

# RYZO— SFERA

**GRZYBY  
I BAKTERIE  
W SIECI  
SZTUKI  
I KULTURY**

**POD REDAKCJĄ  
MARTY SMOLIŃSKIEJ**

**POZNAŃ 2019**



# SPIS TREŚCI

MARTA SMOLIŃSKA

**WPROWADZENIE. RYZOSFERA:  
GRZYBY I BAKTERIE  
W SIECI SZTUKI I KULTURY**

9

WŁADYSŁAW POLCYN

**DRZEWA NIE STOJĄ OSOBNO -  
O SIECIOWEJ NATURZE  
ROŚLIN I GRZYBÓW**

17

ANNA MARKOWSKA

**DLACZEGO NIE KICHAĆ?  
RIZOMATYCZNY MARCEL DUCHAMP**

35

TOMASZ MISIAK

**STRZĘPKI - FAŁDY - MEDIA.  
KOMUNIKACYJNE MOŻLIWOŚCI  
GRZYBÓW W SZTUCE  
WSPÓŁCZESNEJ  
I ŻYCIU CODZIENNYM**

55

MARTA SMOLIŃSKA

67

**PLEŚŃ JAKO MEDIUM  
ENTROPII I DE(KON)STRUKCJI  
KULTUROWEGO DZIEDZICTWA:  
PRZEWROTNE ROLE  
GRZYBÓW W STRATEGIACH  
ARTYSTYCZNYCH WYBRANYCH  
TWÓRCÓW WSPÓŁCZESNYCH**

JUSTYNA RYCZEK

85

**NIEJEDNOZNACZNOŚĆ  
GRZYBÓW - CZYLI CZEGO  
O NICH NIE WIEMY. HYBRYDY  
CARSTENA HÖLLERA**

IZABELA KOWALCZYK

99

**MRÓWKI I GRZYBY  
W PRACY ELVINA FLAMINGO  
SYMBIOTYCZNOŚĆ TWORZENIA.  
ROZWAŻANIA O KATASTROFIE**

ANDRZEJ MARZEC

121

**JAK DŁUGO JESZCZE BĘDZIEMY  
UPRAWIAĆ MYŚL? FILOZOFICZNE  
MONOKULTURY, ZBIERACZE  
I KRNAŃBRNE GRZYBY**

DOROTA KOCZANOWICZ

135

**CZARNE PLISY SPODÓW  
PIECZAREK: O GRZYBACH  
I KOBIECOŚCI U SYLVII PLATH**

MAŁGORZATA JANKOWSKA

155

**BAKTERIE W SŁUŻBIE SZTUKI  
I SZTUKA Z MIŁOŚCI DO BAKTERII.  
O TWÓRCZOŚCI ANNY DUMITRIU**

KAROLINA ROSIEJKA

171

**METAMORFOZA NEKROTYCZNA  
W TWÓRCZOŚCI MARLENE DUMAS**

JAN WASIEWICZ

185

**SAPROFITYCZNOŚĆ,  
PASOŻYTNICZOŚĆ  
I SYMBIOTYCZNOŚĆ JAKO  
TYPY POSTAW W POLU SZTUKI  
PODEJMUJĄCEJ WĄTKI  
WIEJSKO-CHŁOPSKIE**

JOANNA HOFFMANN-DIETRICH

205

**RYZOSFERA: WIELKA  
SIĘĆ MAŁYCH ŚWIATÓW**



**RYZOSFERA:  
GRZYBY I BAKTERIE  
W SIECI SZTUKI  
I KULTURY**

**MARTA  
SMOLIŃSKA**

**WPROWADZENIE**





Carl Gustav Jung jako pierwszy wprowadził rizomatyczność w pole humanistyki, definiując ją jako hybrydalną koncepcję – półmetaforyczną, półmetafizyczną<sup>1</sup>. Zacerpnął ją oczywiście z botaniki. Od niego koncept ten przejęli Gilles Deleuze i Felix Guattari, czyniąc z niego jedno z najbardziej nośnych i znaczących pojęć współczesnej filozofii. Natomiast Umberto Eco grał z tym terminem, gdy pisał o efekcie labiryntu w relacji do współczesnej wiedzy – nie miał jednak na myśli labiryntu antycznego, lecz właśnie *rhizom* w relacji do rośliny, która tworzy strukturę nieprzejrzystą, wciąż zmienną i sieciową<sup>2</sup>. Kai-Uwe Hemken mówił z kolei o widzeniu bioskopicznym czy rizomatycznym spojrzeniu<sup>3</sup>, które wiąże się ze sztuką nowoczesną i współczesną.

Rizomatyczna z natury grzybnia często funkcjonuje obecnie jako biologiczna metafora sieciowego oraz pozbawionego hierarchiczności myślenia. Jak ujęła to laureatka literackiej Nagrody Nobla, Olga Tokarczuk: „Grzybnia rośnie pod całym lasem [...]. Tworzy w ziemi, pod miękkim poszyciem, pod trawą i kamieniami, płataninę cienkich niteczek, sznurków i kłębków, którymi omotuje wszystko”<sup>4</sup>. Pisarka w taki sposób dalej charakteryzuje grzybnię: „podobna jest pleśni – biała, delikatna, zimna – księżycowa podziemna koronka, wilgotne mierzki plechy, śliskie pępowiny świata”<sup>5</sup>. Omotuje także wyobraźnię wielu artystek i artystów oraz teoretyczek i teoretyków sztuki, którzy – zafascynowani potencjałem rizomatyczności jako metafory – skupiają się na rolach i znaczeniach grzybów oraz bakterii w rykosferze sztuki i kultury. Grzyby nie są ani ziołami, ani korzeniami, ani kwiatami, ani nasionami, lecz próżnym nadmiarem wilgoci ziemi, drzew, zgniłego drewna i innych zgniłych rzeczy – pisał Arystoteles. W epoce posthumanizmu organizmy te znalazły się pod szczególną obserwacją ze względu na niesamowite zdolności adaptacji, rozprzestrzeniania się i przeżycia. Bakterie bywają natomiast ostatnio nazywane drugim mózgiem człowieka. Andrzej Marzec, którego tekst obecny jest na łamach niniejszej książki, mianem bakterii określił z kolei popularyzatorów nauki: „[m]ówi się, że są bogowie nauki, którzy wytwarzają wiedzę

1 Annie Ratti. *The Mushroom Project*, [kat. wyst.] De Vleeshal Middelburg, Amsterdam 2014, s. 15.

2 U. Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, München 1985.

3 K.-U. Hemken, *Bioskopisches Sehen – rizomathischer Blick. Das Neue Sehen als Indiz moderner Wahrnehmung*, [w:] *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, red. M. Bruhn, K.-U. Hemken, Bielefeld 2008, s. 141-156.

4 O. Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, Kraków 2005, s. 188.

5 Tamże.

i popularyzatorzy, którzy ułatwiają strawienie tych treści. Porównując do organizmu – w przewodzie pokarmowym takimi popularyzatorami są bakterie, o których w towarzystwie lepiej nie mówić”<sup>6</sup>.

Ryzosfera to z kolei „sfera korzeniowa [gr. *rhíza* = korzeń + *sphaira* = kula], warstwa gleby bezpośrednio przylegająca do korzeni roślin, wywierająca znaczący wpływ na rozwój korzenia, jego procesy fizjologiczne, a przede wszystkim pobieranie wody z substancjami pokarmowymi. Jest bogata we florę bakteryjną, która różni się ilościowo i jakościowo od drobnoustrojów, występujących dalej od korzeni danej rośliny. Zazwyczaj w ryzosferze jest ich znacznie więcej. Liczba i jakość drobnoustrojów jest zmienna w czasie i zależy od gatunku rośliny oraz jej stadium rozwojowego. W ryzosferze znajdują się też strzępki grzybów wchodzących w układy symbiotyczne (mikoryza) z korzeniami roślin. Czynnikiem decydującym o składzie ich mikroflory są wydzieliny korzeniowe”<sup>7</sup>. Jak wygląda zatem ryzosfera sztuki współczesnej, w której grzyby i bakterie stały się ostatnio tak popularnymi fenomenami? Bakterie są zarówno materiałem sztuki, jak i metaforą, gdy sama sztuka bywa porównywana do bakterii<sup>8</sup>. Zagadnienie to było podejmowane nawet w Centrum Nauki Kopernik<sup>9</sup>.

Analogicznie grzyby to metafora, jak również często występujący motyw w sztuce współczesnej, znany m.in. z twórczości takich artystek i artystów jak Maurycy Gomulicki, Carsten Höller, Marcin Zawicki, Iwona Liegmann, Christiaan Nagel, Piotr Kurka... To także materia ściśle powiązanego ze współczesną nauką bio artu (np. w dziełach Diany Lelonek czy Joanny Hoffmann-Dietrich...) czy – mówiąc po sartre’owsku – „byt samonapędowy”, obecny w wielu instalacjach (Anna Królikiewicz, Oskar Dawicki, Justyna Olszewska...). Z kolei rosyjscy artyści Igor Makarevich i Elena Elagina w roku 2008 zatytułowali swoją wystawę *Mushrooms of the Russian Avant-Garde*, pokazując w jej ramach halucynogenne grzyby. Twórcy wskazali na grzyby jako symbole irracjonalności, która przenika kulturę nowoczesną w taki sam sposób jak antyczne praktyki mistyczne. Miniatura ikonicznego *Pomnika III Międzynarodówki* Tatlina wyrastała z kapelusza wielkiego muchomora.

Moda na kulinaria w sztuce nie pomija także grzybów jako składników relacyjnych działań artystycznych – i nie chodzi tylko o grupę tzw. grzybów jadalnych, bo przecież drożdże i pleśnie na serach to również grzy-

6 *Popularyzator jest jak bakteria*, Andrzej Marzec w rozmowie z Katarzyną Konarzewską-Michalak, <https://uniwersyteckie.pl/rozmowy/andrzej-marzec-popularyzator-jest-jak-bakteria> [dostęp: 10.10.2019].

7 Hasło „ryzosfera” w Encyklopedii leśnej: <http://www.encyklopedialesna.pl/haslo/ryzosfera/> [dostęp: 10.10.2019].

8 Zob.: A. Hirszfeld, *Sztuka to bakteria?*, „Dwutygodnik” 50, 02/2011, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/1887-czy-sztuka-to-bakteria.html>, [dostęp: 10.10.2019].

9 Zob.: <https://www.youtube.com/watch?v=3zKd256AbW0> [dostęp: 10.10.2019].

by, które jakże silnie działają na zmysł smaku i powonienia. Organizmy te mają kluczowe znaczenie w procesach wytwarzania chleba i wina. Są niezbędne w przemyśle farmaceutycznym jako składniki antybiotyków. Do dziś udaje się hodować jedynie dwanaście gatunków, a pozostałe spośród nich wciąż nie dają się „udomowić”. Robert Hofrichter w książce *Tajemnicze życie grzybów* pisze z kolei, że są one kosmitami, które zabijają powoli i po cichu. Mają także wpływ na klimat; są obecne na ziemi, pod wodą i w powietrzu. Są gigantyczne: 890 hektarów ma opieńka miodowa rosnąca w Blue Mountains w Oregonie. Jej wiek szacuje się na 2400 lat. Jeśli chodzi o rozmiary, grzyby zajmują zatem pierwsze miejsce na świecie. Grzyby ujawniają także wymiar baśniowy, fantasmagoryczny, mogą być śmiertelnie trucizną, halucynogenem, pasożytem, drapieżnikiem, symbiontem, czynnikiem chorobotwórczym, obiektem zbieractwa, znakiem atomowego wybuchu...

W roku 1954 John Cage mówił: „[d]oszedłem do wniosku, że wiele można się nauczyć o muzyce, poświęcając się grzybowi”<sup>10</sup>. Idąc tropem Johna Cage’a i rozszerzając spektrum zainteresowania z muzyki również na sztukę i kulturę nowoczesną oraz współczesną, warto zapytać dziś przeto o artystyczną i filozoficzną mykologię czasów postatropocentrycznych. Wielu naukowców sugeruje przecież, że – gdy zniknie nasza cywilizacja – przetrwają jedynie grzyby i bakterie. Niniejsza książka – efekt konferencji naukowej o tym samym tytule, zorganizowanej przez Katedrę Historii Sztuki i Filozofii UAP, która odbyła się w Skokach w roku 2018 – byłaby zatem poszukiwaniem trufl w polu sztuki, filozofii i kultury, które miałyby na celu m.in. udowodnienie, że historia sztuki jako dyscyplina naukowa nie tylko nie jest zgrzybiała, lecz – jak miało to miejsce od samego jej zarania – pozostaje transdyscyplinarna.

Tom otwiera tekst biologa Władysława Polcyna, poświęcony sieciowej naturze roślin i grzybów oraz rozumieniu pojęcia ryzosfery z perspektywy nauk biologicznych. W kolejnych tekstach terminy te – analizowane w relacji do pola sztuki i kultury – stają się metaforami, lecz ich biologiczna geneza nie zostaje zapomniana. Anna Markowska pyta w tym kontekście o kichanie oraz rizomatyczność postawy artystycznej Marcela Duchampa, snując swoje rozważania m.in. w relacji do teorii Deleuze’a i Guattariego. W kręgu tych właśnie założeń filozoficznych porusza się również Tomasz Misiak, który koncentruje się na komunikacyjnych właściwościach grzybów oraz ich strzępkach i fałdach, „aktywizowanych” przez takich twórców jak chociażby Philip Ross. W moim tekście dotykam natomiast

10 „I have come to the conclusion that much can be learned about music by devoting oneself to the mushroom” – tłumaczenie własne. J. Cage, *Music Lover's Field Companion* (1954). Cytat za: S. Gottesman, *Why Experimental Artist John Cage Was Obsessed with Mushrooms*, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-experimental-artist-john-cage-obsessed-mushrooms>, [dostęp: 25.10.2019].

kwestii współpracy wybranych artystek i artystów z pleśnią w celu de(kon)struowania postoświeceniowej spuścizny naukowej i artystycznej. Justyna Ryczek przygląda się hybrydom Carstena Höllera, podkreślając przy tym przede wszystkim aspekt niejednoznacznej i tajemniczej kondycji grzybów. *Symbiotyczność tworzenia* Elvina Flamingo funkcjonuje z kolei w tekście Izabeli Kowalczyk jako przykład współdziałania mrówek, grzybów oraz artysty, a cały projekt pokazywany jest w odniesieniu do globalnych zagrożeń i wobec widma zbliżającej się ekologicznej katastrofy. Dla Andrzeja Marca współpraca z grzybami daje nadzieję na nauczenie się nie tylko nowego rodzaju uważności oraz filozofowania, lecz także krnąbrnego wzrostu, czyli odejścia od ekonomii opartej na nieograniczonej akumulacji dóbr. Dorota Koczanowicz zestawia natomiast pozycję i znaczenia grzybów w twórczości Anny Królikiewicz z rozumieniem kobiecości u Sylvii Plath. Powstająca z miłości do bakterii twórczość Anny Dumitriu staje w centrum uwagi Małgorzaty Jankowskiej, która przy okazji kreśli frapującą historię obecności drobnoustrojów w sztuce i kulturze. Na podstawie dwóch obrazów Marlene Dumas, przedstawiających martwe ciała Marylin Monroe i Ulrike Meinhof, Karolina Rosiejka analizuje nekrotyczne metamorfozy martwych ciał, które bakterie zamieniają w żyzny humus. Sposoby odżywiania się grzybów stają się dla Jana Wasiewicza metaforami, przy pomocy których można poddać analizie strategię działań w polu szeroko pojętej sztuki, podejmujących tematykę wiejsko-chłopską. Joanna Hoffmann-Dietrich prezentuje tymczasem efekty projektu artystycznego, związanego z problematyką ryzosfery, który rozwijała przy współpracy z biologami – innymi słowy powracamy do relacji sztuki i biologii na konkretnym przykładzie twórczych, sieciowych działań. Teksty, zawarte w niniejszym tomie, inicjują dyskusję o ryzosferze oraz grzybach i bakteriach w sieci sztuki i kultury – tematyka ta rozrasta się współcześnie niczym nieokiełznana grzybnia. Olga Tokarczuk miała zatem niewątpliwie rację, pisząc o jej potencjale do omotania wszystkiego swoją siecią i płataniną cienkich niteczek, sznurków czy kłębków...

---

Annie Ratti. *The Mushroom Project*, [kat. wyst.] De Vleeshal Middelburg, Amsterdam 2014.

---

Cage J., *Music Lover's Field Companion* (1954), za: S. Gottesman, *Why Experimental Artist John Cage Was Obsessed with Mushrooms*, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-experimental-artist-john-cage-obsessed-mushrooms>, [dostęp: 25.10.2019].

---

Eco U., *Semiotik und Philosophie der Sprache*, München 1985.

---

Hemken K.-U., *Bioskopisches Sehen – rizomathischer Blick. Das Neue Sehen als Indiz moderner Wahrnehmung*, [w:] *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, red. M. Bruhn, K.-U. Hemken, Bielefeld 2008, s. 141-156.

---

Hirszfeld A, *Sztuka to bakteria?*, „Dwutygodnik” 50, 02/2011, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1887-czy-sztuka-to-bakteria.html>, [dostęp: 10.10.2019].

---

*Popularyzator jest jak bakteria*, Andrzej Marzec w rozmowie z Katarzyną Konarzewską-Michalak, <https://uniwersyteckie.pl/rozmowy/andrzej-marzec-popularyzator-jest-jak-bakteria> [dostęp: 10.10.2019].

---

Tokarczuk O., *Prawiek i inne czasy*, Kraków 2005.



# DRZEWA NIE STOJĄ OSOBNO

—

O SIECIOWEJ  
NATURZE  
ROŚLIN  
I GRZYBÓW

WŁADYSŁAW  
POLCYN





Zarówno świat grzybów żyjących w glebie, jak i świat roślin zbudowany jest według podobnej fundamentalnej reguły, którą jest **tworzenie elastycznych relacji sieciowych**. Relacje te mają wymiar strukturalny i społecznościowo-asocjacyjny. Asocjacje roślinne lub grzybowe różnią się zasadniczo od struktury stowarzyszeń ludzkich i zwierzęcych, która jest światem osobników. Rośliny i grzyby nie funkcjonują jako osobne istoty, zawsze są razem. Są razem w sposób różny od zwierząt, gdyż tworzą stowarzyszenia wielogatunkowe. Rośliny i grzyby potrafią łączyć się w skomplikowane asocjacje sieciowe, gdyż opanowały język komunikacji symbiotycznej, który pokonuje międzygatunkowe bariery.

