wieszania-wlepiania pełnego fizycznego wysiłku i ekshibcjonistycznej odwagi, wreszcie aktu patrzenia i bycia widzianym. Bycia obrazów. Bo przecież „jako takie” nie są ekskluzywną wartością, luksusem, popisowym przedmiotem kupowanym przez snobów: „To moje malowanie w ogóle i szczególnie jest dobrym pomysłem. Papiery w cenie 90 groszy, farby ze sklepu chemicznego, galeria na słupach ogłoszeniowych, totalna, transport ;o prostszy byłoby trudno. A wieczność i trwałość jest sprawą względną. Już 14 Kwietnia. Maluję. Namalowałem trzy na Wilsona. Jakie sam nie wiem.” Tworzone szybko obrazy mają dać upust energii. Uwiesić, zagarnąć, gromadzić wokół siebie tych, którzy je widzą, albo wiedzą o nich, wiedzą o procesie powstawania. I pozwalają tak, swoim patrzeniem i wiedzą, użyczeniem swojego wzroku, myśli i energii, obrazom na to, by były. Zarazem patrzący doświadczają swego istnienia. Mogą pomyśleć o własnej tożsamości.

Tymczasem w Warszawie, wśród słupów ogłoszeniowych z naklejonymi obrazami, ludzie najczęściej tylko chodzą, rzadko przystają. Może czasem wyglądają, jakby sami z takich słupów zesłi, albo że właśnie na te słupy wchodzili. Chyba jednak tylko wyglądają. Częściej są obok. W stołecznym pośpiechu do wykorzystania szansy, uchwycenia intensywnego przeżycia i pozoru szczęścia, sukcesu. „Rozmawiam z dziewczyną z kwaciarni. Dlaczego na słupie i dlaczego takie smutne. Pe-sy-mi-styczne.” Warszawę trudno będzie włączyć do wspólnoty formowanej przez nomada. Nawet mimo tego że *Warexpo* zgodziło się eksponować prace dwa tygodni dłużej. *Viatoris* podsumuje: „A w Warszawie? Duża ekipa. Za duża. Zawsze byłem w dwójkę, trojkę. Czego się spodziewam. Niczego. Kopa. Jestem z poza układów, jeszcze profesorek filozofujący. Jednym słowem dla wszystkich obce ciało.” Dialektyka może zatem była, czy jednak synteza?

Może miejscem dla obrazów lepszym jest przestrzeń poza miastem? Szczególnie poza tym wielkim, pospieszonym, i w tej samolubnej dynamice obojętnym dla wędrowców, którzy chcą się zatrzymać, przeżyć spotkanie, pomyśleć. Zobaczyć, przypomnieć sobie...

„Dlaczego Białowieża? Bo Stefan Balukiewicz tam żył i zmarł...

Bo kocham chodzić po lesie. Bo las mnie ciągnie. Bo go potrzebuje.

Bo takich Teremisek jest wiele. Więcej niż Warszaw i Krakówów.

Chwytam te wszystkie nitki ...Stefan zostawił po sobie strzelbę i arabskiej rasy konia którego dostał z jakiego zaprzyjaźnionego majątku... Za szczęśliwy nie był. Jego syn gdzieś w Rosji a on w pałacu z tancerką.”

Teremiski to bujna i soczysta, zaborcza zielen³. Wśród niej oczekiwane żubry. Nagle, mniej oczekiwany, parawan-plot. Z tych, które powstały z krakowskiego, plakatowego, informacyjnego natłoku. Zaskakuje, bo jest papierowy, biało szary. Miejski śmieć rzucony w samym środku polany. A może symbol szukania właściwej lokalizacji, miejsca ucieczki? Może nawet, mimo parawanowej prowizoryczności i tymczasowości, zadowolenia, zakotwiczenia?

³ Por. Puszcza Białowieża, czerwiec 2012. *Viatoris. Obrazy wiejskie, leśne i polne*. Projekt zrealizowany wspólnie z Uniwersytetem Powszechnym i Fundacją Jacka Kuronia. Obrazy подарowane mieszkańcom wsi tworzą domową prywatną kolekcję sztuki; druk ulotny.



