

**Adam Dudek**

**Czarodziejska góra,  
czyli opera patologiczna**

Praca doktorska  
na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych  
w Warszawie  
pod kierunkiem prof. Błażeja Ostoja-Lniskiego

Warszawa 2018

**Pracę tę dedykuję mojemu kochanemu wujowi Witoldowi**

*Nie zachorowałeś po to, żeby wyzdrowieć.*

*Jerzy Pilch, Drugi dziennik. 21 czerwca 2012 – 20 czerwca 2013*

<b>Realizacja, czyli forma ...</b>	<b>5</b>
<b>Autopsja, czyli geneza ...</b>	<b>8</b>
<b>Powieść, czyli fabuła i wątki ...</b>	<b>8</b>
<b>O chorobie, czyli wątek pierwszy ...</b>	<b>9</b>
<b>O cielesności, czyli wątek drugi ...</b>	<b>12</b>
<b>O czasie, czyli wątek trzeci ...</b>	<b>14</b>
<b>Motywy, czyli zamysł, intencja i inspiracje ...</b>	<b>17</b>
<b>Źródła cytatów / bibliografia / filmografia ...</b>	<b>21</b>
<b>Realizatorzy i wykonawcy ...</b>	<b>23</b>
<b>Podziękowania ...</b>	<b>23</b>

## Realizacja, czyli forma

Przedsięwzięcie, które jest przedmiotem tej dysertacji, to moje kolejne doświadczenie pracy z ciałem człowieka, a szczególnie doświadczenie ciała w akcie twórczym. Kolejna próba rejestracji tegoż aktu. I kolejny krok w rozwoju mojego języka przedstawiania ciała; jego ekspresji, poszukiwania właściwego gestu. I – co równie istotne – to działanie w poszukiwaniu właściwej formy obrazu graficznego i filmowego.

Moja wcześniejsza praca – wideo *Opera Proibita / Jacek* (2008) – z formalnego punktu widzenia stanowi zapis wykonania pieśni przez śpiewaka operowego: obraz ciała człowieka, jakkolwiek zmontowany z wielu ujęć, jest tu tożsamy z przebiegiem tej jednej pieśni w liniowej, zamkniętej kompozycji. Kolejna w tym cyklu wideoinstalacja – *Spoon River Anthology* (2013), również z udziałem śpiewaków operowych – ma formułę epizodyczną, ale o otwartej kompozycji: dwanaście obrazów/pieśni, uruchamianych w czasie w trybie przypadkowym, rozgrywa się symultanicznie w zaaranżowanej przestrzeni; rozgrywa się tutaj pewna dramaturgia, jednak bardziej w sferze tekstu literackiego niż wizualnego.

Te prace były wynikiem mojej fascynacji zjawiskiem, jakim jest opera. W tekście programowym do *Spoon River Anthology* napisałem: *Fizyczność ciała ludzkiego w szczególny sposób uzewnętrznia się w operze. Zachwyca mnie perwersyjna natura opery. Cóż jest bardziej dziwnego, coż jest bardziej sztucznego (w jak najlepszym tego słowa znaczeniu) niż przedstawianie życia za pomocą form jak najbardziej owemu życiu odległych. Maska, kostium, wreszcie śpiew (i to na najwyższym poziomie wykonawczym) jako sposób porozumiewania się czynią z bohaterów przedstawienia zjawiska niedostępne, znajdujące się na wysokim poziomie abstrakcji.*

*Jednak kiedy słucham arii operowych, porusza mną zawarty w formie tych utworów, a przede wszystkim w ich interpretacji ogromny ładunek cielesnej energii. Pod maską, pod pysznym kostiumem kłębi się życie. W rzeczy samej tryumfuje materia. Jakież jednak ulotny to tryumf, ulegający naturze czasu.*

*Chcę pokazywać nagie ciała artystów – wykonawców sfilmowane w zbliżeniach tak dużych, że indywidualna identyfikacja staje się niemożliwa, za to możliwa jest obserwacja podskórnego życia, możliwe jest przedstawienie napięć, drgnień, falowań, przepływów, skurczów, rozkurczów i wszelkiego ruchu materii cielesnej. Materii, która powołując do życia dźwięki, jest sama przez owe dźwięki do życia powoływana.*

Doświadczenia owe skierowały moje zainteresowania na pola szeroko pojętej performatywności ciała człowieka. Obecności tegoż ciała w sztuce.

Ten kolejny krok wspomniany wyżej to realizacja utworu, w którym obraz ciała miałby zasadniczą dramaturgiczną moc. Moc wynikającą z gestu, zatem z szerszej perspektywy aniżeli w przedstawieniach ciał operowych śpiewaków, których ekspresja brała się z drobnych drgnień i napięć, subtelnych poruszeń obserwowanych z bliska mięśni, ścięgien, skóry i żył.

To założenie skierowało mnie ku poszukiwaniu właściwej ekspresji w formach mających cechy ruchu określonego swego rodzaju choreografią. Poszukiwaniu znaczeń w aktorskim geście i w dalszym owego gestu przetworzeniu w obrazach filmowych składających się na wideoinstalację.

Taki zamysł wymagał opracowania jakiegoś, powiedziałbym, quasi-libretta; scenariusza, jakiejś narracji, u podstaw czego znalazły się wybrane, a przedstawione dalej wątki powieściowe.

Pracując nad owym scenariuszem, jednocześnie rozważałem formę wizualną projektu, czyli obraz i jego aranżację w przestrzeni oraz formę muzyczną, będąc przekonany, że te wszystkie warstwy muszą być nierozzerwalnie koherentne i wynikać ze wspólnego sensu zawartego w treści utworu literackiego i w moim zamyśle jego interpretacji.

Libretto jest próbą przetworzenia powtarzalności czynności, którym oddają się bohaterowie *Czarodziejskiej góry*. To opisanie rytuałów codzienności zdeterminowanej patologicznym stanem. W powieści czas mieszkańców sanatorium Berghof ściśle wyznaczają pory snu, posiłków, pomiarów temperatury ciała, spacerów, leżakowań i starannych przygotowań do tych czynności. Chcąc osiągnąć ciekawy dramaturgicznie efekt, zrezygnowałem z dosłowności i dokonałem pewnej parafrazy w opisie owych rytualnych aktów, tym bardziej że moim zamiarem było wykreowanie sytuacji uniwersalnej; i tak na przykład zamiast przedstawienia pomiaru temperatury mamy sceny manualnego badania własnego ciała, zamiast spaceru – gimnastykę. Jakkolwiek nie znajdziemy takich opisów w *Czarodziejskiej górze*, ale właśnie dla uniwersalizmu przekazu zależało mi też na przedstawieniu czynności fizjologicznych i tu, chcąc uniknąć jakiegokolwiek dosłowności i zarazem uzyskać dramaturgię, jedna ze scen przedstawia zdejmowanie i zakładanie dolnych części odzieży.

