

Marzena Kotyczka

LUZKIE, INNE, ROŚLINNE. TROPIZMY SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KILKU ODSŁONACH

Human, other, plant. Tropisms in contemporary art's in several scenes

Słowa kluczowe: sztuka współczesna, posthumanizm, ruch, relacje człowiek–roślina

Key words: contemporary art, posthumanism, motion, human-plant relations

Streszczenie

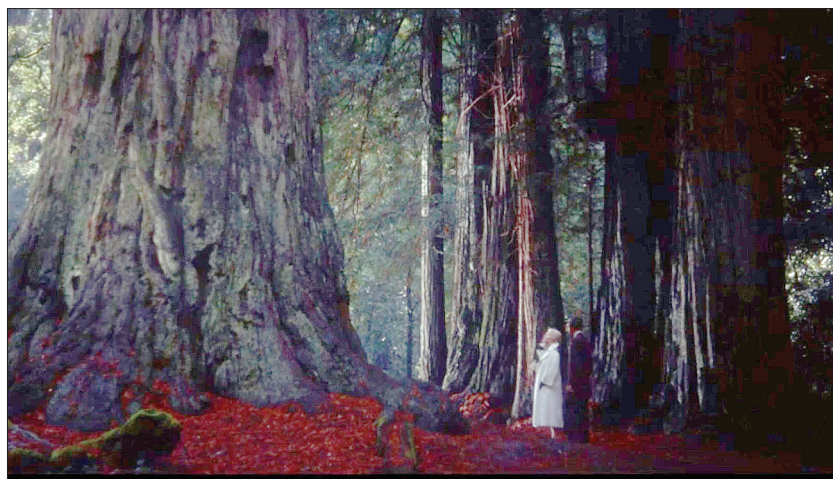
Artykuł analizuje wybrane przykłady zaczerpnięte z polskiej sztuki współczesnej ostatnich lat, pytając o sposób ujęcia zagadnienia roślinności przez artystów. Humanistyka, głównie za sprawą posthumanizmu, przewartościowała relacje między ludźmi i roślinami, odbierając tym pierwszym centralną pozycję. W tym samym czasie na polu sztuki toczy się odrębna debata o podmiotowość roślin. Autorka, koncentrując się na szeroko pojmowanym zagadnieniu ruchu roślin, pyta o to, jakie miejsce obecnie zajmują rośliny w sztuce, jak przedstawiane są ich związki z innymi organizmami i na jakie miejsca wspólne między ludzkimi i nie-ludzkimi istotami wskazują artyści. Zastanawia się także nad możliwością pogodzenia sprzeczności między ruchem i bezruchem, linearnością i kłączowatością, ludzkim i roślinnym, widząc taką szansę w ontologii posthumanistycznej i zależnościach między nimi pojmowanymi jako intra-akcje.

Abstract

The article examines some examples of Polish contemporary art from the past few years, asking how artists interpret the issue of plants. Humanities, mainly due to posthumanism, has reevaluated the relationship between humans and plants, depriving humans of the central position. At the same time, a separate debate on the subjectivity of plants is taking place in the field of art. The author, focusing on the broadly understood issue of plant movement, asks what place plants currently occupy in art, how their relationships with other organisms are depicted and what common places between human and non-human beings are pointed out by artists. She also wonders about the possibility of reconciling the contradictions between movement and stillness, linearity and rhizome, human and plant, seeing such a chance in posthumanist ontology, and the relationships between them understood as intra-actions.

Rozłożyste

Co się dzieje w cieniu drzewa? Mniej więcej w połowie jednego z filmów zdecydowanie zaliczanych do klasyki kina, *Zawrotu głowy* Alfreda Hitchcocka, widzimy scenę wyróżniającą się plastycznością na tle poprzednich. Mam na myśli sytuację, w której główni bohaterowie, Madeleine i Scottie odgrywani przez Kim Novak i Jamesa Stewarta, zjeżdżają z drogi i udają się na krótką przechadzkę do lasu. Aż do tej sceny kadry razily odbijającym się na jasnych fasadach San Francisco słońcem. Olbrzymie drzewa lasu ustanawiają nowy porządek, otulają sylwetki głównych bohaterów, przejmując dominującą rolę. Zmienia się faktura obrazu – liście sekwoi tworzą niepokojąco miękką scenografię. Niepokojącą, bo choć miękkość kojarzy się z przytulnością, w tym przypadku podważa stabilność i przypomina o niepewności stawianych kroków. Bohaterowie w tej krótkiej scenie są malutcy, nawet nie znajdują się w centrum kadru, oddając pole roślinności. Zaburzona symetria daje przewagę pniom i spycha ze środka drobne postacie. Roślinna malarstwo kadru przypomina obrazy Antoine'a Watteau i Jean-Honoré Fra-



Fot. 1. Kadr z filmu *Zawrót głowy*, reż. A. Hitchcock, 1958

Źródło: DVD, dystrybucja polska: Filmostrada sp. z o.o.

gonarda. Tyle że zamiast *fête galante* jesteśmy świadkami raczej *danse macabre*, nagłej epifanii przemijania. Choć *danse macabre* może wydać się nie do końca fortunną figurą retoryczną wobec statyczności sceny.

Posągowość kolosalnych pni i powolne ruchy kamery tłumią wszelką dynamikę. Drgania niepokoju właściwe thrillerowi pojawiają się dzięki asymetrii obrazu, pozbawiającej złudzeń, że doczekamy się sielankowej czy sentymentalnej narracji. Nierównowagę emocji potwierdza dialog między Scottiem i Madeleine:

- O czym myślisz?
- O ludziach, którzy rodzili się i umierali, podczas gdy drzewa rosły dalej.
- Nazywają się wieczne sekwoje. Zawsze zielone, zawsze żywe.
- Nie podobają mi się.
- Czemu?
- Bo wiem, że ja muszę umrzeć¹.

Podczas tej lakonicznej wymiany zdań między dwojgiem kochanków zmienia się perspektywa: gdy mowa o wieczności, są drobni w obliczu drzew, gdy temat schodzi na śmierć – następuje zbliżenie na postaci. Wieczność jest zawsze ponadjednostkowa, pozaludzka, śmierć – zdawałoby się – musi dotyczyć konkretnego ciała i konkretnej twarzy, osobistej historii. Przynajmniej taką musi być, by wzbudzać emocje.

Przywołuję tę krótką scenę, ponieważ pokazuje ona, w jaki sposób drzewa tworzą przestrzeń przepływu ponadosobowego *zoe*, pulsujący strumień witalności, zdecydowanie wychodzący poza wyłącznie ludzką egzystencję. Życie i śmierć człowieka mogą być jedynie przystankiem, na pewno jednak nie wyznaczają granicy dla fali *zoe*. Tymczasem myśl ludzka od zawsze marzy o ogarnianiu całości, wchłanianiu tego, co totalne. Jak pisze Andrzej Marzec, „[m]yśl od zarania swych dziejów była roślinna” (Marzec 2008: 8). Tak jak roślinność, myśl jest wszędobylska, anektuje wszystkie zakamarki, zagospodarowuje nieuczęszczane ścieżki. Pierwotnym wzorem dla myśli miało być drzewo: proste, strzeliste, z minimalną liczbą odgałęzień, tak samo silnie wzrastające ku słońcu, jak i głęboko wrastające we wnętrze ziemi solidnym korzeniem palowym. Idealem jest baobab, pisze Marzec, odpowiednikiem mogłaby też być sekwoja, której żywotność w wyżej przytoczonym dialogu zredukowano do wiecznego trwania, istnienia drwiącego z ludzkiego miotania się w świecie. Jednak to trwanie właśnie prowokuje myśl: „Rozkwitające kwiaty, spadające liście, zwierzęta zamieszkujące drzewa są cykliczne, nietrwałe, przemijające z wiatrem. Drzewo natomiast trwa niezmiennie i stale – ono JEST. Nie można wobec niego przejść obo-

¹ *Zawrót głowy* (ang. *Vertigo*), reż. A. Hitchcock, scen. S.A. Taylor, A. Coppel, 1958.

jętnie, gdyż swym obscenicznym trwaniem narzuca czasownik «być», kładąc tym samym podwaliny wszelkiej metafizyki” (Ibidem: 10).

Myśl więc tradycyjnie jest roślinna, od zarania kielkowała, zakorzeniła się, rozgałęziała. Jednak nie tylko spojrzenie kognitywisty biegłego w metaforach taką ją czyni. Kontakty z ciałami innymi niż ludzkie – na poziomie wyobraźni, jak i morfologii – niepokoją, burząc izolację. Pod wpływem dokonań biologii i bioinżynierii zmieniła się także myśl humanistyczna. Odkrycie, że ludzkie i nie-ludzkie ciała są ze sobą powiązane na poziomie społecznym, ekonomicznym i biologicznym, napędzało entuzjazm posthumanizmu, którego zadaniem stało się strzeżenie granic narcyzmu ludzkiego podmiotu w klasycznie rozumianym humanizmie. Sztuka nigdy nie ilustrowała, przynajmniej nie w bezpośredni, prosty sposób, tego, co się działo w humanistyce po humanizmie. Prowadziła raczej i prowadzi własne pole badawcze, doskonale już zresztą opisane przez Monikę Bakke w monografii *Bio-transfiguracja. Sztuka i estetyka posthumanizmu* (2012). Ten artykuł ma na celu pokazanie kilku prób, podczas których artyści mierzyli się z materią roślinną. W niewielkim stopniu będzie to sztuka biologiczna *sensu stricto*, rozsadzająca sterylność ram gatunkowych na poziomie komórkowym. Obcość roślin, gatunków z łatwością uprzedmiotowianych, powoduje, iż antropocentrycznemu podmiotowi z trudnością przychodzi dostrzeżenie paraleli w naszych cyklach życiowych: narodzin, interakcji z otoczeniem, odżywiania, rozmnażania, w końcu – obumierania i śmierci. Tymczasem powinowactwo ludzi i roślin sięga aż do wspólnego przodka, którym prawdopodobnie był gatunek glonu (Ibidem: 134). Świadomość tego swego rodzaju kłącza genealogicznego prowokuje do sięgnięcia po zróżnicowaną przestrzeń namysłu w ramach posthumanizmu, którą jest nowy materializm, ponieważ jak piszą Rick Dolphijn i Iris van der Tuin, „tym, co łączy nowe materialistki i umożliwia mówienie o nich jako pewnej zbiorowości, jest ujęcie posthumanizmu w kategoriach ontologicznych” (Dolphijn, van der Tuin 2018: 5). Przywołany tutaj nowy materializm pozwoli na faktyczne zrealizowanie postulatów o wyjściu myśli ku rzeczywistości pozajękowej.