Struktura przestrzenna sieci roślinnych lub grzybowych wyłania się z samej morfologii ich organów i tkanek. To że podziemna grzybnia ma naturę splątanych nitek, których topologię łatwo można wyobrazić sobie jako sieć, dowiadujemy się już na pierwszych lekcjach o przyrodzie. Zgodzimy się więc, że **ciało grzyba ma strukturę sieciową**. Okazuje się, że podobnie powinniśmy postrzegać morfologię ogromnej większości, bo ponad 80% roślin naczyniowych. Otóż sposobem roślin na powiększanie zasięgu terytorialnego jest, oprócz wytwarzania nasion, rozmnażanie klonalne, czyli metoda, którą nagminnie stosują też grzyby. O ile reprodukcja seksualna tworzy świat odmiennych osobników, to rozmnażanie klonalne tworzy odrosty, które są identyczne genetycznie z organizmem macierzystym i mogą przez dziesiątki lat nie utracić z nim ciągłości tkankowej. W takiej sytuacji okazuje się, że np. topolowy las lub fragment trawnika przed naszym domem to nie grupa osobników, ale połączone odrostami organy jednej **rośliny, której ciało ma strukturę sieciową**. Klonalne kolonie roślin lub grzybów tworzą nie tylko największe żyjące, ale i najbardziej długowieczne ziemskie organizmy. Co więcej rośliny i grzyby, również te, które wysiały się jako odrębne istoty, potrafią organizować się w **meta-relacje sieciowe wyższego rzędu**. Otóż nie tylko wytwarzają sieci klonalne, ale **łączą się w sieci wielogatunkowe** o naturze symbiotycznej, w których przyjmują wzajemnie pomocne „spółdzielcze” funkcje. Sieci roślinno-grzybowe mają ogromny potencjał plastyczności, który pozwala takim asocjacjom wytrwać w jednym miejscu przez setki, a nawet tysiące lat. Z powodu swej integralności i obligatoryjnej natury oraz imponującej kooperacji **sieciowy świat podziemnej komunikacji** został określony mianem **Wood Wide Web**<sup>1</sup>.

1 S. W. Simard, *How trees talk to each other*, wystąpienie w ramach TEDTalks z dn. 30.08.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=Un2yBgIAXys&t=792s> [dostęp: 15.10.2019].

Przestrzenią, w której rośliny podejmują współpracę ze swoim mikrobiomem, czyli grzybnią mikoryzową i lokalnymi społecznościami mikroorganizmów, jest niezwykle rozbudowana strefa korzeniowa zwana ryzosferą. Pod tym pojęciem należy rozumieć nie tylko glebę przylegającą do powierzchni korzenia, ale także warstwy wewnątrzkorzeniowe, zasiedlane przez endofity i endosymbionty, których kooperacja jest jednym z głównych czynników warunkujących wzrost roślin.

W efekcie zawiązania współpracy symbiotycznej z grzybami mikoryzowymi rośliny uzyskują dostęp do **mikoryzosfery**, która zdecydowanie zwiększa strefę oddziaływania korzeni. Dzieje się tak, gdyż strzępki grzybów mikoryzycznych osiedlają się w międzykomórkowych i śródkomórkowych przestrzeniach korzeni. Z drugiej zaś strony pozakorzeniowa część grzybni zdolna jest do penetracji przestworów glebowych niedostępnych dla korzeni. **Partner roślinny**, w zamian za dostawę produktów fotosyntezy, uzyskuje poszerzony dostęp do glebowych zasobów wody wraz z rozpuszczonymi w niej związkami mineralnymi. Chroni to rośliny partnerskie przed stresem suszy oraz niedoborem składników mineralnych. Partner mikoryzowy może także spełniać funkcje ochronne, gdyż wykazuje aktywność antagonistyczną do fitopatogenów grzybowych i bakteryjnych, jest zdolny do absorbowania toksycznych metali i związków aromatycznych oraz stabilizuje strukturę gleby, zapobiegając jej erozji.

Do najlepiej poznanych mikroorganizmów ryzosfery należą endosymbiotyczne bakterie brodawkowe, które dostarczają korzeniom roślin bobowatych (np. soja, łubiny, groch) azot pobierany bezpośrednio z powietrza. Mało poznaną grupą mikrobiomu ryzosfery są grzyby i bakterie, które nie wchodzą w związki symbiotyczne przez fizyczne połączenia z korzeniami, ale budują konsorcja glebowe, z których jedne stymulują wzrost roślin poprzez wydzielanie witamin i hormonów, a inne wykazują aktywność sanitarną przez konkurowanie z organizmami patogennymi<sup>2</sup>. Ryzosfera jest zasiedlona przez ogromną rzeszę mikroorganizmów, których różnorodność (10.000 gatunków na gram gleby) powoduje, **że środowisko ryzosfery zamieszkują najbogatsze taksonomicznie społeczności na Ziemi**<sup>3</sup>. Obecnie odchodzi się od postrzegania zwierząt i roślin jako jednostek autonomicznych. Zamiast tego przywołuje się koncepcję holobiontu<sup>4</sup>, w której również człowiek nie jest osobnym bytem, lecz gości

2 H. Antoun i in., *Multifaceted beneficial effects of rhizosphere microorganisms on plant health and productivity*, „Soil Biology and Biochemistry”, 2008, t. 40, s. 1733-1740.

3 P. A. Bakker i in., *The rhizosphere microbiome and plant health*, „Trends in Plant Science”, 2012, t. 17, s. 478-486.

4 L. Margulis, *Symbiosis in Cell Evolution*, Nowy Jork, 1993.

w sobie bakteryjny ekosystem o podobnych symbiotycznych właściwościach jak mikrobiom ryzosfery.

## Wspólne sieci mikoryzowe

Grzybowa sieć saprofityczna lub pasożytnicza rozrasta się, trawiąc martwe resztki lub żywe tkanki, które znajdują się w jej zasięgu. Nie oznacza to jednak, że nawet takie nie-symbiotyczne sieci pozostawiają po sobie strefę śmierci, w której inne gatunki glebowe nie będą mogły egzystować. Wręcz przeciwnie aktywność sieci rozkładu pełni ważną rolę domykającą cykl życia w glebie, gdyż uwalnia do niej pierwiastki odżywcze. Bez grzybowych enzymów byłyby one niedostępne, między innymi dla roślin, które bez nich nie mogłyby się rozrastać i tworzyć własnych struktur sieciowych. Jednak korzenie roślin wytworzyły zdolność do nawiązywania trwałych, wzajemnie nieszkodliwych związków z tymi gatunkami bakterii i grzybów, które mają zdolności symbiotyczne.

Wspólne sieci mikoryzowe (**Common Mycorrhizal Networks**) występują tam, gdzie grzybnia łączy korzenie wielu roślin, w tym korzenie różnych gatunków, ułatwiając transfer składników odżywczych lub wody między roślinami. Ich obecność pełni podstawową rolę w samoorganizacji i stabilności zbiorowisk leśnych. Badania Suzanne Simard<sup>5</sup> pokazały, że pozornie obce sobie gatunki drzew liściastych i iglastych tworzą spółdzielnie wymiany zasobów pozyskanych podczas fotosyntezy. Brzozy mogą otrzymać związki węglowe od daglezi, gdy tracą liście pod koniec sezonu, natomiast te daglezie, których fotosynteza jest słabsza, bo rosną w cieniu, są wspomagane przez nadwyżki wyprodukowane przez brzozy. Wszystko to jest możliwe właśnie przy pomocy wspólnej sieci mikoryzowej.

Simard odkryła także fundamentalną rolę starych drzew, które nazwała drzewami matecznymi (**mother trees**). Największe i **najstarsze drzewa** w lasach, dokładnie te, które są **najbardziej zagrożone przez rabunkową gospodarkę leśną, pełnią rolę głównych węzłów dystrybucyjnych** dla Wood Wide Web. Badania pokazały, że drzewa mateczne w pierwszej kolejności wspomagają swoimi zasobami spokrewnione z nimi siewki (baby trees), ale dzielą się także z innymi drzewami i krzewami w swoim otoczeniu. Podziemna wymiana dotyczy nie tylko produktów fotosyntezy, ale także organicznych form azotu i fosforu, a także szeregu sygnałów chemicznych.

---

5 D. M. Durall i in., *Net transfer of carbon between ectomycorrhizal tree species in the field*, „Nature”, 1997, t. 388, s. 579-582.

Obraz ten kłóci się z zoocentryczną interpretacją Przyrody jako areny „walki o byt”, zauważmy jednak, że w perspektywie długotrwałych relacji leśnych drzewa donorowe i akceptorowe mogą nie być przypadkowymi nieznajomymi, ale starymi przyjaciółmi lub bliskimi krewnymi. Korzyścią z takiej spółdzielczej sieci jest polepszenie zdrowotności zbiorowisk leśnych przez wyższą całkowitą efektywność fotosyntezy w ich obszarze, a także zwiększoną odporność na zaburzenia środowiskowe. **Stabilizujący wpływ sieci mikoryzowych** jest szczególnie ważny w tych lasach, które doświadczają nieprzewidywalnych i stresujących zmian. W dąglęzowym lesie korzenie młodych siewek są szybko kolonizowane przez zarodniki i strzępki mikoryzowe z okolicznych drzew i krzewów, i w ten sposób stabilizuje się efekt regeneracyjny po uszkodzeniach. W miarę wzrostu młodych drzew stopniowo przestają być wyłącznie biorcami w sieci, a stają się ich węzłami donorowymi udostępniając składniki odżywcze dla nowej generacji sadzonek rosnących w ich cieniu<sup>6</sup>.

## **Sieci trans-genomowe – korzenie ewolucyjnego „drzewa życia”**

Nowoczesne, genetyczne uzupełnienie koncepcji darwinowskich precyzuje, że podstawowym polem procesów ewolucyjnych są zmiany mutacyjne w obrębie materiału genetycznego pojedynczych osobników. Jest to niejako uściślenie koncepcji Darwina, którą nazwał „transmutacją”, czyli powolną zmianą fenotypu w następstwie pokoleń, która w efekcie prowadzi do powstania odrębnych gatunków. Darwin nie był w stanie zaproponować wewnętrznej przyczyny takiej zmiany, gdyż nie znał prac Mendla, a koncepcja genu nie była wtedy ugruntowana.

Aż do schyłku XX wieku, do kanonu darwinizmu należało przekonanie, że zmutowane geny nie mogą przenosić się pomiędzy osobnikami, a jedyną drogą przekazywania cech genetycznych jest reprodukcja seksualna. Istnienie barier dla krzyżowania genomów tłumaczyć miało drogę utrwalania odrębnych linii ewolucyjnych i powstawania gatunków. **Od zarania darwinizmu** w wyobraźni biologów utrwalił się **obraz historii ewolucyjnej wyobrażanej jako „drzewo życia”**. Jego wertykalny pień wiódł od „pierwszego wspólnego przodka” lub grupy progenitorów, a następnie rozdzielał się na równoległe „gałęzie”, reprezentujące odrębne trajektorie ewolucyjne potomków, którzy nie mogli się już między sobą krzyżować.

6 S. W. Simard, *The foundational role of mycorrhizal networks in self-organization of interior Douglas-fir forests*, „Forest Ecology and Management”, 2009, t. 258, s. 95-107.

Odkrycia z początku XXI wieku pokazały jednak, że bariery dla międzygatunkowego transferu cech genetycznych, postulowane w neo-darwinizmie, nigdy nie były i nie są zupełnie szczelne. Genomika ewolucyjna ujawniła, że dla 81% genów prokariotycznych można mieć poważne podejrzenie, że zostały kiedyś zaimportowane od równoległe żyjących bakterii. Co więcej wiele z takich międzygenomowych transferów zostało utrwalonych w wyniku licznych epizodów partnerstwa symbiotycznego. Ich genomy są w rzeczywistości mozaiką genów, pozyskanych kiedyś od niespokrewnionych osobników, w ramach „spółdzielni” wymiany i modyfikacji genów. Wynika z tego, że **ewolucja mikroświata powinna być postrzegana w kształcie sieci kooperacyjnej**<sup>7</sup>. Według oryginalnej hipotezy Lynn Margulis<sup>8</sup> ten sieciowy mechanizm, nazwany **ewolucją przez kooperację**, należy uznać za ścieżkę najbardziej dynamiczną, gdyż doprowadził nie tylko do gigantycznej bioróżnorodności mikroświata, ale także do pojawienia się organizmów eukariotycznych. Najnowsze ustalenia taksonomii molekularnej uświadomiły nam, że różnorodność genomów prokariotycznych jest tak ogromna, że praktycznie całkowicie dominuje historię życia na Ziemi, w tym ewolucję organizmów eukariotycznych<sup>9</sup>. Wobec takich danych koncepcja ewolucji wertykalnej, na kształt filogenetycznego „drzewa życia”, wywodząca się z rekonstrukcji zoocentrycznych, okazuje się być nurtem mniejszościowym, a **ewolucję zdecydowanej większości świata ożywionego najlepiej opisuje metafora sieci**.

Obraz sieciowej „ewolucji przez kooperację” jest najbardziej właściwy, gdy chce się pokazać, jak wyglądała dynamika początków historii życia. Koncepcja ta pozwala uzupełnić młodszą, eukariotyczną część drzewa ewolucyjnego, w kształcie tradycyjnego pnia i gałęzi. Do drzewa Darwina należy dorysować starszą część prokariotyczną, w kształcie analogicznym do strefy korzeniowej, czyli splątanych nitek ryzosfery, jednak o rozmiarach setki razy większych niż historia ewolucji wertykalnej. Sieciową topologię tej pierwotnej części ewolucji tworzyły krzyżujące się linie transferów pomiędzy genomami równoległe żyjących mikroorganizmów. Analogia do funkcji ryzosfery polega na tym, że w strefie korzeniowej występuje sieciowa kooperacja ogromnej liczby mikroorganizmów, ale o naturze metabolicznej. Tak, z całą odpowiedzialnością można powiedzieć, że **„drzewo życia” ma swoją ryzosferę!**

7 Y. Artzy-Randrup i in., *Modular networks and cumulative impact of lateral transfer in prokaryote genome evolution*, „Proceedings of the National Academy of Sciences”, 2008, t. 105, s. 10039-10044.

8 M. W. Gray, *Lynn Margulis and the endosymbiont hypothesis: 50 years later*, „Molecular Biology of the Cell”, 2017, t. 28, s. 1285-1287.

9 L. A. Hug i in., *A new view of the tree of life*, „Nature Microbiology”, 2016, t. 1, s. 16048.

W obecnym czasie od rozwoju technologii oczekujemy rozwiązań przesu-  
wających granice ludzkich możliwości, aż po program transhumanizmu.  
Z coraz większą łatwością rozprzestrzenia się wiara w realność kreacji  
sztucznej, ale identycznej jak ludzka, inteligencji. To co jeszcze niedaw-  
no dla Stanisława Lema lub Philipa K. Dicka było tematem fascynujących  
fikcji literackich, przedstawia się w mediach jako dostępne dla realizacji  
technicznych. Przekonanie o podobieństwie ludzkiej i sztucznej inteli-  
gencji nie wywołuje w popularnym przekazie wątpliwości, a raczej przera-  
żenie wywodzące się z wizji osiągnięcia rychłej przewagi. Przeciwnie do  
tego przekonania, **akceptacja** poglądu o istnieniu rozbudowanych **moż-  
liwości kognitywnych w świecie roślin**<sup>10</sup> jest w dyskursie publicznym  
równie odległa jak wiara w dialogi ze złotą rybką. Głównym argumentem,  
który ma podkreślać niedorzeczność takiej koncepcji, jest brak istnienia  
u roślin struktur analogicznych do układu nerwowego oraz przekonanie  
o braku zdolności decyzyjnych, podobnych do tych, których wieść gminna  
oczekuje od androidów.

Zauważmy, że za tak oczywistą, wydawało by się, argumentacją stoi niewy-  
powiedziane założenie, że koordynacja układu biologicznego musi mieć  
architekturę scentralizowaną, a nie mogą one wykonywać zadań recepcyj-  
no-decyzyjnych z wykorzystaniem ośrodków rozproszonych. **Zjawisko  
inteligencji rozproszonej** jest jednak intensywnie i od dawna badane  
w modelach komunikacji i podejmowania decyzji w grupach osobników  
owadziach (mrowiska), ptasich (stada szpaków), a nawet jednokomórko-  
wych śluzowców (*Dictyostelium discoideum*). Te wielusettyśięczne aso-  
cjacje tworzą się w sytuacjach wymagających rozwiązania zadań wysoce  
kłopotliwych dla pojedynczych osobników. Przestają wtedy poruszać się  
w sposób wzajemnie chaotyczny, a łączą się w **grupy podobne do su-  
perorganizmów**, gdyż zaczynają wykonywać ruchy wysoce spójne, bądź  
wręcz synchroniczne. Mrówki mogą w ten sposób tworzyć tratwy lub  
mosty ze swoich ciał, a ich skupiska wykazują przy tym właściwości po-  
dobne do przepływów laminarnych w cieczach. Stada ptaków lub ławice  
ryb wyglądają jak pulsująca chmura, której wyraźnie zaznaczone brzegi  
odkształcają się w kontakcie wzrokowym z drapieżnikami, powodując  
synchroniczne, i co ważne, natychmiastowe przekształcenia topologii ca-  
łego stada, co wygląda jak spójna reakcja amebowatego ciała. Przypadek  
śluzowców jest szczególnie frapujący, gdyż w sytuacji głodu zbliżają się do  
siebie w synchronicznie oscylujących kręgach, aby finalnie połączyć się

---

10 F. Baluška i in., *Conditions for minimal intelligence across eukaryota: a cognitive science perspective*, „Frontiers in Psychology”, 2015, t. 6, s. 1329.

w wielokomórkowe ciało, które w tej postaci zaczyna wydawać owocniki. Jednak najbardziej zdumiewające jest to, że taki superorganizm wykazuje niezwykłą sprawność w radzeniu sobie z pokonaniem labiryntów konstruowanych przez badaczy, w celu poszukiwania pożywienia.

Zasadniczą cechą powyższych przykładów inteligencji rozproszonej jest **brak konieczności istnienia hierarchicznych centrów koordynacyjnych**. Oczywiście u podstaw tak spektakularnej synchronizacji stoją proste mechanizmy, w które są zaangażowane receptory na podstawowym poziomie dotykowym, węchowym, wzrokowym czy wręcz detekcja w obrębie pojedynczych komórek. Jednak żadna z jednostek w powyższych przykładach interakcji asocjacyjnych nie jest biernym obiektem oddziaływań, którym poddaje się w jedyny możliwy sposób. Jest raczej tak, że cały **układ wykonuje spójne działania komunikacyjne dzięki aktywności interpretacyjnej jednostek** (osobników, organów, komórek), które stały się węzłami sieci. Definicja słowa „komunikacja” ma tutaj zasadnicze znaczenie. Komunikacja może być synonimem transportu, przenoszenia, przekazywania obiektów lub sygnałów z miejsca na miejsce. Miejsca te nie muszą być wyróżnionymi adresatami, a po prostu punktami na ścieżce propagacji, której wektor wyznacza II zasada termodynamiki, gdyż sygnał elektromagnetyczny lub cząsteczka gromadzą się najpierw w punkcie nadawczym, a potem rozpraszają się, tworząc gradient. Jednak w sieciach inteligencji rozproszonej **aktywności nadawcy towarzyszy reakcja odbiorcy**. Odbiorca nie przenosi biernie oddziaływania, ale dysponuje potencjałem aktywności interpretacyjnej, której efekt może zwrócić do nadawcy, **wytwarzając związek sprzężeń zwrotnych**. Sprzężenia te mogą zaistnieć na wielu równoległych kanałach propagacji sygnałów, komunikat jednego typu, np. mechaniczny, może być przekształcony w sygnał odmienny, np. chemiczny.