Istotne znaczenie w powieści Manna ma liczba siedem. Tyle lat spędzi jego bohater na górze, a wróżbą tego losu będzie numer przydzielonego mu pokoju – 34 (suma cyfr daje siedem). Tym numerem Hans Castorp jest wywoływany przez masażystę do codziennego zabiegu. Ta gra liczb i wątek numeru pokoju wydały mi się ciekawe i nośne, więc zastosowałem się do reguł gry w konstrukcji utworu i, o czym napiszę trochę dalej, wykorzystałem wątek wywoływania numeru w warstwie werbalnej. Sceny są rozpisane na 14 oddzielnych ujęć, widocznych jednocześnie w układzie 7 na 2 kwadraty. Sekwencja trwa 3 minuty i 22 sekundy, następnie biegnie wstecz i znów powraca w pętli.

W całości obraz przedstawia sfilmowanego w bliskich planach młodego mężczyznę. Postać jest anonimowa, widzimy jej fragmenty, głowa jest zawsze poza kadrem. Przestrzeń, w której się znajduje, jest nieokreślona. Mamy parę rekwizytów: stół z prostym nakryciem, brejowata papka w talerzu, element pościeli i części odzieży. Czysta, sterylna kompozycja, w układach osiowych, rozgrywa się między chłodnymi bielami tła i rekwizytów a organicznym ciepłem delikatnej karnacji aktora. Obserwujemy ciało, które śpi (śni?), myje się, ubiera i rozbiera, gimnastykuje, bada się, je, defekowało albo będzie defekować.

Obraz filmowy ma jeszcze jedną istotną i szczególną właściwość – wszystko dzieje się w skrajnie zwolnionym tempie.

Pracując na planie, połączyłem dwa zabiegi formalne: aktor – profesjonalny tancerz – grał jakby w zwolnionym tempie, a kamera rejestrowała jego ruch z prędkością 400 klatek na sekundę.

Tu jest miejsce na wspomnienie o zachwycającym mnie filmie Carlosa Saury *Krwawe gody*, ze zdjęciami Teo Escamilli i choreografią Antonio Gadesa. W scenie walki na noże dwaj tancerze poruszają się, symulując efekt *slow motion*. Chciałbym osiągnąć tego ideału w prostocie środków i sile wyrazu. Zaś niewątpliwym wzorem twórczego wykorzystania możliwości kamery *high speed* są dla mnie prace Billa Violi. Technika rejestracji filmowej *high speed* pozwala doświadczać wydarzeń z nadzwyczajną intensywnością, o czym również przekonuję się, oglądając telewizyjne relacje sportowe.

Oba te reżysersko-techniczne środki pozwoliły mi podjąć próbę osiągnięcia szczególnej siły ekspresji. Dzięki nim uwaga, z jaką obserwujemy poruszające się ciało, jest proporcjonalnie wielokrotniona. Powoduje to efekt wyjątkowego napięcia. Zaryzykuję kosmiczną metaforę: materia zagęszcza się tak bardzo, że następuje „zagięcie czasoprzestrzeni”. Nadzwyczajna dokładność widzenia, zwolniony, prawie zawieszony bieg czasu i jego zapętlenie mają wywołać poczucie tak głębokiego doświadczenia realności, aby to przerodziło się w poczucie doświadczenia metarzeczywistości. Przez swoją nieuchwytność pozbawiony znaczenia codzienny gest, wykonywany nieświadomie, nabiera wymiaru ponadczasowej, rytualnej czynności.

Posługując się terminologią literacką – forma mojej pracy z jednej strony ma cechy paraboli, kiedy oglądamy ją jako uniwersalną przypowieść o anonimowej ludzkiej egzystencji, a z drugiej strony ten nadmiar w ekspresji gestu, przerysowanie jest typowe dla narracji hiperbolicznej.

Muzykę do instalacji skomponował Tadeusz Wielecki. Jest oszczędna i ascetyczna. Słyszymy modulowany, wysoki, przenikliwy dźwięk kontrabas, niespokojny – przerywany i powracający – oddech człowieka oraz nieartykułowane szepty i nieokreślone pogłosy, dające wrażenie zamknięcia w nieokreślonej, pustej przestrzeni. W partii wokalne słyszymy powtarzane przez kobiety głos, brzmiące jak wyrok niemieckie słowo *vierunddreißig* (trzydzieści cztery). Kompozycja jest statyczna, pozbawiona rozwoju, zawieszona w czasie.

●

## Autopsja, czyli geneza

Co spowodowało, że znalazłszy się w szczególnym położeniu wywołanym silnym stanem przewlekłej choroby, w poszukiwaniu w domowym zbiorze jakiejś lektury stosownej na przeczuwany dłuższy czas niemocy sięgnąłem właśnie po *Czarodziejską górę*?

Próbowałem czytać powieść Manna już wcześniej; jakoś – pewnie jak wszyscy – w licealno-studenckich czasach. Bezskutecznie. Nie skończyłem, zapomniałem, ważne stały się inne książki.

Dopiero wiele lat później, w innej epoce mojego życia, okoliczności, w jakich się znalazłem, okazały się – niestety – bardziej sprzyjające świadomemu wejściu w narrację tej powieści. Niestety – bo moja świadomość rzeczy budowała się przez przykre doświadczenie, przez bolesną autopsję. Myślę, że dane mi było spojrzeć... z góry.

•

## Powieść, czyli fabuła i wątki

Napisana przez Tomasza Manna w 1924 roku *Czarodziejska góra* jest powieścią wielowątkową.

Oto – początek XX wieku – główny bohater Hans Castorp, „zwyczajny sobie” 23-letni młodzieniec, starannie wychowany potomek hamburskich kupców, po ukończeniu studiów politechnicznych w przedmiocie budowy statków, ale przed rozpoczęciem pierwszej pracy w stoczni, w środku lata przybywa z nadmorskich, wilgotnych północnych nizin do alpejskiego Davos. Przybywa z wizytą do swego kuzyna Joachima, młodego, obiecującego oficera, odbywającego kurację w sanatorium dla chorych na gruźlicę.

Hans Castorp zamieszkuje w Międzynarodowym Sanatorium Berghof w wygodnie urządzonej sypialni (jego numer – 34 – nie pozostaje bez znaczenia). Ma do swojej dyspozycji balkon wyposażony w arcywygodny leżak. Te udogodnienia pozwalają mu odpoczywać i zażywać świeżego wysokogórskiego powietrza w szczególnie komfortowych warunkach.

Hans Castorp poznaje pensjonariuszy reprezentujących rozmaite nacje, poznaje personel, z którego najwybitniejszymi osobistościami są: naczelny lekarz Behrens oraz jego asystent dr Krokowski. Zapoznaje się ze zwyczajami i życiem towarzyskim mieszkańców Berghofu, które wyznaczają pory rytualnych: licznych i obfitych posiłków, leżakowań, spacerów i pomiarów temperatury ciała. Wraz z innymi bohaterami oraz narratorem bierze udział w rozważaniach o naturze czasu, życia i śmierci, cie-



lesności, choroby i miłości, o etyce i moralności. Zakochuje się oraz poświęca rozmaitym hobby.