Siłowanie się z organicznym wyzwaniem stawianym przez rośliny (organicznym, gdyż nieuniknionym, wyzwaniem, bowiem owa organiczność, czyli żywotność i istotowość, jest często roślinom odbierana) pojawia się w pracach także tych artystów, którzy wcale nie posiłkują

się biotechnologiami. Wspólnym mianownikiem zebranych tu przykładów jest szeroko pojęty ruch, fototropie i geotropie, czynniki je warunkujące i nadające kierunek ruchu/wzrostu; rozsadzanie pojmowane jako zwielokrotnienie, niepokojące namnażanie myśli, oraz jako podważanie idei tam, gdzie zmieniają się w monolit. Podejmowanie przez artystów problemu roślinności wydarza się na różnych poziomach: obok aktywizmu ekologicznego pojawia się fascynacja ruchem właśnie – jako dialektyką myśli, ale także jako odkrywaniem niedoceanianej strony roślin, wspólnego podążania wszystkich istot, ludzkich i nie-ludzkich. Podobieństwa wynikające z ruchu to także kroczenie wśród roślinności, opieranie stóp o podłoże dalekie od twardości odpychającego betonu, kroczenie na styku ciał i światów: ludzkiego i nie-ludzkiego, gdyż, zgodnie z tym, co głosi humanistyka po humanizmie, każde życie jest wcielone.

Dwie prędkości – ludzka i pozaludzka – zrównują się w przypadkowym akcie unicestwienia. Akty kreacji polegające na dostrzeżeniu roślinnej cielesności i tworzeniu jej artystycznej reprezentacji, podążanie tropami prześwitów, igranie figurą tańca i w końcu przyznanie nieuniknionego zwycięstwa życiu, będą tutaj polem badawczym, na którym nakreślę ścieżkę możliwego eksploataowania roślin w niedawnych wydarzeniach artystycznych.

Dendrocentryzm?

Wśród wszystkich roślin drzewa mają pozycję uprzywilejowaną. To głównie drzewom przyznawany jest status pomnika przyrody (aż w 92%, zob. *Ochrona środowiska 2016*), który daje im szczególną ochronę. To o drzewa walczą ekoaktywiści, symbolicznie się do nich przywiązując, to ich rola w przestrzeni miejskiej jest coraz częściej doceniana – nie rabatek, krzewów ani sadzonek, lecz cienia rozłożystych drzew. Jednocześnie to drzewa są unicestwiane w najbardziej brutalny sposób: pod ostrzem topora bądź piły; chyba tylko eksterminacja chwastów za pomocą herbicydów cechuje się większą bezwzględnością.

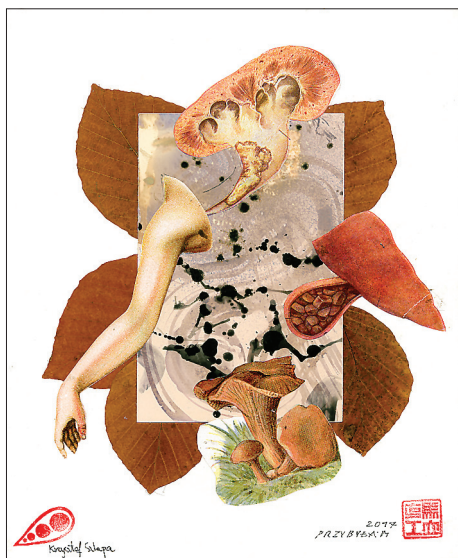
Po ukazaniu się książki Larsa Myttinga podsumowującej „wszystko, co mężczyzna powinien wiedzieć o drewnie” (Mytting 2016), odezwały się głosy nawołujące: „nie rąb i nie pal” (Ulanowski 2017). Coraz częściej liczymy się z rolą drzew w naszym ekosystemie. Do tych,

do których nie przemawia ich rudymenarna wartość praktyczna, kieruje się bardziej emocjonalne przekazy. Peter Wohlleben w przedmowie do swojej książki *Sekretne życie drzew*, która szturmem zdobyła polski rynek wydawniczy, napisał: „Ten, kto wie, że drzewa odczuwają ból i mają pamięć, i że drzewni rodzice żyją razem ze swoimi dziećmi, nie będzie już mógł tak po prostu ich ścinać i siać wśród nich spustoszenia ciężkimi maszynami” (Wohlleben 2016: 8). Charakterystyczna dla Wohllebena antropomorfizacja roślin pozwoliła mu przedstawić szerokiej publiczności fenomen mikoryzy (tzw. Wood Wide Web, czyli podziemnej sieci, którą tworzą korzenie i grzyby) językiem odwołującym się do znanych czytelnikom relacji (rozdziały noszą tytuły m.in. *Przyjaźnie, Język drzew, Miłość, Urząd opieki społecznej*). Już nie tylko cenimy drzewa, ale zaczynamy je także kochać.

Początkiem lata 2017 roku odbył się wernisaż-happening wystawy Krzysztofa Szlapy i Marka Przybyła *Dendrofile*. Stanowiła ona część projektu *Klucze drzew*, a samo otwarcie wystawy miało formę charakterystycznego dla tych dwóch artystów „szwendania” – tym razem była to wyprawa po zielonych okolicach Dąbrowy Górniczej, z finałem na Sroczej Górze, gdzie po raz pierwszy zostały zaprezentowane tytułowe *Dendrofile*.

Prace przytwierdzono do drzew, gdzie, kontrastując z brązami i szarościami kory, ukazały się oczom pierwszych odbiorców. Po tym wydarzeniu *Dendrofile* można było oglądać już w klasycznych warunkach – w przestrzeni katowickiej Galerii SCHODY.

Sześćdziesiąt kolaży o wymiarach 25 na 20 cm było dziełem grafika i malarza (Przybyła) oraz artysty fotografa (Szłapa). Przedziwne połączenia członków ludzkich i roślinnych, głowy i kończyny zespolone z liśćmi i łodygami, tworzyły nieoczywisty organizm. Marek Przybyła jest członkiem Towarzystwa Bellmer i w *Dendrofile*



Fot. 2. *Dendrofile*, K. Szłapa, M. Przybyła, 2017
Źródło: URL=<https://kluczdrzew.wordpress.com> [dostęp z dnia 15.09.2019].

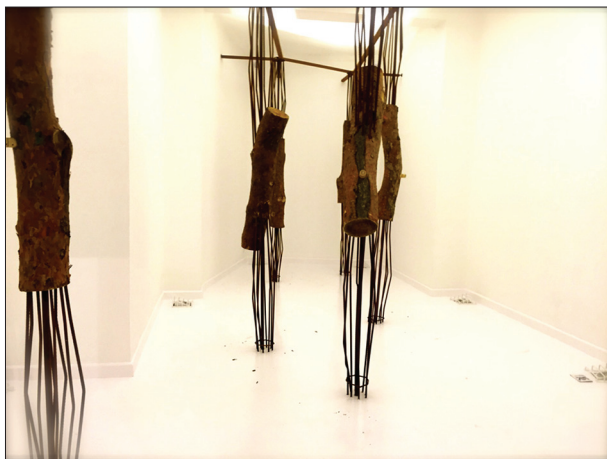
lach widoczna była osobliwa chirurgia Hansa Bellmera. Kontaminacje ludzkich i roślinnych organów budują ciało, którego efekt artystycznej sztuczności przypomina, że kiedy zapomnimy o naturalnej i koniecznej symbiozie międzygatunkowej, skutek może być śmiertelny.

Gdy Cecylia Malik realizowała projekt *365 drzew*, jej działania stały się przyczynkiem do interpretacji o inklinacjach ekologicznych po feministyczne (Malik 2011). Artystka codziennie wspinała się na jedno drzewo, czym chciała zwrócić uwagę na ich, często niezauważaną, obecność. „Zdobywała” je, dając przykład innym, by oderwać się od ziemi i piąć w górę. To ostatnie jest nieco paradoksalne, bowiem artystka wykorzystwała do swoich działań organizm najbardziej z ziemią zrośnięty. Stare, rozłożyste drzewa, w których koronach „gubi się” Malik, są schronieniem, przystanią i stałą. Majestatyczne, posągowe stanowią idealny materiał na pomnik.

