

Andrzej Wajs
POZA FORMATEM

Musisz Go sformatować, zanim zaczniesz performować
(z tajnej instrukcji dla Poncjusza Piłata)

WIKTORYNA, OLIMPIA, COSIRA

Malarka Victorine Meurent ze słynnego płótna Maneta Olimpia tylko pozornie jest modelką. Uchylając ideową i symboliczną sankcję buduaru, zapowiada już epokę performansu, jeśli z pojęciem tym wiążemy rozformatowanie podstawowej dla historii sztuk wizualnych różnicy – różnicy modelu i artysty. Wiktoryna dosłownie schodzi z obrazu i bez trudu mogąc wyobrazić sobie, jak podchodząc do malarza (który tymczasem przeobraził się w operatora), poprawia ustawienie kamery, sprawdza oświetlenie wnętrza, strofuje kota i dopijając kolejną kawę, leniwie wraca na postanie. Zarządza całością sceny, regulując jej sens, napięcie i wymowę. Portrecista jest jedynie jej narzędziem, czujnie wstuchanym w głos reżyserki planu. Olimpia nie jest samym tylko podeptaniem konwencji i lokalnym ekscysem towarzyskim.

To rękaw wizualny wyprowadzający z ram obrazu do historii nowych formacji przedstawiania. Jeśli kilkadziesiąt lat później Marcel Duchamp nazwie jedną ze swych najbardziej rozpoznawalnych prac Aktem schodzącym po schodach, to jej tytuł nie jest wcale dziełem przypadku. To nie naga kobieta, zmęczona kaprysami artysty, prosi o przerwanie nużącej sesji – to sam akt, jako emblemat i czysta forma męskiej wrażliwości wizualnej, opuszcza ramę malowidła, by rozformatować uniwersum przedstawienia. Wiktoryna performuje. Nie tylko wyzywa i prowokuje wzrok malarza. Stwarza. Wywiesza czerwoną flagę, choć miejscem, gdzie to robi, nie jest Chicago, lecz paryskie atelier. Kładzie fundament pod budowlę nowych autonomii. Ich manifestacją jest sztuka kobieca ostatnich kilku dekad XX wieku.

Kiedy w 1996 roku Katarzyna Kozyra przystępuje do pracy nad fotograficzną transpozycją Olimpii, Wiktoryna dawno zesłała już z portretu. Widywano ją potem w wielu różnych miejscach. Grającą nago w szachy z podstarzałym kawalerem na tle Wielkiej szyby. Na ulicach Wiednia i Nowego Jorku, Amsterdamu i Belgradu. W wielu różnych postaciach i przebraniach, zawsze w innej sytuacji.

Spoiwem tryptyku fotograficznego Kozyry jest tożsamość artystki i modelki, i opisanie jej na osi cyklu buduar-klinika. Właściwie nic bardziej naturalnego. Każda kurtyzana prędzej lub później dożywała swych ostatnich dni w szpitalu. Bywało też i gorzej, gdy bogaty protektor nie na czas wystawiał czek, i pacjentkę ewakuowano do przytułku. Wątpię jednak, czy któremukolwiek ze sławnych portrecistów przyszedłby do głowy pomysł, by namalować ją w schyłkowej fazie, na szpitalnym łóżku. Skandal obyczajowy jest bowiem niczym w porównaniu ze zgrozą, jaką budzą starzenie się, choroba i opuszczenie. Nieuchronne przypadłości wieku, kontyngencja ciała, ból i cierpienie.

Gdy artystka-performerka jest chora, jedynym rozsądnym wyjściem jest przeniesienie Olimpii do kliniki. I obsadzenie siebie samej w podwójnej roli. By tym lepiej ukazać aformatywność dzieła-pierwowzoru. Rozformatowując obraz, Kozyra demontuje całą sytuację, pozostając jednak wciąż na gruncie wizualności. Jej Olimpia nie jest uliczną performerką, nad całością instalacji nadal sprawuje pieczęć duch powierzchni malowidła. Choć na sugestie malarskich afiliacji wzrusza ramionami, polem jej działania pozostaje terytorium „wroga”. Fotografując siebie samą, zachowuje łączność z idiomem przedstawienia. Bo bramka strzelona na wyjeździe liczy się podwójnie. Nie przeszkadza mi brak płótna i zapachu farby. Oko kamery, plan inscenizacji nawiązują wprost do gestu Maneta. Obydwa dzieła łączy performerski charakter i mobilność relacji artysta-model. Bo ani przez chwilę nie zapominamy, że odgrywając rolę Olimpii modelką jest właśnie artystka. W jednym i drugim przypadku gra różnicy i tożsamości toczy się poza for-

matem pracy. Ze wszystkimi jej, również medyczno-klinicznymi, pozamalarskimi uwarunkowaniami.