Pobyt Hansa Castorpa, zaplanowany jako trzytygodniowe odwiedziny, przedłuży się do siedmiu lat i skończy z wybuchem I wojny światowej.

Wydarzenia *Czarodziejskiej góry* dzieją się w szczególnym okresie historii. Przełom wieków XIX i XX to czas zachwiania porządku społecznego i politycznego, a potem jego upadku, czas kiedy historia, wcześniej tocząca się niespiesznie i dość przewidywalnym torem, nabiera rozpędu i w tym pędzie wpada na zwrotnice, w zakręty i ślepe tory. „The time is out of joint” brzmią słowa wielkiego Szekspira opisujące czas zagłady, utraty form, więzi, świata bez ram, proroczo wypowiedziane już pod koniec XVI wieku, w czasie rodzących się: racjonalizmu i wiary w moc człowieka, których konsekwencje najdotkliwiej odczuje świat w wieku XX poprzez zakwestionowanie człowieczeństwa.

Istotną, jeśli nie kluczową rolę dla zachodzących przemian odgrywa rozwój nauki i techniki, który radykalnie zmienia perspektywę poznawczą człowieka. Odkrycia w dziedzinie medycyny, powstające koncepcje psychologiczne dają nowe pojęcie o naturze ludzkiej.

W swojej wieloznaczności *Czarodziejska góra* najbardziej zaciekała mnie jako metafora zejścia w zaświaty, doświadczenia śmierci i zapomnienia (wyobrażam sobie umieszczoną nad progiem sanatorium Berghof frazę z tak istotnej dla mnie *Boskiej komedii* Dantego: „Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją”), jako metafora zatracenia osobowości, izolacji i ucieczki w nicość. Widzę w tym i upodlenie, i wzniosłość.

Spośród wielu wątków powieści szczególnie dla mnie ważne to: choroba, ciało i czas. Bo widzę w nich i wzniosłość, i upodlenie.

I o tym właśnie ma być.

•

## **O chorobie, czyli wątek pierwszy**

Co spowodowało, że na płucach Hansa Castorpa pojawiła się nieduża plamka, którą zarejestrowała klisza rentgenowska? Dlaczego, wydawać by się mogło – zupełnie niespodziewanie, w jego organizmie ujawniła się choroba?

Czy dlatego, że – jak mawia powieściowy pionier psychoanalizy dr Krokowski – *wszystko, co organiczne, jest wtórne?*

Oto w eseju *Choroba jako metafora* Susan Sontag pisze: *W wieku dziewiętnastym teoria, że choroba pasuje do charakteru ofiary, tak jak kara pasuje do grzesznika, została zastąpiona teorią, że choroba wyraża charakter chorego. Jest produktem*

jego woli. W dalszym ciągu Sontag cytuje Schopenhauera: *Choroba objawia się jako zorganizowane ciało, a obecność choroby oznacza, iż sama wola jest chora* i dalej pisze: *Pokolenie wcześniej wielki lekarz Bichat użył podobnej figury stylistycznej, nazywając zdrowie „milczeniem narządów”, chorobę zaś „ich rebelią”. Choroba jest wyrazem woli manifestującej się za pośrednictwem ciała, językiem dramatyzującym stany mentalne, formą autoekspresji (...) [to] symbol, wyrażenie czegoś, co dzieje się wewnątrz, dramat reżyserowany przez Id.* Prawdopodobnie tego samego zdania byłby dr Krokowski.

Dalej, już specyficznie o gruźlicy, Sontag pisze: *To właśnie gruźlica przyczyniła się do wyartykułowania po raz pierwszy idei choroby indywidualnej oraz koncepcji, że ludzie osiągają wyższą świadomość, stając twarzą w twarz ze śmiercią, a w obrazach literackich nagromadzonych wokół tej choroby można dopatrzeć się nowego wzoru indywidualizmu (...) Choroba stała się tym, co czyni ludzi „interesującymi” (...) Romantyczne podejście do śmierci opiera się na założeniu, że ludzie dzięki chorobie stają się jakoby wyjątkowi i bardziej interesujący (...) Zgodnie z mitologią gruźlicy atak choroby jest zazwyczaj skutkiem lub objawem jakiegoś namiętnego uczucia. Ale namiętność musi zostać stłumiona, nadzieje zaprzepaszczone.*

Nasz – jak go określa Tomasz Mann – zupełnie przeciętny bohater Hans Castorp dzięki wykrytej u niego gruźlicy, będącej wyrazem miłości, staje się kimś wyjątkowym. To z kolei staje się usprawiedliwieniem nieróbstwa, pretekstem, aby odrzucić burżuazyjne powinności, wycofać się ze świata bez potrzeby wzięcia na siebie jakiegokolwiek odpowiedzialności.

Badania prowadzone od początku XX wieku w zakresie psychologii (Carl Jung, Sigmund Freud), psychosmatyki (Franz Alexander, Georg Groddeck), a także wynalezienie szczepionki na gruźlicę spowodowały stopniową zmianę w poglądach na istotę tej choroby, a przede wszystkim jej przyczyn.

Karl Menninger: *Choroba jest po części tym, co świat uczynił z chorym, lecz w większym stopniu tym, co chory uczynił ze światem i z samym sobą...*

W *Czarodziejskiej górze* z jednej strony poznajemy postawy zbudowane na romantycznym obskurantyzmie i przekonaniu o nobilitującej roli choroby będącej wyrazem indywidualizmu, usprawiedliwiającej bezczynność i słabość, a z drugiej postawy nowoczesnego rozumienia zależności między ciałem a psychiką (duchem), upatrującego w chorobie nagannej formy ucieczki od rzeczywistości i utraty osobowości.

Zanim oddam głos bohaterom powieści, aby wskazać na perwersyjność i aberracyjność poglądu o chorobie i bezczynności przez nią usprawiedliwionej jako czynnika indywidualizującym, przytoczę refleksję Milana Kundery, który, charakteryzując nowożytny model człowieka w literaturze renesansu, mówi: *dzięki działaniu człowiek wyrывa się z powtarzalnego świata codzienności, w którym wszyscy podobni są do wszystkich; że w działaniu człowiek zaczyna różnić się od innych i staje się indywidualnością.*

A oto już wybrane przeze mnie – z uwagi na ich kapitalne znaczenie – głosy protagonistów:

[Hans do Settembriniego] – (...) wydaje mi się to bardzo dziwnym, jeżeli ktoś jest głupi, a przy tym chory (...) Zupełnie nie wiadomo, jak się do tego ustosunkować, bo wobec chorego chciałoby się przecież zachować powagę i okazywać mu szacunek; czyż nie? Choroba jest przecież poniekąd czymś godnym szacunku (...)