Viatoris. Romantyzm w czasach postmodernizmu

Wykład III

Rafał Solewski

„Zawiozę do Teremisek prawie całość. Papierowe rogi, trąby i fujarki.

Skrzydła i wielkie mordy. Poustawiam na polach bagnach, moczarach, trawach i łąkach. Na kurhanach i tam gdzie patrzyłem co ranka na dziki. Powieszę na gałęziach drzew.

Zostawię. Niech zgnije i zamieni się z powrotem w ziemię, drzewo, las.

Taka sprawiedliwość, z pragnieniem harmonii. Zostawię tam na zawsze. W Puszczy... [...] Nie mam potrzeby niczego palić. Mam potrzebę pozostawić Czasowi, w słońcu, deszczu, wietrze.

Niech się stanie. To nie destrukcja. To Transformacja. Ładniej: przemiana...”

Obrazy, rzeczywiście ostatecznie ofiarowane Teremiskom, teraz nie są miejskie, jeśli uliczne i znane bardziej z Krakowa niż Warszawy, to jednak bardziej *wiejskie, leśne i polne*, inaczej odnajdują siebie.

Drewniany dom, brązowe i szare deski z sękami, białe ramy okien. Na tym domu (może to ten „Mrozowskich, najbogatszy we wsi”, z kolorowymi łubinami w ogrodzie), przy narożniku, brązowy, pomięty pakowy papier. Na nim pieczęć *Viatoris. Obrazy uliczne Piotra Jargusza* i po prawej stronie czarny, pionowy kształt. Wierzby? Głowy zwierzęcia? Namalowany gwałtownie, z zaciekami, rozchlapaniami, czarnymi cętkami, z dwoma białymi plamami i rozcapierzonym, rozczochranym rozgałęzieniem w górnej części. Na powierzchni szyi-pnia tworzy się jednak graficzna struktura plamek i kresek.

Albo deski szerniaste, pomalowane na brązowo ramy okien i słupki podpierające daszek z poszarzałej, brudnej falistej płyty bitumicznej. Czy to tam zdarzył się eternit na dachu? Na ścianie szarobrazowy papier z namalowanym czarną farbą przechylonym trójkątem z okrągłą plamą i trzema białym rozbłyskami ponad jego szczytem i grubą pionową, jakby podwójną kreską pod nim. Przewracająca się kapliczka? Kontury siedzącego *Viatorisa*? Oko Opatrzności? Gdzie indziej trójkąt z kreskami-smugami-błyskami widnieje na papierze pakowym wsuniętym pod charakterystyczne dla białowieskich domów narożne deski kryjące węglowe wiązanie na zrąb⁴. Obecny jest także „siedzący”. Tu z dzieckiem na kolanach i jakby siedział za drewnianym stolikiem przy rogu domu. Obok zielone ramy okien.

Wreszcie trójkątny szczyt szarej, rozpadającej się chatupy-stodoły, pięknej na tle brzoź, ale zastłanianej przez agresywny barszcz Sosnowskiego, wyróżnia nagle umieszczona w jego centrum duża brązowa płaszczyzna z czarnymi konturami (taczek, napiętego żągla, wygiętego trójkąta Oka Opatrzności?) oraz białymi, czerwonymi, różowymi plamami. Może to ta „Drewniana chatynka w zaroślach, klepisko. Gdzie się można modlić? Stare krosna”, gdzie „Paweł <tackeruje>...”?

Obrazy wiszą „po polach, po domach, po drutach”, mieszkańcy chcą, by wisiały „u nich” i dziękują. Przyjaciele chcą wieszać - obowiązuje hasło: „przyjdź, dam, weźmiesz, powieszisz”. Próbują widzieć i interpretować figury „dziwaczna ręka, jakby cięta powietrze”, szczerze oceniają: „obrazy są, jakie są, ale są uczciwe”. „Są” chyba jednak przede wszystkim ludzie, którzy na nie patrzą. Zajmują się nimi. Biorą udział w działaniu *Viatorisa* i konstruowanej przez niego wspólnocie tych, którzy widzą, myślą, rozmawiają, działają. To ludzie konkretni: Paweł Passini, Kasia Winiarska, Artur Charytonow, Krzysztof