Drzewa bywają pomnikami przyrody, ale i same doczekały się pomników. Choć akurat *Dobra nowina*, rzeźba Roberta Kaji, wedle woli artysty jest raczej nazywana portretem. Pokazana w 2002 roku w bielskim BWA na wystawie *Między naturą a kulturą* praca to wykonany z żeliwa posąg odzwierciedlający pień drzewa z Borów Tucholskich. Jak pisze kuratorka wystawy, Jolanta Ciesielska, jest to „[p]ortret szczególny – drzewo jest w nim schronieniem, żywicielem człowieka i instrumentem muzycznym zarazem”. Rzeźba wpisuje się w charakterystyczną dla Kaji fascynację pierwotnymi siłami, w tworzenie strzępków metafizyki wbrew lękom współczesnej kultury, mimo że nie ma w niej tego, co występuje w większości dzieł artysty: gry dobrze znanymi nam elementami cywilizacji, konsumpcjonizmu i mediów. Jest sama natura, a właściwie jej symulakrum – odtworzone i stworzone drzewo.

Robert Kaja zawarł w wykonanym przez siebie portrecie drzewa także instrument muzyczny. Niemy organizm zyskał moc wydawania dźwięków. Podobnie było w przypadku instalacji *Post-Apocalypse*, jednak tu drzewa nie niosły już „dobrej nowiny”. O ile w pracy Kaji widać wciąż ślady romantycznego pojmowania natury, o tyle wystawa Agnieszki Jelewskiej i Jerzego Gurawskiego wpisuje się w posthumanistyczne lęki schyłku antropocenu. Wielokrotnie nagradzana instalacja składa się z konarów i dźwięków – tak chyba najprościej można ją opisać. Rozmieszczone w przestrzeni wystawy drzewa były jedynie punktami, a sieć, w którą wchodził widz, została utkana z dźwięków: danych pogodowych trans-

mitowanych na żywo z różnych miejsc na Ziemi, także tych zagrożonych pod względem energetycznym, jak Fukushima czy Czarnobyl, oraz recytowanych wierszy polskich romantyków. Powraca więc romantyczna wizja natury – jedyna, którą przed posthumanizmem dobrze znaliśmy



Fot. 3. *Post-Apocalypse*, A. Jelewska, J. Gurawski, 2015 (Humanities /Art /Technology Research Center UAM)
Źródło: URL=<https://artandsciencestudies.com> [dostęp z dnia 16.09.2019].

– ale poddana została tutaj koniecznej reinterpretacji. To romantykom zawdzięczamy dostrzeżenie natury, obdarzenie jej boskim pierwiastkiem w nowożytnym wymiarze. Jednak tak pojmowana natura, czy raczej: Natura (pisownia z należnym bóstwu szacunkiem), stanowiła jedynie krajobraz dla ludzkich poczynań, monolityczny konstrukt stający zawsze w opozycji do kultury, do cywilizacji, do technologii. W instalacji Jelewskiej i Gurawskiego technika i natura się przenikają, technologia jest częścią drzew, która pozwala na przekaz dźwiękowy. Zburzona została jednak nie tylko granica między naturą a technologią, ale dzięki wykorzystaniu tzw. słuchu kostnego także między naturalnym i technologicznym a tym, co ludzkie. Człowiek – technologia – natura poprzez bezpośredni kontakt, dotyk, który rezonuje, stają się jednym organizmem na miarę XXI wieku. Na miarę schyłku antropocenu, naturokultur i postnatury. Przepływ komunikatów w sieciowym świecie odzwierciedla również ruchliwość, dynamikę relacji, po podważeniu stałości układu antropocentrycznego.

Jelewska w tekście kuratorskim do *Post-Apocalypse* wskazuje na różnicę między polską sztuką a światową pod względem „odkrywania” globalności. Relacyjność, performatywność, nomadyczność z trudem przebijały się do polskiej, lokalnej perspektywy. Dopiero rok 1989 uwolnił otwarty podmiot dryfujący w sieciowym systemie komunikacyjnym. Jeśli chodzi o drugi człon, czyli relację do natury, należy oddać polskim artystom

prymat. W Polsce sztuka zaczęła dostrzegać problemy środowiska naturalnego stosunkowo wcześniej na tle innych krajów europejskich, o czym przypomniała wystawa *Kłęska urodzaju. Początki sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce* w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu.

Artystyczne reakcje na zmiany w środowisku naturalnym powstające wskutek działalności człowieka są specyficznym polem sztuki zainteresowanej przyrodą. Barbara C. Matilsky w książce *Fragile Ecologies* (Matilsky 1992) starała się pokazać, w jaki sposób współczesna sztuka zaangażowana ekologicznie wywodzi się ze sztuki reagującej na środowisko, która sięga początków ludzkiej twórczości. O ile łowiecko-zbiórcki tryb życia nie miał zbyt dużego wpływu na ekosferę, to już rewolucja neolityczna stała się źródłem pierwszego stresu środowiskowego (*environmental stress*). Rolnictwo wprowadziło pierwsze drastyczne zmiany w krajobrazie, lecz na degradację środowiska istotny wpływ miała inna rewolucja – przemysłowa, możliwa dzięki wynalazkowi maszyny parowej. Przypomnienie tych oczywistych faktów jest potrzebne, by wyznaczyć punkt, kiedy transcendencję w filozoficznym myśleniu o naturze wyparła mechanistyczna koncepcja przyrody – a przynajmniej od kiedy starała się ją zastąpić, bowiem artyści niechętnie rezygnowali z metafizyki w przedstawianiu natury.

Jednak o sztuce zaangażowanej ekologicznie we współczesnym rozumieniu możemy mówić, jak twierdzi Matilsky, dopiero od 1962 roku, kiedy to wydana została *Milcząca wiosna* Rachel Carson. Z książką Carson wiążą się narodziny ekocentryzmu w szerokim znaczeniu (Taylor 2013: 5–7), napędzanego przez tygiel nowych myśli lat 60. XX wieku. Biorąc pod uwagę ten rys historyczny, należy przyznać rację kuratorkom wystawy *Kłęska urodzaju* podnoszącym, iż sztuka zaangażowana ekologicznie pojawiła się w Polsce wyjątkowo wcześniej.

Ekspozycja prezentowana w opolskiej Galerii Sztuki Współczesnej pod kuratelą Magdaleny Worłowskiej i Natalii Krawczyk pokazywała działania artystów od końca lat 50. do końca lat 70. ubiegłego wieku. *Kłęska urodzaju* przypomniała, że początki sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce były szalenie dyskursywne i słowo „szalenie” pojawia się tutaj nieprzypadkowo. Postulaty, programy, projekty, siłowanie się z myślą – zważywszy na fakt bardzo wstępnej fazy tego ruchu, były całkiem odważne i głoszone ze sporym rozmachem. Dziś wyświechtanym frazesem stał się cytat głoszący, iż „kryzys ekologiczny to przede

wszystkim kryzys wyobraźni” (Buell 1995: 2) – przyjęła go za zawołanie ekokrytyka, wysługuje się nim sztuka. Najnowsza sztuka ekologicznie zaangażowana często opuszcza jednak wymiar socjologiczno-dyskursywny, uciekając niejednokrotnie w prostą archetypiczność. Tymczasem jej początki zuchwale pokazują, że przestronna wyobraźnia jest zawsze dyskursywna. Plany, deklaracje, manifesty. Rozkładanie instrukcji na liczne zadania podstawowe, by nie zredukowały się do pojedynczych haseł rzuconych w i tak już przepelnioną przekazami przestrzeń odbiorcy. Charakterystyczne dla tego okresu plenery, przynoszące sztukę z centrów na peryferia, były tym, czego ona potrzebowała, by pulsować z rytmem środowiska. I w tym kotle dyskursów pojawiła się praca Jerzego Beresia *Zwid wielki*.

Bereś przygotował jeden z serii swoich „zwidów” podczas sympozjum artystów i teoretyków w Puławach w 1966 roku, choć początkowo nie wskazywało na to, że zwieńczy on udział w tym wydarzeniu jakimkolwiek dziełem. Sympozjum odbywało się pod hasłem sojuszu sztuki z przemysłem na terenie nowo powstałej fabryki nawozów sztucznych. Widzimy więc, że o ile *Post-Apocalypsis* było owocem schyłku antropocenu, czasu, kiedy przyjęto już do wiadomości możliwość technonatury, to warunki, z jakimi zmagał się Bereś, były prostą kontynuacją afirmacji techniki przez sztukę z początków awangardy. W tę techno-artystyczną konfigurację wplata naturę, która dosłownie została wykarczowana z przestrzeni przeznaczonej na działania artystyczne. Tak sam artysta wspomina tę sytuację:

Mimo pociągającej atrakcyjności nowych tworzyw i zachęt ze strony kolegów artystów, którzy zabrali się natychmiast do pracy, nie jawiła mi się żadna wizja. Wtedy organizatorzy zaproponowali mi kloce drewna, ale w tej atmosferze taki materiał był już całkiem nie na miejscu. Czas mijał – zwiedzałem okolice.

Idąc ugniecioną przez spychacze drogą, między ogrodzonym siatką terenem fabrycznym a jednolitym, iglastym lasem, widziałem usypiska świeżej ziemi, stopy korzeni i wykarczowanych drzew. Typowy widok wokół ukończonej budowy. Niepokojące były drzewa złamane w połowie wysokości. Co jakiś czas stały takie „jedynki”. Prawdopodobnie na obrzeżach lasu drzewa są mocniejsze, natomiast polana w środku lasu, sztucznie utworzona pod fabrykę, sprawiła, że nieprzystosowane drzewa łamały się pod naporem wiatru.

Idąc dalej zobaczyłem porzucone duże drzewo. Z jednej strony wspierało się ono na potężnych korzeniach, z drugiej na konarach. Podszedłem

bliżej i stwierdziłem, że jest to dąb. Młody, stukilkudziesięcioletni dąb. Jasne było, że jakaś potężna maszyna wyrwała go z terenu fabrycznego i rzuciła tutaj. Mówiąc językiem sentymentalnym kwilił, bo był jeszcze żywy, mimo że liście i korzenie wyschły, a nad nim groźnie huczały brzęczące druty wysokiego napięcia.