[Settembrini] – (...) choroba (...) nie jest niczym wytwornym ani tak godnym szacunku, żeby nie mogła iść w parze z głupotą, jest raczej poniżeniem – boleśnym i wrogim wszelkiej idei poniżeniem człowieka; można ją tu i ówdzie otaczać opieką i troszczyć się o nią, ale żywić dla niej cześć w duchu jest zboczeniem (...) i początkiem wszelkich dalszych zboczeń duchowych. (...) Niech mi pan nie wspomina o „uduchowieniu” wywołanym przez chorobę (...)! Dusza bez ciała jest czymś tak nieludzkim i strasznym, jak ciało bez duszy. Pierwsza z tych rzeczy jest zresztą rzadkim wyjątkiem, a druga – regułą. Z reguły ciało jest tym pierwiastkiem, który przerasta drugi, zagarnia dla siebie wszystko, co ważne, całą żywotność, i emancypuje się w najohydniejszy sposób. Człowiek, który żyje życiem chorego, jest tylko ciałem, i to jest właśnie przeciwne naturze ludzkiej i poniżające – w większości wypadków jest nie lepszy od trupa...

11

[Joachim] – Wydaje mi się nieraz, że choroba i śmierć nie są właściwie niczym poważnym, że są raczej rodzajem próżniactwa, a poważne jest tylko życie na dole.

[Settembrini] – Choroba i rozpacz są często także tylko formami rozwiązłości.

[Settembrini do Hansa] – Tylko na nizinie może pan (...) zwalczać czynnie cierpienie (...) nie tracić czasu. (...) Żądam od pana: niech pan polega na sobie! Niech pan będzie dumny i niech pan unika tego bagna, tej wyspy Kirke, na której nie może pan bezkarnie zamieszkać, bo jest na to za mało Odyseuszem. Pan będzie chodził na czworakach (...) i niezadługo zacznie pan chrząkać.

[Hans] – Więc co ja mam zrobić? (...) odjechać? Podałem się badaniu lekarskiemu, po którym radca Behrens powiedział (...), że (...) niezadługo musiałbym i tak tu powrócić.

[Settembrini] – Czy (...) pan poddaje się przepisom tutejszej władzy – czy nie jest raczej posłuszny (...) swojemu ciału i jego złym skłonnościom?

A zatem...

• • •

## O cielesności, czyli wątek drugi

Ciało człowieka i człowiek w swoim ciele są immanentnie obecni w *Czarodziejskiej górze*. Cielesność z wszelkimi jej konsekwencjami jest wspólnym mianownikiem losów wszystkich jej bohaterów.

Ciało objawia się nam w powieści złożone co najmniej tak, jak złożone jest Husserlowskie pojęcie *Leibkörper*. Edmund Husserl określił fenomen ciała jako heteronomię: *Leib*, oznaczającego upodmiotowione ciało żywej, świadomej swojego istnienia osoby, oraz *Körper* oznaczającego ciało, jako ruchomy obiekt fizyczny. Taki materialny byt jawi się jako komplementarny – jest zarazem obiektem, jak i źródłem poznania. Jednak kwestia tak pojmowanego przez Husserla ciała jest, w moim rozumieniu, w równym stopniu pytaniem o ducha. I to pytanie jest stawiane przez Manna.

I znów oddajmy głos protagonistom i narratorowi. Oto – powiedziałbym – Mannowski monolog fenomenologiczny:

[Hans] – Gdybym tylko mógł wiedzieć (...) dlaczego mam ciągle bicie serca, to mnie tak niepokoi, muszę wciąż o tym myśleć. Serce gwałtownie bije zawsze wtedy, kiedy czeka kogoś jakaś wielka radość albo kiedy człowiek się lęka, słowem, przy jakichś wzruszeniach. Ale jeżeli serce bije komuś samo z siebie, bez żadnego powodu i sensu i, że tak powiem, na własną rękę, jest wtedy w tym coś niesamowitego (...) to tak jak gdyby ciało kroczyło swoimi własnymi drogami, zupełnie niezależnie od duszy, podobnie jak ciało umarłego; i ono przecież nie jest naprawdę martwe (...) ale żyje nadal bardzo intensywnie, i to na własną rękę: rosną mu jeszcze włosy i paznokcie, a i poza tym pod względem fizycznym i chemicznym panuje w nim (...) bardzo żywy ruch. (...) jest w tym coś niesamowitego i męczącego, kiedy ciało żyje na własną rękę, niezależnie od duszy, i robi się ważne, jak przy takim nieumotywowanym biciu serca. Po prostu szuka się jakiegoś powodu, jakiegoś wzruszenia, które mogłoby to wywołać, jakiegoś uczucia radości czy lęku, które mogłoby usprawiedliwić ten stan.

A tu – fenomenologiczny dialog (podczas badania rentgenowskiego):

– Czy widzi pan jego serce? – spytał radca Behrens (...) wskazując palcem na pulsujący twór... Wielki Boże, to, co widział Hans Castorp, było sercem, zającym sercem Joachima!

– Widzę twoje serce! – powiedział stłumionym głosem.

– Ależ proszę – odrzekł (...) Joachim (...) [Behrens] Studiował plamy i linie, czarne zygzyki we wnętrzu klatki piersiowej (...) [Hans] patrzył z napięciem na upiorną postać i kościotrup Joachima, na ten nagi szkielet i przerażające swą chudością memento. W nabożnym skupieniu, opanowany uczuciem lęku, powtarzał kilkakrotnie: – Tak, tak, widzę. Mój Boże, ja widzę!

A oto dialog wręcz programowy:

[Hans Castorp do Settembriniego] – Cóż pan ma przeciwko ciału? (...) Pan przecież jest humanistą? Więc jak pan może mówić źle o ciele?

[Settembrini] – Humanista – ma się rozumieć, że nim jestem. (...) Uznaję, cenię i kocham cielesność tak samo, jak uznaję, cenię i kocham formę, piękno, wolność, radość i używanie. (...) Istnieje jednak pewna siła, pewna zasada, dla której żywię największe uznanie, najwyższy szacunek i najgłębszą miłość, a tą siłą, tą zasadą jest duch. Jakkolwiek nie znoszę wygrywania przeciwko ciału owego podejrzanego, mdłego wytworu wyobraźni (...), któremu nadaje się miano duszy, to jednak kiedy chodzi o antytezę c i a ł a i d u c h a, ciało stanowi pierwiastek szatański, bo ciało jest naturą, a natura – (...) w ramach swego przeciwieństwa do ducha, do rozumu, jest zła, mistyczna i zła. (...) poniżeniem i urągawiskiem jest uzależnianie ducha od strony cielesnej, od natury (...) i jej złej, przeciwnej rozumowi potęgi... Bo ona jest potęgą, a trzeba być niewolnikiem, aby się poddawać potędze, godzić się na nią... (...) wewnątrz na nią się godzić. (...) to stanowisko humanistyczne, które nie wikła się w żadne sprzeczności i nie popada z powrotem w hipokryzję chrześcijaństwa, kiedy ma odwagę widzieć w ciele element zły i antagonistyczny. (...) Należy je [ciało] szanować i bronić go, kiedy chodzi o jego emancypację i piękno, o wolność zmysłów, o szczęście, o rozkosz. Ale trzeba nim gardzić, jeżeli przeciwstawia się dążeniu do światła jako pierwiastek ciężkości i bezwładności, odwracać się od niego ze wstrętem, jeżeli reprezentuje zasadę choroby i śmierci, jeżeli jest przepojone duchem przewrotności, duchem zgnilizny, rozpusty i hańby.