⁴ Artur Gawęł, Mirosław Stepaniuk, *Zdobnictwo drewnianych budynków*, Instytut Zrównoważonego Rozwoju: Białystok brw, http://www.zielonetehnologie.pl/html/pubonline/downloads/Zdobnictwo_drewnianych_budynkow.pdf (dostęp 20. 06. 2012)

Wisłocki. Siedzą razem z Piotrem i Iwoną przy drewnianym stole, na nim wódka i piwo *Żubr*. Błyszczące oczy i spokój. „Dają sobie spotkanie, kiedy się myśli o swoim życiu”. Albo stoją - mężczyźni, pies i piwo na płocie. „Paweł gada z Józefem pod sklepem”. Są w tym świecie. Są jakby bardziej naprawdę. Tak, jak naprawdę mają zaistnieć obrazy.

OBRAZY I DZIAŁANIA

Viatoris działa wśród nich, „daje spotkanie”, wiesza i ustawia prace, rozmawia, wstaje o trzeciej rano ze wszystkimi, żeby zobaczyć żubry przy drodze oraz niespodziewanego eleganta w lakierkach, chce przeprowadzić warsztaty dla dzieci, ofiaruje dzieła. Chce żeby obrazy były, żeby wisały i były widziane, żeby natykano się na nie i o nich wiedziano, by zmieniały świat („obraz ma działanie sprawcze”), trwały. A jeśli zniszczą, to by stały się częścią natury i tak trwały dalej. To ich życie, a zarazem część jego wysiłku. Artysta wpisuje się w naturę i istniejącą w symbiozie z nią kulturę rodzimą, spontaniczną i oczywistą. W przestrzeń inną niż wypełniana przez ogłoszeniowe słupy. Jednocześnie publiczną i „swoją”.

Chyba jednak nie tylko przestrzeń jest inna. Tutaj są konkretne osoby i bezpośrednia rozmowa. Czas płynie inaczej. Inne jest zatem działanie, a przez to może i inne stają się obrazy, tak jak tego pragnie ich twórca.

Piotr pamięta obrazy, myśli nimi (nie tylko o nich), tworzy je, wyszukuje miejsca różnych lokalizacji w przestrzeniach, w których będą mogły działać nie swym mimetycznym powtarzaniem rzeczywistości, ale istnieniem, świadczeniem o działaniu i tworzeniu, przypominaniem o właściwości miejsca, w którym się znalazły, o historii. Artysta z właściwą sobie energią chce wymuszać myślące patrzeć. Można dostrzec w jego aktywności przykład zwrotu ikonicznego⁵. Prace plastyczne są Beltingowskim „wyrazem symbolizacji”. Na pewno indywidualnej. Ale chyba też kolektywnej - intuicyjnie i w świadomym zamierzeniu. Sama figura *Viatorisa*, wędrowcy, nomada, człowieka w drodze, patrzącego w gwiazdy, „zdobywcy, uciekiniera, najczęściej jednak przechodnia”⁶, obecna na wielu obrazach, przesiąknięta jest odniesieniami symbolicznymi. Oko Opatrzności, Chrystus, klęczący, roboczarze, chleb, drzewo, kamień, to nie mimetyczne naśladowanie, reprezentacja, ale z pewnością znaki odsyłające do poziomów znaczeniowych związanych z pracą, prostotą, dumą i pokorą, medytacją, modlitwą, metafizyką. Dzieła plastyczne, ale też refleksje, i cała aktywność Piotra Jargusza (pieczętowanie fotograficznie) zdaje się wpisywać w zdania Beltinga o tym, że „Za pomocą obrazów bronimy się przeciw ucieczce czasu i utracie przestrzeni, których doznajemy w naszych ciałach”⁷, albo też o tym, że współczesny artysta ma jakby wkraczać w tożsamość i stawać się częścią dziedzictwa po to, by wspomóc ofiarowanie starego „ja” na rzecz jego kolektywnej rekonstrukcji jako części nowego

⁵ O tzw. „zwrocie ikonicznym” por. Anna Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf> (04. 04. 2012); Hans Belting, *Antropologia obrazu*, Universitas: Kraków 2007; William J. Thomas Mitchell, *Picture Theory* [za:] James D. Herbert, *Masterdisciplinarity and the 'pictorial turn.'* - art history “The Art Bulletin”, Dec, 1995, http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_n4_v77/ai_17846035, (15. 11. 2006).