Motyw Olimpii będzie odtąd nieustannie przewijał się w całej twórczości Katarzyny Kozyry. Jako idiom, znak fabryczny i właściwy tylko jej samej idiolekt. Odnajdziemy go w późniejszych pracach, nie tylko w obydwu Łażniach i Świącie wiosny. Również w wideocyklu W sztuce marzenia stają się rzeczywistością. Wszędzie tam, gdzie stawką w grze staje się własne ciało artystki uwikłane w projekt przekraczania naturalnych lub przepisanych społeczną sankcją granic.

Modne ideologie nie pasują do niej, jak sukienki, o których kiedyś mi opowiadała. Kupowała je na wagę, wieszła w szafach, nigdy ich nie zakładając. Nie do twarzy jej w przebraniach z Foucaulta, Derridy i Kristevej. Sukienka okrywa ciało, ona chce kostiumu, który obnaża, i odnajdzie go, również w swej nagości, gdy z grunge'ową bródką i przyklejonym penisem wkroczy do męskiego sanktuarium budapeszteńskiej taźni. I gdy w berlińskim klubie ofiaruje samą siebie w prezencie dla gargantuicznej Glorii Viagry, robiąc publiczny striptiz.

Kiedy w jednym z wywiadów mówi o sobie: „ja to obciach”, dopiero teraz, już po wielu latach, rozumiem, o co chodzi. Rozformatowując kadr obrazu, „obcina” jego segment, przenosząc go do innego modułu, przycinając przy okazji część samej siebie i wstawiając ją w rolę nie do odegrania, której nieuchronnym kresem jest porażka. Jak w sławetnej scenie z dorzynaniem Mozarta w sali trydenckiego teatru. Po wielomiesięcznej tresurze ciała pod okiem nie znającego litości, oszałatego w edukacyjnej manii Maestra. Niekiedy tylko bierze rewanż i jako Lou Andreas-Salome uwiązuje na smyczy psie metamorfozy Rilkego i Nietzschego.

To obsadzanie siebie w różnych rolach, automistyfikacja, która nieuchronnie ociera się o autodemistyfikację, nie mogło nie doprowadzić jej do Castingu (2010). W publicznym przestuchaniu szuka odtwórczyni (lub odtwórcy, bo płeć, wiemy to już, gra, lecz zarazem nie gra u niej „rolę”) siebie samej, zachęcając do eksperymentu. Myślicie, że łatwo być Cosirą? No to spróbujcie. I zyczę powodzenia.

ANTYFORMAT

Zmora formatu towarzyszy jej już od dzieciństwa. Nadopiekuńczość rodziców, demony ogniska domowego, fobie dojrzewania. Kiedy to, co miało znaleźć się w nocniku, ląduje za kredensem, jesteśmy świadkami jej pierwszej antyformatowej, aformatywnej instalacji. Powtórzy potem ten motyw wielokrotnie jako świadoma siebie samej artystka, grając na różnicy własnej tożsamości, manipulując własnym ciałem w przestrzeniach galerii, filmu wideo i teatru. Ta świadomość niebycia nigdy tym, kim się jest, i bycia nie tym, czego oczekują inni, przenosi się na rozwarstwienie samego medium. Jej prace to seria uskoków tektonicznych, przenoszenie form wizualności w moduły, które do nich nie pasują. I wyprowadzanie ich „rękawem mnemonicym” do wciąż kolejnych. Każde z jej dzieł jest pamięcią i odtworzeniem segmentu z poprzedniego, każde poprzednie jest „asem w rękawie” gotowym do zaistnienia w tym następnym. To system zależności modularnych, selekcja w oparciu o antyformat i deformację. Jak wytrawna pokerzystka zagrywa zawsze kartą, która nie pasuje do układu.

Żadna z jej prac nie jest strukturą zdefiniowaną w oparciu o pojęcia gatunku i konwencji.