13

Mann, stawiając pytanie o naturę ciała człowieka, pyta o naturę bytu:

Czymże jest życie? (...) Jest świadome siebie, niewątpliwie, skoro tylko staje się życiem, ale nie wie, czym jest. (...) Świadomość własnego istnienia jest po prostu funkcją materii zorganizowanej do życia, a spotęgowana nieco funkcja ta zwraca się przeciw własnemu swemu podmiotowi, staje się usiłowaniem zgłębienia i wyjaśnienia zjawiska, które sama wytwarza, pełnym nadziei, a zarazem beznadziejnym dążeniem życia do poznania samego siebie, zatopieniem się natury w siebie samą – usiłowaniem i dążeniem ostatecznie przecież daremnym, gdyż natura nie zdoła rozplątać się w poznaniu, ani życie całkowicie samo siebie podpatrzeć.

Czymże więc jest życie? (...) Nikt nie znał tego punktu, w którym powstaje i rozpala się. (...) Jest ciepłem, wytworem cieplnym czegoś, co utrzymuje formę, choć samo jej nie ma, jest gorączką materii towarzyszącą procesowi bezustannego rozkładu i odradzania się drobin białka, tak skomplikowanych i tak kunsztownie skonstruowanych, że aż nietrwałych i nie dających się utrzymać. Jest istnieniem tego, co właściwie nie może istnieć, co w słodkiej męce chwieje się tylko między bytem a niebytem podczas zawikłanego i gorączkowego procesu rozpadu

i wiecznego stawania się. Nie jest materialne i nie jest z ducha. (...) Ale choć niematerialne, jest zmysłowe, aż do rozkoszy i obrzydzenia, jest bezwstydem materii, która uzyskuje wrażliwość na samą siebie i na bodźce z zewnątrz, jest wyuzdaną formą istnienia. Jest sekretnie wyczuwalną ruchliwością w dziewiczym chłodzie wszechbytu, lubieżnie skrytym niechlujstwem przyswajania i wydalania (...) Jest w przyrodzone prawa powstawania ujętym bujaniem, rozwojem i przyjmowaniem kształtów przez coś napęczniałego, co składa się z wody, białka, soli i tłuszczów; zwie się je mięsem, a staje się ono formą, pięknem – a przy tym samą istotą zmysłowości i żądz. Gdyż forma i piękno nie są formą i pięknem ducha, jak w dziełach poezji i muzyki, ani formą i pięknem neutralnej materii, która przejęła się duchem i uzmysławia go w sposób niewinny w dziełach sztuk plastycznych. Są formą i pięknem zrodzonym i ukształtowanym przez substancję, w niewiadomy sposób do rozkoszy obudzoną, organiczną substancję, gnijącą i trwającą materię, przez cuchnące mięso...

Te słowa wydają się dawać nadzieję dla człowieka i jego ciała, które może z poziomu materii, dzięki tworzącemu się immanentnie duchowi, osiągać świadomość transcencji.

•

14

## O czasie, czyli wątek trzeci

*Doświadczeniem ciała jest nieustanne doświadczanie czasu – mówi Hans Belting. Świadomość żywego bytu materialnego i pojęcie czasu wzajemnie się implikują. Prawdopodobnie od kiedy człowiek uświadomił sobie „ja w moim ciele”, musiała jednocześnie najść go refleksja nad fenomenem czasu.*

Współczesne odkrycia i teorie naukowe dotyczące zjawiska czasu mocno przemodelowały nasze o nim myślenie. Zdaje się, że właściwie nic nie wyjaśniają, a raczej wprowadzają nas w większą konfuzję. O ile św. Augustyn odczuwał bezradność i pokorę wobec czasu, to jednak pozostawał w przekonaniu o jego istnieniu, przynajmniej w teologicznym sensie: *Z przekonaniem mówię, że wiem, iż gdyby nic nie przemijało, nie byłoby czasu przeszłego. Gdyby nic nie przychodziło nowego, nie byłoby teraźniejszości. Owe dwie dziedziny czasu – przeszłość i przyszłość – w jakimś sposobie istnieją, skoro przeszłości już nie ma, a przyszłości jeszcze nie ma? Teraźniejszość zaś, gdyby zawsze była teraźniejszością i nie odchodziła w przeszłość, już nie czasem byłaby, ale wiecznością. Jeśli więc teraźniejszość jest czasem tylko dlatego, że odchodzi w przeszłość, to jakże i o niej możemy mówić, że jest, skoro jest tylko dzięki temu, że jej nie*

*będzie? Nie możemy więc właściwie mówić, że czas jest, jeśli nie dodajemy, iż zmierza on do tego, że go nie będzie.*

Kiedy porzucimy teologiczną wykładnię, a zapoznamy się ze współczesnymi koncepcjami poczynając od teorii Einsteina, możemy uznać zjawisko czasu za złudzenie, że czasu w ogóle nie ma, a wszelkie przemiany są przejawem entropii.

Oczywiście w naszym ziemskim pojmowaniu czasu nasza ludzka historia jest czynnikiem czasu konstytuującym; zmienność wydarzeń, ich niepowtarzalność jest czasotwórcza. Ale jeśli przyjmiemy za Nietzschem, że wszelkie wszystko powraca, jeśli idąc tropem badań Mircei Eliade nad społecznościami pierwotnymi, skonstatujemy, że rytualizowana forma istnienia oparta na kosmicznych cyklach sytuuje nas poza historią, a tym samym poza czasem? A jeśli sami, z własnej czy niewłasnej woli, na historii marginesie się znaleźliśmy?

To niewątpliwe zamieszanie daje się poznać w myślach bohaterów i narratora *Czarodziejskiej góry*, które były mi w mojej pracy myślami przewodnimi, a które z uwagi na ich absolutną wymowność przytaczam we fragmentach bez żadnych komentarzy:

Czy można opowiedzieć czas, czysty czas jako taki, czas sam przez się i w sobie? Zaiste nie, byłoby to usiłowanie niedorzeczne. Opowiadanie brzmiące: „Czas upływał, przebiegał, toczył się” i tak dalej – nie, tego przecie nikt przy zdrowych zmysłach nie mógłby nazwać opowiadaniem. Byłoby to to samo, co chcieć szaleńczo przez godzinę utrzymać na klawiszach jeden ton lub akord i – nazywać tę czynność muzyką. Opowiadanie bowiem podobne jest w tym do muzyki, że czas wypełnia, że go dzieli i sprawia, iż dzięki niemu czas ma jakąś treść i coś się w nim dzieje. Czas jest tak samo składnikiem opowieści, jak składnikiem życia – jest równie nierozdzielnie z nią związany jak z ciałami w przestrzeni.

Nie masz wyobrażenia, jak oni obchodzą się tu z ludzkim czasem. Dla nich trzy tygodnie to jeden dzień najwyżej. (...) Tutaj pojęcia ulegają zmianie.