⁶ Piotr Jargusz, *Viatoris*, Kraków 13 V 2012, <http://www.piotrjargusz.pl/> (24. 07. 2012)

⁷ Hans Belting, *Antropologia obrazu*, Universitas: Kraków 2007, s. 84



Viatoris. Romantyzm w czasach postmodernizmu

Wykład III

Rafał Solewski

dziedzictwa⁸. Wspólnota konstruowana wokół Viatorisa to chyba takie „nowe dziedzictwo” skonstruowane jednak wyraźnie na tym, które istnieje i jest kultywowane.

Działania *Viatorisa* z obrazami to także „wydarzenia wizualne”⁹, które prowokują do refleksji wykraczającej poza historię i krytykę sztuki, albo estetykę, w stronę socjologii i filozofii.

Ważne, gdzie dzieła są wlepiane lub wieszane. Powierzchnia, na którą się nalepia, albo w którą wlepia kształtuje znaczenia, najpierw jako miejsce ogłoszeń w przestrzeni publicznej, później przez to, co ogłoszenia mówią. Uderzająca jest różnica między krzykliwą barwą i komunikacyjnym agresywnym natłokiem miasta, a spokojną szaro-brązowo-czarną powierzchnią drewna wpisującego się w monumentalną całość natury.

Ważne jak. Dziś wlepiane *Viatorisy* mogłyby bezpiecznie i taniej ograniczać się do przestrzeni internetu (gdzie i tak są)¹⁰ i korzystać z ulubionego narzędzia komercyjnych grafików komputerowych, tzn. *Photoshopa*. Piotr Jargusz jednak wkracza, ingeruje, napada, niektórym pewnie niszczy, denerwuje, prowokuje - obecny fizycznie, nie wirtualnie.

Verbalna refleksja mówi o tym, że obraz to ślad, znak, zakłęcie i drogowskaz „jak krzyż Tuarega, który dorastający syn dostaje od swego ojca. Jako talizman na drogę, znak czterech stron świata i prognostyk przyszłego spotkania.”¹¹ Że powstały w ekstremalnych warunkach i najlepiej ofiarowany nie tylko trwa, ale i ma siłę sprawczą, moc zmieniania. *Viatoris* lubi posługiwać się siłą. Epatować. Ilością, gwałtownością, zaskoczeniem, kontrastem. Zmuszać do interpretacji symboli. Lubi budzić myśli, zmysły i uczucia.

Charakterystyczne dla „zwrotu ikonicznego” jest zaufanie do obrazu, który „jest oczywistością. Zwyczajnością. Codziennością. I przedmiotem, narzędziem i bytem duchowym. Szukanie obrazem jest zarówno potrzebą zrozumienia, jak i potrzebą spotkania. Obraz malowany niesie ważną precyzję. Definiuje niedefiniowalne”¹², „może uczynić lepszym człowiekiem”. Jednak okazuje się ono przekształcać w aktywność, którą powinny szerzej badać *visual studies*, rozumiane w kontekście rozważań Mieke Bal i Anny Zeidler-Janiszewskiej, a więc może jako krytyczne studia transdyscyplinarne nad synestetycznym doświadczeniem i jego kulturowym sposobem pojmowania, które czynią widzialnym i rozumianym¹³. Synestetyczność jest tutaj rozumiana szeroko, wraz z doświadczeniem intelektualnym, ale warto może pamiętać słowa artysty o smakach, zmysłowym doświadczeniu natury, doznaniach erotycznych, czy wprost o „błądzeniu w hałdach” rzeczy, zapachów, zwierząt, ludzi konkretnych, obrazów, pamięci.

⁸ Por. tamże, s. 88

⁹ A. Zeidler-Janiszewska, dz. cyt., s. 15

¹⁰ Por. <http://www.piotrjargusz.pl/>

¹¹ P. Jargusz, *Viatoris*, dz. cyt.

¹² Tamże.

¹³ Por. Mieke Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, tł. Mariusz Bryl, „*Artium Quaestiones*”, t. XVII, s. 295-331 oraz Anna Zeidler-Janiszewska, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „*Teksty drugie*”, 2006, nr 4 (100), s. 12n.