W pracowni Grzegorza Kowalskiego nauczyła się myśleć o rzeźbie jako żywej bryle ciała w przestrzeni ruchu, zatarta granicę między obiektem a filmem i tekstem, rozformatowała związek między muzyką, choreografią, teatrem i performansem, wprowadzając w Świącie wiosny technikę animacji. W Łażni męskiej przemierzyła szlak wszystkich cielesnych samoprzeobrażeń, obsadzając siebie w rolach, których nikt poza nią samą nie byłby w stanie zagrać, wystawiając się na groźbę linczu i osądu publicznego. W Marzeniach wzięta na siebie ryzyko autotresury, dys-

cyklinując cykl własnych przekształceń, manipulując wydolnością swego organizmu. Z buduaru i salonu, poprzez rzeźnię i klinikę, przechodzi do teatru, odnawiając klasyczny barokowy schemat kostiumu i zamiany płci. Tylko, że tam wszystko jest właściwie „odegrane”, a u niej stawką jest zawsze ona sama. Pozostaje Olimpią. Zawsze poza swym formatem. Przycięta, obcięta, na granicy obciachu, w strefie przejścia między perfekcją performerki a możliwym fiaskiem odtwarzanej roli.

Jeśli to, co robi, jest obsceniczne, to wyłącznie w sensie ob-sceniczności, zawieszania konwencji teatru, włączania jej w system autokreacji. Poza sceną, poza spektaklem, jeśli przez spektakl rozumiemy z góry przygotowany dialog, rysunek postaci i komplikacje narracyjne. To, co odróżnia performerkę od aktorki, to fakt, że dla tej pierwszej każda rola jest poniekąd drugorzędna, służebna wobec całości projektu, który zaczyna się i kończy poza formatem przedstawienia. Bo kiedy w angielskiej mowie pada słowo obscene, wiemy, że mówi się o czymś nie tylko wulgarnym lub niezjadliwym, ale również, i może przede wszystkim, nie nadającym się na scenę. Kozyra aktorka-performerka pokazuje siebie na scenie jako „akt ob-sceniczny”, jako akt tylko siłą perswazji zainstalowany w obrębie przedstawienia. Tak dzieje się w Marzeniach, ale najpełniej doszło do głosu w Łażni męskiej, gdzie aparat inscenizacyjny został doszczętnie rozregulowany, tym mocniej uwydatniając symboliczny sens artystycznej autoanalizy i autobiografii.

Kiedy Matejko umieszcza swego Kopernika na tle astronomicznej scenerii fromborskiej baszty, to przed oczami mamy totalne zaprzeczenie ob-sceniczności. Rupieciarnia sprzętów jako tło do rozmowy z Bogiem (Wierz mi synu, nie jest tak, jak myślisz, byłem przy tym). Format doskonały, z tronującą postacią astronoma w samym centrum. Gdyby umieścić w jego kadrze trzy karzatkowate małpki grające na mapie świata Ptolomeusza w Monopoly (Nie wiem, czy stać mnie dziś na Ganimesesa), zapowiedziałyby epokę antyformatu i ob-sceny. Kiedy Kozyra fotografuje swoją Olimpię w klinice pod kroplówką, zachowując wszakże ducha wyjściowego malowidła, przenosi nas od razu w scenę poza spektaklem, każąc nam domyślać się wszystkich znanych już nam i opisanych wcześniej rozwarstwień. Jej Olimpia wędruje między światami wizualności, rozformatowując pierwotny obraz. Dostówna obsceniczność buduaru staje się ob-scenicznością planu zdjęciowego, mobilną, samoprzekształcającą się strukturą fenomenu widzialności, opatrzoną dodatkowo filmem wideo, rozrywającym gęsty ścieg nieruchomej instalacji. To klasyczne szycie i rozszywanie modułów.

Jeśli to, co robi Kozyra, wywołuje zaciekawienie krytyków różnych dziedzin, „filozofów”, socjologów, specjalistów od konwencji płci i feministek, ksenologów, ekspertów od tańca, muzyki i choreografii, filmowców i fachowców od opery i teatru (w tym szeregu tylko mimochodem wspomnę o prokuratorach), to dlatego właśnie, że jej twórczość jest nieustannym rozszywaniem formatów, mieszanym modułów estetycznych, opowieścią o Olimpii w strefie przejścia. Między gatunkami i konwencjami wizualności.

Do zainicjowanej w XX stuleciu zabawy w grę różnicy i tożsamości wprowadziła pojęcie podmiotu podmytego falą antyformatów, podmiotu znajdującego się w wielu miejscach naraz, rozszytego i splisowanego. „Ja to Inne” – ten rimbaudowski greps poddała własnej rekonstrukcji, ukazując sens twórczości artystycznej jako ciągłe wystawianie się na próbę obcości, wysiłek przenoszenia siebie w światy spoza domeny ego, jako wciąż na nowo rozpisywany casting na siebie samą. Jako uporczywe odstuchiwanie innych głosów, z całym ryzykiem utraty autonomii. To autokreacja, której zagraża nieustanna substytucja. Bo obcego odczuwamy najsilniej właśnie wtedy, kiedy mówi w naszym imieniu, orędując jednak zawsze w swojej sprawie.