W tym momencie wizja mojego działania na sympozjum stała się wyraźna. Dąb powinien znaleźć się z powrotem na terenie fabrycznym, skąd został wyrzucony. Dokonanie tego przy pomocy nawet wielu ludzi było bez szans. Tymczasem ja byłem sam, a poza tym manifestacja taka zostałaby odebrana jako sentymentalna bzdura. Jediną możliwością dokonania tego było postępowanie artystyczne, czyli przysposobienie młodego dębu na dzieło sztuki, a następnie poproszenie o pomoc techniczną dla przetransportowania go na reprezentacyjny plac między biurowcem a fabryką, podczas urządzania zaplanowanej wystawy na zakończenie sympozjum. Oporządziłem więc drzewo, uzbroiłem dodatkowo w leżący obok średniej wielkości kamień, ale efektu moich zabiegów nie mogłem zobaczyć, ponieważ ze względu na ciężar, żadna próba montażu nie była możliwa. Dopiero przy pomocy dźwigów dąb, jako *Zwid wielki*, stanął na terenie fabrycznym, uczestnicząc w wystawie. Miałem osobistą satysfakcję z dokonania manifestacji. *Zwid* dobrze przekazywał bunt protestującej przyrody, ale mimo silnego oddziaływania, raczej się nie podobał. Nie pasował zarówno do atmosfery wzajemnych gratulacji z okazji zawarcia sojuszu, jak i do sytuacji w sztuce, gdzie zaczynały się czasy rozstrzygnięcia prymatu artystycznego przy pomocy obiektywnego rzutu kostką do gry (Bereś 1989).

Akt Beresia był wyrazem isticie romantycznego buntu, bowiem romantyczne pojęcie natury mu kazało go dokonać. Natura biegunowo osadzona wobec kultury, przemysłu, niszczycielskiej maszynierii technologii, jest absolutem u własnego schyłku. Deterytorializacja ostatnich jej śladów budzi opór w podmiocie przeciwstawiającym ekologizację modernizacji. Rozpaczliwa próba wskrzeszenia natury owocuje ociosanym pniem, który nie odnajduje się w żadnym miejscu, niczym potwór Frankensteina. W odróżnieniu od pozostałych artystów biorących udział w sympozjum, Bereś nie podarował swojej pracy organizatorom. Zabral *Zwida* do swojej krakowskiej pracowni, w której „nieszczęsny dąb” początkowo się nie mieścił, więc został przepiłowany wpół. Odtąd przed wystawieniem *Zwid wielki* był każdorazowo spinany kłamrami. Pokazywany wielokrotnie na wystawach i nagradzany, dąb znalazł w końcu miejsce w Muzeum Sztuki w Łodzi. Z rozgoryczeniem artysta wspominał: „Niestety pokazywa-

ny jest tylko na wystawach wyjazdowych za granicą. Być może dlatego, że pod względem ekologicznym jest lepiej tam, niż u nas” (Ibidem).

W postulowanym w 1966 roku sojuszu sztuki z przemysłem nie było miejsca na naturę. Akt Beresia wpisywał się w nurt konserwujący, w założenia ekologii głębokiej, chcącej zachować naturę w jej rzekomej



Fot. 4. *Zwid wielki*, J. Beres, 1966; wystawa *Kłęska urodzaju. Początki polskiej sztuki ekologicznie zaangażowanej*, kuratorki: M. Worłowska i N. Krawczyk, Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu, 2019

Źródło: fot. własne.

niezmienności. Wierzyliśmy, że możemy być nowocześni. Minie sporo czasu, zanim Bruno Latour zauważy, że nigdy nie byliśmy nowocześni. Nigdy nie wyrosliśmy z niepełnoletności, a Kantowska wizja oświecenia okazała się mrzonką. Determinizm i prawa natury tym wyraźniej dają o sobie znać, im silniej z nimi walczymy w imię modernizacji i postępu. Wyjścia z tego położenia są dwa: próba reanimacji natury lub obwieszczenie jej zmierzchu. To drugie można było zaobserwować na przykładzie przywołanego wcześniej *Post-Apocalypsis*. Choć pomysłodawcy ni instalacji w słowie kuratorskim odwołuje się do teorii komunikacji McLuhana, to słycać w niej również echa słów Latoura, nawołującego,

by pozwolić naturze wyzionać ducha². Potwierdzeniem Latourowskiego spostrzeżenia, że być może nie ma i nigdy nie było czystych obiektów natury i czystych obiektów kultury, są dendroidalne obiekty w instalacji *Post-Apocalypsis*. Pień zespolony z technologią jest znakiem śmierci – śmierci binarnych kategorii, ale także próbą – próbą budowy relacyjnego świata, w którym trudno wyobrazić sobie autonomiczne jednostki, ponieważ każda interakcja implikuje współpracę. Tak rozumiany kolektyw, mimo że modelowy, bowiem ograniczony do ścian przestrzeni wystawienniczej, daje nadzieję na dyskusję o naturze, niezagrożoną nagłym unicestwieniem wskutek sięgnięcia po elementy z innego porządku. We wspólnym świecie stosunek podmiot-przedmiot zostanie zastąpiony przez zrzeszenia ludzi i nie-ludzi. Myślenie w kategoriach biegunowości zostanie wyparte przez sieciowość, wielocłonowe relacje nie będą ograniczane przez utylitaryzm poznawczy, ale otworzą się na współistnienie ze wszystkimi tego konsekwencjami. Taką przynajmniej wizję roztacza Latour. Technonatura jest jedną z postaci natury-kultury i chyba najsilniej uderza w separacyjne przyzwyczajenia. Zarówno w przypadku *Post-Apocalypsis* Aleksandry Jelewskiej, jak i w przypadku *Zwida wielkiego* Jerzego Beresia, obcujemy z ociosanymi pniami drzew, okaleczonymi kadłubami ledwo przypominającymi ich dawną, dendroidalną postać. Jednak epigońskie działania Beresia zamykają się w figurze rebelii, podczas gdy *Post-Apocalypsis* otwiera pole do dyskusji.

Rozumienie natury u Beresia było romantyczne, takie również było jego rozumienie sztuki. *Zwid wielki* miał być wyrazem protestu prze-

² Mam tu oczywiście na myśli słynne już zdanie Bruno Latoura: „Po śmierci Boga i śmierci człowieka najwyższy czas, żeby natura także wyzionała ducha” (Latour 2009: 50). Kolejność wymienianych figur, które uległy dekonstrukcji, sugeruje, że francuskiemu socjologowi chodzi o obalenie romantycznej wizji natury (bądź też: Natury), która zastąpiła Boga na miejscu absolutu. Jakkolwiek byłoby to pożyteczne dla samej natury, to Latour się na tym nie zatrzymuje. Destrukcji bowiem musi ulec także dwuizbowy kolektyw będący kontynuacją piekła platońskiej Jaskini. Obecność natury w życiu społecznym nie może się sprowadzać do jej cieni na ścianie Jaskini, jeśli nie chcemy dłużej paraliżować dyskusji o niej. Nie wystarczy także przyznanie, że natura jest społecznym konstruktem i jakakolwiek debata o niej może posługiwać się jedynie jej reprezentacją. Pierwszym krokiem do pozbycia się błędnych i prowadzących donikąd nawyków ekologii politycznej ma być przyznanie, że, na wzór wielu kultur, mamy do czynienia z wieloma naturami. Gdy już monolit natury zostanie naruszony, pora rozprawić się z samą reprezentacją natury. Staje się zbędna w kolektywie jednoizbowym, jaki proponuje Latour. Relacyjność napędzająca kolektyw ma pozwolić wygenerować wspólny świat, kosmos opierający się na pluriwersum kandydujących do istnienia we wspólnocie propozycji.

ciw cedowaniu przez władze na artystów odpowiedzialności za środowisko („Tańsze jest sympozjum artystyczne, niż założenie filtru w fabryce”, Bereś 1989). Jako jedyny uczestnik pleneru wystąpił przeciw publicystycznemu pojmowaniu sztuki, przeciw jej rozmywaniu w aktach mowy. Stał więc z jednej strony w obronie natury, z drugiej w obronie sztuki pojmowanej jako indywidualny akt buntu. Branie na warsztat drzewa, tego specyficznego nie-ludzkiego aktanta, często zapętała się w indywidualności przekazu. Tak było w przypadku *Moich trajektorii* Dariusza Kacy. Choć nie brak w tej pracy charakterystycznej dla artysty lirycznej kosmologii, to już sam przyimek w tytule sugeruje odwołanie do jakiegoś ja-centrum, do osobistego punktu w czasie i przestrzeni, gdyż instalacja Kacy łączy czas i przestrzeń – z jednej strony mamy trajektorie, tory ruchu, z drugiej motyw słoju drzewnego, który wszak odlicza czas. Wymiar kosmiczny, kształt nieregularnej orbity, i indywidualny, zespalają się w tym, co organiczne, jednostkowe i czasowe – śladzie przekroju pnia. Drzewo – czy też raczej drewno – jest doskonałym materiałem, na którym można pokazać upływ czasu, zarówno indy-



Fot. 5. *Homo Anobium. Św. Franciszek 100%* rzeźby, 1680–1985, instalacja, 380 × 90 × 45 cm, courtesy of Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, © Tatiana Czekalska, Leszek Golec; wystawa *Natura w sztuce*, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie, 2019
Źródło: fot. własne.

korników, z jednej strony podkreślają sprawczość zwierząt, z drugiej kumulują ślady przemijania: rozkład drewna, nieobecność insektów, pozostałość po ręce nieżyjącego już, nieznanego artysty, wreszcie: wciąż

widualny, jak i ponad-sobowy.