## Biosemiotyka

Zauważmy, że receptorowa aktywność jednostek znajdujących się na brzegu systemu biologicznego (asocjacji osobników, wiązki korzeni, sieci roślinnej) przenosi się w głąb przy pomocy sygnałów zmodyfikowanych przez elementy receptorowe. **Modyfikację tę nazwiemy interpretacją**, gdyż polega najpierw na selekcji informacji dochodzącej z zewnątrz, a potem na przetłumaczeniu jej na inny rodzaj sygnałów, które będą teraz służyły komunikacji wewnętrznej. Co więcej sygnał nadchodzący do odbiorcy z jednego kierunku może zmienić swą ścieżkę, w zależności od sieciowej lokalizacji kolejnych adresatów. **Jednostka receptorowa przetwarza sygnał zewnętrzny w nowy kod** sprzyjający kooperacji adresata z nadawcą dla osiągnięcia wspólnej, specyficznie biologicznej właściwości. Podobnie jak w języku ludzkim **sygnalizacja wewnątrz grupy nabiera**

**znaczenia symbolicznego**, gdyż nie jest już informacją pierwotną (ruchem lub dźwiękiem drapieżnika, obecnością wody, stężeniem związku odżywczego), lecz jej **reprezentacją znaczeniową**. Można powiedzieć, że **aktywność interpretacyjna polega na przekształceniu sygnału nadawcy w komunikację symboliczną o naturze semiotycznej**<sup>11</sup>. Komunikacja tworzy system, ale system niskiego rzędu może generować komunikaty także dla meta-systemów na nim zbudowanych. Zatem komunikaty są wytworem systemu, a ich sens wynika z kontekstu sieciowych znaczeń, rozpoznawanych przez wewnętrznie sprzężone systemy detekcji. Dzięki takiej wewnętrznej translacji oraz bliskim jednostkom sąsiednim informacja środowiskowa podlega na tyle intensywnej amplifikacji, że cała grupa może reagować synchronicznie i bezzwłocznie. Taka korelacja powoduje zwiększenie skali percepcji i reakcji radykalnie przekraczającej zdolności pojedynczego osobnika, jedynie dzięki wymianie informacji z kilkoma sąsiadami. Zauważmy, że podobny **system komunikacji symbolicznej działa już na poziomie komórki**, np. przy przenoszeniu informacji środowiskowych do wnętrza roślin. Badania molekularne pokazują, że są one najpierw wykrywane przez zestaw różnorodnych receptorów komórkowych, integrowane przez komórkową sieć regulacyjną, która tłumaczy je na zestaw sygnałów wewnętrznych, a następnie ich amplifikacja i transdukcja wywołuje gotowość decyzyjną w tkankach odległych od pierwotnej detekcji.

## **Efektywność komunikacyjna biologicznego modelu sieci „małych światów”**

Charakterystyczną cechą komunikacji w sieciach biologicznych jest brak węzłów centralnego zarządzania oraz takie oddziaływania kooperacyjne, które skracają dystans operacyjny pomiędzy uczestnikami. Relacje o takiej topologii określane są w modelach matematycznych jako „**sieci małych światów**”<sup>12</sup>. Określenie to nie oznacza ograniczeń w redystrybucji zasobów, a wręcz przeciwnie, pomimo specjalistycznej różnorodności uczestników, dynamika sieci jest intensywniejsza i mniej narażona na dezorganizację niż w modelach ubogich gatunkowo lub centralistycznych. Struktura „małych światów” składa się z grup częstych interakcji, ale ma jednocześnie szybkie i wydajne połączenia, dzięki licznym krótkim mostom i nielicznym dalekozasięgowym skrótom. W przeciwieństwie do sieci o podobnej ilości węzłów, ale o strukturze deterministycznej (jak Internet) jest odporna na ataki celowane, gdyż miejsce uszkodzenia może być pominięte bez straty w propagacji informacji. Natomiast w porówna-

11 C. Emmeche i in., *Theses on biosemiotics: prolegomena to a theoretical biology*, „Biological Theory”, 2009, t. 4(2), s. 167-173.

12 R. Albert i in., *Error and attack tolerance of complex networks*, „Nature”, 2000, t. 406, s. 378-382.



niu do sieci, która także jest zdecentralizowana, ale która powstała w sposób losowy (jak np. system dróg krajowych), wykazuje wyższą odporność na zaburzenia. Sieć biologiczna jest wprawdzie wrażliwa nawet na minimalne perturbacje, ale wywołują one efekt lokalnej samoorganizacji, która dzięki wytworzeniu nowych „skrótów” chroni przed wydłużeniem średniego czasu propagacji sygnału, a tym bardziej przed zniszczeniem całej sieci komunikacji.

Na **komunikację w obrębie systemu korzeniowego** jednej rośliny, a w wersji rozszerzonej, także w obrębie sieci obejmującej wiele roślin, **możemy spojrzeć w ten sam sposób**. Nitki grzybów mikoryzowych nie rozrastają się w sposób przypadkowy, gdyż zarodniki zaczynają kiełkować na wyraźny sygnał chemicznego zaproszenia ze strony roślinnej. Wewnątrz tak intencjonalnie powstałej struktury odbywa się nie tylko symbiotyczna wymiana zasobów odżywczych. Jedną z reakcji korzenia na bodźce środowiskowe jest wydzielanie do gleby substancji organicznych o znaczeniu sygnałnym. Wiele z nich łatwo się rozprzestrzenia, gdyż należą do związków lotnych, a inne przenoszone są przez nitki grzybni mikoryzowej. Funkcją tych substancji jest sygnalizacja obronna, ostrzegająca sąsiadów przed roślinożercami lub patogenami, komunikaty o genetycznym pokrewieństwie, ale także nierozpoznane bliżej związki sygnalizujące odnalezienie przez jeden z korzeni związków odżywczych. W tym ostatnim przypadku można zaobserwować grupowanie się wierzchołków korzeniowych wokół jednego miejsca. W ten sposób rośliny wybierają obszar „przeczesywania”, gdyż zasoby odżywcze nie są rozmieszczone w glebie równomiernie, ale w lokalnych koncentracjach.

W przypadku pojedynczego korzenia ośrodkiem decyzyjnym jest jego wierzchołek, a dokładnie strefa komórek tuż za nim, o specyficznym uporządkowanym cytoszkieletcie, w której wykryto równie uporządkowane oscylacje sygnałów chemicznych, mechanicznych i elektrycznych<sup>13</sup>. Oscylacje te są reakcją na sygnały środowiskowe, takie jak np. kierunek gradientu zasobów glebowych. Sygnały te wykrywane są w miejscach receptorowych komórek korzeniowych i przenoszone na korzeniowe strefy efektorowe, w których dochodzi np. do kierunkowego wygięcia korzenia. Razem daje to efekt tropizmu, czyli wzrostu wydłużeniowego korzeni w kierunku skorelowanym z wektorem bodźca. Pojedynczy korzeń dokonuje więc interpretacji i reakcji na zmianę w otoczeniu i komunikuje się w obrębie własnej strefy korzeniowej. Modułarna natura systemów korzeniowych pozwala im na zmianę morfologii i fizjologii w przypadku, gdy napotykać miejsca w glebie ubogie lub bogate w substancje odżywcze.

---

13 F. Baluška, S. Mancuso, *Root apex transition zone as oscillator zone*, „Frontiers in Plant Science”, 2013, t. 4, s. 354.

**W strukturach hierarchicznych także mogą być przydzielone role kooperacyjne.** W grupach ludzkich odbywa się to albo drogą wyczerpania przez naśladownictwo, albo drogą wymuszenia przemocą bądź przez uruchomienie zachowań instynktownych. Układ mechaniczny asocjacji hierarchicznej, gdy już się utrwali, osiąga wysoką efektywność przepływu informacji dzięki eliminacji wysiłku interpretacyjnego na węzłach sieci. Wystarczy na tyle silne natężenie sygnału nadawcy, aby prosta mechanika gradientu mogła przenieść decyzje centralne na dalsze peryferia. Jednak przystosowanie osobników do zadań specjalistycznych, traci na swej **funktjonalności w sytuacji niespodziewanych zakłóceń.** Skuteczny atak na centrum lub dysfunkcja uproszczonych sposobów komunikacji, przekształca społeczność hierarchiczną w chaotyczną grupę, której przykładem są śmiertelnie wycieńczające wiry mrówek, kręcące się po spiralnej ścieżce wadliwej sygnalizacji feromonowej.

Opisane wyżej, równoległe kanały systemu komunikacji i redystrybucji zasobów systemu Wood Wide Web, wydają się eliminować taką sytuację, nawet w reakcji na impulsy o dużej lub wręcz chaotycznej amplitudzie. Znane są spektakularne przykłady regeneracji dużych zbiorowisk leśnych, takich jak te w Lesie Bawarskim<sup>14</sup> lub w Puszczy Piskiej<sup>15</sup>, którym wystarczyło kilkanaście lat, aby odrodzić się po zniszczeniach o charakterze katastroficznym. Czynniki, z którymi rośliny muszą sobie zazwyczaj radzić, są znacznie bardziej zmienne niż środowisko bytowania zwierząt, gdyż te ostatnie mogą przemieszczać się w poszukiwaniu zasobów, do których eksploatacji są przystosowane. Dlatego zmysły roślin potrafią sprawnie zareagować na ponad 20 czynników, po to by zdążyć z optymalizacją w alokacji energii. Słabsza pojemność absorpcji oddziaływań zewnętrznych może być uznana za jedno z kryteriów, które skłania do postrzegania ugrupowań zwierzęcych jako bardziej prymitywnych od stowarzyszeń grzybowo-roślinnych.

## **„Walka o zasoby” – czy relacje sieciowe mogą powstrzymać dramat antropocenu?**

**Sieci roślinno-grzybowe** wykształcały się przez setki milionów lat, by osiągnąć dzisiejszą doskonałość. Symbiotyczne procesy ryzosfery są, obok fotosyntezy, główną przyczyną gigantycznego sukcesu ewolucyjnego roślin. To oczywiste, że organizacje budowane przez ludzi zyskałyby, biorąc przykład z funkcjonalności modelu organizacyjnego ryzosfery.

14 A. M. Pędziwoł, *Las Bawarski jak Białowieża*, „Hodujesz korniki, ty świnió”, <https://wiadomosci.wp.pl/las-bawarski-jak-bialowieza-hodujesz-korniki-ty-swini0-6174173921347713a> [dostęp: 16.10.2019].

15 A. Słazak, *Samoczynnie odradzający się las gospodarczy – to większa bioróżnorodność*, <https://naukadlaprzyrody.pl/2018/10/11/samoczynne-odradzajacy-sie-las-gospodarczy-to-wieksza-bioroznorodnosc/> [dostęp: 16.10.2019].

**Spółeczności ludzkie** mają nieporównanie krótszą historię i nie zdołały wyłonić równie imponujących, symbiotycznych relacji ze swoim otoczeniem. **Ich schemat organizacyjny jest oparty, praktycznie niezmiennie, na relacjach hierarchicznych oraz eksploatacji środowiska**, pozostając w ciągłym zagrożeniu kryzysem z powodu ryzyka wyczerpania lokalnych zasobów. Dramatyczne efekty antropocenu, osiągające teraz apogeum skali, wydają się potwierdzać, że instytucje tworzone przez człowieka, nie noszą cech trwałości. Zatrważające obserwacje i prognozy naukowców uświadamiają nam realność ryzyka globalnej katastrofy ekologicznej<sup>16</sup>.

**Warunkiem przetrwania naszego gatunku jest jak najszybsza transformacja** niszczącego efektu kultury antropocentrycznej **na cywilizację zorientowaną symbiotycznie i biocentrycznie**. To nieprawda, że głównym kryterium powodzenia ludzkości musi być sprawność międzyludzkiej konkurencji lub, co głębsze, dalszej eksploatacji Przyrody. Warunkiem jest zwrócenie się w stronę wspólnego sieciowego dostępu do bogatego i czystego źródła energii **oraz ograniczenie się** do takich relacji ze środowiskiem naturalnym, które nie doprowadzą do załamania się jego opiekuńczej funkcji. Wzorem dla nas mogą być rośliny, które znalazły łatwy dostęp do energii słonecznej i oszczędnie gospodarują zasobami. Zauważmy, że nie są one jednostkami bezwzględnie rywalizującymi o przetrwanie, w takim sensie, jak myślał Darwin o przedstawicielach gatunków „najlepiej przystosowanych”. W rzeczywistości ich przystosowanie i **sukces ewolucyjny polegał na wykształceniu zdolności do oddziaływań symbiotycznych**, które umożliwiają przetrwanie związków wielogatunkowych.

O sukcesie bytowym rodzaju ludzkiego nigdy nie decydowała sprawność bojowa i prestiż centralnej władzy, lecz **zdolność do pomnażania zasobów drogą produkcji na peryferiach**. Ludzkość nie jest potomstwem dam z portretów w pozłacanych ramach i rycerzy z marmurowych sarkofagów. Jeżeli powinniśmy **oddawać hołd** niektórym z nich, to **tym, którzy przyjęli na siebie rolę „mother trees”**, czyli poświęcili się takiemu gromadzeniu zasobów, które miało na celu zapraszanie do współpracy wszystkich do niej zdolnych. Pochodzimy nie od najsprawniejszych dominatorów, ale w głównej mierze jesteśmy potomkami producentów rolniczych. Jesteśmy kuszeni przykładem sukcesu drapieżników, ale zauważmy, że są to osobniki nieliczne i powinno dziwić, że to ich wizerunki, a nie producentów są treścią propagandy sztandarów. Naszą przyszłość powinniśmy zbudować na wizji społeczności zasobnej w zdolności kooperacyjne.

16 W. Ripple i in., *Przestroga naukowców z całego świata dla ludzkości: drugie ostrzeżenie*, [http://scientist-swarning.forestry.oregonstate.edu/sites/sw/files/Polish\\_Scientists\\_Warning.pdf](http://scientist-swarning.forestry.oregonstate.edu/sites/sw/files/Polish_Scientists_Warning.pdf) [dostęp: 16.10.2019].

**Przykładem do naśladowania** może być dla nas efektywność życiowa świata roślin, któremu w modelach systemów ekologicznych przypisuje się rolę producenta niskiego szczebla, choć **to on praktycznie niepodzielnie zdominował świat**. Od czasów powstania Arystotelesowej wizji „drabiny życia” jesteśmy przyzwyczajeni postrzegać rośliny jako byty o wartości służebnej wobec rodzaju ludzkiego. Zauważmy, że kryterium niższej jakości życia roślin zostało wybrane arbitralnie, przykładając jako jedyną miarę skalę naszych zdolności kognitywnych. Możemy jednak  **spojrzeć na rośliny z perspektywy produktywności**, czyli długo-wieczności, odporności na uszkodzenia, zdolności rozrodczych, utrzymania zasięgu terytorialnego, efektywności wykorzystania zasobów środowiska, wreszcie zdolności kooperacyjnych i komunikacyjnych. W takiej perspektywie **ocena jakości życia roślin wygląda równie imponująco** jak porównanie Arystotelesa, ma jednak zupełnie odwrócony wektor. Otóż najnowsze oszacowania produktywności roślin pokazują, że zdobyły one absolutną dominację na Ziemi, wytwarzając 450 gigaton organicznego węgla na 550 gigaton biomasy obecnie żyjących organizmów<sup>17</sup>. **Udział ludzkości w produkcyjnym sukcesie biosfery jest mniej niż nędzny**, gdyż wynosi około 0,09 gigatony. Pokazuje to jednak skalę możliwości, które wciąż stoją przed ludzkością, jednakże pod warunkiem, że porzuci ona swój dotychczasowy behawior, zdominowany motywem eksploatacji, a zacznie pilnie szukać sposobu **jak naśladować ekologię kooperacji**. Można tu wskazać na **sieci roślinno-grzybowe jako realnie funkcjonujący model sukcesu**, możliwy do skopiowania dla rozwiązania ludzkich dysfunkcji cywilizacyjnych.

---

17 B. Resnick, J. Zarracina, *All life on Earth, in one staggering chart*, <https://www.vox.com/science-and-health/2018/5/29/17386112/all-life-on-earth-chart-weight-plants-animals-pnas> [dostęp: 16.10.2019].

---

Albert R. i in., *Error and attack tolerance of complex networks*, „Nature”, 2000, t. 406, s. 378-382.

---

Antoun H. i in., *Multifaceted beneficial effects of rhizosphere microorganisms on plant health and productivity*, „Soil Biology and Biochemistry”, 2008, t. 40, s. 1733-1740.

---

Artzy-Randrup Y. i in., *Modular networks and cumulative impact of lateral transfer in prokaryote genome evolution*, „Proceedings of the National Academy of Sciences”, 2008, t. 105, s. 10039-10044.

---

Bakker P. A. i in., *The rhizosphere microbiome and plant health*, „Trends in Plant Science”, 2012, t. 17, s. 478-486.

---

Baluška F. i in., *Conditions for minimal intelligence across eukaryota: a cognitive science perspective*, „Frontiers in Psychology”, 2015, t. 6, s. 1329.

---

Baluška, S. Mancuso, *Root apex transition zone as oscillatory zone*, „Frontiers in Plant Science”, 2013, t. 4, s. 354.

---

Durall D. M. i in., *Net transfer of carbon between ectomycorrhizal tree species in the field*, „Nature”, 1997, t. 388, s. 579-582.

---

Emmeche C. i in., *Theses on biosemiotics: prolegomena to a theoretical biology*, „Biological Theory”, 2009, t. 4(2), s. 167-173.

---

Gray M. W., *Lynn Margulis and the endosymbiont hypothesis: 50 years later*. „Molecular Biology of the Cell”, 2017, t. 28, s. 1285-1287.

---

Hug L. A. i in., *A new view of the tree of life*, „Nature Microbiology”, 2016, t. 1, s. 16048.

---

Margulis L., *Symbiosis in Cell Evolution*, Nowy Jork 1993.

---

Pędziwol A. M., *Las Bawarski jak Białowieża*, „Hodujesz korniki, ty świnió”, <https://wiadomosci.wp.pl/las-bawarski-jak-bialowieza-hodujesz-korniki-ty-swinio-6174173921347713a> [dostęp: 16.10.2019].

---

Resnick B., Zarracina J., *All life on Earth, in one staggering chart*, <https://www.vox.com/science-and-health/2018/5/29/17386112/all-life-on-earth-chart-weight-plants-animal-s-pnas> [dostęp: 16.10.2019].