JEZU, GDZIE TY SIĘ PODZIEWASZ?

Nie byłem przyjemnie zaskoczony, kiedy dowiedziałem się, że Kozyra kręci film o syndromie jerozolimskim. Ona? Ta artystka, której obsesją była zawsze autoparodia, nie broniąca sobie dostępu do rozkoszy egotyizmu, będzie robić film o bożych popaprańcach? Maglować przetrawiony na milionach stron temat dewiacji religijnych? Biegać z kamerą za urojonymi Chrystusami? Wystuchiwać bajdurzeń psychiatrów i antropologów? Ona, która za temat obrała sobie automistyfikację, miałaaby na koniec wkroczyć na utarty, wydeptany przez tysiące nóg szlak beznamietnego reportażu, ze wszystkimi jego myślowymi płyciznami i mieliznami? Pocieszałem się, że to tylko odprysk poszukiwań osób do castingu, który całkiem przypadkowo zawiódł ją do Izraela. Kiedy zimą zeszłego roku zobaczyłem w CSW niewielki fragment filmu, wiedziałem już, że powstaje coś unikalnego.

Umocniłem się w swym przekonaniu, kiedy pokazała mi niezmontowane jeszcze do końca sekwencje większej całości. Zrozumiałem wtedy, że film nie będzie ani klasycznym dokumentem, ani zapisem żadnego z opisywanych wyżej zjawisk. Tak jak jej Olimpia nie była przeniesieniem tematu z płótna Maneta.

To film, którego głównym motywem i osnową jest pewna zagadkowa, poruszająca dla wielu nieobecność, bo wzdragam się przed użyciem słowa „nieistnienie”, zbyt ryzykownego i zbyt asertywnego. Ta nieobecność budzi taknienie i dojmujące poczucie braku. A sfilmowano ją na tle fenomenu kulturowego, którego syndrom ma więcej wspólnego z teologicznym zwątpieniem i mistyczną udręką niż z klinicznymi patologiami, które współczesna medycyna stygmatyzuje jako wewnętrzną rozterkę religijną i ekstazę związaną z geografiami kultu.

Kiedy pod wpływem neoplatońskich wizji, zwłaszcza Pseudo-Dionizego Areopagity, antyczna i wczesnośredniowieczna chrystologia przetarła drogę pojęciu i obrazom Świętej Trójcy, w niebiańskim gospodarstwie zapanował pewien nieład. Ontyczna asymetria podzieliła relacje bożych osób, wprowadzając do jednolitego, niezmaconego ładu ekonomię dynamiki i napięcia. Święty Augustyn próbował nad tym wszystkim zapanować, dając początek formacji systemowej, której nadano nazwę Imago Trinitatis. Osiem stuleci po Augustynie Ryszard od św. Wiktora całkiem jawnie i otwarcie zestawi trynitarną budowę struktury bożej z trynitarną budową bytu ludzkiego. W tej pierwszej wielość Osób założona została w jedności jednej substancji, w drugiej wielość substancji przejawia się w jedności jednej osoby. Bo jeśli Bóg stworzył człowieka na swój obraz i podobieństwo, to – parafrazując dowcip Woltera – człowiekowi nie wypadło się nie odwzajemnić. W centrum analiz i na tle burzliwych sporów pojawił się też problem Jezusa i jego stosunku do Boga Ojca i Ducha Świętego. Trójjedność porządku bożego stanowiła bowiem od samego zarania myśli chrystologicznej pewien kłopot i istotne zagrożenie dla autonomii człowieka z Nazaretu.

Trzy jest w porządku liczb naturalnych liczbą pierwszą, podzielną tylko przez siebie samą i jeden, dodatkowo zaś liczba jeden nie jest w nim liczbą pierwszą, a w tradycji arystotelesowskiej w ogóle nie uznawano jej za liczbę. To niedobra wiadomość dla Galilejczyka.