Wykorzystali ten potencjał drewna Tatiana Czekalska i Leszek Golec w pracy *Homo Anobium. Św. Franciszek 100%* rzeźby (1680–1985). Autorzy posłużyli się dwoma zniszczonymi, XVII-wiecznymi drewnianymi popiersiami św. Franciszka, niewiadomego autorstwa. Rzeźby, noszące wyraźne oznaki aktywności

wyraźny portret ludzkiej twarzy. Innymi słowy w kawałku drewna zostały uchwycone natury-kultury w charakterystycznych dla nich ciągłym ruchu i zmienności.

Mówienie o drzewach w kontekście ich ruchu nie wyczerpuje potencjału paradoksów tego nie-ludzkiego aktanta. Jak twierdzi Barbara C. Matilsky, artystyczne wyobrażenie drzewa pojawiło się podczas środowiskowego stresu, jakim było przejście od łowiecko-zbieraczego trybu życia do rolnictwa. Karczowanie lasów pod pola uprawne zsynchronizowało się zatem z pierwszymi wizerunkami drzewa, co ciekawe wizerunek świętego drzewa pojawił się po raz pierwszy w Mezopotamii, w tym samym czasie, co wynalazek pługa (zob. Matilsky 1992: 6–35). Jak uważa Matilsky, malarstwo naskalne ustalało harmonię między ludźmi i zwierzętami. W tym kontekście korelacja czasowa między rewolucją neolityczną a pojawieniem się artystycznej reprezentacji drzew każe szukać napięcia między pragnieniem afirmacji a żądzą anihilacji w tym nowo powstałym zrzeszeniu ludzi i nie-ludzi. Przy tej okazji warto zadać pytanie, czy aby myśl w długim okresie przed „wynalezieniem” kłacza miała solidne podstawy, by chętnie opierać swą pewność na strzelistości i zakorzenieniu drzewa, skoro jej wzór okazuje się symulakrem targanym sprzecznymi afektami?

Manewry (wśród) liści

W 1996 roku Paweł Althamer uczynił z wnętrza Galerii Foksal poczekalnię. Dwa krzesła, wentylator i schody ułatwiające wyjście przez okno – stanowiły całość aranżacji wystawy. Najważniejsze bowiem było na zewnątrz. Althamer zwrócił uwagę na zaniedbany, nieuczęszczany skrawek parku tuż przy galerii i to z niego uczynił dzieło sztuki. Obyło się bez jakiegokolwiek ingerencji w sam ogród, wystarczyło stworzyć do niego wejście, by zwiedzający docenili jego wartość estetyczną. Nie był to pierwszy przypadek, kiedy przestrzeń galerii posłużyła do podważenia granic między kulturą a naturą. Wystarczy przypomnieć Janisa Kounellisa i jego *Untitled Horses* z 1969 roku (powtórzone w 2002 roku). Grecki artysta odwrócił sytuację i sprowadził naturę do wnętrza galerii – wypełnił Whitechapel Art Gallery żywymi końmi. W obu przypadkach jednak mieliśmy do czynienia z nałożeniem jednego porządku na drugi, z wprowadzeniem widzów z błędnego przyzwyczajenia,

że między kulturą a naturą jest jakaś granica, jakieś pomiędzy.

Okno, jak u Althamera, może być wyjściem ewakuacyjnym, ale może być po prostu oknem. To wystarczy, aby u zamkniętych w sterylnym wnętrzu wzbudzić uczucie nostalgii za naturą. Ruch zieleni za oknem przyciąga wzrok z każdym podmuchem wiatru. W języku japońskim istnieje słowo „komorebi”, które nie ma swojego odpowiednika w innych językach i w przybliżeniu można je tłumaczyć jako „promienie słońca przeświecające przez liście drzew” (Li 2018: 178). Gra cienia liści i światła wydostającego się spomiędzy nich koi oczy, odpręża, zachowując przy tym atrakcyjność przyciągającą wzrok. Pełne takiej gry światła toczony między gęstymi liśćmi są obrazy Natalii Rybki.

Sama malarka mówi o swoich obrazach w kontekście wiary i poszukiwania Boga. Nie ma być to jednak panteistyczna, rozmywająca się wśród listowia postać bóstwa, ale Bóg osobowy objawiający się w naturze (Rybka 2017). Dlatego roślinne światłocienie często układają się w nieprzypadkowe wzory, wzory sylwetek boskich bądź ludzkich, gdyż *sacrum* i *profanum* w tej florystycznej mitologii spotyka się tam, gdzie światło dotyka roślin. Na wystawie *Rezerwat stanów nieskażonych* w cieszyńskiej Miejskiej Galerii 12 artystka oprócz obrazów pokazała także instalację nawiązującą do toposu wyspy, co było nieoczywistym zwieńczeniem ekspozycji.



Fot. 6. *Rezerwat stanów nieskażonych*, N. Rybka, Miejska Galeria 12 w Cieszynie, 2017

Źródło: fot. własne.

Rozmieszczone po obu stronach przestrzeni wystawienniczej obrazy układały się w trakt symulujący spacer po lesie. Konwencja artystyczna podkreślała to, czego pośredniczącego filtra artysty można doświadczyć w naturze, kierowała wzrok widza na to, co pomiędzy, co wylania się z gry liści i światła. Tak Hanna Buczyńska-Garewicz napisała o wędrowaniu

po lesie w kontekście języka przestrzeni u Martina Heideggera: „Drogi leśne są jedynymi drogami odnajdywania prześwitów, czyli miejsc w lesie, gdzie przerzedzone drzewa wpuszczają nieco więcej światła. Drwale i leśnicy – mieszkańcy lasu – znają te drogi. Myśliciele zdają sobie sprawę z tego, czym jest niepewna przygoda myśli; zapuszczają się do lasu,

rozumiejąc naturę swego wędrowania, co ludziom czynu, kierującym się miarą minimalizacji ryzyka, wydaje się niepoważnym szaleństwem” (Buczyńska-Garewicz 2006: 226).

Prześwit oznacza miejsce uwolnione od dominacji drzew, miejsce, gdzie drzewa rzedną. Heidegger zapożyczył słowo prześwit (niem. *Lichtung*) z języka potocznego, by nadać mu ciężar terminu prowadzącego do jednego z najważniejszych zagadnień filozofii – do prawdy. Prześwit to nie prawda, ale możliwość prawdy; prześwit jest wtedy, gdy nieskrytość ma przewagę nad skrytością. „Termin” i „zagadnienie” przywodzą na myśl sterylność epistemologicznych narzędzi, ale dla Heideggera dochodzenie do prawdy nierozzerwalnie wiąże się z wagą stawianych kroków, z wychodzeniem z ciasnoty czterech ścian gabinetu filozofa, a ta dosłowność czyni metaforę leśnej lub polnej drogi jeszcze bardziej wieloznaczną, gdyż taka ma być myśl – jak droga – niepewna i fragmentaryczna. Czytamy dalej u Buczyńskiej-Garewicz: „Z całą pewnością można tylko powiedzieć, że bez dróg leśnych po prostu nie ma myślenia, a człowiek przestaje być bytem myślącym. Tylko tyle. Nie ma bowiem żadnej innej niż myślenie potrzeby chodzenia po leśnych czy polnych drogach. Skądinąd jednak wiadomo, że człowiek niezdolny do «zamieszkiwania w pobliżu bycia» poprzez myślenie, traci swe człowieczeństwo. Drogi leśne okazują się więc niezbędne dla człowieka, który chce być sobą. *Ratio* drogi leśnej jest istotą człowieka” (Ibidem: 227).

Na czym zaś miałyby polegać nieoczywistość instalacji, która uzupełniała wystawę *Rezerwat stanów nieskażonych*? Koliście wydzielona przestrzeń – od góry odcięta okręgiem splątanych w ciężkie chmury gałęzi, u dołu zapewniająca zmęczonym stopom wytchnienie miękkim podłożem wycinki tui i jałowców – posiada wyraźne granice, daleka



Fot. 7. *Rezerwat stanów nieskażonych*, N. Rybka, Miejska Galeria 12 w Cieszynie, 2017

Źródło: fot. własne.

jest od krętej leśnej ścieżki. To polana, przestrzeń, w której „ja” mierzy się z prześwitem, z możliwością, z nieskrytością, ale myśl, dynamizowana przez drogi i ich zakręty, nie może się w pełni rozwinąć. Droga umożliwia to, co fundamentalne dla myśli – zachowanie pamięci w wydeptanych śladach i cofanie się. Jednak okrąg tej osobliwej polany jest potrzebnym przystankiem, podczas którego prześwity między liśćmi są bardziej wyraziste.

Prześwit, roślinność, listowie – niosą ładunek filozoficzny, estetyczny i poetycki. Tak było także w przypadku Johanna Wolfganga Goethego, który wśród licznych zainteresowań znalazł czas i na botanikę. Podczas dwuletniego pobytu we Włoszech poznawał tamtejszą florę i zaczytywał się w *Philosophia botanica* Karola Linneusza. Lektura Linneusza wzbudziła u poety niespodziewane emocje, tak pisze o tym Andrzej Bednarczyk: „Linneusz – jak wyznawał Goethe – po Szekspirze i Spinozie wywarł na niego największy wpływ, było to jednak działanie osobliwe – wywołujące sprzeciw” (Bednarczyk 1990: 493). Zderzenie obsesji klasyfikacji z pragnieniem odnajdywania połączeń zaowocowało rozprawą *Metamorfoza roślin*, która ponad dwa wieki później (2016) stała się inspiracją dla filmu Urszuli Zajączkowskiej o tym samym tytule.