---

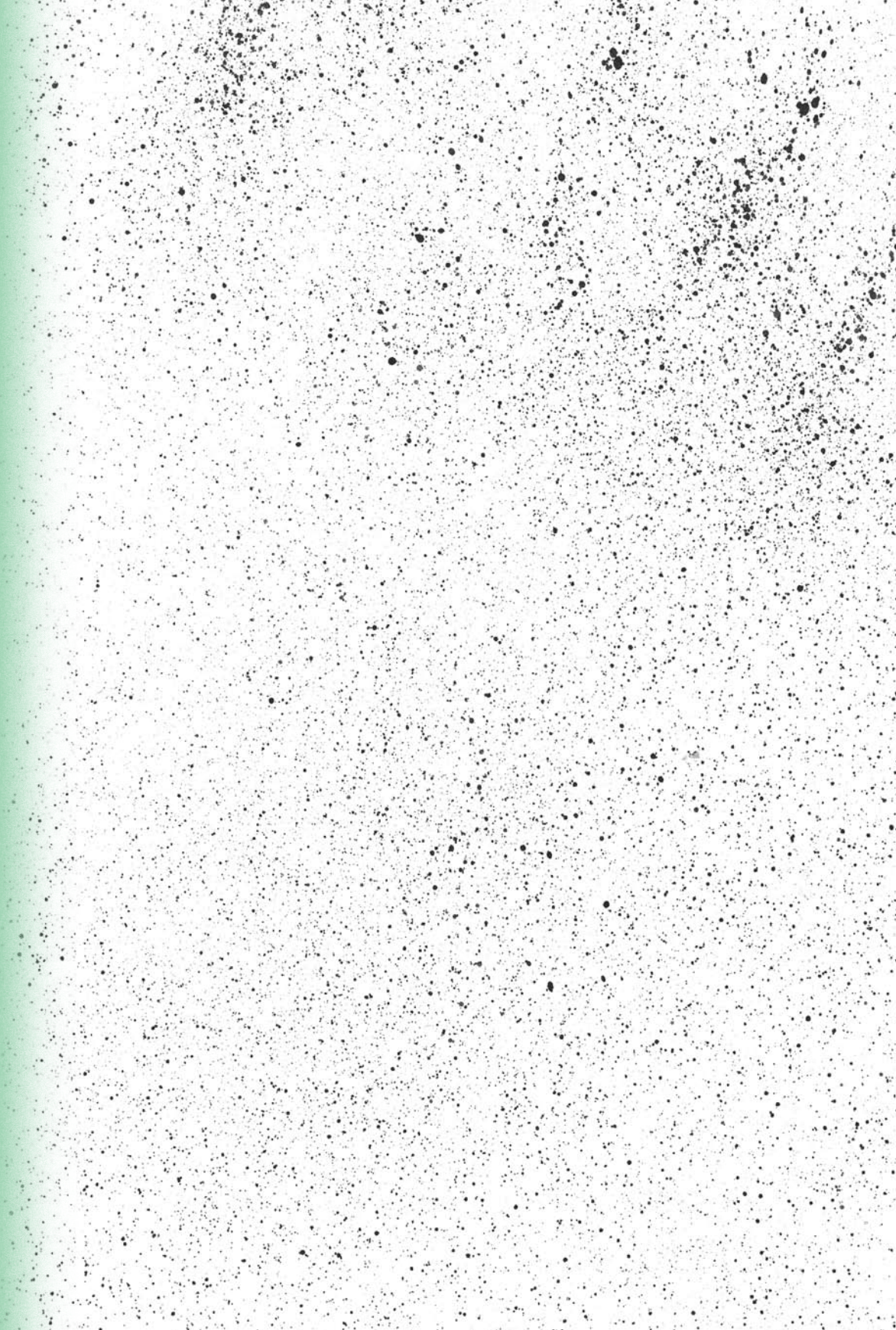
Simard S. W., *How trees talk to each other*, wystąpienie w ramach TEDTalks z dn. 30.08.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=Un2yB-gIAxYs&t=792s> [dostęp: 15.10.2019].

---

Simard S. W., *The foundational role of mycorrhizal networks in self-organization of interior Douglas-fir forests*, „Forest Ecology and Management”, 2009, t. 258, s. 95-107.

---

Ślązak A., *Samoczynnie odradzający się las gospodarczy – to większa bioróżnorodność*, <https://naukadlaprzyrody.pl/2018/10/11/samoczynnie-odradzajacy-sie-las-gospodarczy-to-wieksza-bioroznorodnosc/> [dostęp: 16.10.2019].







DLACZEGO  
NIE KIEHAĆ?  
RIZOMATYCZNY  
MARCEL  
DUCHAMP<sup>1</sup>

ANNA  
MARKOWSKA

---

1 Tekst jest rozwinięciem jednego z wątków mojej książki *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkami?* (Wydawnictwo Universitas, Kraków 2019).



Deleuziańska metaforyka kłącza i plateau może służyć za model uwalniania się sztuki Marcela Duchampa od idei ukorzenia rozumianego w relacji do Korzenia-Drzewa, gdyż „Drzewo czy Korzeń jako obraz bezustannie rozwija prawo Jednego”<sup>2</sup>. Mobilna i wyrażająca zmienność sztuka Duchampa nie szukała utwierdzenia tego, co zastane; uniemożliwiła konceptowi „prawdy” homogenizować różnice i scalać w sens to, co należało afirmować jako bezsens. Forma wyłania się tu bowiem z interakcji najróżniejszych heterogenicznych elementów – ludzi i rzeczy – a ich asamblażowe relacje nie są skazane na przyczynowość, gdyż afekty „na łączach” oddalają skutek na korzyść wzburzenia. Afekt jest więc otwarciem na nowe sposoby stawiania się. Co ważne, to samo może być czymś innym. Panna młoda zmienia się wszak w kawalera. Kłaczowe komponenty zrywają z modernistycznymi dychotomiami. Takie prace jak *Nature morte*, *Paysage fautif* oraz *Hodowla kurzu* pozwalają mimo wszystko zobaczyć „naturę”; jest to jednak natura odarta z bycia źródłem. Z kolei odruchy bezwarunkowe – jakimi interesował się Duchamp – prawa naturalne ogałaczały z obligacji społecznych, zwracały się w stronę czystej mechaniczności, nie zakłóconej kulturą i jej sposobami zakorzenia. *Hodowla kurzu* umożliwia ostatecznie udanie się na brudną randkę z Rrose Sélavy, a pytanie *Dlaczego nie kichać?* – dlaczego zaprzestać kontroli – pozostaje w ścisłym związku z ideą zerwania i nieciągłości. Kichanie to każdorazowo wykorzenie.

Zmiana w metaforach korzeniowych i waloryzacja bezkorzeniowości to ważne elementy XX-wiecznego imaginarium. Bez wędrówek, ponownych zakorzeń i transplantowań nie potrafilibyśmy opowiedzieć historii tamtego czasu, eksponującego tak mocno powrót do korzeni, że wywoływało to odrazę. Christy Wampole w swojej książce *Rootedness* podkreśla kluczową rolę metafory korzeniowej i jednocześnie jej ambiwalencję: brak korzeni oznacza komfort wyjątkowości oraz indywidualizmu; w zachodniej cywilizacji brak korzeni umożliwia transcendencję, a jednocześnie – ponieważ korzenie mają moc zmieniania obumierania w nowe życie, brak korzeni oznacza niemożność zmartwychwstania, chociażby w formie molekularnej; a strach przez brakiem korzeni to lęk przed dekontekstualizacją; wszak poszukiwacze korzeni – wiedzeni nostalgią – są nieuleczalnymi retrofilami. Korzeń to wielka metafora, w niej zawiera się

---

2 G. Deleuze, F. Guattari, *Kłaczce*, tłum.. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3 (36-28), s. 222.

dom, fundament, źródło, nasiono, przeszłość, podświadomość, a przede wszystkim trwałość i ciągłość oraz możliwość integracji: „Bycie bez korzeni oznacza brak kontekstu”<sup>3</sup>. Szczególnie uprzywilejowane w tej metaforze są oczywiście drzewa łączące to, co wysokie (boskie) oraz niskie i chtoniczne, a konieczność spłodzenia syna, zasadzenia drzewa i wybudowania domu przez mężczyznę zawiera w sobie właśnie konieczność zakorzenienia. XIX- i XX-wieczna nauka i filozofia zajmowała się poszukiwaniem korzeni, przykładem mogą być takie książki jak *O pochodzeniu gatunków* Darwina, *O pochodzeniu dzieła sztuki* Heideggera, rozważania o archetypach i podświadomości Junga; genealogie – rysowane w formie rozgałęzionych drzew – z drzewa Jessego zmieniały się w naukowe diagramy i w tej postaci bywały powodem społecznych wykluczeń. Nie dziwimy się, że współczesny Duchampowi Maurice Barrès, autor cyklu powieściowego *Les Déracinés* (1897) z jego „l'attachement aux racines” (przywiązaniem do korzeni), był jednocześnie patologicznym antysemitą i patriotą<sup>4</sup>. Wieloznacznosc dotycząca zakorzenienia i relacji z tym, co naturalne obejmuje też bohatera niniejszego artykułu, Marcela Duchampa.

*Rhizome* (kłącze), którego nazwa także pochodzi od słowa korzeń (gr. Ρίζα) – ustanawia wielość, nie podporządkowując się Jednemu<sup>5</sup>. W koncepcji Deleuze’a i Guattariego kłącze jest porzuceniem metaforyki stabilnego drzewa z korzeniami i związane jest ze stawaniem się (fr. *devenir*, ang. *becoming*), umożliwiającym stworzenie wielości bez kierunku linearnego (bez totalizacji), o formie niestabilnej – od powierzchniowej rozciągłości do zgrubień. Niekoniecznie związane jest też jedynie z roślinami, bo także szczury w zgrai są dla uczonych kłączem, podobnie zresztą jak przestrzenie typu nory. Co więcej, po pierwsze, wedle zasady łączności i heterogeniczności (u Deleuza i Guattariego to *1°et 2° – principes de connexion et d’hétérogénéité*<sup>6</sup>), każdy punkt kłącza można łączyć z każdym innym jego punktem; po drugie, wedle zasady wielości (*3° – principe de multiplicité*) wielorakość nie ma żadnego związku z Jednym; po trzecie, wedle zasady nie-znaczącego zerwania (*4° – principe de rupture asignifiante*), kłącze może zostać ucięte w dowolnym miejscu i po czwarte, wedle zasady kartografii i przekalkowania (*5°et 6° – principe de cartographie et de décalcomanie*), kłącze nie podlega żadnemu modelowi generatywnemu<sup>7</sup>. Kłącze nie ma początku i końca, jest rodzajem *intermezzo* – między-bytu, zrobione jest z plateau, ciągłego rejonu wibrującej intensywności, który rozwija się umykając wszelkiej orientacji w stronę punktu kulminacyjnego

3 Ch. Wampole, *Rootedness, The Ramifications of a Metaphor*, Chicago-Londyn 2016, s. 7-15 i n.

4 F. D. Cheydlieur, *Maurice Barrès: Author and Patriot*, „The North American Review” 1926 (marzec-maj), t. 223, nr 830, s. 150-156.

5 G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau* [tłumacz anonimowy], Warszawa 2015, s. 625.

6 G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome* (Introduction), Paryż 1976.

7 G. Deleuze, F. Guattari, *Kłącze*, dz. cyt., s. 221-237.

czy zewnętrznego kresu” i jest „systemem acentrycznym, nie-hierarchicznym i nie-znaczącym, pozbawionym Generała, organizującej pamięci [...]”. W kłęczu dyskusyjny jest związek z seksualnością, a także zwierzęcością, wegetalnością [...], wszelkie rodzaje stawania się”<sup>8</sup>. Do klasycznych interpretacji należy w tej perspektywie wyizolowanie efektu Duchampa – wiecznego kawalera – oraz jego przedmiotów gotowych. Jak ujął to Michel Carrouges, „maszyna kawalera” powiązana jest ideowo z maszyną Kafki, służącą do tortur z opowiadania *Kolonia karna* i z uwodzicielskim damskim automatem z *Ewy jutra* Villiers d’Isle’a<sup>9</sup> oraz z maszynowymi koncepcjami produkcji tekstów Raymonda Roussela. Maszyna Duchampa była sterylna, autoerotyczna i narcystyczna, z zamkniętym obiegiem pożądania; sama produkowała pożądanie i sama je konsumowała oraz reprodukowała, jak tłumaczyła „aparat” Rosalind Krauss, odwołując się przede wszystkim do Wielkiej szyby<sup>10</sup>. Krauss dodawała, że dopiero w 1972 roku maszyna kawalera została zanalizowana przez Deleuze’a i Guattariego, w powiązaniu ze schizo-kapitalizmem, jako stwarzająca relacje między pożądającymi maszynami i ciałem bez organów; pomiędzy kawalerskim światem produkcji i żeńskim światem inskrypcji. Maszyny pożądania są niekompletnymi obiektami: istnieją osobno maszyny-usta, maszyny-piersi, maszyny-cewki moczowe, maszyny-żołądki i maszyny-odbyty, a wszystkie one produkują niekończące się strumienie mleka, uryny, spermy i kału. W przeciwieństwie do nich ciała bez organów – jak tłumaczyła Krauss – nie produkują niczego, a jedynie reprodukują, gdyż znajdują się w sferze nieustannej symulacji i naśladowania się nawzajem; podmiot jest tu na zawsze zdecentralizowany, rozdystrybuowany. Ciało bez organów jest bowiem przestrzenią tekstową, inskrypcyjną, choć jego rolą nie jest reprezentacja i bycie elementem oznaczającym (znaczonym), gdyż działa raczej w logice przepływu informacji: zawartość medium staje się tu samym medium (jak w słynnej formule McLuhana „medium is the message”). Krauss uznaje więc za Guattarim, iż podobna logika dotyczy całego świata produkcji, na które składają się pożądające maszyny, konsumpcja i reprodukcja oraz ciała bez organów. To jest właśnie prawdziwe osiągnięcie maszyny kawalerów: jest lustrem, w którym kwitnienie panny młodej odbija się w cmentarzu mundurów i liberii (inskrypcja jest tu więc tym samym, co produkcja); jest ponadto miejscem, gdzie erotyczna energia „strzałów” jest zamknięta na zawsze w „lustrzanym powrocie” (*mirrorical return*). Efektem Duchampa są zatem *ready mades*, opisujące relacje pomiędzy towarami oraz pomiędzy towarami i ich konsumentami, dlatego wszystkie one są w ścisłej relacji z Wielką szybą<sup>11</sup>. Z kolei dla Jean-François

8 Tamże, s. 234.

9 F. Kafka, *Cztery opowiadania. List do ojca*, tłum. J. Kydryński, J. Ziółkowski, Warszawa 2003; A. Villiers d’Isle, *Ewa jutra*, tłum. R. Engelking, Warszawa 2015.

10 R. Krauss, *Bachelors*, „October” 1990, t. 52, s. 52-59.

11 M. Carrouges, *Les machines célibataires*, Paryż 1954; R. Krauss, *Bachelors*, dz. cyt., s. 54-57.

Liotarda, w *Les Transformateurs Duchamp*, Wielka szyba była punktem odniesienia do medytacji o relacji robotnika i maszyny; był to związek z zakresu politycznej topologii. Relacja człowieka i maszyny odnosić się może do relacji robotnika i jego post-traumatycznej przyjemności (*jouissance*), czerpanej z bycia podległym maszynie; zaakceptowanie tego, to początek siły. Robotnik nie jest jedynie ofiarą – mówi Lyotard; stworzył przecież nowoczesność, a w niej nieznośne jest bynajmniej nie to, co mechaniczne, a jedynie to, co przemysłowe. Maszyny mogą bowiem dokonać przemiany ciała robotnika i w przetransformowanym sensorium dostarczyć mu przyjemności<sup>12</sup>.

W perspektywie rizomatyki także grzyby były anty-modelem Jednego, jednej sztuki i w tym zakresie grzyby Johna Cage'a równały się szachom Marcela Duchampa. Dziwne z pozoru porównanie szachów i grzybów pojawia się w tekstach o mykopedagogice Cage'a, wykorzystywanej w czasie, gdy uczył w nowojorskiej School for Social Research pod koniec lat 50. Grzyby stały się dlań wówczas „maszynami nauczającymi”, ochraniającymi szkolne uczenie przed najgorszym: przewidywalnością i nudą, gdyż wiedza o grzybach jest wiedzą wprawiającą w zakłopotanie<sup>13</sup>. Artysta nie chciał powtarzać starych idei, ale produkować nowe. Cage i Duchamp byli więc zarówno artystami ryzosfery, jak i artystami odmowy (tak jak tytułowy bohater opowiadania Hermana Melville'a – Bartleby – był urzędnikiem odmowy ze swoim słynnym *I would prefer not to*). Ryzomatyczne aspekty znajdziemy ponadto w sposobach kształtowania własnego życia przez Duchampa – inwestowanie w prywatną ryzosferę charakterystyczne jest mniej więcej od czasu skandalu na Armory Show (1913). Walterowi Pachowi – znajomemu amerykańskiemu artyście poznanemu w Paryżu, gdy ten działał jako europejski agent w sprawie organizacji Armory Show<sup>14</sup> – Duchamp tłumaczył bowiem, że nie chce żyć życiem artysty, sprzedawać obrazów w nadziei na chwałę i pieniądze. Dlatego – prosząc Pacha o pomoc w osiedleniu się w Stanach, gdy zdecydował się w 1915 powiedzieć „wolałbym nie” w sprawie odzyskania „błękitnej linii Wogezów” (Alzacji i Lotaryngii) – wyraźnie zaznaczał, iż woli jakąś drobną doraźną pracę, pozwalającą mu na zajmowanie się sztuką na swoich własnych warunkach<sup>15</sup>. Decyzję o malowaniu tylko dla siebie powziął zresztą już wcześniej, w 1912 roku, gdy podjął pracę w Bibliothèque Sainte-Geneviève. Zaraz po swym pierwszym przyjeździe do Stanów, w 1915, robi wszystko, by nie mieć sukcesów na rynku pracy. Chodzi mu jedynie o przyzwoite przeżycie: daje

12 J.-F. Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp*, Paryż 1977; tłum. ang. tenże; Duchamp's Transformers, tłum. I. McLeod, Wenecja 1990.

13 C. Dworkin, *Mycopedagogy*, „College English” 2004 (lipiec), t. 66, nr 6, s. 605-606.

14 L. E. McCarthy, *The „Truths” about the Armory Show: Walter Pach's Side of the Story*, „Archives of American Art Journal” 2004 nr 3-4, t. 44, s. 2 i n.

15 F. M. Naumann, *Amicalement, Marcel: Fourteen Letters from Marcel Duchamp to Walter Pach*, „Archives of American Art Journal”, 1989, t. 29, nr 3/4, s. 36-50.

lekcje francuskiego, pracuje (bardzo krótko) w Instytucie Francuskim jako bibliotekarz, dwa lata później tłumaczy sporadycznie korespondencję francuską dla Johna Quinna, prawnika i przyjaciela, zasłużonego dla obalenia cenzorskich praktyk dotyczących sprowadzanej z Europy sztuki nowoczesnej; w 1922 roku wymyślił sobie, że będzie wraz z innym emigrantem z Francji, Leonem Hartlem, farbował tkaniny. Wytrwałości starczyło na sześć miesięcy – tyle bawił się pomysłem, że zamiast *peintre* (malarzem), został *teintre* (farbiarzem)<sup>16</sup>. Mimo tak niepoważnych zajęć (dodać można jeszcze np., że 1924 roku opracowuje system gry w ruletkę i wypróbowuje go w Monte Carlo), utworzył wraz z Katherine Dreier Société Anonyme, pierwsze muzeum sztuki współczesnej i jednocześnie organizację pomocy artystom; wspierał m.in., twórczość Brancusiego, robiąc mu w Ameryce wystawy i niezawodnie wierząc w wartość sztuki przyjaciela. Na swym mecenasie Walterze Arensbergu wymuszał, by kupował obrazy biedujących artystów (np. Mondriana). Wspierając artystycznie Florine Stettheimer, wspierał – jak pisała później Linda Nochlin<sup>17</sup> – subwersywne rokoko i kamp, który miał się dopiero później narodzić jako strategia krytyczna. Jak pisali Anne d'Harnoncourt i Walter Hopps, w ostatniej dekadzie życia uzyskał dzięki swej konsekwentnej niezależności, wręcz pozycję szarej eminencji<sup>18</sup>. Jego kariera nie rozwijała się jak silne, rozłożyste drzewo (jak np. Picassa) – tworzył oddolną sieć, konstytuując się w podróży, włączając się do różnych krótkotrwałych projektów. Ważna była codzienność, w której liczy się kontekst działań artystycznych, aktywność na własnych zasadach, prywatność i horyzontalne osadzenie w różnych inicjatywach i międzynarodowych dialogach, jako wyzwanie rzucone hierarchicznemu systemowi sztuki. Był nomadycznym freelancerem o płynnej tożsamości, ustawicznie zmieniającym swą pozycję i czerpiącym energię z trywialnej codzienności.