Jezus ewangeliczny jest postacią na wskroś enigmatyczną. Niewiele wiemy o jego upodobaniach i lekturach. Pismo znał z tradycji pisanej i ustnej, ale rozróżnienie to nie ma znaczenia, skoro był cieleśnie obecny („u Ojca”), kiedy powstawało. Ewangelia jest ciągiem przypowieści i obrazów, których dominantą jest pozycja Nazarejczyka w planie bożego stworzenia, relacja z Ojcem i powierzona mu przez Niego misja. Pojawienie się Jezusa (nazywane też wciele niem) jest zarówno faktem ontycznym, urzeczywistnieniem i inkarnacją bytu przedwiecznego, jak i faktem historycznym. Teilhard de Chardin nazywa ten moment w historii świata punktem Omega, początkiem odniesienia Boga do samego siebie, zacznem bożej autorefleksji.

W płaszczyźnie ewolucji zaś – granicą, na której zatamuje się entropia i zaczyna kształtować coś, co w terminach myśli współczesnej nazwano by formowaniem się ładu informacyjnego. W wizji Teilharda punkt ten zbiega się z momentem wzrostu i procesem odradzania się Miłości.

Jezus substancjalnie współtłoty Ojcu i Logosowi jest jednak pewnym problemem. Bo choć Ewangelie przedstawiają go w swoistym wizualnym skrócie, celnie i lapidarnie, ontologia Trójcy Świętej (na temat której nie pada w samym tekście ani jedno słowo) umieszcza go niejako „poza obrazem”, w kontraformacie, jako współtłnienie w różnych porządkach, a coś, co istnieje w wielu miejscach naraz, można chyba ująć jako fundamentalną nieobecność. To ujęcie aformatywności Syna Bożego bierze swój początek z teologii apofatycznej, teorii związanej głównie z tekstami Pseudo-Dionizego, w której generalnie o Bogu powiada się, że da się o nim orzekać tylko w sensie negatywnym. U schyłku pierwszego tysiąclecia Jan Szkot Eriugena wprost nazwie go „nicością”.

„Chrystus pouczający o niewidzialnym”, tak określa Jezusa wpływowy teolog szwajcarski Hans Urs von Balthasar, nazywając go też „całkowitą innością Boga”. Jeśli jednak w porządku bożym Ojciec i Syn to jedno, trudno nie uznać, że pouczając o niewidzialnym, Jezus poucza też o sobie (i również jako o kimś innym). Czytając Ewangelię z perspektywy rozważań nad Trójcą Świętą, można do postaci Nazarejczyka zastosować zasadę nieoznaczoności Heisenberga, głoszącą, że nie da się z dowolną dokładnością wyznaczyć jednocześnie pędu i położenia cząstki. Energia duchowa i kondycja miejsca Jezusa są niekomplementarne. Energia to jego słowo i czyn, boże sprawianie, położenie to zastępy w nieruchomej pozycji gest, znużenie w Ogrójcu, uczestnictwo we wspólnocie uczniów, ostatnia wieczerza, męka na krzyżu, złożenie do grobu. Pierwsze należy do porządku pozaziemskiego, niewidzialnego, drugie – do porządku obrazu. Jezus jest osobą poza formatem. W każdej ze swych istotnych części jest zawsze „gdzie indziej”. Niemożliwość ujęcia go we wszystkich tych porządkach naraz to największa tajemnica wiary, a „sobota” zstąpienia do piekieł, o której teologowie milczą, to najbardziej wymowny z jej symboli. To epoka jego nieobecności. Poszukiwanie Jezusa, które jest tematem filmu *Kozyry*, to nieustanne mierzenie się z tym faktem.

Rozformatowany Jezus odzyskuje swój format i swoją obecność w rzeźbie i malarstwie sztalugowym późnego średniowiecza, renesansu i baroku. Powraca na płótnie jako tronująca auto-manifestacja. To Chrystus scentrowany, zawsze w samym środku obrazu. Malarstwo unicestwia jego inność, uchylając przypadłości bożej kondycji, scalając w jednolitej wizji energię duchową i ziemskie perypetie, transcendencję i historyzm. Jeśli Martwy Jezus Hansa Holbeina Młodsze go przeraża, to nie dlatego, że jest wizualnym wyrazem grozy i opuszczenia (jakby z pojęciem Boga nie dało się pogodzić utraty chwały i godności, która jest przecież jednym z istotnym rysów Wcielenia), tylko dlatego, że jest malarskim antyformatem, próbą ukazania Syna Bożego poza ideologią widzialności i ikonografią, tak mocno poruszających wyobraźnię czytelnika Ewangelii. Jego martwa cielesna doczesność to historyczne „tu i teraz”, jego stłumiona, przygaszona energia to ahistoryczne „gdzie indziej”. Obraz manipuluje dwoma tymi porządkami, nakłaniając widza do zajęcia miejsca w jednym z nich. Symbolizuje ukrytą tektonikę ładu bożego, której sensem jest inność. Nieważne, że artysta zamyślił go pierwotnie jako predellę i część czegoś większego. W planie ukrytej ekonomii Ducha Świętego miał pozostać właśnie tym, czym dla nas dzisiaj jest – horyzontalnym kontraformatem malowidła i demontażem jego sensu. Julia Kristeva nie ma racji, gdy w Czarnym słońcu pisze, że „... Chrystus Holbeina jest zmarłym niedostępnym, odległym, choć pozbawionym tego, co po tamtej stronie”. Grozę budzi nie jego oddalenie w skrajnym kontraście do nagiego faktu śmierci, lecz mechanizm, w którym to przeciwstawienie funkcjonuje. Mechanizm ten jest odbiciem nieuchronnej, odwiecznej antynomii bytu