Zajączkowska jest artystką, poetką oraz botaniczką. Już tytuł jej dysertacji doktorskiej jest znamienny i wskazuje na zainteresowania badaczki szeroko pojętą wrażliwością roślin (*Regeneracja pnia sosny zwyczajnej* (*Pinus sylvestris* L.) *po zranieniu*). Tak też było w przypadku niespełna 5-minutowego wideo *Metamorphosis of Plants*. Artystka przeplotła sceny pokazujące taniec Patryka Walczaka, solisty Baletu Narodowego w Krakowie, z filmami, na których zarejestrowała ruchy roślin. Kompilacja scen została zmontowana w rytm utworu Moby’ego *Sevastopol*. Połączenie sztuki (tańca) i nauki (botaniki) spotkało się z uznaniem krytyków: *Metamorphosis of Plants* została nagrodzona podczas SCINEMA International Science Festival oraz Science Art Cinema Festival. Można by poprzestać na konkluzji, że film Zajączkowskiej wpisuje się w fascynacje artystów ruchem roślin (o których więcej poniżej), ale byłoby to niesprawiedliwe uproszczenie. Rośliny nie są u Zajączkowskiej jedynie organizmem poddawanym eksperymentowi. Pokazana między kadrami współrzędność między ludzkim i nie-ludzkim tancerzem splota się w jedną, witalną choreografię nieróżniących się tak bardzo organizmów. Podobieństwo ruchów odkrywa podobień-

stwo między istotami żywymi, dotąd oddzielonymi sztywnymi ramami gatunkowymi. Nagle hipoteza o wspólnym przodku ludzi i roślin wydaje się bardziej niż prawdopodobna.

Symbioza, mający w oddali wspólny przodek ludzi i roślin, szuka-



Fot. 8. Kadry z filmu *Metamorphosis of Plants*, reż. U. Zajączkowska, 2016
Źródło: URL=<https://vimeo.com/161297124> [dostęp z dnia 10.09.2019].

nie połączenia, a nie różnic – stąd inspiracja właśnie Goethem. Teoria metamorfozy roślin, czyli przekształcania się podstawowych organów roślin w inne, była rozwijana na dwa różne sposoby. Podczas gdy część botaników uważała, że wszystko rozwija się z pionowej osi ciała rośliny, pnia, Goethe, ale także inni wybitni filozofowie i przyrodnicy, jak Christian Wolff i Augustin Pyramus de Candolle, opowiadali się za teorią foliarną, zgodnie z którą wszystkie części rośliny, włącznie z kwiatem, rozwijają się z liścia. Jest to tutaj o tyle istotne, że w nauce o metamorfozie i teorii foliarnej poeta znalazł argumenty przeciw formalizmowi systematyki Linneusza, który wszak tak bardzo go drażnił. Nauka o roślinach wedle Goethego nie może być statyczna; chętnie kierował myśl ku temu, co dynamiczne, co odczuwalne. Dzięki teorii metamorfozy świat znowu wydawał się jedną całością: „Dla myśli przyrodniczej Goethego charakterystyczne jest dążenie do rozpatrywania świata organicznego jako całości i jego jednolitości w nieskończonej różnorodności form. [...] Podobnie jak niemieccy naturaliści starał się przedstawić przyrodę w jej jednolitości i rozwoju” (Mowszowicz 1978: 161). Zatem holistyczne

postrzeganie świata, wrzuconych w niego organizmów i ich relacji, nie było bynajmniej oparte na mitologicznych bądź panteistycznych przesłankach, ale na naukowej empirii. Ponad dwa wieki po Goethem, botaniczka Zajączkowska sięga po to samo narzędzie. Choć teoria foliarna jest już od dawna nieaktualna i solidny warsztat badawczy Zajączkowskiej wykorzystuje dorobek botaniki XXI wieku, to wchodzi ona w sojusz z weimarskim poetą, by obalić izolację, zastój i niemoc sterylnych pojęć. Wspólnym mianownikiem między esejem romantycznego poety a filmem współczesnej artystki jest nauka, która ma pokazać wspólnotę ludzkich i nie-ludzkich organizmów, co przecież jest tak charakterystyczne dla posthumanistycznej afirmacji świata równorzędnych relacji.

Prześwit jest momentem zastanowienia, wezwaniem do podążania za nieskrywanym – chodzenie jest tu kluczowe. Taniec, wzmożona dynamika ruchów, pokazuje wspólną część – człowieka i rośliny, braterstwo w postludzkiem i postnaturalnym świecie. Nie można byłoby jednak mówić o tym na nowo odkrywanym braterstwie bez spojrzenia na ciało z perspektywy nowego materializmu, jakie umożliwia humanistyka po humanizmie. Jak mówi Rosi Braidotti w wywiadzie z Rickiem Dolphijnem i Iris van der Tuin: „Ciało to powierzchnia intensywności oraz afektywne pole interakcji z innymi” (Dolphijn, van der Tuin 2018: 28). Promienie afektów, energii, pragnień, odchodzące w górę i w dół, przesywają ciało, jednocześnie je zakorzeniając i wprawiając je w drgania, ruch, relacje, tak więc w to, co nowy materializm piórem Karen Barad nazywa intra-akcjami, czyli w proces, w którym możemy mówić o „części wszechświata czyniącej siebie pojmowalną dla innej części wszechświata, w toku ciągłej inteligibilności i materializacji (Barad 2012: 352). Z tak rozumianej intra-akcji czerpie posthumanistyczna ontologia, w niej realizuje się postantropocentryczne stawanie się, czy też: stawanie-się, bowiem ciała ludzkie i nie-ludzkie są ściśle ze sobą zespolone w tych procesach. Nowy materializm pozwala dostrzec na nowo obok (albo raczej: przyległe do) ciał ludzkich ciała nie-ludzkie, co nie pozostaje bez znaczenia dla ujmowania ludzkiego podmiotu: „Ciało pozwala nam odnieść się do materialistycznych, ale również witalistycznych podstaw ludzkiej podmiotowości oraz do specyficznie ludzkiej zdolności do łączenia zakorzenienia z przepływaniem – zatem wykraczania poza te właśnie zmienne – klasę, rasę, płeć biologiczną, płeć kulturową, wiek, niepełnosprawność – które nadają nam struktu-

rę. Podejście to bazuje na posttożsamościowym spojrzeniu na czynniki konstytuujące podmiot” (Dolphijn, van der Tuin 2018: 28). Pozwolę sobie przytoczyć jeszcze jeden fragment z orędowniczek nowego materializmu – ponownie z artykułu Barad: „Wszystkie ciała, nie tylko «ludzkie», materializują się poprzez iteracyjną intra-aktywność świata – jego performatywność. Dotyczy to nie tylko powierzchni czy konturów ciała, ale także w pełni jego fizyczności, łącznie z «atomami», z których się składa. Ciała to nie przedmioty wyposażone w naturalne granice i własności; są one materialno-dyskursywnymi fenomenami. «Ludzkie» ciała nie odróżniają się w żaden istotowy sposób od ciał «nie-ludzkich»” (Barad 2012: 351). Istotne w tym cytacie dla rozwijanego tutaj tematu są dwie kwestie. Po pierwsze potwierdzenie konieczności ludzko-nie-ludzkiej symbiozy, która przesywa powierzchnie, po drugie zaś przywołanie wagi materialnej sprawczości dyskursu. Praktyki dyskursywne w takim ujęciu to nie same akty mowy, antropocentryczne protezy materii, do których przyzwyczaił nas językocentryczny postmodernizm; realizm sprawczy działa na polu materii, umożliwiając czyste stawianie się, na przekór higienie gatunkowej, skoro bowiem język nie istnieje uprzednio, arbitralnie i autonomicznie, to nie istnieje również twarda granica między ludzkim a nie-ludzkim, definicja ludzkiego oparta na języku dezaktualizuje się. Nigdy do końca ukształtowane ludzkie i nie-ludzkie wciąż na nowo się wzajemnie generują przy pomocy praktyk dyskursywnych. Tak też działają praktyki artystyczne w przytaczanych tutaj formach: odsłaniają afirmacyjną i sprawczą rolę intra-akcji.

Roz-krzewienie

„Jak do tej pory do budowy budynków oczywiście cały czas wykorzystujemy naturę. Ale to martwa natura. Żeby zbudować dom, trzeba przecież najpierw ściąć drzewo, czyli przerwać życie. A gdybyśmy tak pokierowali rośliną, by urosła w określony sposób?” – zastanawia się pionier polskiego bio artu, Zbigniew Oksiuta (2018). W pracy tego architekta zawsze widoczna była fascynacja ruchem roślin. Takim projektem był *Kosmiczny ogród* (2007). Eksperyment miał umożliwić obserwację kiełkowania i wzrostu roślin w tytułowych, kosmicznych warunkach z różną od ziemskiej grawitacją i był swoistym treningiem dla obu organizmów – ludzkich i roślinnych – przed zasiedlaniem in-

nych planet (Bakke 2012: 140–141). Ostatnie dwa lata to dla Oksiuty czas eksploracji możliwości, jakie daje manipulowanie ruchem roślin. W 2018 roku architekt stworzył w białostockiej Galerii Arsenał wystawę *Architektoniczne ewolucje. Między sztuką i nauką*, rok później w gdańskim Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia pokazał *Studiolo. Kosmiczne ogrody*. Pierwsza z wymienionych ekspozycji we właściwy Oksiuć sposób pokazywała reakcje roślin, ze szczególnym uwzględnieniem lnu, na bodźce inne niż te, którym poddawane są w naturze. W drugiej architekt wrócił do eksperymentów z możliwością tworzenia ogrodów poza ziemskim ekosystemem. Obie wystawy łączy nie tylko naukowo-artystyczne kreowanie roślinnych anomalii, ale przede wszystkim relacyjne urządzenie świata na nowo. Sterowanie wzrostem roślin, manipulowanie ich ruchem, nie zamyka się bowiem w ich instrumentalnym traktowaniu. To także walka o zachowanie życia w tych organicznych formach podczas prawdziwie symbiotycznej relacji z człowiekiem wystawionej na próbę nowych okoliczności. Ekspozycje pokazywały także ludzkie uzależnienie od roślin. Dziś, gdy podbój kosmosu zdaje się coraz mniej fantazmatyczny, pod znakiem zapytania stawiana jest pycha zawarta w modernistycznej samowystarczalności człowieka. Jeśli kiedyś zasiedlimy inną planetę, to tylko we współpracy z nie-ludzkimi gatunkami, a rośliny będą z pewnością koniecznymi towarzyszami w tej wyprawie.