Chcę skupić się jednak nie na akcentowaniu wypracowywania niezależnego od państwa modelu obiegu i dystrybucji sztuki, a jedynie na pierwszym wspomnianym wątku, jaki niesie ze sobą ryzosfera – wątku nienostalgicznego i nieromantycznego podejścia do natury, dystansującego się od koncepcji „obrazowości zarządzania typu drzewa”. Wyobraźnia Marcela Duchampa nie krążyła wokół uprzywilejowanych, hierarchicznych struktur o charakterze drzewa. Wyznał kiedyś z dumą, że uwolnił się z kajdan naturalizmu już przy okazji *Aktu schodzącego ze schodów*, bo – jak tłumaczył „kiedy się chce pokazać lecący samolot, nie maluje się martwej

16 C. P. James, *Marcel Duchamp, Naturalized American*, „The French Review”, 1976 (maj), t. 49, nr 6, s. 1099.

17 L. Nochlin, *Florine Stettheimer: Rococo Subversive*, [w:] *Florine Stettheimer Manhattan Fantastica*, Nowy Jork 1995, s. 97-116.

18 A. d'Harnoncourt, W. Hopps, *Etant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage: Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*, „Philadelphia Museum of Art Bulletin” 1969 (kwiecień-wrzesień), t. 64, nr 299/300, s. 42.

natury”<sup>19</sup>. Duchamp należał do pokolenia artystów, które zerwało z wiarą w prawa naturalne, uznawszy, iż palącym problemem jest raczej sztampa zamykająca indywidualność pod przykrywką odwiecznych praw natury, w klatce szkodliwych przyzwyczajęń i absurdałnych obowiązków. Gdy Man Ray zachwyił się kurzem w nowojorskiej pracowni swojego przyjaciela, w samym tym zachwycie pobrzmiewała chęć wyswobodzenia się z krępujących norm i ram mieszczańskiego życia. Duchamp nie musiał sprzątać w swojej pracowni i dzięki tej drobnej niesforności zyskiwał ogląd na świat, który nigdy inaczej mu by się nie objawił. Słynne dzieło *Hodowla kurzu* okazało się rewelacją dla surrealistów, gdyż pozostając zwykłą fotografią odnosiło się do świata wyobraźni. Niehigieniczność kurzu rodziła wizje! Rozproszenie kurzu stworzyło system acentryczny, alogiczna partyzantka niesfornych molekuł obnażała brak porządku i głównego dowodzenia. Tajemnicze i nienazwane molekuły pojawiły się też w farmaceutycznej ampułce *50cc air de Paris* (1919). Niewidoczna zawartość fiołki odnosić się mogła zarówno do dyskursu naukowego i religijnego – jako atrybut farmaceuty, lekarza, ale także i księdza (bo w ampułce znajdować się mógł tyleż nowoczesny lek czy „ponadczasowa” trucizna, co przednowoczesne relikwie). To, co zapakowano we flakonik służyć mogło zatem tyleż uleczeniu, co zatruciu. Zarówno powietrze, jak i kurz były deleuziańskim *intermezzo*, „uncertain nervous system”, „nieokreślonym systemem probabilistycznym”<sup>20</sup>, bez oparcia o centrum.

Metaforyka sztuki Duchampa, artysty nieustannie podróżującego – transatlantyckiego i transkontynentalnego – nie odnosi się do drzew. Z niewielu odniesień do natury wyłowić można – gdy chodzi o sferę biologiczną – nieustające relacje z niedającym satysfakcji erotyzmem, jedynym konsekwentnym „izmem” w jego twórczości. Gdy chodzi o sferę zwierząt – pojawiają się natomiast muchy plujki. Dopiero w drugiej połowie życia w pełni odniósł się do sfery fizjologii i biologii: tak powstał *Paysage fautif* (1946) oraz gablotka *Torture-morte* (1959). W tym drugim przypadku, na swój subwersywny sposób, stworzył jednak martwą naturę, od której się odżegnywał, gdyż już sam tytuł to żart z *nature morte*. Natura wtargnęła też w *Paysage fautif*, namalowany płynem nasiennym, co udowodniło badanie w laboratorium FBI<sup>21</sup>. Dosłowność natury objawiła się ponadto w ostatnim dziele artysty, dioramie *Dane są*, w której widz ogląda niezwykle realistyczną „lalkę”, pokrytą pergaminową skórą, wciśniętą w krzaki ze zwiędniętymi liśćmi.

19 P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, tłum. R. Padget, Londyn 1987, s. 30-31.

20 G. Deleuze, F. Guattari, *Kłaczce*, dz. cyt., s. 230.

21 Fakt, że Duchamp stworzył obraz płynem nasiennym został stwierdzony w laboratorium FBI w Houston; badania zostały podjęte przez dział konserwacji the Menil Collection. Por. E. Bonk, *Marcel Duchamp The Box in a Valise de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy*, tłum. D. Britt, Nowy Jork 1989, s. 282.



*Torture-morte* to realistycznie polichromowany odlew stopy z przylepionymi doń od strony podeszwy muchami, powstały (wraz z inną gablotką, *Sculpture-morte*, w duchu Arcimboldowskiego gromadzenia elementów martwych natur – z owocami i warzywami z marcepanu i z muchami oraz wraz z profilowym portretem *With My Tongue in My Cheek*) latem 1959 roku w Cadaqués, specjalnie dla Roberta Lebela, z okazji przygotowania przez niego pierwszej, bogato ilustrowanej książki o artyście *Sur Marcel Duchamp*. Artysta przygotował dla przyjaciela i admiratora „relikwię” własnej nogi. Dzielił za życia częśćki samego siebie (tak jak we wcześniejszym *Paysage fautif* – oddawał swój płyn nasienny przyjaciółce) i puszczał w obieg; cyrkulacja sztuki stawała się obiegiem intymnych partykuł ciała, rozprowadzaniem „relikwii”. *Torture-morte* nie trudno skojarzyć – w związku z nieodłącznym u artysty czarnym humorem – z wyobrażaniem sobie własnej śmierci. „Relikwię” oblażyły muchy, gdyż nie doznała cudownej przemiany, jak ciała świętych. Za sprawą widocznych much trup dozna zapewne natomiast tanatomorfozy; pożerać go będą owady dojrzałe i larwy. Plujki, zwane po łacinie *calliphoridae*, są tak niezawodne w swej pracy, że oceniając ją można obliczyć dokładnie moment zgonu. Muchy-ścierwojady (*sarcophagidae*), to ich bliska rodzina. Na *Torture morte* uwieczniono moment, gdy muchy składają jaja; rozwój patogenów nie jest jeszcze widoczny; grzybów, a tym bardziej bakterii *clostridium* nie zobaczymy. Najpewniej na zwłokach nie dokonano tanatopraksji (mający obok wizualnych zalet także ważny aspekt higieniczny i sanitarno-epidemiologiczny), gdyż wówczas muchy nie gromadziłyby się w takiej ilości. To nie Duchamp-artysta jest nieodwołalnie przemieniany w coś innego, bo widzimy po prostu i jedynie fragment (stopę) która nie jest esencją-osobą, może zostać wręcz ucięta bez szkody dla osoby, tzn. jej esencji jako takiej. Artysta ukazał własną śmierć poprzez indeksację do swojego ciała po to, by – jak się zdaje jednocześnie – przyglądać się swojej śmierci, uczestniczyć we własnej ceremonii pogrzebowej, przyglądając się stawaniu czymś innym. Jest w tym oczywiście wiele zabawy, gdyż we własnej śmierci nie ma nic ani tragicznego, ani wzniosłego. Przyglądanie się własnemu trupowi jest po prostu śmieszne, szczególnie gdy chodzą po nim muchy i – prawdopodobnie – laskotają. Pytanie, czy wywoła to jakiś odruch bezwarunkowy (śmiech) powoduje, że w dziele zawarte jest pewne napięcie. Ułożenie ciała nawiązywać może do scen opłakiwania, do tradycji ikonograficznej nabrzmiałej wiarą w zmartwychwstanie, jednak odnośniki do brutalnej fizjologii niwelują transcendentne nadzieje, a „ożywianie” kojarzyć można jedynie z reakcjami fizycznymi, niezależnymi od czyjejkolwiek woli. Duchamp skupił się na stawaniu się trupem, na relacjach które z jego ciała (podmiotu i siedziby „ja”) czynią coś w relacji ze ścierwojadami. Zamiast wyśmiewanego przez Deleuza i Guattariego „Generała” jawi się jak martwa partykuła, staje się – w tej konkretnej relacji z muchami czymś innym, bo

nie jest fragmentem stabilnej, hierarchicznej struktury. Jest pomiędzy, jak chwast, o którym pisali filozofowie: „obała model i szkicuje mapę”<sup>22</sup>.

Praca jest zaskakująca przez swoją dojmującą fizyczność („alarming physicality” – jak pisali o niej Anne d'Harnoncourt i Walter Hopps<sup>23</sup>), porównywalną chyba z ostatnim dziełem – *Dane są*. Faktycznie, w tym samym czasie, artysta pracował nad aktem z *Dane są*, do którego użył skóry pergaminowej. Nazwano *Torture-morte* też chorobliwym anti-portretem (*morbid anti-portrait*)<sup>24</sup>. Ponure zjedanie ciała przez muchy defunkcjonalizuje wzniosłość wertykalnych prawd o człowieku i artyście... Oto mamy przed sobą kawałek mięsa, część będącą w relacji z muchami, a nie coś co ma swoją stabilną tożsamość. „Kłacze jest aliansem, jedynie aliansem”<sup>25</sup>.

Zestawiając *Paysage fautif* z *Torture-morte* mamy w pierwszym przypadku obraz „małej śmierci” (orgazmu – termin *la petite morte* używał m.in. Georges Bataille), a w drugim przypadku, po prostu śmierci. Oba dzieła sugerują zatem przejście w inny wymiar, są o odchodzeniu i przejściu. O stawaniu się. To nie reprezentacja abstrakcyjnej „miłości” czy „śmierci”, ale dosadna refleksja nad przygodnymi doznaniem, o tym co zdarzyło się pomiędzy muchą i ciałem, afektem i fizjologią. Przejście – w tym szczególnie od panny do mężatki – to temat powracający z dużą intensywnością w twórczości artysty, notabene w kontekście czwartego wymiaru. Przejście to stawanie się, zaprzeczenie idei stałości, idei drzewa. Naturalizm *Torture-morte* łączy się ściśle z *Étant donnés : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966, *Dane są: 1° bieżąca woda 2° oświetlenie gazowe*), a ta ostatnia praca, jest pracą, w której widzimy akt młodej kobiety w niejasnej sytuacji: być może erotycznej, być może tanatycznej. Dzieło jest dioramą, rodzajem makiety obscenicznego spektaklu, oglądanego przez dwie nieregularne dziury w drewnianych drzwiach. Wiele tu nawiązań do kultury popularnej, jarmarcznej. Na pierwszym planie – gdy widz zdecyduje się na niedyskrecję i poniży się zaglądając przez dziurkę w drzwiach, czyli w jedyny sposób, w jaki można pracę oglądać – leży realistycznie wykonane ciało młodej nagiej kobiety z rozchyłonymi udami. Leżąc na wyschłych badylach i krzakach, w późnojesiennej scenerii zwiędłych liści i gałęzi, ciało robiłoby wrażenie martwego, gdyby nie uniesiona w górę ręka, trzymająca w dłoni lampę gazową. Obsceniczny charakter wynika z faktu, że na pierwszym planie bezwstydnie prezentuje się wagina dziewczyny, a jej głowa – która przez wyraz twarzy zapewne wyjaśniłaby stosunek do pozycji ciała – pozostaje niewidoczna. Już w rok po śmierci Duchampa Anne d'Harnoncourt i Walter Hopps pisali, że „*Étant donnés*...

22 G. Deleuze, F. Guattari, *Kłacze*, dz. cyt., s. 234.

23 A. d'Harnoncourt, W. Hopps, *Étant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...*, dz. cyt.

24 A. S. Weiss, *Shattered Forms: Art Brut, Phantasms, Modernism*, Nowy Jork 1992, s. 132.

25 G. Deleuze, F. Guattari, *Kłacze*, dz. cyt., s. 237.

może być opisane jako alter ego Wielkiej szyby”<sup>26</sup>, czyli wcześniejszego dzieła artysty – *Panny młodej rozebranej przez swych kawalerów, jednak (La mariée mise à nu par ses célibataires, même, 1915-1923)*. Zauważając wzajemną relację Wielkiej szyby oraz *Dane są* d’Harnoncourt i Hopps podkreślali, że nieunikniona jest spekulacja, iż mamy do czynienia z narracyjną kontynuacją (sequelem), a Panna Młoda z pierwszego dzieła jest nagą figurą z drugiego. Szczególnie zabawna transformacja wystąpiła między „Okulistycznymi świadkami” (*Oculist Witnesses*) z Wielkiej szyby, czyli delikatnym srebrnym wzorem poniżej „horyzontu” (przegrody między górną a dolną częścią Wielkiej szyby) – służącymi do obserwacji rozbierania się Panny Młodej – a obserwatorami w *Étant donnés*, gdyż zostali nim po prostu widzowie, patrzący przez dziury w hiszpańskich drzwiach. Jean-François Lyotard z niezgodności – a jednocześnie z przekształceń formy, przestrzeni i czasu między Wielką szybą a *Dane są* – uczynił jeden z zasadniczych motywów swojej analizy dzieła Duchampa w *Les Transformateurs Duchamp*. Połączenie w takiej relacji dokonuje się dzięki terminom i koncepcjom Duchampa – „lustrzanego powrotu” oraz logice zawiasów (fr. *charnière*, ang. *hinge*), dających się scharakteryzować przez spójniki oraz / lub (jak w *Drzwiach* na rue Larrey 11, będących i / lub otwartymi; jak z Duchampem i / lub Rose Sélavy). Relacja między Wielką szybą a *Dane są* działa jego zdaniem m.in. w ten sposób, iż akt w pierwszym dziele jest opóźniony, ukazany w formie ascetycznej i krytycznej; w drugim – posunął się naprzód w czasie: jest iluzjonistyczny, zwykły, pogański, wręcz pornograficzny. W Wielkiej szybie sposób przedstawienia jest symboliczny, dlatego widz zdany jest na wyobraźnię, w *Dane są* przedstawienie jest dosłowne i cielesne, widzenie ograniczono do siatkówkowej, zwykłej percepcji, oferując statyczną ciemność i spojrzenie w głąb. W obu przypadkach przedstawiony jest jednak moment przejścia – nie tylko rozbierania, ale też kwitnienia i ekstazy, przekraczania doczesnych wymiarów. W obu realizacjach ten moment jest bardzo różnie zwizualizowany: podobnie jak w *Paysage fautif* i w *Torture morte*. W *Paysage fautif* artysta sam siebie obsadza w roli kawalera, gdyż za Jerroldem E. Seigelem uznać należałoby, że *Paysage fautif* jest autoportretem<sup>27</sup>, podobnie zresztą jak znacznie późniejszy portret „genomiczny” sir Johna Sulstona stworzony przez Marca Quinna na płótnie przy pomocy pozyskanego od wybitnego naukowca płynu nasiennego (*Genomic portrait, 2001, The National Portrait Gallery, Londyn*). W *Paysage fautif* kawaler, podobnie jak w Wielkiej szybie, targany był przez wielkie, nieosiągalne pożądanie: jest to pragnienie przemiany, małej i dużej śmierci (być może w tej kolejności i w szybkiej sekwencji). Niespełniona erotyka, w ciągłym opóźnieniu, uniemożliwia filiację (to domena drzewa) i realizuje się w aliansie (to domena kłaczka).

26 A. d’Harnoncourt, W. Hopps, *Étant Donnés: 1° la chute d’eau, 2° le gaz d’éclairage...*, dz. cyt., s. 8.

27 J. E. Seigel, *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*, Berkeley, Los Angeles, Londyn 1995, s. 197.

Tak jak sugestia sublimacji i transcendencji w ukazaniu własnego trupa sugerowana jest szyderczo poprzez istoty uskrzydłone, ale bynajmniej nie będące aniołami (czyli ścierwojady); tak jedyny sposób uwolnienia się z ram własnej cielesności dostępny jest – jak się wydaje w świetle jego twórczości – poprzez ekstazę erotyczną, jednak wspomaganą imaginariem nowoczesnej technologii, a nie istotami niebiańskimi czy naturą. Człowiek jako jednostka jest wykorzeniony poprzez swoje nieustanne poszukiwania przyjemności, a zakorzenienie dostępne jest jedynie dzięki przemianie ciała na biomasę, przez działanie m.in. much plujek i bakterii.

W 1960 roku artysta przyznał, iż stworzył tak mało prac, gdyż nie chciał się powtarzać jako artysta, a idea powtarzania się kojarzyła mu się z masturbacją. A zatem skoro jednak powrócił do starego tematu kawalera i panny młodej, skoro zaczął się powtarzać, to powrót do malarstwa i do samotnego seksu jest więc oczywistym natrząsaniem się z samego siebie. W rozmowie z Pierrem Cabanem Duchamp pojęcie masturbacji rozszerzył w ogóle na pojmowanie sztuki w zachodniej cywilizacji, gdyż słowo „sztuka” została nadana obiektom służącym naszej przyjemności, a „to jest jak masturbacja”<sup>28</sup>. Obsadził się w roli niespełnionego kawalera, który – jak wyraził się z niezrównaną bezpośredniością – „sam sobie mieli czekoladę”, a zwodnicza i nienaturalna fantazja stworzyła dzieło – na ile można było w najbardziej naturalnej „farbie” – przypominające będącą w ruchu „pannę” lub „kawalera”, być może nowy, farsowy akt schodzący po schodach, być może postać rozpływającą się w trakcie „małej śmierci”. Kawaler bowiem, przechodząc przez pasaż czwartego wymiaru – *petite morte* – mógł przecież zmieniać płeć, mógł też po prostu nie przeżyć i przekroczyć próg „zwykłej” śmierci (*morte*). Stawanie się przez małą i dużą śmierć to zwielokrotnienie siebie i przekreślenie siebie jako Generała („Bądźcie prędkością nawet w miejsku!”<sup>29</sup>).