[Czas upływa tu] I prędko, i powoli, jak kto chce (...) Właściwie (...) nie upływa wcale, to w ogóle nie jest czas i w ogóle to nie jest życie.

(...) jeżeli się zwraca nań uwagę, czas płynie bardzo powoli. Mierzę sobie temperaturę cztery razy dziennie i bardzo lubię to zajęcie, bo spostrzega się przy tym, czym właściwie jest minuta, a tym bardziej całych siedem minut; cóż dziwnego, że siedem dni tygodnia wydają się tutaj wiecznością.

(...) jak szybko mija szereg (...) dni spędzonych podczas choroby w łóżku: wciąż jest ten sam dzień, który się powtarza; ale ponieważ jest to ciągle ten sam dzień, więc właściwie wyraz „powtarzania się” nie jest tu poprawnie użyty;

należałoby raczej mówić o jednostajności, o wstrzymanym „teraz” lub o wieczności. Przynoszą ci zupę na obiad, tak jak ci ją przyniesiono wczoraj i jak przyniesie się jutro. I w tej chwili coś ci się przypomina – nie wiesz sam co i jak, dostajesz zawrotu głowy, gdy widzisz, jak przynoszą ci tę zupę; formy czasu zacierają się, zlewają się z sobą, i to, co ci się objawia jako prawdziwa forma bytu, jest bezwymiarową terażniejszością, w której wiecznie podają ci zupę.

(...) czym właściwie jest tydzień, taki mały cykl od poniedziałku do niedzieli  
(...) Należało tylko zastanowić się nad wartością i znaczeniem kolejnych mniejszych jednostek czasu, aby zrozumieć, że z sumowania ich niewiele wypadnie  
(...) Czym jest jeden dzień, począwszy na przykład od chwili, kiedy zasiada się do obiadu, aż do powtórzenia się tego momentu po dwudziestu czterech godzinach? Niczym – chociaż to jednak były całe dwadzieścia cztery godziny. Ale czym z kolei jest jedna godzina, spędzona na przykład na werandowaniu, na spacerze albo przy jedzeniu (...) Znowu niczym. A sumowanie nicości z natury rzeczy nie jest czynnością poważną. Najpoważniej przedstawia się sprawa, kiedy się schodzi do najniższych jednostek, te siedem razy sześćdziesiąt sekund, w ciągu których trzeba trzymać termometr w ustach (...) są dziwnie nieustępliwe i pełne znaczenia; rozciągają się w małą nieskończoność, a w szybkim mknieniu wielkiego czasu stanowią pokaźne skrzący...

16

W wiecznie jednostajnym rytmie upływał czas, normalne dni miały wprawdzie urozmaicony, ale ustalony, niezmienny porządek, tak że można je było pozamieniać i poplątać z sobą; dni były identyczne jak niewzruszona wieczność, tak iż trudno było pojąć, jak w ogóle może dochodzić do przemian.

Dni jego [bohatera] rozpadały na krótkie odcinki, ale w swej zastygłej monotonii nie różniły się wcale między sobą, i właściwie był to ciągle jeden i ten sam dzień...

Nauka o nieskończoności przestrzeni i czasu czy aby opiera się naprawdę na doświadczeniu? Przy odrobinie logiki dojść można zaiste do śmiesznych doświadczeń i wyników z dogmatem nieskończoności i realności przestrzeni i czasu, mianowicie: do nicości. Do przekonania, że realizm jest w gruncie rzeczy nihilizmem (...) stosunek jakiegokolwiek wielkości do nieskończoności jest równy zeru. W nieskończoności nie ma wielkości, a w wieczności nie ma ani trwania, ani zmiany. W nieskończoności przestrzennej, w której każda odległość jest matematycznie równa zeru, nie mogą istnieć nawet dwa obok siebie leżące punkty, a tym bardziej ciała; tym bardziej nie może być w niej mowy o ruchu.



(...) koło składa się z samych nierozciągliwych punktów zwrotnych, krzywizny zmierzyć nie można, nie ma stałego kierunku, i wieczność nie jest „naprzód, naprzód”, lecz „karuzela, karuzela”.



## Motywy, czyli zamysł, intencja i inspiracje

Od dawna interesuje mnie człowiek w sytuacji egzystencjalnej, człowiek uwarunkowany. Ciekawi mnie człowiek ogołocoony; rozebrany, nagi, pozbawiony indywidualnych właściwości oraz wyzuty z atrybutów pozycji społecznej.

Już w mojej pracy magisterskiej w serii pt. *Zbiór komunikatów o chorobach nowotworowych* (1992) przedstawiałem poddane multiplikacji, odindywidualizowane postaci, wskazując na postępującą degradację fizyczną i psychiczną osobowości wywołaną chorobą.

Intencją tego przedsięwzięcia jest poszukiwanie ekspresji ciała człowieka jako życia na granicy śmierci, jako przepływającej w nieskończoność materii; przedstawienie człowieka, który w stanach patologicznych zostaje postawiony na marginesie czasu, historii, społeczeństwa; zdeterminowanego rytuałem fizjologicznych czynności, będącego w stanie bezwymiarowej terażniejszości, wieczności – „wstrzymanego teraz”. Chcę pokazać, jak dokonują się akty sublimacji w obliczu uświadomionej nieuchronności i bliskości końca – „przejsia”. Intrygujące jest pytanie: czy ja ciało mam, czy ciało mnie ma? I kiedy? Jak fizyczność determinuje psychikę, i odwrotnie?

Milan Kundera w *Sztuce powieści* mówi: *Powieść (...) jest (...) badaniem tego, czym jest życie ludzkie w pułapce, jaką stał się świat*. Mnie interesuje jeszcze to, czym jest życie człowieka w pułapce, jaką jest on sam w złożoności swej psychosomatyki.

Próbuję szukać źródeł zjawiska nazywanego po niemiecku *Weltschmerz*.

Kundera mówi dalej: *Zawsze wiadano, że życie jest pułapką: rodzimy się, nie prosząc się na świat, jesteśmy uwięzieni w ciele, którego nie wybraliśmy, a przeznaczonym śmierci. Natomiast przestrzeń świata niezmiennie stwarzała możliwość ucieczki. Żołnierz mógł zdezerterować i zacząć w sąsiednim kraju nowe życie. I oto nagle w naszym stuleciu świat wokół nas się zamyka. Wydarzeniem decydującym dla tej przemiany świata w pułpkę była bez wątpienia wojna roku tysiąc dziewięćset cztertnastego, nazwana (po raz pierwszy w dziejach) światową. Nielusztwie światową. Dotyczyła jedynie Europy, i to nie całej. Ale przymiotnik „światowa” wyraża jeszcze wymowniej przerażenie faktem, że od tej chwili nic z tego, co zdarzy się na ziemi, nie będzie już sprawą lokalną, że wszystkie katastrofy dotyczą całości świata i że tym samym jesteśmy coraz bardziej uwarunkowani przez wypadki zewnętrzne,*

przez sytuacje, od których nikt nie może uciec i które coraz bardziej upodabniają nas do siebie.