Zanim jednak zdobędziemy możliwość spacerów po kosmicznych ogrodach, pozostaje zachwycać się ziemskimi przechadzkami. „Chodzenie, dzięki znajdywaniu w ziemi oparcia, doświadczaniu jej przyciągania, odpoczywaniu na niej przy każdym kroku, staje się niewyczerpanym źródłem energii” – pisze Frédéric Gros. I dalej: „Nie przekazuje ona jednak swojej siły jedynie nogom. Działa tu niezwykle harmonia przepływów. Chodzenie jest ruchem: serce bije mocniej, krew płynie szybciej niż w spoczynku. Strumienie ziemi rozbrzmiewają echem. Unoszą się i odpowiadają sobie” (Gros 2015: 116). Chodzić, żyjąc, doświadczając, ale tylko tam, gdzie przez syntetyczne warstwy kultury przebija puls organizmu natury. Spacerowanie, ów perypatetyczny sposób uprawiania filozofii, dzięki Emersonowi i Thoreau czy też Nietzschemu, by wymienić głównych „filozofów chodzenia”, stało się metodą na poszerzenie doświadczenia, wychodzenie, także dosłowne, z ograniczeń kulturowej dialektyki. Spacerowanie ma również przynosić pozy-

tywne efekty zdrowiu psychicznemu i fizycznemu, a skuteczność kąpieli leśnych (*shinrin yoku*) coraz częściej próbuje zmierzyć medycyna akademicka (Li 2018). Do zanurzenia się w lesie zaprosiła zwiedzających Muzeum Współczesne we Wrocławiu Patrycja Mastej instalacją *Duchy lasu* (2017–2018).

Interaktywna wystawa Mastej zaistniała w znaczących okolicznościach nie-przyrody. Schron przeciwlotniczy przy placu Strzegomskim we Wrocławiu, w którym tymczasowo mieści się siedziba Muzeum Współczesnego, szczelnie oddziela przestrzenie wystawiennicze od świata zewnętrznego. Tymczasem artystka zaaranżowała owalny trakt przylegający do wnętrza rotundy na „siedlisko dzikości, do którego zwykle nie zapuszczamy się w nocy”, które „wzbudza jednocześnie zachwyt i lęk” (Mastej 2017). Surrealistyczne kolaże miały przywołać na myśl legendarne leśne bóstwa opiekuńcze, wywołać zza gęstych gałęzi owe „leśnice, borowce, szyszaki czy biesy” (Ibidem). Kompozycje mieszające porządki, igrające z przyzwyczajeniami odbiorcy, przypominają znane już z projektu *Dendrofile* pomieszanie członków ludzkich i nieludzkich, tutaj jednak pozbawione jest ono mroku, a ewentualna tajemnica nie budzi lęku. „Nie jesteśmy więc sami – wędrując, zyskujemy sympatię wszystkiego, co nas otacza, wszystkiego, co żyje: drzew i kwiatów” – pisze Gros (2015: 64). I trudno oprzeć się naiwnemu wrażeniu, że łąpiące spomiędzy liści oczy wpatrują się w nas przyjaźnie. Obserwując niewątpliwy entuzjazm w ujmowaniu natury, można by zarzucić artystce epigonizm wobec boginicznych nurtów ekofeminizmu, bezkrytyczną idealizację natury i niewinną wiarę w możliwość powrotu do niej. To jednak byłoby zbyt pośpieszną krytyką.

Instalacja z daleka wyglądająca jak krzykliwa fototapeta, z bliska ujawnia pękające szwy. Nawet w tej zabawnej instalacji, otwartej na najmłodszego odbiorcę, natura nie jest monolitem, a wszelka metafizyka została do niej „doklejona”. Instalacja Mastej daleka jest od obrazów Natalii Rybki, pretendujących do utrwalania śladów duchowości. Patchworkowy las ujawnia ingerencję ludzkiej ręki, co przecież jest bliskie posthumanistycznemu dekonstruowaniu dzikości. „Stan naturalny” w parkach, lasach, rezerwach jest zawsze efektem inwazji i nadzoru pod postacią badań i szcziponek czy też zabezpieczania terenu. Julia Fiedorcuk napisała w kontekście przewidywań Daniela B. Botkina dotyczących przyszłości natury: „dzika przyroda», jaką lubimy najbar-

dziej, zazwyczaj jest efektem rozmaitych ingerencji, jest dziełem ludzi, wzięwszy zaś pod uwagę fakt, iż jej wartość jest zasadniczo estetyczna, można ją określić mianem sztuki” (Fiedorczuk 2015: 66–67).

Instalacja *Mastej* ujawnia więc postnaturalne obciążenia sztuki poprzez zatoczenie koła: naśladuje i tworzy fantazmaty czegoś, co



Fot. 9. *Duchy lasu*, P. Mastej, kuratorka wystawy: M. Skowrońska, Muzeum Współczesne we Wrocławiu, 2017–2018

Źródło: fot. własne.

już samo w sobie jest fantazją. Nie ma powrotu do natury, bowiem koło okazuje się błędne. Czy pozostaje więc jedynie kluczenie po jego linii?

Pewnego rodzaju próbą pogodzenia się z brakiem granic między naturą a kulturą jest najbardziej znany projekt Diany Lelonek: *Instytut dla żywych rzeczy*. Butelki, buty, części sprzętu gospodarstwa domowego – każdy odpad powstały w wyniku ludzkiej aktywności może stać się gościnnym habitatem dla roślinności anektującej przestrzeń. Przedmioty porzucone na dzikich wysypiskach stają się aktorami w nowej roli w olbrzymiej sieci splatającej żywe organizmy ze śladami konsumpcjonizmu pozostawionymi przez uczestników późnego kapitalizmu. Niepohamowana aneksja dokonywana przez rośliny była motywem także wcześniejszych prac Lelonek, m.in. projektu *Liban i Płaszów – Nowa archeologia*. Przedmioty zebrane przez artystkę w dwóch miejscach: w obozie koncentracyjnym w Płaszowie i w obozie pracy potocznie zwa-

nym kamieniołomem Liban, pochodziły z różnych okresów i miały różną wartość historyczną i semiotyczną (od skamielin przez porzucone rekwizyty z planu *Listy Schindlera* Stevena Spielberga po zwykłe śmieci bez odniesień do konkretnej sytuacji), lecz jednakowo kapitulowały pod podbojem mikroorganizmów, ulegały korozji i rozkładowi.

Podobną wymowę miał *Zielnik*, projekt Łukasza Surowca. W tym przypadku jednak artysta w całości polegał na botanicznym aspekcie, omijając artefakty w stanie rozkładu. Surowiec podróżował do historycznych miejsc, w których doszło do traumatycznych wydarzeń, i przywoził z nich narracyjne świadectwo wraz z niemymi okupantami tych przestrzeni: roślinami je zasiedlającymi. Spreparowane zioła, kwiaty, chwasty układają się w pomnik, jakiego nigdy nie doczekała się żadna z tych tragedii, nagrobek dla często bezimiennych i zapomnianych ofiar.

Jednak jeśli o jakimkolwiek pomniku może być mowa, to jest on trwały w swej zmienności, stanowi ślad wiecznie ruchliwego *zoe*, odcisk jego przepływu, dla którego człowiek jest jedynie chwilowym naczyniem. Nawiązuję tutaj oczywiście do posthumanistycznej teorii śmierci w ujęciu Rosi Braidotti, czyli etyki stawania-się-niedostrzeżalnym podmiotu. W posthumanistycznej optyce życie i śmierć to nieosobowe kontinuum, bowiem takiego ujęcia domaga się nie-ludzki podmiot ukształtowany przez międzygatunkową relacyjność. Mimo że *zoe* jest całkowicie materialne, to kiedy dociera do horyzontu w postaci śmierci, nie implikuje rozpadu podmiotu do stanu niezróżnicowanej materii, raczej głosi afirmację śmierci na przekór fatalistycznej wierze w powrót prochu do prochu. Śmierć nie spycha w stan entropii, lecz jak pisze Braidotti:



Fot. 10. *Zielnik*, Ł. Surowiec, wystawa *Szczurołap*, Muzeum Współczesne we Wrocławiu, 2018
Źródło: fot. własne.

„[r]odzaj ja, które jest kształtowane w toku takiego procesu, jest nie-Jednym; nie jest jednak anonimową wielością. Ja jest tu różnicującym się bytem, konstytuowanym przez zespół usytuowanych, ucieleśnionych relacji” (Braidotti 2014: 265). Zatem karty *Zielnika* Surowca wypełnione okazami botanicznymi nieprzypadkowo dokładnie opisanymi: znajdziemy tam nazwę polską i łacińską, datę i miejsce zbioru. W kontekście posthumanistycznej etyki stawania-się-niedostrzegalnym jawi się jako pochwała różnorodności form, jakie przybiera *zoe* po przekroczeniu horyzontu śmierci.