Brytyjski antropolog Alfred Gell uznał, iż kluczem dla rozumienia twórczości Duchampa mogą tu być fenomenologiczne terminy (wzięte od Husserla) protencja i retencja, czyli ustawiczna wymiana w akcie percepcji antycypacyjnej protencji (przewidywania następnej chwili) na retencję – zachowanego w pamięci i świadomości, rozciągniętego w czasie kolejnego aktu postrzeżeniowego<sup>30</sup>. Biorąc to pod uwagę należałoby zatem uzupełnić koncepcję Jerrolda E. Seigela widzenia w *Paysage fautif* autoportretu, na ideę, iż widzimy tu także/lub/i Pannę młodą. O ile ten onanistyczny łącznik między oblubienicą i kawalerem byłby dla Rousseau powodem

28 P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*..., dz. cyt., s. 100.

29 G. Deleuze, F. Guattari, *Kłaczce*, dz. cyt., s. 237.

30 N. Thomas, *Forword*, s. XIII, [w:] A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

do potępienia<sup>31</sup>, o tyle Duchamp odmawia moralnej oceny tej sytuacji. Ma jednak świadomość kulturowych tropów: *fautif* oznacza nie tylko niewłaściwy, ale także „winny” (*faute* to błąd, wina, nieostrożność), a więc będący owocem grzechu, wymagający pokuty. Duchamp – zdaniem Gella – stanowi najbardziej dobitny przykład, jak u ważnego artysty sieci proencji i retencji rozchodzą się w różnych kierunkach od konkretnych dzieł, a szczególnie od *Panny młodej rozebranej przez swych kawalerów, jednak*. Zasadniczo dla Gella dzieło Duchampa jest o continuum życia i sztuki, i to na tej bazie eksplorowana jest idea czwartego wymiaru. Ten wymiar, jak podkreśla Gell, nie był dla Duchampa po prostu czasem. Był czysto nieprzedstawialną rzeczywistością, obejmującą także ten „zwykły” czas, który jest dostępny na co dzień, gdy się żyje zwykłym życiem. Dwuwymiarowy obiekt na płaszczyźnie, dokładnie jak we *Flatlandii* Edwina A. Abbotta, rzuca zdaniem Duchampa jednowymiarowy cień, trójwymiarowy obiekt – dwuwymiarowy cień. Obiekt czterowymiarowy rzucałby zatem trójwymiarowy cień i to ów cień stawałby się obiektem. Można go sobie wyobrazić, ale niestety nie przedstawić, gdyż wymaga więcej wymiarów niż człowiek ma do dyspozycji, żyjąc w trójwymiarowym świecie. Dlatego, jak suponuje Gell, generalnie można uznać jego twórczość za serię komicznych prób stworzenia „cieni” czterowymiarowych istot, a przynajmniej za sugestię procedur otrzymywania owych cieni czterowymiarowych obiektów przez ekstrapolację cieni obiektów trójwymiarowych. Relacja między wymiarami powiązana jest dzięki zawiasom. Pod wpływem kubizmu Duchampowskie pojmowanie czwartego wymiaru zostało połączone z koncepcją *durée* Bergsona. Idąc za takim ujęciem kawaler z *Paysage fautif*, przedstawiony w dwuwymiarze, wraca w kolejnej wersji w formie sfragmentyzowanej, ale trójwymiarowej (coś w „pasażu” transformacji poszło nie tak, najwidoczniej). Tak jak istnieje łącznik między Wielką szybą a *Dane są*, gdyż ta sama sytuacja wzajemności Kawalera i Panny młodej ukazana jest w różnych fazach przechodzenia z trzeciego w czwarty wymiar, podobnie uznać można, iż *Paysage fautif* to dwuwymiarowa wersja trójwymiarowego *Torture-morte* (jednak tu: po nie do końca udanym powrocie z czwartego wymiaru). Powtórzmy: „[t]wórzcie linię, a nie punkt”<sup>32</sup>.

31 Na związek sztuki i masturbacji zwracał uwagę J. J. Rousseau, pisząc w związku z nią o nazbyt wybujałej fantazji; w *Wyznaniach* przyznawał się też sam do tych czynności, jego zdaniem zwodniczych i oszukujących naturę. W sztuce *Pigmalion* tytułowy bohater zakochuje się w stworzonej przez siebie rzeźbie Galatei, idealnej kobiety, i jest to – jak ujmuje Rousseau – afront uczyniony naturze („cet affront à la nature”); Galatea jest bowiem manifestacją – jak komentował Stephen Guy-Bray – niebezpiecznych i nienaturalnych fantazji, przed którymi ostrzegał czytelników już w *Wyznaniach*. Galatea jest wynikiem auto-erotyzmu artysty; dokładnie tak jak samotną przyjemność opisywał później Duchamp. *Pigmalion* stworzony piórem Rousseau dochodzi jednak do wniosku, że dzieło jego rąk i jego miłośność to wytwór szaleństwa i w przeciwnieństwie do klasycznej wersji mitu, autorstwa Owidiusza, odmawia możliwości zmiany relacji *Pigmaliona* z *Galateą* na związek heteroseksualny; pozostaje on w domenie onanizmu, za: S. Guy-Bray, *Beddoes, Pygmalion, and the Art of Onanism*, „Nineteenth-Century Literature” 1998 (marzec), t. 52, nr 4, s. 452-453.

32 G. Deleuze, F. Guattari, *Kłaczce*, dz. cyt., s. 236

Prawdziwym czwartym wymiarem jest fizyczny czas, jaki upłynął między jednym a drugim „zjawieniem” się kawalera. Zdaniem Gella Duchamp chciał ukazać przepływ egzystencji bez wulgarnego okrojenia wielości i totalności doświadczenia do serii częściowych migawek; autorowi Art and Agency chodzi bowiem o to, że oeuvre Duchampa składa się z jednego „rozdystrybuowanego obiektu” (distributed object) i każde osobne pozornie dzieło jest przygotowaniem lub rozwinięciem tego zamierzenia. Pełen erotycznej energii jurny kawaler z *Paysage fautif* jest wersją sfrustrowanego kawalera z Wielkiej szyby oraz wersją martwego kawalera z *Torture-morte*.

Zarówno *Paysage fautif*, jak *Torture-morte* to prace związane z retrospektywami artysty: pierwsza była częścią *Pudła w walizce*, przenośnego mini-muzeum, w którym artysta zminiaturyzował swoje dotychczasowe dzieła; druga – była częścią książki o artyście, pierwszej ważnej monografii. Obie prace zatem dotyczą tego, co niewyraźne i graniczne w kontekście tego, co było – w kontekście całego twórczego życia artysty. Odnoszą się do całości, ale programowa totalność zostaje zakwestionowana poprzez fragmentaryzację niescalającą się w obraz-świat (drzewo): „[t]wórzcie linię, a nie punkt”<sup>33</sup>. W obu dziełach artysta jest głównym bohaterem, a ruch protencji i retencji odpowiadać może ekstrawertycznej masturbacji oraz introwertycznej immersji, zatopienia własnej kończyny w gipsie. W obu dziełach, dotyczących dotarcia do sytuacji granicznych, musiał zaistnieć ruch: w pierwszym odśrodkowy, skierowany na zewnątrz, a w drugim – dośrodkowy, do wewnątrz własnego ciała. Ten ruch został zaramowany przez walizkę, obiekt podróżny, przedmiot-atrybut osoby wykorzenionej. Żywotna ruchliwość przedstawiona w *Paysage fautif* zagrożona jest rozpadem i martwością *Torture morte* – amebowaty, nieforemny kształt zawierająca w sobie skumulowaną energię. Choć widz jest być może rozzarowany „pejzażem” to zdany jest na wyobraźnię, ma bowiem – podobnie jak w przypadku Wielkiej szyby – do czynienia z symbolem produkującym wizję; stopa jest za to dosadna, nie pozostawia nic wyobraźni, jest wręcz pornograficznym obrazem śmierci. Oba dzieła mają charakter typowego dla artysty daru, utrzymanego jednak w asamblażowej koncepcji niewspółmierności: kochance darował dziwny, „błędny” ejakulacyjny pejzaż, utrzymany w poetyce wyobraźni spermatycznej (jak ujął to Harold Aspiz z zupełnie innej okazji, analizując *Leaves of Grass* Walt Whitmana<sup>34</sup>) czy płynnego pożądania (by nawiązać do tytułu płótna Salvadora Dalego z 1932 roku). Tytuł jest ponadto też oczywiście otwartym polem kalamburów, wszak *faux tifs* to fałszywe włosy (peruka, treska), a *fau* oznacza podstarzały, przedato-

33 Tamże, s. 236.

34 H. Aspiz, *Walt Whitman: The Spermatic Imagination*, „American Literature” 1984 (październik), t. 56, nr 3, s. 379-395.

wany. Tytuł wprowadza przestrzeń chiazmatyczną między obraz a słowa, uniemożliwiając jedną właściwą egzegezę, zamykając ją w wewnętrznych grach i nieustannej mobilności. Co więcej, słowa (literatura) przez swoją żywotność i niechęć do umartwiania znaczeń, mają moc ożywiania martwych obrazów. Kalambury Duchampa to kolejny sposób na wykorzenie, przecięcie łączy z utartymi ścieżkami prowadzącym do źródła. Także obsceniczna stopa z *Torture morte* jest rebusem. Jak zauważyła Carol P. James francuska stopa – *pied* – oznacza przyjemność, a rozpad tytułu na litery pozwala bawić się ich dźwiękiem; najbardziej oczywiście literą r, tak różnie wymawianą po angielsku i francusku, a przy tym uruchamiającą wiele skojarzeń: „art, erre, aire, are, arrhe, hair, Herr, her”<sup>35</sup>. Drganie jakiego wywołuje „r” odsyła do drżącego (dygocącego wręcz?) ciała. Opisujący dowcipnie *Torture-morte* George H. Bauer, profesor literatury francuskiej i znawca J.-P. Sartre’a, w artykule *Duchamp’s Ubiquitous Puns* próbował wyłowić wszelkie najbardziej absurdalne sensy, destabilizujące interpretację i nieodwołalnie wykorzeniającą ją z tradycji. Przede wszystkim napis u dołu gablotki, u dołu stopy jest rodzajem *footnote* (dolnego przypisu – gra ze słowem „foot”), a wydruk owego *footnote*, czyli *empreinte* jest echem innego francuskiego słowa: *emprunt*, oznaczającego pożyczkę oraz *emprunté* kojarzącego się z naciąganiem z użyciem siły lub uderzaniem, czyli z przymusem i brakiem okrziesania. Ten *rigor mortis* z malowanego gipsu, fantazjował dalej Bauer (chciałoby się uściślić: Bauer du Champ), jest jak *faux pas* (dosłownie: fałszywy krok) na tle *faux bois* (fałszywego drewna); jest też odwołaniem do obrazu *Martwy Chrystus* Mantegny, czyli jest *footnote* do historii sztuki. Część ciała widziana od nie do końca oczywistej strony jest ucieleśnieniem kroku Duchampa, w którym używa podbicia jako architektonicznego sklepienia dla namalowanej rzeźby i niewystarczającego ciała-słowa (*body of the Word*), pisał dalej Bauer. Prześlizgnięcie się z malarstwa na rzeźbę udaje się z powodu braku *piédestal* (piedestału, w którym jest rdzeń *pied* czyli stopa) zastąpionego przez *pun*, *pain* i *paint* (kolejno: kalambur, ból i farbę). Opóźnienie *tortoise* (żółwiej) estetyki powoduje wypadnięcie jednego r: *tortue* oraz gonienie króliczka na ruchomych piaskach języka i sztuki jako *page*, *p(l)age* i *playgiarism* (kolejno: karta w historii, plaża i gra w plagiaryzm). Stopa jako *torture* wraca ponadto do głowy i *Tonsure* (Tonsury) – pracy z 1919 roku, w której – jak pisał Bauer – wygolił sobie *en tête* (na początku; choć *sur la tête* – na głowie) gwiazdę, symbolizującą przypis. W *Tonsurze* słowo *étoile* (gwiazda) staje się *toile* (płótnem), gdyż głowa zmieniła się w podobrazie. Dalej Bauer bawi się ze słowem *pas*, oznaczającym krok, ale także nic (*rien*), co odnosi do pracy *Première lumière*, także z 1959 roku, akwaforty składającej się z trzech liter

35 C. P. James, *Reading Art through Duchamp’s „Glass” and Derrida’s „Glas”*, „SubStance” 1981, t. 10, nr 2, wyd. 31, s. 119.

tworząc słowo NON („NIE” – korespondującego z *pas*, czyli niczym)...<sup>36</sup>. Wprowadzenie gier słownych w pole obrazu uniemożliwia zdefiniowanie stabilnego gruntu, w którym mógłby zakorzenić się stabilny sens.

Alfred Gell w konkluzji swych rozważań o Duchampie w książce *Art and Agency* uznaje, iż każde dzieło Duchampa prowokuje do zajęcia stanowiska na temat całości twórczości i przyjęcia określonej perspektywy w duchu protencji i retencji. Właśnie bowiem wzajemne odnośniki – czyli wzmiankowane protencje i retencje – składają dzieło Duchampa w całość. Jako rozdystrybuowany obiekt, świadomość Duchampa, strumień jego bycia jako sprawcy, przyjmuje określoną formę, dzięki której artysta zmienił się w obiekt i obecnie kołocz się po całym świecie, w niezliczonych postaciach multiplikowanych (nawet już nie przez niego osobiście) obiektów gotowych.

Ironiczne podejście artysty do natury i kpiarskie odnoszenie się do nowoczesności, czyli metaforyka skrajnego (radykałnego) indywidualizmu oraz spazmatycznej samotnej ejakulacji, spotykało się też w jednym dziele artysty, plakacie z 1967 roku do jego wystawy w Galerie Givaudan. Niejednoznaczna wizualizacja spazmu, sugerowana przez bezforemność rozlanego płynu nasiennego przyjmuje tu formę wybuchu gazowego, na – jakżeby inaczej – dłoni, wszak Kawaler bierze przyjemność we własne ręce (choćaby w takim dziele jak Wielka szyba). Ironia polega na fakcie, że na zaprojektowanym przez Duchampa plakacie bezforemna organiczność przybiera ostatecznie formę grzyba. Kieran Lyons interpretując ten plakat napisał o ejakulacyjnej smudze dymu, unoszącej się z cygara niczym grzyb, co jest parodią chmury<sup>37</sup>. Chmura, poetycki obłok i miejsce niebiańskich aspiracji jako grzyb (oczywiście atomowy), jest jak mucha plujka zamiast anioła u wezgłowia umierającego. Wykorzenie musiało się dokonać; tu odnosi się do globalnej katastrofy, będącej tyleż śmiercią co „małą śmiercią”. Spazm zmaterializowany niegdyś w formie płynu nasiennego powrócił w kolejnej wersji czasoprzetrzennej w formie gazowej chmury stworzonej przez ciągle tego samego „kawalera” szukającego bezskutecznie przyjemności; by nie było to zbyt poważne i zawierało kpinę z sublimacji, ulotny gaz przyjął formę grzyba. Między *Paysage fautif* a plakatem z Galerie Givaudan także mamy relację różnych wymiarów: dosłowna „cielesność” płynu nasiennego powraca w niematerialnym, eterycznym grzybie – mała śmierć przechodzi w śmierć i pozostawia widza tego spektaklu z przekonaniem, iż to przejście zasługuje na wybuch śmiechu.

36 G. B. Bauer, *Duchamp's Ubiquitous Puns*, [w:] *Artist of the Century*, red. R. Kuenzli, F. M. Nauman, Massachusetts 1990 (II wyd.), s. 127-148.

37 K. Lyons, *Military Avoidance: Marcel Duchamp and the 'Jura-Paris Road'*, „Tate Papers”, nr 5, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/05/military-avoidance-marcel-duchamp-and-the-jura-paris-road> [dostęp: 28.09.2018].



Duchamp zdecydowanie nie był *un sédentaire* (człowiekiem osiadłym); był nomadą, uciekinierem najpierw z rodzinnej Normandii, której atmosfera opisana została przez Flauberta w *Pani Bovary*, jednak po zainstalowaniu się w Paryżu szybko został uciekinierem z paryskiego Montmartre’u, gdyż kubizm i jego surowy styl rozpoznał jako zapowiedź wojny, w której nie chciał uczestniczyć. Wymyślił obrazowanie, w którym motyw podróży, ruchu i przejścia sugerowany jest poprzez różne stany skupienia, odmienne fazy przechodzenia w kolejne wymiary i związane z nimi różne sposoby plastycznej wizualizacji. Świat natury jest światem, z którego pragnął się wymknąć. Czynił to odwołując się do nowych technologii, używając niejednoznacznych tytułów, sugerując dziwne połączenia między poszczególnymi dziełami, tak jakby wszystkie one były w istocie całością, rozdystrybuowaną (jak chciał Gell) i ukazaną w różnych wymiarach czasowych. Nowoczesna retoryka opisu Wielkiej szyby miesza się u artysty z licznymi nawiązaniem do czasów przednowoczesnych. A ścierwojady czynią wszelkie nadzieje na uniknięcie tego, co nieuniknione, po prostu śmiesznymi. Spazm śmiechu miesza się ze spazmem miłości i ostatnim tchnieniem. A ponieważ kichamy od kurzu, powrócić możemy po raz kolejny do Hodowli kurzu, na „brudną” randkę z Rose Sélavy. Metaforyka ekstazy (i plateau) była jednym z elementów uwalniania się sztuki Duchampa od idei ukorzenienia – jego mobilna i wyrażająca zmienność sztuka nie szukała pełnej słodczy przyjemności mieszczańskiej, lecz gotowa była się zmierzyć z przypadkiem nieoczekiwanego. Odruchy bezwarunkowe – jakimi interesował się Duchamp – prawa naturalne ogałaczały z obligacji społecznych, zwracały się w stronę czystej mechaniczności, nie zakłóconej kulturą i jej sposobami zakorzeniania. Pytanie *Dlaczego nie kichać?* pozostanie aktualne tak długo, jak długo korzenie będą przypominać betonowe buty.

---

Aspiz H., *Walt Whitman: The Spermatic Imagination*, „American Literature” 1984 (październik), t. 56, nr 3, s. 379-395.

---

Bauer G. B., *Duchamp's Ubiquitous Puns*, [w:] *Artist of the Century*, red. R. Kuenzli, F. M. Nauman, Massachusetts 1990 (II wyd.).

---

Bonk E., *Marcel Duchamp The Box in a Valise de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy*, tłum. D. Britt, Nowy Jork 1989.

---

Cabanne P., *Dialogues with Marcel Duchamp*, tłum. R. Padget, Londyn 1987.

---

Carrouges M., *Les machines célibataires*, Paryż 1954.

---

Cheydleur F. D., *Maurice Barrès: Author and Patriot*, „The North American Review” 1926 (marzec-maj), t. 223, nr 830, s. 150-156.

---

Deleuze G., Guattari F., *Kłaczce*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3 (36-28), s. 221-237.

---

Deleuze G., Guattari F., *Rhizome* (Introduction), Paryż 1976.

---

Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2015.

---

d'Harnoncourt A., W. Hopps, *Etant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage: Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*, „Philadelphia Museum of Art Bulletin” 1969 (kwiecień-wrzesień), t. 64, nr 299/300, s. 5-58.

---

Dworkin C., *Mycopedagogy*, „College English” 2004 (lipiec), t. 66, nr 6, s. 603-611.

---

Guy-Bray S., *Beddoes, Pygmalion, and the Art of Onanism*, „Nineteenth-Century Literature” 1998 (marzec), t. 52, nr 4, s. 446-470.

---

James C. P., *Marcel Duchamp, Naturalized American*, „The French Review”, 1976 (maj), t. 49, nr 6, s. 1097-1105.

---

James C. P., *Reading Art through Duchamp's "Glass" and Derrida's "Glas"*, „SubStance” 1981, t. 10, nr 2, Issue 31, s. 104-128.

---

Kafka F., *Cztery opowiadania. List do ojca*, tłum. J. Kydryński, J. Ziółkowski, Warszawa 2003.

Krauss R., *Bachelors*, „October” 1990, t. 52, s. 52-59.

Lyons K., *Military Avoidance: Marcel Duchamp and the 'Jura-Paris Road'*, „Tate Papers”, nr 5, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/05/military-avoidance-marcel-duchamp-and-the-jura-paris-road> [dostęp: 28.09.2018].