bożego. To nie kwestia dystansu, tylko teologika. I nie ma też racji Księżę Myszkina, kiedy w tym kontekście mówi o utracie wiary. Przeciwnie. Widzieć Go jako niepokodzonego, na przecięciu chwały i zwątpienia, to cały sens wiary. Na tle powszechnej produkcji malarskiej swej epoki obraz ten (nie tylko za sprawą swych rozmiarów, aury przyduszenia i anatomicznej precyzji szczegółów) jest zjawiskiem unikalnym. Tam przeważa bowiem schemat formatu, równowaga symetrii i zakamufLOWany antytrynitaryzm (eksponujący Trójkę jako zgodne pożycie trzech bożych hipostaz, a nie dramat Boga, który zobaczył siebie w tym, co inne). Ewangeliczny Jezus, sprowadzony do formatu i skrótu wizualnego, jest mimo woli mecenasem sztuk plastycznych. Ze wszystkimi konsekwencjami złamania jednego z najważniejszych przykazań, których korpus przecież (z Ojcem) współredagował. Zawdzięczamy mu istnienie całego systemu naszej wizualności.

Jestem absolutnie przekonany, że najnowszy film Katarzyny Kozyra nie jest zapisem żadnej z osobliwości związanych z miejscem, którym jest Jerozolima. Ani opisem klinicznego stanu ekstazy religijności. To opowieść o braku, nieobecności i łaknieniu. Wizualny traktat teologii negatywnej, opisujący fenomen niewidzialnego i nienazywalnego, który podnieca wyobraźnię ludzi skazanych na nieustanne szukanie samych siebie. Ludzi, dla których Jezus z Nazaretu (trudno o większy absurd) jest symbolem i koroną tożsamości. Obietnicą. Jeśli się nim zajęta, to dlatego właśnie, że jest ucieleśnieniem nietożsamości, a więc manifestacją czegoś, co zawsze ją najbardziej intrygowało. To antyformat wszystkich antyformatów, jego najbardziej wyrazista i dobitna egzemplifikacja. Artystka tak zawzięcie rozkodowująca tożsamość, nie mogła nie nakręcić takiego filmu. Milczący w jej obrazie Jezus ukazany jest na tle przypadków i narracji swoich apostołów, to oni mówią i działają, czasem niechętnie i przymuszeni, niekiedy z neofickim entuzjazmem, rzadziej dla poklasku.

Syndrom jerozolimski to nie patologia, ani maniackalne urojenie, lecz fundamentalny błąd popularnej optyki związanej z naszym widzeniem Syna Bożego jako Mesjasza. Ubieramy się w jego szatę, mówimy jego słowami, naśladujemy jego gest, dajemy się niekiedy nawet ukrzyżować. Cała popkultura kipi symbolami religijnymi, o czym można przekonać się choćby z historii wideoklipu. W jej ośrodku panoszy się wizualny kicz, zalewany falą modnych ideologii.