Bez powrotu (do korzeni)

Przytoczone powyżej przykłady z wydarzeń artystycznych ostatnich lat (oraz przywołany dla kontekstu *Zwid wielki* Jerzego Beresia, stworzony w latach 60. XX wieku) koncentrowały się wokół zagadnienia ruchu jako czynnika, który pozwala poprzez działania artystyczne uczynić roślinę podmiotem zarówno sztuki, jak i w sensie szerszym międzygatunkowych relacji w postnaturalnym świecie. Fototropizm, wzrost, taniec – wskazanie na formy ruchu miało pokazać podobieństwa między ludzkimi i roślinnymi organizmami, punkty wspólne w naszych cyklach życiowych. Chojna dystrybucja energii zwykle kojarzona jest z ludzką aktywnością, z energicznym podbojem i przekształcaniem świata, tymczasem rośliny wykazują się nie mniejszą skłonnością do bezwzględnej aneksji przestrzeni i niezwykle sprawnej adaptacji.

Skoro więc ludzkie i roślinne staje się splecione w jeden wir *zoe*, jaki jest punkt odniesienia dla ruchu? Czy symbioza, zwarte przyleganie, nierugowalna zależność nie eliminują przestrzeni między ludzkim a nie-ludzkim? Czy możemy poruszać się bez asysty nie-ludzkich towarzyszy? Nadrzędny ruch *zoe* wchłania wszystkie tropizmy wraz ze złożoną intensywnością generujących ich bodźców, łamiąc przyzwyczajenie do sprzeczności między ruchem i bezruchem, tak jak i odkrywając niezakłócone kontinuum życia i śmierci.

W posthumanistycznej etyce śmierć nie jest granicą, nie jest horyzontem, co najwyżej może stanowić próg, za którym spełnia się marzenie o rozpadzie jednostkowego ja. Jest zaspokojeniem tęsknoty za tym, co ponadosobowe, nieskrępowane przez widmo jednostkowej śmierci: „Choć świadomie wszyscy walczymy, by przetrwać, na jakimś głęb-

szym poziomie naszej nieświadomości wszyscy chcemy tylko leżeć spokojnie w martwocie nie-życia i pozwalać, by omywały nas fale czasu” (Ibidem: 261).

Śmierć daje wytchnienie, ale nie jest powrotem do niczego; w ujęciu posthumanistycznym jest bowiem radykalną empiryczną immanencją. Tak jak i rośliny jesteśmy skazani na ruch, lecz ciasno się w nim splatamy z innymi organizmami, by odpocząć od wyczerpującego nurtu procesów intensywnej transformacji produkowanych przez *zoe*. Nie ma sprzeczności, jest wytchnienie w ruchu. Wnioski generowane przez to ujęcie są szalenie pozytywne, bowiem pozwalają unieważnić impas relacji między dyskursem i materia, wyprowadzić dyskurs z niemocy bezowocnego operowania symbolami i nadać mu moc sprawczą wpływania na rzeczywistość pozajęzykową. Dopiero wtedy może dojść do spotkania między ludzkim i nie-ludzkim, do pełnych afirmacji intra-akcji, a praktyki dyskursywne nie pozostaną wobec nich bezsilne z uwzględnieniem zarówno ich sprawczości, jak i sprawozdawczości.

Jak ruch, tak i myśl przybiera dwuznaczne interpretacje w kontekście pojawiających się w sztuce roślin. U swego zarania strzelista, rozłożysta, ukierunkowana ku prawdzie – światłu, z czasem rozczarowana palową strukturą: „Dlatego już nikt go nie szuka pod gęstwinami korzonków, jesteśmy wyczerpani drzewem, gdyż na nim dotychczas wznosiła się nasza kultura” (Marzec 2008: 16). Tak bardzo popularna figura kłacza, która wykiełkowała z pęknięć w wielkich teoriach, unifikujących narracjach, upraszczających podsumowaniach, szybko zastąpiła drzewo-myśl, dając nadzieję na uczciwą kapitulację wobec wyjaśniania świata. „Ojcowie” kłacza, Gilles Deleuze i Félix Guattari, już 40 lat temu pisali z pełnym przekonaniem: „Myśl nie jest drzewiasta, a mózg nie jest zakorzenioną czy rozgałęzioną materia. To, co błędnie określa się mianem «dendrytu», nie gwarantuje połączenia neuronów w ciągłej tkance [*tissu continu*]. Nieciągłość komórek, rola aksonów, działanie synaps, istnienie mikroszczelin synaptycznych, przeskok każdej wiadomości poprzez te szczeliny, wszystko to czyni z mózgu wielość zanurzoną w swej płaszczyźnie czy w swym gleju, cały niepewny system prawdopodobieństwa, *uncertain nervous system*” (Deleuze, Guattari 2015: 17–18). Kłaczowatość jest uprzednia wobec celowości, podważa pragnienie linearności, palowatości, które okazuje się jedynie fantazmatem intencji. „[T]ak naprawdę mózg jest w dużo większym stopniu

trawą niż drzewem” – piszą dalej Deleuze i Guattari (Ibidem: 18).

W cieniu kłacza „wiara w drzewo”, w jego stałość, niezłomność, zakorzenienie, przywiązanie, oparcie – wydaje się oszustwem. Na oszustwie opierała się również fabuła przywołanego na początku tego artykułu *Zawrotu głowy* Alfreda Hitchcocka. Gra podobieństw, udawanie, przebranie, maskarada – to symulakry ostatecznie generujące prawdziwe emocje. Przebieramy fragmenty myśli w postać drzewa, skleamy je w jeden pień z tęsknoty za całością, całością niemożliwą tak samo, jak niemożliwe jest zaspokojenie się fragmentami.

Bibliografia

- Bakke M. (2012), *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Barad K. (2012), *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, A. Gajewska (red.), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań: 323–360.
- Bednarczyk A. (1990), *Johann Wolfgang Goethe i świat roślin (dwieście lat Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären, 1790)*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 35(4): 491–532.
- Bereś J. (1989), *Zwid wielki*, materiały z wystawy *Kłęska urodzaju. Początki sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce*, Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu, 17.05–30.06.2019.
- Braidotti R. (2014), *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Buczyńska-Garewicz H. (2006), *Język przestrzeni u Heideggera (cz. II). Droga*, „Teksty Drugie” 1–2: 225–232.
- Buell L. (1995), *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, Harvard.
- Deleuze G., Guattari F. (2015), *Tysiąc plateau*, red. merytoryczna i językowa J. Bednarek, przedm. M. Herer, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa.
- Dolphijn R., van der Tuin I. (2018), *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, red. merytoryczna i językowa J. Bednarek, J. Maliński, Fundacja Machina Myśli, Gdańsk–Poznań–Warszawa.
- Fiedorczyk J. (2015), *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- Gros F. (2015), *Filozofia chodzenia*, przeł. E. Kaniowska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Latour B. (2009), *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarna, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Li Q. (2018), *Shinrin Yoku. Sztuka i teoria kąpielii leśnych*, przeł. O. Siara, Wydawnictwo Insignis, Kraków.

- Malik C. (2011), *365 drzew*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa.
- Matilsky B.C. (1992), *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, Rizzoli, New York.
- Marzec A. (2008), *Roślinna filozofia (czyli myślenie roślinności)*, „Czas Kultury” 5: 8–16.
- Mastej P. (2017), *Wystawa interaktywna – Duchy lasu*, opis kuratorski wystawy, kurator: M. Skowrońska, URL=<https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wystawy/duchy-lasu/> [dostęp z dnia 20.09.2019].
- Mowszowicz J. (1978), *W zbliżające się 200-lecie teorii metamorfozy Goethego*, „Wiadomości Botaniczne” 22(3): 157–162.
- Mytting L. (2016), *Porąb i spal. Wszystko, co mężczyzna powinien wiedzieć o drewnie*, tłum. W. Biliński, Wydawnictwo Smak Słowa, Warszawa.
- Ochrona środowiska 2016*, Główny Urząd Statystyczny, URL=<https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/srodowisko-energia/srodowisko/ochrona-srodowiska-2016,1,17.html> [dostęp z dnia 12.09.2019].
- Oksiuta Z. (2018), *Żelatyna, len, ramię robota. Bio art i architektoniczne ewolucje Zbigniewa Oksiuty* [ROZMOWA], rozmawiała M. Żmijewska, URL=<https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,23642278,architektoniczne-ewolucje-organiczne-eksperymenty-bio-art.html> [dostęp z dnia 10.09.2019].
- Rybka N. (2017), *Malarstwo*, opis kuratorski wystawy, kurator: J. Kozłowski, URL=<https://www.teatrslaski.art.pl/strefawidza/wydarzenie/389> [dostęp z dnia 10.09.2019].
- Taylor N. (2013), *Human, Animals, and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, Lantern Books, New York.
- Ulanowski T. (2017), *Wycinka drzew. Nie rąb i nie pal*, URL=<https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,21417296,wycinka-drzew-nie-rab-i-nie-pal.html>, 24 lutego 2017 [dostęp z dnia 17.09.2019].
- Wohlleben P. (2016), *Sekretne życie drzew*, tłum. E. Kochanowska, Wydawnictwo Otwarte, Kraków.
- Zawrót głowy* (ang. *Vertigo*) (1958), reż. A. Hitchcock, scen. S.A. Taylor, A. Coppel.