Lyotard J.-F., *Les Transformateurs Duchamp*, Paryż 1977.

Markowska A., *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?*, Kraków 2019.

McCarthy L. E., *The „Truths” about the Armory Show: Walter Pach's Side of the Story*, „Archives of American Art Journal” 2004 nr 3-4, t. 44, s. 2-13.

Naumann F. M., *Amicalement, Marcel: Fourteen Letters from Marcel Duchamp to Walter Pach*, „Archives of American Art Journal”, 1989, t. 29, nr 3-4, s. 36-50.

Nochlin L., *Florine Stettheimer: Roco Subversive*, [w:] *Florine Stettheimer Manhattan Fantastica*, Nowy Jork 1995.

Seigel J. E., *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*, Berkeley, Los Angeles, Londyn 1995.

Thomas N., *Foreword*, [w:] A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998, s. VII-XIII.

Villiers d'Isle A., *Ewa jutra*, tłum. R. Engelking, Warszawa 2015.

Wampole Ch., *Rootedness, The Ramifications of a Metaphor*, Chicago-Londyn 2016.

Weiss A. S., *Shattered Forms: Art Brut, Phantasms, Modernism*, Nowy Jork 1992.



# STRZĘPKI — FAŁDY — MEDIA.

KOMUNIKACYJNE  
MOŻLIWOŚCI  
GRZYBÓW  
W SZTUCE  
WSPÓŁCZESNEJ  
I ŻYCIU  
CODZIENNYM

TOMASZ  
MISIAK



John Cage, *Wypowiedź autobiograficzna*, tłum. D. Kosińska,  
[w:] „Literatura na Świecie” nr 1-2/1996

## Wstęp

Grzyby posiadają w świecie przyrodniczym rozmaite i bardzo złożone możliwości komunikacyjne. Na przykład w lesie stanowią sieć komunikacyjną umożliwiającą drzewom wymianę informacji. Peter Wohlleben zauważa, że „grzyb nie tylko wnika w korzenie i otula je, ale jego grzybnia zaczyna wędrować dookoła po leśnej glebie. Wykracza przy tym poza normalny zasięg korzeni i dociera do innych drzew. Tu łączy się z ich grzybowymi partnerami i korzeniami. Powstaje sieć, przez którą można teraz żwawo wymieniać składniki pokarmowe, a nawet informacje, na przykład o nadciągających atakach owadów. Grzyby stanowią zatem dla lasu coś w rodzaju internetu”<sup>1</sup>. Wskazana przez Wohllebena forma symbiozy pomiędzy grzybami i korzeniami roślin to stosunkowo niedawne odkrycie na polu nauk przyrodniczych i wciąż domagające się pogłębionych badań. Co prawda już pod koniec XIX w. niemiecki biolog Albert Frank, który na polecenie pruskiego ministerstwa rolnictwa badał pochodzenie trufli i ich tajemnicze występowanie w bliskości określonych gatunków drzew, opisywał zjawisko skolonizowania korzeni roślin przez, wchodzące z nimi w ścisły związek, grzyby, ale do dzisiaj nie ma pewności, co do charakteru tych połączeń. Nie do końca wyjaśniona jest przede wszystkim natura informacji wysyłanych za pośrednictwem sieci mikoryzy – czegoś, co nie jest już ani tylko korzeniem, ani wyłącznie grzybem, stanowiąc w pełni ze sobą połączony organizm. Marc-André Sèlousse zauważa w tym kontekście, że „niekiedy rośliny połączone ze sobą siecią mikoryzową, a wolne od zagrożenia, w ciągu jednego czy dwóch dni od ataku na swoich sąsiadów uaktywniają podobne jak u nich mechanizmy obronne! Owe sieci można by wręcz określić mianem łączących rośliny »autostrad informacyjnych«, nadal jednak nie znamy natury tych sygnałów, jak również mechanizmu ich przewodzenia w strzępkach (bądź na ich powierzchni). Strzępki ponadto wytyczają w glebie raczej rozliczne wąskie wiejskie szosy, nawet jeśli informacji udaje się po nich skutecznie podróżować”<sup>2</sup>.

1 P. Wohlleben, *Sekretne życie drzew*, tłum. E. Kochanowska, Kraków 2016, s. 60.

2 M.-A. Sèlousse, *Nigdy osobno. Wielki świat mikrobów, czyli jak bakterie i grzyby kształtują rośliny, zwierzęta oraz... cywilizację!*, tłum.. S. Królak, Kraków 2019, s. 47.

Komunikacyjny charakter działalności grzybów związany jest z ich budową i takimi elementami jak strzępki czy fałdy, które podatne są na wielowymiarowe połączenia. W niniejszym artykule chciałbym przyjrzeć się metaforycznemu nasyceniu tych elementów i odnieść je do świata sztuki. Zwłaszcza interesować mnie będzie w tym kontekście „fałda”, jako element przenoszący do środka to, co zewnętrzne. Wychodzę z założenia, obecnego także we współczesnych badaniach nad zwierzętami i posthumanizmem (ostatnio podkreśla je Jussi Parikka), według którego grzyby, podobnie jak na przykład owady, nie używają języka, ale nie są nieme i wyznaczają właściwe sobie terytoria, przyciągają rozmaite siły, „układają swoje ciała w fałdy oraz ustanawiają relacje”<sup>3</sup>. Ważne jest zatem (bez względu na to, czy zajmować się będziemy zwierzętami, roślinami czy grzybami), aby nie tylko zwracać uwagę na, jak to miało miejsce w tradycyjnych metodach nauk przyrodniczych, „wewnętrzne, morfologiczne ukształtowanie”, ale także poszukiwać wyrazów „określonych ruchów, wrażeń i interakcji z otoczeniem. One zaś zawsze stanowią intensywne możliwości, nie zaś określone z góry właściwości, na których koncentrował się empiryzm doświadczalny”<sup>4</sup>. Jak przekonuje Parikka podejście takie pozwala mówić o swoistych asamblażach – zespoleniach, symbiotycznych układach, które wymykają się myśleniu dychotomicznemu i hierarchizującemu. „Asambláže to sama materia doświadczenia, czyli kompozycje, afekty i wyłaniające się przejścia i relacje. Żaden nie powstaje w efekcie relacji narzuconej, ukrytej w nim niczym ziarno. Rodzi się z fałdy przenoszącej do środka to, co zewnętrzne”<sup>5</sup>. W tym sensie, opisane poniżej przykłady postrzegać należy jako „meta-asambláže”, które poprzez kreację artystyczną będą próbowały ustalać nowego rodzaju relacje pomiędzy światem przyrody i światem sztuki. Asambláže, które niczym grzyby pełne są pofałdowań ustanawiających otwarcia i umożliwiających nowe formy komunikacji.

## Fałdy i bioprodukcja Davida Benjamina

Grzyby to plechowce – dawniej traktowane jako rośliny niższe, ponieważ ich ciała nie dzielą się na tkanki czy organy. Zbudowane z nitkowatych elementów nazywanych strzępkami zrastają się w gęstą sieć. Strzępki są budulcem zarówno pleśni chlebowej, jak i grzybów kapeluszowych, takich jak muchomor czy pieczarka. Te ostatnie, grzyby kapeluszowe, różnią się między innymi ułożeniem owocnika. Dzięki blaszkom, rurkom czy listewkom – grzyby są pełne fałd.

3 J. Parikka, *Owady i media*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2017, s. 36.

4 Tamże, s. 35.

5 Tamże, s. 35 i n.



„[...] w jakim innym celu coś miałyby układać się w fałdy – pyta Deleuze – jeśli nie po to, by nie wśliznąć się, wniknąć w coś innego, dać się mu owinąć?”<sup>6</sup>. Choć wskazane przez Deleuza czynności i związana z nimi metaforyka miały służyć do analizy filozofii Gottfrieda Wilhelma Leibniza, a w konsekwencji także baroku jako określonej postawy kulturowej, to zdziwiająco trafnie oddają one również sposoby funkcjonowania grzybów. Gdy Deleuze pisze, że „pofałdowane jest tylko to, co wirtualne, istniejące aktualnie wyłącznie w zwinięciu, w okalającej osłonie, w czymś, co je owija”<sup>7</sup>, bezpośrednio koresponduje to ze wskazywanym przez biologów rozwojem sieci mikoryzowych; tak pisze Selosse: „grzybnia w tym wypadku oplata swoimi gęsto utkanymi strzępkami krańce korzeni, tworząc w ten sposób wokół nich swoisty rękaw. Korzeń częstokroć ulega skutkiem tego zniekształceniu i rozwidla się pod wpływem obecności grzyba [...]”<sup>8</sup>.

Dla Deleuza analizującego Leibniza wiąże się to z przekonaniem, iż „cały świat nie jest niczym innym jak wirtualnością istniejącą aktualnie jedynie w fałdach wyrażającej go duszy, duszy działającej na drodze wewnętrznych rozfałdowań i rozwinięć, z pomocą których zyskuje przedstawienie włączonego w nią świata”<sup>9</sup>. W kontekście współczesnych badań nad rolą grzybów w rozwoju roślin taki punkt widzenia umożliwia postawienie hipotezy, że przynajmniej w niektórych przypadkach, roślina pozwala grzybom na coś w rodzaju samopostrzegania, co bez udziału rośliny byłoby niemożliwe. Opisując złożone relacje pomiędzy grzybami z rodzaju *Neotyphodium* i roślinami z rodzaju *Epichloe*, tak zwanymi pochwczakami, Selosse zauważa, że „te pasożytnicze grzyby żyją w tkankach roślin, nie wywołując u nich jakichkolwiek objawów przed okresem kwitnienia. Jednak wraz z rozpoczęciem wzrostu kolby czy kłosa rozwój kwiatów zostaje zatrzymany, obrastają one wówczas żółtawą masą, której podłużny kształt przypomina właśnie pochwę, gęsto poprzerastaną strzępkami grzybni. W ten sposób **grzyb zyskał miano obserwowanego objawu swojego rozwoju**. W miejsce kwiatów i nasion, do których rozwinięcia nie dochodzi, strzępki wytwarzają w pochewce zarodniki, tym samym przejmując i przekierowując na własne potrzeby proces rozmnażania swego gospodarza”<sup>10</sup>. Bez względu na szczegóły tych procesów i zależności, które, jak zaznacza Selosse – biolog, wciąż wymagają badań i interpretacji, istotne są filozoficzne, a więc także metodologiczne konsekwencje podobnych obserwacji, które tak w kontekście analizy fałdy streszcza Deleuze: „odróżnić należy wobec tego punkt przegięcia, punkt położenia i punkt włączenia”<sup>11</sup>.

6 G. Deleuze, *Fałda. Leibniz a barok*, tłum. M. Janik, S. Królak, Warszawa 2014, s. 51.

7 Tamże, s. 52.

8 M.-A. Selosse, *Nigdy osobno...*, dz. cyt., s. 28.

9 G. Deleuze, *Fałda ...*, dz. cyt., s. 53.

10 M.-A. Selosse, *Nigdy osobno...*, dz. cyt., s. 56 [wyróżnienie – T. M.].

11 G. Deleuze, *Fałda ...*, dz. cyt., s. 54.

Właściwości te wykorzystał Philip Ross – amerykański artysta, wynalazca i przedsiębiorca, którego twórczość koncentruje się na relacjach pomiędzy ludźmi, technologią i środowiskiem – spostrzegając, że grzybnia jest w stanie połączyć ze sobą niewypalone cegły znacznie silniej niż tradycyjna zaprawa murarska. Jedną z najbardziej spektakularnych w świecie sztuki prac, będących wynikiem tych obserwacji jest projekt o nazwie *Hy-Fi*, zaproponowany przez architekta Davida Benjamina. To wieża, której budowa skupiała się wokół wykorzystania innowacyjnego materiału budowlanego: ulegających biodegradacji, organicznych cegieł składających się wyłącznie z odpadów z gospodarstw rolnych i specjalnie do tego celu hodowanych grzybów. Budowlę pokazano na dziedzińcu pomieszczenia PS1 MoMA w Nowym Jorku. Jak pisze sam autor „Hy-Fi oferuje [...] nowy paradygmat dla zrównoważonej architektury. W 2014 roku przetestowaliśmy i udoskonaliliśmy nowy biologiczny materiał budowlany o niskiej energii, wyprodukowaliśmy 10 000 cegieł nadających się do kompostowania, zbudowaliśmy 13-metrową wieżę, organizowaliśmy publiczne wydarzenia kulturalne przez trzy miesiące, zdemontowaliśmy konstrukcję, kompostowaliśmy cegły i zwróciliśmy glebę do ogrodów lokalnej społeczności”<sup>12</sup>. Benjamin eksploruje możliwości grzybów i bakterii, poszukując możliwości tworzenia nowych materiałów, które można byłoby wykorzystywać m. in. w budownictwie. Jego eksperymenty, przeprowadzane często wraz z biologami i chemikami, nastawione są na badanie nowych form połączeń pomiędzy elementami. Połączeń, dla których istotnym wzorem są różnego rodzaju pofałdowania i związane z nimi kształty. W projekcie *Bio-fabrication* wykorzystane zostały metody biologii syntetycznej do wytwarzania nowych materiałów budowlanych o wyższej wydajności i większej trwałości.

Najpierw tworzymy nowe szczepy bakterii syntetycznych, które łączą trzy właściwości naturalnych bakterii: osadzenie się twardego materiału, osadzenie miękkiego materiału i skomplikowane przestrzenne wzornictwo – pisze Benjamin. Następnie wykorzystujemy bakterie jako małe fabryki do produkcji arkuszy kompozytowych o nowych właściwościach struktury i przejrzystości. Co najważniejsze, te materiały kompozytowe można wyhodować z cukru, a nie rafinować z ropy naftowej, zmniejszając emisję węgla i poprawiając globalny przepływ energii i surowców<sup>13</sup>.

12 „Hy-Fi offers [...] a new paradigm for sustainable architecture. In 2014, we tested and refined a new low-energy biological building material, manufactured 10,000 compostable bricks, constructed a 13-meter-tall tower, hosted public cultural events for three months, disassembled the structure, composted the bricks, and returned the resulting soil to local community gardens”, tłum. własne, zob. <http://www.thelivingnewyork.com/>, [dostęp: 21.09.2018].

13 Tamże, tłum. własne, „First, we create new strains of synthetic bacteria that combine three properties of natural bacteria: deposition of hard material, deposition of soft material, and complex spatial patterning. Then we use the bacteria as tiny factories to produce composite sheets with new properties of structure and transparency. Most important, these composite materials can be grown from sugar rather than refined from oil, reducing carbon emissions and improving global flows of energy and raw materials”.

Wróćmy teraz do teorii fałdy Leibniza/Deleuza: „fałdowanie-rozfałdowanie nie oznacza po prostu napinania-rozluźniania, ściskania-rozprężania, lecz zwijanie-rozwijanie, inwolwowanie-ewoluowanie”<sup>14</sup>. W pracach Benjamina zawarte w grzybach i bakteriach intensywne ewoluują w geologiczne ekstensje, które z zawartych w sobie odkształceń wytwarzają nowego rodzaju materiały. „Rozwijanie – zwijanie – wikłanie” – deleuzjańska triada fałdowania przeobraża się u Benjamina w cykl pozyskiwania – wykorzystania – odzyskiwania.

## Sphagnum Joanny Wilczyńskiej

Bardziej dosłownie proces „rozwijanie – zwijanie – wikłanie” wykorzystana w projekcie *Sphagnum* Joanna Wilczyńska (projekt i realizacja artystki wyróżnione zostały na festiwalu Młode Wilki w 2017 roku)<sup>15</sup>. Tytułowe *sphagnum* to łacińska nazwa torfowca. Torfowce łączą z grzybami szczególnie, nie do końca jeszcze przez naukowców rozpoznane, zależności. Mateusz Wilk przypomina, że „grzyby są uważane za grupę destruentów szczególnie dobrze zaadaptowaną do rozkładu szczątków roślinnych, głównie z powodu ich wielokomórkowego wzrostu w postaci gęstej grzybni, powiązanej z tym zdolności do translokacji związków odżywczych na duże odległości oraz wydzielania zróżnicowanych typów enzymów pozakomórkowych”<sup>16</sup>. Właściwości te są w sposób szczególny wykorzystywane w ekosystemach, jakimi są torfowiska. Wilk zauważa jednak, że „do niedawna bardzo mało było wiadomo o strukturze zbiorowisk destruentów, w tym grzybów, w tych siedliskach, oraz o potencjalnej roli jaką mogą one odgrywać podczas procesów rozkładu. Jedynie dzięki badaniom z ostatnich 15 lat okazało się, że ekosystemy te są zasiedlone przez dość bogate zbiorowiska grzybów charakteryzujących się zróżnicowanymi strategiami żywymi i dobrze zaadaptowanymi do życia w specyficznych warunkach torfowisk. Wciąż jednakże stosunkowo mało wiadomo na temat roli, jaką te organizmy mogą odgrywać podczas procesów rozkładu. Zupełnie nic nie wiadomo natomiast na temat ewentualnego udziału grzybów mikoryzowych w dekompozycji materii roślinnej na torfowiskach, pomimo że w tych ekosystemach występuje stosunkowo duże bogactwo gatunkowe grzybów z tej grupy. Poznanie tych zależności jest ważne, jeśli wziąć pod uwagę olbrzymi potencjał torfowisk do sekwestracji zasobów węgla, oraz wrażliwość tych siedlisk na postępujące zmiany klimatyczne oraz zagrażające czynniki antropogeniczne”<sup>17</sup>.

14 G. Deleuze, *Falda ...*, dz. cyt., s. 20.

15 Zob. <http://młodewilki.akademiasztuki.eu/archiwum/mw17>, [dostęp: 24.09.2018].

16 M. Wilk, Rola grzybów saprotroficznych i mikoryzowych w procesach dekompozycji materii organicznej w ekosystemach torfowiskowych [autoreferat rozprawy doktorskiej]: [http://www.biol.uw.edu.pl/files/docs/st\\_dokt/SD\\_A\\_autoreferat\\_M\\_Wilk.pdf](http://www.biol.uw.edu.pl/files/docs/st_dokt/SD_A_autoreferat_M_Wilk.pdf), [dostęp: 24.09.2018].

17 Tamże.

Joanna Wilczyńska zwraca natomiast uwagę na inne jeszcze właściwości torfowców. Łodyżka torfowca stale rośnie na długość, a jej dolne części stopniowo zamierają lecz zdolne są do magazynowania dużej ilości wody<sup>18</sup>. Artystka odczytuje ten proces jako metaforę macierzyństwa<sup>19</sup>, jednocześnie hodując, zaszczepiając torfowca na płycie winylowej. Struktura rowków na płycie winylowej umożliwia torfowcowi stosunkowo trwałe owinięcie czy też – jak powiedziałby Deleuze – uwikłanie torfowca w nowe środowisko. Efektem jest możliwy do odtworzenia nośnik audialny i coś, co nie jest nagraniem, ale w swej materii dźwiękowej stanowi swoistą reprezentację procesów wrastania czy też artefaktycznego zarastania.