Z nostalgią odwołuje się Kundera do chwały powieści psychologicznej, do Prousta opisującego nieskończoność życia wewnętrznego i, za przewrotną myślą Gombrowicza, stawia pytanie o ciężar naszego „ja”, zależnego od stopnia zaludnienia planety: *Demokryt wynosił zatem jedną czterystamilionową ludzkości; Brahms jedną miliardową; sam Gombrowicz jedną dwumiliardową. Z punktu widzenia tej arytmetyki ciężar Proustowskiej nieskończoności, ciężar „ja”, życia wewnętrznego „ja” staje się coraz lżejszy.*

Jaka zatem jest nasza kondycja wynikająca z tej sytuacji? Jak poczucie wagi wewnętrznego „ja” ma się do poczucia „ja” cielesnego?

To pytanie znów kieruje nas ku Husserlowskiej fenomenologii i pojęciu uwarstwienia ciała *Leibkörper*. To pytanie kieruje mnie jeszcze dalej, ku fenomenologii ducha, albo jeszcze dalej – ku metafizyce ciała jednak.

Tu widzę miejsce i czas, aby, zupełnie pokrótce, przedstawić moją koncepcję „obecności ciała człowieka w sztuce”, którą jakiś czas już próbuję formułować i pewnie będę się w tym formułowaniu umacniał dalej.

Pierwszych refleksji dotyczących tragicznej dychotomii materii i ducha dostarczyła mi proza Brunona Schulza, a szczególnie jego *Traktat o manekinach* wyrażający dramat materii wyzutej z transcendentnego ducha, materii, która *stanowi teren wyjęty spod prawa, otwarty dla wszelkiego rodzaju szarlatanerii i dyletantyzmów, domenę wszelkich nadużyć i wątpliwych manipulacyj demiurgicznych*. „Bezbronna materia” poddana formowaniu przybiera formę życia utrwalonego w tandetnym wizerunku ludzkiej postaci, ale będącej jedynie owego życia pozorem, uprzedmiotowieniem podmiotu – abjektu.

Ten, powiedziałbym, wielki projekt „nowej demiurgii” przedstawiony przez Ojca w *Traktacie* wpisuje się oczywiście w dramat czasu, kiedy – jak pisze Anna Filipowicz w „Sztuce mięsa” – *dwudziestowieczne nurty filozoficzne rozluźniały gwałtownie dawną relację między podmiotem a przedmiotem. (...) Kiedy Nietzscheańska „śmierć Boga” czy Husserlowska fenomenologia zanegowały centralną pozycję tradycyjnej metafizyki jako „poręczyciela rzeczywistości, organizatora ład i dysponenta sensu*. Jest *Traktat* proroctwem nadchodzącego „kalekiego czasu” dwóch wojen światowych, Holokaustu, gułagu, które to wydarzenia i zjawiska dopełniły śmierci tego co niepoznawalne.

Chcąc przedstawić grunt, na którym konstytuuje się moja wizja ciała w sztuce, nie mogę nie wspomnieć współczesnego Schulzowi Stanisława Ignacego Witkiewicza, który, wykazując się wielką przenikliwością, głosił upadek metafizyki, odindywidualizowanie jednostki i mechanizację życia. Te poglądy manifestowały się w jego twórczości dramatycznej zarówno treścią utworów, jak i postulatami formalnymi odnoszącymi się do traktowania aktora (ja rozumiem – jego ciała) w sposób jak najbardziej mechaniczny, do odgrywania roli w sposób jak najdalszy życiu.

Myślę, że najlepszym wykonawcą „testamentów” zastrzelonego przez gestapowca Schulza i zmarłego samobójczą śmiercią podczas ucieczki przed sowiecką armią Witkiewicza został Tadeusz Kantor.

Ten młodszy o pokolenie artysta, jednak wywodzący się z międzywojennej moderny, przeżył drugą wojnę światową i dał, na swój niepowtarzalny sposób, asumpt dla postmodernistycznych koncepcji. Właściwie koniec *Czarodziejskiej góry* jest początkiem świata Tadeusza Kantora.

Kantor stworzył pojęcie „realności najniższej rangi”, której reprezentacją jest bioobiekt, wrak: *Manekin jako przedmiot pusty, atrapa, przekaz śmierci, model aktora*. Wydaje się, że za Schulzem mówi o potrzebie „tandetności i nędznej imitacji” jako środkach ekspresji: *Życie można wyrazić w sztuce jedynie przez brak życia, przez odwołanie się do śmierci, przez pozory, przez pustkę i brak przekazu. Manekin w moim teatrze ma stać się modelem, przez który przechodzi silne odczucie śmierci i kondycji umarłych. Modelem dla żywego aktora*.

Dalej o aktorskich środkach wyrazu: *Iluzja gry aktorskiej, wyrażającej stany emocjonalne, psychologiczne, procesy psychiczne, nastroje, psychozy, obsesje, halucynacje, wszystko to, co powoduje ten jakoby jedyny sposób zachowania się aktora, nazywany grą, a co dla mnie jest zwyczajnym, nieznośnym udawaniem, wszystko to zostaje zastąpione operowaniem realnościami, przedmiotami. Ta metoda wymaga od aktora wyrzeczenia się tego, co uważane jest za istotę aktorstwa – wyrażania, imitowania stanów wewnętrznych – przedstawiania*.

Określając i zachowując swoją dyscyplinę formalną – programowo czy nieprogramowo, bo właściwie chyba nigdy w swoich wypowiedziach nie odniósł się do nich wprost – realizuje Kantor w swoim teatrze Witkacowskie postulaty konieczności przeżycia metafizycznego: *Wychodzę zawsze od realności fizycznej, od przedmiotu, ale dochodzę do tych samych rejonów wyobraźni, co sztuka o założeniach metafizycznych*.

Trudno powiedzieć, czy Kantor bliższy jest intuicji teologicznej czy współczesnej nauki dotyczącej czasu, mówiąc: *Często odnoszę wrażenie, że czas w sztuce, w jej przebiegu zbliża się do pojęcia wieczności, jakby nie istniały w niej przeszłość i przyszłość*.

Na drugim biegunie wobec koncepcji Kantorowskiej, jeśli idzie o pojmowanie roli aktora w teatrze, znajduje się praktyka Jerzego Grotowskiego. Jest ona równie istotna dla formowania się mojego pojęcia „obecności ciała w sztuce”.

Grotowski w pracy z aktorem stosował metodę Stanisławskiego, nazwaną przez samego autora „metodą działań fizycznych”. Metoda ta jest oparta na logice działania „człowieka-rola”. W dużym skrócie – taka postawa twórcza implikuje pogłębianie samoświadomości aktora (ergo – jego ciała), zmierzającej do uzyskania, powiedziałbym, metaświadomości: *W każdym działaniu fizycznym, jeśli ono nie jest czysto mechaniczne, lecz ożywione od wewnątrz, tkwi działanie wewnętrzne – przeżywanie*.