ZWROT PERFORMATYWNY

Postrzeganie *Viatorisa* poprzez współczesną refleksję o tym, co wizualne, o wszechstronnym doświadczaniu, wreszcie przez teorię zwrotów, prowadzi też do koncepcji „zwrotu performatywnego”¹⁴. W hollywoodzkim filmie Piotra Jargusza nazwano by chyba „maniakiem akcji”. Sam pisze o sobie: „ledwo nadażam za sobą, a potem śpię”, pyta „Czemu mam takie podkrążone oczy. Opaszą cię i powiodą. Taka prawda. Dobrze jest teraz. Potem będzie coraz trudniej żyć. Zdążyć z podróżami. Ze wszystkim, co najważniejsze. Nie tracić czasu. Na skróty.” Działa gwałtownie, niecierpliwie, nieostrożnie eksploatuje siebie. Pragnie podejmować decyzje, przeprowadzać zamierzenia, realizować projekty, dokonywać aktów, tworzyć, spotykać się, rozmawiać, wkraczać w świat, opanowywać go i dostosowywać do siebie. Jest „inicjatorem i sprawcą”, „mocnym podmiotem” i jakby wprost spełnia wiele elementów definicji: „W centrum zainteresowań zostaje postawiona zatem kategoria zmiany jako wartości pozytywnej oraz aktywny (sprawczy) podmiot (podmiot performatywny), który tworzy się poprzez zmiany i powoduje konkretne zmiany w otaczającej rzeczywistości, zwłaszcza poprzez wydarzenia.”¹⁵

Jednak *Viatorisowe* zmiany i wydarzenia, choć są przykładem energetycznej aktywności „w świecie”, mają charakter inny, niż ten opisywany np. przez Ewę Domańską. Świat powinien się przemieniać i modyfikować swój stosunek do własnego dziedzictwa nie dlatego, że skonstruowane zostanie „dziedzictwo” zupełnie nowe, ale przez to, że przypominać się mu będzie o tym, które ma i które zapomina. To wokół tego, co prawdziwie dziedziczone (tu: pamiętane przez *Viatorisa* i obecne w jego obrazach), powstawać ma wspólnota. Jednak nie buntowniczy, polityczny, lewicowy kolektyw broniący interwencyjną „sztuką krytyczną” mniej lub bardziej „wykluczonych”. Bardziej utopijna przestrzeń, w której egoizmy i granice przetłumacza sztuka¹⁶.

Jest co prawda „koperformatywność” z innymi podmiotami. Nawet więcej niż w doświadczeniu. Nie tylko widzowie, słuchacze, czytelnicy są upragnieni, ale i współ-podróżujący, współ-organizujący, współ-wieszający. Nawet ulegając zaborczości Piotra w ograniczony sposób i śledząc działania *Viatorisa* z dystansu, rzeczywiście staje się trochę pożądanym przez niego badaczem i interpretatorem biorącym udział w „akcji”, w siołście „wrażliwym na odgrywanie sposobie zdobywania wiedzy”¹⁷, charakterystycznym dla „zwrotu performatywnego”. Również w sensie dosłownym, wszak nowością jest wiedza może nie o Krakowie, ale np. o stosunku warszawiaków do Placu Wilsona (nie Łilsona), białowieskim budownictwie, czy kształtach i kolorach łubinu - owszem.

Czy jednak koperformatory mają również tworzyć własne obrazy i wieszać je wraz z Piotrem? Albo pisać o czymś innym, niż *Viatoris*?

Chyba nie. Wspólnota ma powstawać wokół niego i tego, co on kultywuje. *Viatoris* to „mocny podmiot”, ale podmiot w sztuce samotny, a w tworzeniu wspólnoty zdecydowanie romantyczny.

¹⁴ Por. np. Ewa Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty drugie”, 2007, nr 5 (101), s. 48-61.

¹⁵ Tamże, s. 52.

¹⁶ Por. Odo Marquard, *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem [w:] Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, (katalog wystawy przygotowane przez Haralda Szeemana), Verlag Sauerländer: Frankfurt/Arau 1983, s. 40-49.