Mozół, trud i wysiłek, jaki postaci filmu Kozyry podejmują, żeby pochwycić obecność Człowieka z Nazaretu, nie wynikają z oddalenia postaci, niemożności dosięgnięcia jej dłońmi, sercem czy rozumem, jak kto woli. Jeśli jest, to jest całkiem blisko, na wyciągnięcie ręki. Jako zasadnicza niewidzialność, której kulturowym emblematem jest wyobrażenie podróży duchowej i geografia miejsc, i nieunikniona idolatria, miraże naśladownictwa. Ale problem z Jezusem tkwi gdzie indziej. Wejść w niego, zainicjować więź, patrzeć na jego gest, słuchać jego słowa, to ucieczka w nietożsamość. Nie znajdziesz jego tożsamości, jeśli szukasz własnej. To właśnie wspaniale Kozyra pokazała. Możesz jedynie być „tak jak on”, nigdy nim. I gdy jeden z jej bohaterów nieustannie krąży wokół motywu porzucenia własnego ego jako warunku spotkania z Mesjaszem, nie mogą pogodzić z tym faktem, że chce tej zażyłości po odzyskaniu własnej tożsamości.

Tym, co oddala nas od Jezusa, nie jest dyktatura ego (dawniej określano to prościej i przystępniej jako vanitas), lecz złudzenie tożsamości, maniacki upór, z jakim wiarę łączy się z powrotem do siebie samego, odnajdywaniem źródeł i korzeni. Jakby Jezus był drzewem, a kwestia religijności problemem sadowniczo-ogrodniczym. Trynitarne splot, którego jest zarazem częścią i całością, pozostawia go zawsze poza ramą obrazu, nie da się w nią wrobić. Mit spotkania, rozmowy, nawet jeśli jest modlitwą, to manifestacja podstawowej niemożności. Jeśli syndrom jerozolimski ma w ogóle jakiś sens, to jako obraz religijnej niewydolności, próby opisanie fenomenu

wiary w terminach, które do niego nie przystają. Beznadziejnym wysiłkiem chodnikowej teologii pozytywnej, która szuka go w miejscach jego przypadkowych epifanii.

Zamysł *Kozyry* poczyna się dokładnie w tym punkcie dylematu, na niczym, tranzytowym terytorium, gdzie teologia negatywna skłonna jest odstąpić na chwilę od swych aksjomatów. To obszar działalności Ducha Świętego, w którego szczere intencje nie do końca wierzę, obszar kultury, której Jezus jest mimowolnym sponsorem, świadkiem i ofiarą. Opisując jej fenomen, Hegel użył dziwnego terminu *Verstellung*, w którego sensie migoce dialektyka przedstawiania, demontażu i maskowania. Kultura, również, a może przede wszystkim ta chrześcijańska, to mozolna rozbiórka ekonomii trójstości i trywializacja udziału w nim Chrystusa. Czują to bohaterowie filmu *Kozyry*, próbując własnej drogi, na własny rachunek i ryzyko. Mikrofon i kamera oddają ich wysiłek z wizualnym pietyzmem, ale nie bez odautorskiego komentarza.

Szukając Jezusa nie jest dokumentem w klasycznym rozumieniu słowa. To diagnoza i zarazem dziennik podróży samej artystki, która w pewnym momencie zauważa, że opowiada też własną historię. Jeśli wprowadza do swego słownika słowo *casting*, to nie tylko po to, by rozpisać publiczny przetarg na samą siebie (bo przecież wielokrotnie już samą siebie odgrywała, traktując własną tożsamość jako kostium). Epizod jerozolimski pozwala jej lepiej zrozumieć fenomen autoidentyfikacji, bo może go teraz rozpatrywać niejako z zewnątrz. Ale różnica między nią samą a jej bohaterami polega głównie na tym, że gdy ona od dawna już wie, że jej tożsamość znajduje się w zarządzie innego (którym oczywiście też jest), że jest sama tylko jej dzierżawcą (bez prawa pierwokupu), tamci są święcie przekonani o tym, że inność (w tym również kulturowa alienacja) jest skazą, którą muszą wymazać, i że dopiero odnajdując siebie, odszukają drogę do Jezusa. Jako gwaranta i strażnika ich podmiotowości. Jeśli czują się jej najemcami, to tylko za jego przyzwoleniem. Niczym apostołowie. O tym jest ten film.