Próbowałbym moją koncepcję „obecności ciała w sztuce” wywodzić z syntezy postaw reprezentowanych przez Kantora i Grotowskiego. W mojej praktyce posługuję się aktorem, jego ciałem *Körper* na sposób przedmiotowy; to bryła w nieokreślonej

przestrzeni, pozbawiona indywidualnych właściwości, zdeterminowana jedną zapamiętaną/wyuczoną czynnością/odruchem warunkowym i uwięziona na marginesie czasu. Z drugiej strony jego gra – wolałbym użyć już tutaj słowa *performance* – wynika ze świadomości jego ciała *Leib*, z jego świadomej pamięci, a okoliczność udziału *Leib* w akcie artystycznym wprowadza je w wyższy stan przeżycia metafizycznego zarówno po stronie wykonawcy, jak odbiorcy.

To wydaje mi się istotą sztuki performatywnej. Sztuka może konstytuować nową podmiotowość ciała. Takie działania miały miejsce oczywiście już wcześniej (akcjonści wiedeńscy, body art), choć nie jestem pewien ich intencji.

Przywołam jeszcze raz Hansa Beltinga: *Udziałem ciała staje się nieustanne doświadczenie czasu, przestrzeni i śmierci. Ciało jako żywe medium podlega wymianom na medium wytworzone sztucznie i artystycznie, w którym upamiętnia się podmiot.*

Nazwałbym to „metafizyką mięsa” i zakłada ona, że sztuka jako aktywność ciała, czyli sztuka performatywna, jest najwyższą sublimacją życia, jest tego ciała największym uwzniośleniem, że ciało w akcie twórczym uzyskuje metaświadomość, dzięki czemu następuje zespolenie materii i ducha.

Hegel mówi: *przyroda nie jest piękna, bo jest bezmyślna, ale człowiek może widzieć piękno w przyrodzie dzięki duchowi.*

Sama materia nie ma formy, materialne ciało jako część przyrody nie jest piękne, dopiero dzięki duchowi rodzącemu się z artystycznego czynu piękne się staje.

I jeszcze raz proszę mi pozwolić rozwinąć transparent: *W sztuce człowiek spotyka sam siebie. Duch ducha* [Hegel] i wystąpić pod moją jego parafrazą: *W sztuce człowiek stwarza sam siebie. Ciało ducha.*

Myślę, że beznadziejna sytuacja, w jakiej się znajdujemy, cieleśnie egzystując, może być piękna.

*Dance, dance, otherwise we are lost* [Pina Bausch].

Adam Dudek, maj 2018



## Źródła cytatów / bibliografia / filmografia

– Tomasz Mann, *Czarodziejska góra*, t. 1 przeł. Józef Kramsztyk, t. 2 przeł. Jan Łukowski, Porozumienie Wydawców, Warszawa 1999.

Pozostałe cytaty (w kolejności pojawiania się) pochodzą z:

– Jerzy Pilch, *Drugi dziennik. 21 czerwca 2012 – 20 czerwca 2013*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.

– Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. Edward Porębowicz, PIW, Warszawa 1965.

– Susan Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. Jarosław Anders, Karakter, Kraków 2016.

– Milan Kundera, *Sztuka powieści*, przeł. Marek Bieńczyk, Wydawnictwo W.A.B. Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2015.

– Hans Belting, wykład prof. Marii Popczyk z Historii estetyki dla doktorantów na ASP w Katowicach.

– Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Zygmunt Kubiak, Znak, Kraków 2007.

– Bruno Schulz, *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

– Anna Filipowicz, *Sztuka mięsa*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2013.

– Andrzej Sapija (reż.), *Powrót Odysa Tadeusza Kantora, Notatki z prób, Gdzie są niegdysiejsze śniegi..., Manekiny Tadeusza Kantora, Istnieje tylko to, co się widzi*, Cricoteca, Kraków 2006.

– Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

– Georg Wilhelm Friedrich Hegel, wykład prof. Marii Popczyk z Historii estetyki dla doktorantów na ASP w Katowicach.

– Tadeusz Boruta, *O malowaniu duszy i ciała*, Jedność, Kielce 2006.

– Wim Wenders (reż.), *Pina*, 2011.

Poza wyżej wymienionymi szczególnie przydatne dla powstania tej pracy były następujące publikacje książkowe i filmowe:

– Wojciech Mackiewicz, *Ciało i polityczność. Koncepcja cielesności w filozofii Michela Foucaulta*, Universitas, Kraków 2018.

– Konstanty Puzyna, *Powrót Chrystusa*, Instytut Książki, Kraków – Warszawa 2014.

– Richard Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, Universitas, Kraków 2016.

– *Performer*, pod red. Magdy Kuleszy, Jarosława Suchana, Hanny Wróblewskiej, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2009.

– *Historia ciała* (t. 1-3), praca zbiorowa, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2014.

– Carlos Saura (reż.), *Krwawe gody*, 1981.

– Zapis filmowy twórczości Tadeusza Kantora (reż. Andrzej Sapija, Andrzej Wajda, Stanisław Zajączkowski), Cricoteka, Kraków.

●

## **Realizatorzy i wykonawcy**

koncepcja, libretto, reżyseria, scenografia, kostiumy, produkcja: Adam Dudek

muzyka: Tadeusz Wielecki

operator kamery: Bastien Loiseau

współpraca choreograficzna: Paweł Grala

asystentka reżysera / fotografie: Miłka Dudek

aktor: Wojtek Łaba

wykonanie muzyki: Joanna Freszel – głos; Tadeusz Wielecki – kontrabas

realizacja dźwięku: Tadeusz Sudnik

produkcja filmowa: mniam.tv / Michał Jaksik, Kasia Walas – producenci

postprodukcja filmowa: Efektura / Mateusz Górski – grading, offline, online;

Gosia Nocoń, Olek Pławski – producenci

## **Podziękowania**

Dziękuję wszystkim wymienionym powyżej, którzy przyczynili się do powstania tej pracy i bez których profesjonalizmu, entuzjazmu, życzliwości i poświęcenia trudno byłoby mi ją zrealizować.

23

Dziękuję również:

dr. Mateuszowi Bednarkiewiczowi – za światłe rady w dziedzinie dramaturgii,

Iwonie Chodorowskiej – za przeprowadzenie przez meandry procedur,

prof. Dorocie Foldze-Januszewskiej – za poszerzenie pola,

prof. Michałowi Klisiowi – za to, że był i jest dla mnie wzorem Mistrza,

prof. Błażejowi Ostoja-Lniskiemu – za zaufanie, światłe rady i merytoryczne wsparcie,

prof. Marii Poprzęckiej – za umocnienie w przekonaniu o słuszności drogi,

Dorocie Roqueplo – za udostępnienie kostiumów,

dr hab. Piotrowi Welkowi – za życzliwe rady w materii technologii multimedialnych,

prof. Stanisławowi Wieczorkowi – za światło mądrości i nieocenione wsparcie,

Tadeuszowi Wieleckiemu – za rozmowy istotne oraz przenikliwość sądów,

prof. Ewie Zawadzkiej – za pierwsze nauki i długoletnią przyjaźń.

Dziękuję moim Rodzicom, Żonie i Córce za To-Co-Najważniejsze.

•