¹⁷ Por. E. Domańska, dz. cyt., s. 60

VIATORIS ROMANTYCZNY

O obrazach jako przedmiotach powstających, tworzonych i prowokujących do działania, przemieniających, i tak przejmujących rolę podmiotu, Piotr Jargusz pisze przywołując element naturalizmu, znajomości historii sztuki, nawiązując do kondycji współczesnej kultury, ale i odwołując się do tradycji kontemplacji, świętości i wspólnoty powstającej wokół takich wartości: „Dlaczego często swoje obrazy rozklejam na ulicy? Na ulicznych słupach ogłoszeniowych? Największe kontemplacyjne obrazy malarze malowali słuchając kwiku podrzypanych na jarmarku kogutów, do Boskich Matek pozowały im służebne dziewczyny, a świętymi bywali kościelni żebracy. Oni też, byli ich pierwszymi oglądającymi, widzami, świadkami swojej transformacji. Przemiany.”¹⁸

Aktywność, działanie, nieustającą „akcję”, która rozwija się nie tylko w kształtującym tożsamość dialektycznym napięciu Piotr Jargusz i jego dziedzictwo - współczesny artysta - *Viatoris*, czy starciu z malarską materią, ale i w relacji z odbiorcami, często nazbyt obojętnymi, urzędnikami - niechętnymi artystom, czasem też Polakom, krytykami - nie dość entuzjastycznymi, nazwać można dramatem. W kategoriach teatralnych brak tu oczywiście jedności miejsca i czasu, to raczej totalna sztuka w stylu Roberta Wilsona, dziejąca się w wielu miejscach świata i różnym czasie. Albo współczesny dramat romantyczny.

Jest tu kompozycja kontrapunktyczna zestawiająca porządek metafizyczny przywoływany na różne sposoby, porządek obrazów i porządek wydarzeń związanych z działaniami *Viatorisa*. Te są jak najbardziej synkretyczne. Malarskie, pisarskie, fotograficzne, performatywne w wieszaniu obrazów, spotkaniach, rozmowach, podróżach. Zachodzą dzięki aktywności romantycznego bohatera - wiedzącego więcej, ale uwikłanego tragicznie w wybory między wolnością artysty i nie rozumiejącym go „światem”: „Pomalowałem. Siedzących. Alem zadowolony. Kiedy sobie tak maluję. O to pewnie chodzi. Na co mi to zabieganie, zapraszanie, media i... do tej pory byłem wolny. Wynajmowałem od Filmotechniki słupy i sam za nie płaciłem. Trzeba się było tego trzymać. Ale prawda że bez pieniędzy z grantu nie zakleiłbym Warszawy, nie pojechał do Białowieży i w końcu na Syberię. Ale cały sens moich obrazów ulicznych jest w wolności i stwarzaniu ważnej sytuacji”. Bohater romantyczny działa, mimo samotności wynikającej z owego niezrozumienia, jako „mocny podmiot”, którego stać na konstruowanie totalnej, utopijnej wspólnoty wokół siebie. Warszawa, Teremiski, Tiumeń, Bruksela i działania w nich to jednak nie modernistyczne zacieranie granic między miastem i wsią, albo różnymi narodami, ani też nie nowoczesna rewolucja, ale raczej utopijny *Gesamtkunstwerk* romantycznie pomyślany jako zgromadzenie wokół jednostki. Może to też akt będący czymś więcej niż kultura (czyż Heideggerowska krytyka sprowadzenia działania człowieka tylko do niej, nie wyrasta z romantycznej tradycji i filozofii niemieckiego idealizmu?)¹⁹.

Viatoris - malujący, działający, piszący, mówiący, obierający drogę podróży na romantyczny sposób artystycznie „rozpamiętuje przeszłość”. Wciąż pamięta o historii, z historii wyrasta, w historię wierzy. Tak jak w naród: „Mam dla tej swojej Polski wiele czułości. Może po prostu ją z Iwoną kochamy. Moja

¹⁸ P. Jargusz, *Viatoris*, dz. cyt.