Nie byłaby *Cosirą*, gdyby sformatowała obraz. Sekwencje obrazów nie tworzą jednolitego następstwa zdarzeń, rysunki postaci rozformatowują całość. Z monotonii leniwych scen bez trudu, pokazując dawny lwi pazur, przerzuca się w plan gwałtownej egzaltacji, gdzie słowa wibrują szaleństwem i ekstazą. Jej galeria to prawdziwa mozaika charakterów, świetnie rozpisana na motywy z obrzeża intuicji religijnej, historii popu i wizualnego skrótu. Sama chyba nie do końca wie, jak bardzo te obrazy nawiązują do historii malarstwa sakralnego i do jego ideowej sankcji. Kalifornijczyk Mark na rozgrzanym piasku przy brzegu Morza Martwego, w otoczeniu roznieglizowanych panien, z postaciami długobrodych mężczyzn unoszących się na falach, jest niemal identyczną kopią obrazu Jana Chrzciciela przekazaną przez ikonę – ascetyczne ciało, obnażony tors, rozwichrzony włosy, tylko zamiast zwierzęcego futra ma na sobie spodnie z demobilu. Pokryty przeciwstawną gliną, jest jak białoszara pozaziemską smugą światła snująca się między opalonymi adeptkami. Nawiedzony Arkady (rodem z Rosji) przywołuje z kolei obraz Jezusa i Marii Magdaleny. Kobieta łączy się do jego rąk jak wierny pies. Brak tylko widoku stóp i olejków, choć w łazience na zapleczu mogą podejrzewać zestaw kremów do opalania i dezodorantów.

Właśnie ta różnorodność postaci i burzliwa konfiguracja scen decydują o antyformacie dzieła. Mieszają się tutaj style i konwencje, wywiad psychiatryczny z wypadami w stronę leksykonu sztuki, film z instalacją, ruchoma fotografia rzeźby ludzkiej z beznamiętną wizją lokalną miejsc. Autorka umieszcza siebie na wielu planach, niekiedy rezygnując z aktywnego współuczestnictwa. Zapisuje, rejestruje, manipuluje, rozformatowując system, dając do myślenia. To film dla wielu – dla widza i miłośnika sztuki, dla antropologów kultury i uczonych od dewiacji. I dla niej samej.

Filmując odzianą w czerń *Jostinę*, syryjską służebnicę kultu i depozytariuszkę pamiętki po

Ostatniej Wieczerzy, poddaje jej postać montażowemu podwojeniu, pozwalając kobiecie mówić z dwu niezależnych kanałów bryty żywego ciała. To symboliczne przedstawienie interwencji Ducha Świętego, który każe kaptance przekładać mowę, której nie zna, na język który zna. „Będziecie mówić językami wielu ludów”. A gdy w następnym kadrze (wciąż w obrębie tej samej sceny) Kozyra pokazuje siebie przemawiającą głosem strażniczki depozytu, wszystko staje się nagle bardzo jasne. Tożsamość zostaje rozkodowana.

Rewolucjonista-Mesjasz na przystanku tramwajowym, ręce koreańskiego nawiedzonego i jego głos, przefiltrowany opowieścią o kobiecie zabłąkanej w męskiej sekcji modlitewnej (czy to wam czegoś nie przypomina?), eremita żyjący w bolesnej, choć radosnej symbiozie z pszczołami, lekarz i cudotwórca, Pierre, domniemany potomek prowansalskich trubadurów i krzyżowców, czarny konwertyta z Chicago, pamiętający czasy występów z Sun Ra i w formacji Earth, Wind and Fire – wszyscy oni szukają, performują, nieustannie grzęznąc w formacie. Artystka pokazuje ich czasem beznamiętnie, czasem z czułością. W jej kadrze nabierają wagi. Są logiczni i konkretni. Ich problem nie jest fikcją. Mikrofon i kamera wymuszają aurę skupienia, niekiedy tylko przerywaną atakami furii.

Szukając Jezusa, szukają własnej tożsamości, nie wiedząc, że to, czego powinni szukać, jest różnicą. Dramatyczną i nielogiczną, jak wszystkie przypadki Człowieka z Nazaretu. Doznając klęski, cierpią. Spalają się w jałowym buncie, by po chwili zanurzyć się w pogodnej melancholii odrzucenia. Dostownie konsumowani przez ciężar swoich wtajemniczeń. Wierząc, że ich świadectwo nie jest z tego świata. To haracz, który muszą zapłacić za uczestnictwo w zbiorowym obłędzie religijnych klisz. Kiedy wkraczają na drogę Jego doświadczenia, chcąc Go naśladować, nie zdają sobie sprawy, że lądują w więzieniu własnego ego, z którego tak pragnęli się wyzwolić.

Na razie ożywia ich nadzieja. Nie wiedzą tylko tego, o czym wiedział ich Mistrz.

Że nadzieja umiera pierwsza.

Andrzej Wajs, historyk idei, tłumacz, eseista. Tłumaczył na język polski prace Brocha, Husserla, Ingardena i Edith Stein. Przekłada literaturę filozoficzną i powieściową. Autor tekstów o sztuce oraz wielu przekładów zamieszczanych w katalogach.