¹⁹ Świadectwem kryzysu świata było wg Heideggera „odbóstwienie” świata, odchodzenie od istoty bycia [różnego od bytu], rzeczowości rzeczy, sprowadzanie bycia do wyglądu, języka tylko do narzędzia komunikacyjnego, działania ludzkiego tylko do kultury, a sztuki do estetyki. Por. Martin Heidegger, *Czas światooobrazu*, tł. Krzysztof Wolicki [w:] M. Heidegger, *Budować, myśleć, mieszkać. Eseje wybrane*, Czytelnik: Warszawa 1977, s. 128-9n.

polskość objawiona...”. Jak typowy romantyk chce, by w jego działaniu, tak jak w historii, dziejach narodu, sztuce, doświadczać aktywności Hegłowskiego „absolutnego ducha”.

Nawet kiedy patrzy się na Piotra Jargusza, to przypomina się niekiedy Daniel Olbrychski z filmów Andrzeja Wajdy. Może nie aż tak przystojny, jednak podobnie poruszający się, silny fizycznie, reagujący emocjonalnie, a nawet postępujący czasem jak ekranowi bohaterowie „Polskiej Szkoły Filmowej”. Sam artysta pisze, że *Viatoris*, czyli jego „projekt życia” (a zarazem *alter ego*) to „Osoba wędrująca w nadziei, że zaspokoi swój duchowy głód”. „Koperformatorzy”, uczestnicy wspólnoty, mają pomóc go zaspokajać. Dobrze, jeśli nie tylko w organizacji, wieszaniu obrazów, „pisanu o”, ale i w kontemplacji, spotkaniu, rozmowie, może we „wrażliwym na odgrywanie” kultywowaniu dziedzictwa. Kolektywnym ono bywa, może nie przez Stefana Balukiewicza, który był leśniczym w Białowieży, ale przez tych dziadków i pradziadków, którzy na różne sposoby doświadczali kobiet, lasu, wojen, Wschodu i Zachodu. O których wielu może przywołać podobne wspomnienia: „Spotkanie z pradziadkiem. Patrę na ślad jego noża w spodzie krzyżyka, który sam zrobił. Pracowicie ścinane żeby było równo. Patrę na wyszlizgane, miodowe, ponad stuletnie, stu piętnastoletnie drewno. Ożywa. Czuję je. Patrę, czy wiem, że będę patrzył. Tak będzie. To będę widział. I tę datę 4 marca 1894. To było na Syberii.”

A może najbardziej wspólnym jest i dziedzictwo, i dziejąca się współcześnie sztuka, przez owego absolutnego ducha, który tutaj ma być tym naprawdę prowokowanym i tym prawdziwym „koperformatorem”. Przedmiot duchowego głodu ma stać się współ-podmiotem, partnerem w tworzeniu. Przede wszystkim ta wizja Piotra Jargusza jest romantyczna. Owszem, jego działania wypełniają formalne znamiona sztuki czasu zwrotów „ikonicznego” i „performatywnego”. Jednak idea zawarta w twórczości, może nie zawsze w sposób do końca świadomy, jest w istocie romantyczna. Szczególnie przez stosunek do metafizyki. Obecnej nie tylko wprost, albo przez symbole, ale przede wszystkim w postawie twórczej, w spontanicznym przywoływaniu „absolutnego ducha”.

I choć brzmi to zapewne szalenie staroświecko, to jednak ciekawym wydaje się pytanie, czy biorąc spontaniczny udział w wydarzeniach przynależnych postmodernistycznym, transdyscyplinarnym zwrotom, można pozostać romantykiem, wyznawcą absolutnego ducha (którego, co prawda, artysta decyduje się prowokować), wreszcie po prostu człowiekiem wrażliwym na metafizykę?

Czy to jest ostateczny rezultat sytuacji, o której Ewa Domańska napisała: „Nacisk na podmiot sprawczy, podmiot tworzący się poprzez działanie, przywraca mu moc i wyprowadza z postmodernistycznych mielizn”²⁰?

A może *Viatoris* po prostu wyprzedza czas. Bo kiedy dominować już będzie ostatecznie, nie tylko w sztuce, lewicowy kolektyw wykluczonych, wyzwaniem będzie odbudowa zdekonstruowanego dziedzictwa z jednej strony, zaś połączenie kultury, natury i ludzi we wspólnotę możliwą tylko w perspektywie metafizycznej.

²⁰ E. Domańska, dz. cyt., s. 61.