## **Grzyby w ruinach kapitalizmu. Mykoworks Philipa Rossa**

Różne strategie zarastania wiążą się nie tylko z możliwościami wikłania roślin, grzybów czy bakterii w różnorodne środowiska lub materie, ale także wyznaczają nowe sytuacje komunikacyjne. Być może – w obliczu współczesnych problemów ekologicznych i nadmiernego wykorzystywania zwierząt – to właśnie grzyby pozwolą na uniknięcie ekologicznych katastrof w przyszłości. Problem ten opisała ostatnio antropolożka Anna Lowenhaupt Tsing w książce *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Autorka zainteresowała się matsutake – najcenniejszym grzybem świata, a zarazem chwastem, który rośnie w zdewastowanych przez człowieka sosnowych lasach Ameryki Północnej i Azji. Dzięki swojej zdolności odżywiania drzew matsutake pozwala lasom trwać mimo ekstremalnych warunków będących pokłosiem działalności człowieka. W Japonii jest tymczasem jadalnym przysmakiem osiągającym astronomiczne ceny, zbieranym przez prekariuszy – wieśniaków, imigrantów, społecznych wyrzutków i uciekinierów. We wszystkich swoich sprzecznościach przypadek *matsutake* – grzyba zarastającego ruiny – staje się w badaniach Lowenhaupt Tsing przypowieścią o przetrwaniu oraz punktem wyjścia do zmierzenia się z pytaniem: jak żyć w (kapitalistycznych i nie tylko) ruinach, które sami stworzyliśmy? Problem ten trafnie ujął Bruno Latour zauważając, że „jeśli mamy przetrwać w »ruinach kapitalizmu« – co niektórzy nazywają antropocenem – potrzebujemy przykładu, w jaki sposób można dokonać zupełnie nieoczekiwanych powiązań między ekonomią, kulturą, biologią i strategiami przetrwania”<sup>20</sup>.

18 Zob: E. P. Solomon i in., *Biologia*, tłum. różni, Warszawa 1996, s. 572.

19 J. Wilczyńska, *Sphagnum*, <https://vimeo.com/247861850>, [dostęp: 24.09.2018].

20 A. Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, tłum. własne, <https://press.princeton.edu/titles/10581.html>, [dostęp: 24.09.2018]; „If we must survive in the »ruins of capitalism« – what some call the Anthropocene – we need an example of how totally unexpected connections can be made between the economy, culture, biology, and survival strategies”.

Przykładem takim mogą być losy wyznaczone przez „zglobalizowanego grzyba” *matsutake*.

Ciekawe egzemplifikacje – wskazanej przez Latoura potrzeby nowych powiązań pomiędzy ekonomią, kulturą, biologią i strategiami przetrwania w kontekście artystycznych poszukiwań możliwości wykorzystania grzybów – odnaleźć można w realizacjach wspomnianego już wcześniej Philipa Rossa. Ross powołał do życia, zrzeszający artystów, projektantów, inżynierów i naukowców, projekt o nazwie *MycoWorks*, w ramach którego prowadzone są prace nad nowym rodzajem materiału pozyskanego z grzybów, który posiadałby najważniejsze cechy skóry zwierzęcej<sup>21</sup>.

Eksperymenty *MycoWorks* stwarzają nowe możliwości dla projektantów i mogą być wykorzystywane zarówno w budownictwie, jak i w przemyśle meblarskim czy odzieżowym. Działalność *MycoWorks* stanowi skrajny przykład problemu opisanego przez Lowenhaupt Tsing w kontekście grzybów *matsutake*; pokazuje, że przy zastosowaniu odpowiedniej technologii grzyby, których nikt nie chce, które z łatwością można wyhodować nie naruszając przy tym równowagi obecnej pierwotnie w środowisku naturalnym, mogą posłużyć jako budulec do nowego rodzaju materiałów zmieniających oblicze sztuki, a także ustanawiają nowe relacje w przestrzeni antropocenu.

## Zakończenie

Dlaczego jednak, pomimo różnorodnych możliwości wykorzystywania właściwości grzybów dla celów artystycznych i pragmatycznych są one wciąż dla nas wyzwaniem i problemem? W szerszym planie historycznym zapewne dlatego że nie mieściły się one w klasycznych systemach Arystotelesa i Linneusza, którzy klasyfikowali je jako rośliny. Dopiero w drugiej połowie XX w. przyznano grzybom odrębne królestwo, które nie mieści się ani w przestrzeni przyrody nieożywionej, ani ożywionej roślin i zwierząt. Choć ściany zbudowane z chityny oraz zapasy glikogenu i tłuszczu upodabniają grzyby do zwierząt, nie potrafią się jednak, tak jak one aktywnie poruszać i nie reagują na bodźce ucieczką bądź kurczeniem. Z drugiej strony, nie posiadają, charakterystycznej dla roślin, zdolności do fotosyntezy. Odrębne królestwo grzybów ustanawia ich mediacyjny charakter. Są pomiędzy klasycznymi naukowymi podziałami. Istotniejszy jest jednak fakt, iż grzyby stanowią do dzisiaj najmniej rozpoznane królestwo przyrodnicze. Z obli-

21 Zob: <http://www.mycoworks.com/>, [dostęp: 24.09.18]. Autorzy piszą: „We love the qualities of leather, but it’s a resource-intensive product that is tied to the livestock industry. At MycoWorks, we found a solution in nature. We have created a new kind of leather grown rapidly from mycelium and agricultural byproducts in a carbon-negative process. Our custom-engineered material is sustainable, versatile, and animal-free”.

czeń Ministerstwa Środowiska Australii wynika, że scharakteryzowano już około 70 procent roślin lądowych i zaledwie 7 procent grzybów. Szacuje się, że dotychczas opisano około 70 tysięcy gatunków grzybów, a na odkrycie i opisanie oczekuje wciąż około miliona grzybów<sup>22</sup>. Takie ilości nierozpoznanego bez wątpienia stanowią problem i wyzwanie we współczesnym antropocenie, zwłaszcza że – jak przypuszczają biolodzy – bez grzybów „życie na Ziemi byłoby najprawdopodobniej niemożliwe”<sup>23</sup>.

---

22 Zob.: L. Fabisińska, *Grzyby. Dziwne fakty z życia grzybów, o których nie mieliście pojęcia*, Warszawa 2017, s. 5.

23 E. P. Solomon i in., *Biologia*, dz. cyt., s. 560.

---

Deleuze G., *Falda. Leibniz a barok*, tłum. M. Janik, S. Królak, Warszawa 2014.

---

Fabiszińska L., *Grzyby. Dziwne fakty z życia grzybów, o których nie mieliście pojęcia*, Warszawa 2017.

---

Lowenhaupt Tsing A., *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, <https://press.princeton.edu/title-s/10581.html>, [dostęp: 08.11.2019].

---

Parikka J., *Owady i media*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2017.

---

Selosse M.-A., *Nigdy osobno. Wielki świat mikrobów, czyli jak bakterie i grzyby kształtują rośliny, zwierzęta oraz... cywilizację!*, tłum. S. Królak, Kraków 2019.

---

Solomon E. P. i in., *Biologia*, tłum. różni, Warszawa 1996.

---

Wilk M., *Rola grzybów saprotroficznych i mikoryzowych w procesach dekompozycji materii organicznej w ekosystemach torfowiskowych*, [http://www.biol.uw.edu.pl/pl/files/docs/st\\_dokt/SD\\_A\\_autoreferat\\_M\\_Wilk.pdf](http://www.biol.uw.edu.pl/pl/files/docs/st_dokt/SD_A_autoreferat_M_Wilk.pdf), [dostęp: 08.11.2019].

---

Wohlleben P., *Sekretne życie drzew*, tłum. E. Kochanowska, Kraków 2016.

---

<http://mlodewilki.akademiasztuki.eu/archiwum/mw17>, [dostęp: 08.11.2019].

---

<http://www.mycoworks.com/>, [dostęp: 08.11.2019].





**PLEŚŃ JAKO  
MEDIUM ENTROPII  
I DE(KON)STRUKCJI  
KULTUROWEGO  
DZIEDZIĘTWA:**

**PRZEWROTNE ROLE  
GRZYBÓW W STRATEGIACH  
ARTYSTYCZNYCH  
WYBRANYCH TWÓRCÓW  
WSPÓŁCZESNYCH**

**MARTA  
SMOLIŃSKA**



Pleśnie, czyli saprofityczne grzyby z różnych grup systematycznych oraz grzyby domowe niszczą nie tylko produkty spożywcze, lecz również kulturowe dziedzictwo ludzkości. Konserwatorzy zmagają się z nimi wciąż nie do końca skutecznie, mimo stosowania najnowszych metod i technologii. Zjawisko to nie umknęło artystom i artystkom, którzy skupili się na pokazaniu, w jaki sposób owe organizmy destrukują architekturę, książki, obrazy, meble czy wszelkiego rodzaju dzieła sztuki. Pleśń – obok swojej dosłownej obecności i działania – staje się w tym kontekście także metaforą<sup>1</sup>, zwiastującą przemijanie oraz obejmującą zjawisko przejmowania i niszczenia kultury przez naturę poza wolą człowieka.

Paradoksalnie jednak – jak pokażą to wybrane prace Daniele del Nero, Johnny Mårtensson, Polony Tratnik, Marie Lexmond, Thomasa Feuersteina, Anny Królikiewicz oraz Diany Lelonek – twórcy mogą też celowo inicjować ich niszczycielskie działanie, by na kulturze i oświeceniowej spuściznie wziąć odwet za wieki hołdowania rozumowi i logice, za nadmiar i dezaktualizację wiedzy oraz zadufany antropocentryzm. Ponadto pleśń – ze względu na swoją sieciową, rizomatyczną, wciąż zmienną i nieprzejrzystą strukturę – może być postrzegana jako model współczesnego myślenia asocjacyjnego oraz nowego typu gromadzenia wiedzy. Zygmunt Bauman nazwałby ją bytem samonapędowym ze względu na jej nieokiełznany rozrost. Takie samonapędowe byty są utrapieniem szczególnym, bo ich peregrynacje obnażają kruchość, przygodność i umowność wytyczonego ładu<sup>2</sup>.

Pleśń powstająca szczególnie na produktach pochodzenia spożywczego – oczywiście poza pleśniami szlachetnymi związanymi z serami i winami – jest nieapetycznym, biologicznym ekscesem, prowadzącym do wstrętu<sup>3</sup>. Artystki i artyści – tacy jak chociażby Sam Taylor-Johnson, Klaus Pichler, C. L. Frost, Gemma Schiebe, Stacy Levy czy Dieter Roth, twórca hamburskiego Schimmelmuseum – wielokrotnie podejmowali ten wątek i pokazywali proces pleśnienia czekolady, owoców czy chleba w kontekście wanita-

1 W niniejszym tekście traktuję pleśnie i grzyby zarówno jako żywe organizmy działające w polu sztuki, jak i metafory, wskutek czego nie trzymam się ścisłe biologicznego podziału na grzyby pleśniowe i grzyby domowe.

2 Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, wyd. II, Warszawa 2000, s. 14.

3 U. Panhans-Bühler, *Carte Blanche für den Weißen Schimmel*, [w:] *Weißer Schimmel. You can observe a lot by watching*, red. Ch. Grau, N. Torke, Köln 2010, s. 18.

tywnym<sup>4</sup>. W relacji do potencjału pleśni, postrzeganej zarówno jako żywy organizm, jak i metafora, o wiele ciekawsze wydaje mi się jednak potraktowanie jej jako sprzymierzeńca w zmaganiach z kulturowym nadmiarem i postoświeceniowym dziedzictwem filozoficznym. Pleśń ze względu na swój rizomatyczny charakter prowokuje bowiem pytania o wszelkie hierarchie<sup>5</sup>. Jest zanieczyszczeniem, zakłóceniem, oznaką przypadkowego rozwoju, który przeciwstawia się tak przecież pożądanej idei czystości i uporządkowania<sup>6</sup>. W jej pobliżu zawsze istnieje niebezpieczeństwo zarażenia się nią samą i jej właściwościami. Grzybnie pleśni mogą się wszak rozrastać w gigantyczne systemy, których rozmiary są zależne od gatunku, warunków wzrostu, dostępności substancji pokarmowych w podłożu oraz wielu innych czynników. W opowiadaniu Stanisława Lema *Ciemność i pleśń* jest ona z kolei niezbędna do rozwoju niezwykle niebezpiecznej bakterii, która może doprowadzić do zagłady ludzkości<sup>7</sup>. Natomiast krytyk sztuki Max Liboiron wyznaje: „Kocham pleśń. Jest niewidzialna, by nagle stać się widzialną, jeśli pozwoli się jej zająć część lodówki lub łazienki. Może się odradzać; nie jest ani rośliną, ani zwierzęciem. Jest tajemnicza i piękna”<sup>8</sup>. Autor ten określa ją jako medium i inspirację, podczas gdy Anna Marks sięga po porównanie z antyczną koncepcją Muzy<sup>9</sup>.

Mnie również pleśń pod wieloma względami fascynuje i urzeka. W niniejszym tekście będę ją traktować w charakterze medium entropii, de(kon)strukcji i transmutacji, którym wybrane artystki i artyści infekują symbole kultury, sztuki i nauki, by przewrotnie oddać je we władanie natury. De(kon)strukcja jest w tym wypadku rozumiana jako „badanie podstaw”, czyli analizowanie konstrukcji ugruntowujących zachodnioeuropejski światopogląd i modele myślenia, które wpłynęły także na sztukę<sup>10</sup>. Stosowany w niniejszym tekście zapis „de(kon)strukcja”, w szczególny sposób akcentujący aspekt destrukcji, wynika z potrzeby dobitnego podkreślania faktu, iż procesy destrukcji otwierają nowe drogi myślenia. Jacques Derrida podkreśla:

Po pierwsze, przejść fazę obalenia. Często podkreślam konieczność tej fazy obalenia, którą nazbyt szybko próbowano zdyskredytować. [...] Pominięcie fazy obalenia polega na zapomnieniu o konfliktowej i uzależniającej strukturze opo-

4 A. Marks, *For These 6 Artists, Mold Is a Muse. Bacteria and yeast become these artists' generative materials*, „Creators”, 02.03.2016, [https://creators.vice.com/en\\_us/article/xy4kna/6-mold-artists](https://creators.vice.com/en_us/article/xy4kna/6-mold-artists) [dostęp: 15.07.2018].

5 U. Panhans-Bühler, dz. cyt., s. 18.

6 L. Seyfarth, *Vorsicht Ansteckungsgefahr – reine und unreine Ausstellung*, [w:] *Weißer Schimmel...* dz. cyt., s. 28.

7 S. Lem, *Ciemność i pleśń*, Warszawa 1988.

8 „I love mould. It is invisible, yet suddenly visible if you let it take over parts of your fridge or bathroom; it can come back from the dead; it is neither animal nor plant. It is mysterious and beautiful” – tłum. własne. Por.: M. Liboiron, *The Art of Mould*, „Discard Studies. Social studiem of Waste, Pollution, & Externalities” 01.02.2012, <https://discardstudies.com/2012/01/02/the-art-of-mould/>, [dostęp: 15.07.2018].

9 A. Marks, dz. cyt.

10 Zob.: A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 10, 20.

zycji. Jest to więc zbyt szybkie, nie wpływające na uprzednią opozycję, przejście do **neutralizacji**, która **praktycznie** pozostawiłaby dawne pole w stanie dotychczasowym<sup>11</sup>.

Faza obalenia wiąże się z destrukcją, która otwiera drogę do ustanawiania nowych relacji, uwolnionych od dualizmów, opartych na hierarchii. Na przykładzie sztuki współczesnej, której medium jest niehierarchiczna z natury pleśń, zagadnienie to ujawnia się w wyjątkowo wyrazisty sposób. Zazwyczaj pleśnienie najpierw odbywa się „na terenie i wewnątrz dekonstruowanego systemu”<sup>12</sup>, by w kolejnej fazie metaforycznie ów system przekroczyć i zadać pytania o relację natura-kultura wobec tożsamości współczesnego człowieka. Aby stać się medium sztuki, pleśń przechodzi ze sfery niewidzialności do sfery – często wręcz rozbuchanej – widzialności, niepokojąc różnorodnością swoich form oraz tempem wzrostu.

Nie bez znaczenia pozostaje także fakt, że takie właśnie postrzeganie pleśni – sytuującej się pomiędzy światem roślin i zwierząt – rozgrywa się w epoce posthumanistycznej, rewidującej dominującą pozycję *homo sa-*

Anna Królikiewicz, Nawar, 2016, fot. Anna Królikiewicz



*piens*. Niewątpliwie jednak wybrane artystki i artyści świadomie ustalają warunki początkowe i inicjują procesy pleśnienia, pozostając na uprzywilejowanej pozycji decydentów, co i jak zostanie zakażone. Biologiczne nieokiełznanie pleśni i jej potencjalny monstrialny rozrost są więc do

11 J. Derrida, *Pozycje: Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jaen-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, tłum. A. Dziadek, wyd. II, Katowice 2007, s. 41.

12 Tamże, s. 42.

pewnego stopnia przez nich sterowane i kontrolowane. Niebagatelną rolę w odbiorze dzieł tego typu odgrywa także decyzja twórców, w którym momencie i w jaki dokładnie sposób wykonać dokumentację procesu ekspansji pleśni. Z założenia wiadomo, że mamy wgląd tylko w pewne etapy, skrupulatnie wybrane przez artystki i artystów, gdy samo dzieło jako takie nie jest już wystawione lub uległo destrukcji, całkowicie opanowane przez samonapędowy byt grzybni.

Miasto i mieszkalne wnętrza w pracach Johanny Mårtensson, Daniele del Nero, Polony Tratnik i Marie Lexmond jawią się jako symbol ludzkiej cywilizacji, która podlega de(kon)strukcji. Pleśń w roli medium transmutacji przejmując i kolonizując te sztandarowe sfery ludzkiej działalności i bytowania, by uzmysłowić zagadnienie przejścia sfery kultury przez naturę, której często obawiamy się tak szalenie jak Sartre’owski bohater *Mdłości* Roquentin. Wyobrażał on sobie, że „[r]oślinność czołga się długimi kilometrami w stronę miast. Oczekuje. Kiedy miasto umrze, Roślinność owdładnie [miastem], będzie się wspinać po kamieniach, oplecie je, przeniknie, rozsądzi swoimi długimi czarnymi szczypcami; pozasłania otwory i zawiesi wszędzie zielone łapy”<sup>13</sup>. W miejsce roślinności wystarczy podstawić pleśń. Jej twórczym potencjałem fascynował się również Friedensreich Hundertwasser, który w roku 1958 przedstawił *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur (Manifest pleśni przeciwko racjonalizmowi w architekturze)*, w którym postulował odnowę architektury przez jej rozkład. Pleśni przypisał kluczową i kreatywną rolę w eliminowaniu linii prostych. Postawiłabym tezę, że Johanna Mårtensson oraz Daniele del Nero – mimo że w wypowiedziach nie powołują się na Hundertwassera – tak subwersywnie zwizualizowali jego idee, że doprowadzili je do skrajności.

Mårtensson, szwedzka scenografka, kostiumografka i artystka, w fotoinstalacji składającej się z serii sześciu fotografii 60 x 48 cm i zatytułowanej *Decor* z roku 2009, pokazuje model miasta zbudowany z chleba, stopniowo opanowywany przez pleśń. Nowoczesne wieżowce, konotujące centrum każdego i żadnego konkretnego współczesnego miasta, ze zdjęcia na zdjęcie ulegają dekompozycji i bezwolnie poddają się działaniu pleśni, która je destrukcyjnie i powala. Oglądając kolejne fotografie można mieć wrażenie sekwencji filmowych kadrów, na których czas przyspieszył. Sama artystka podkreśla jednak, że nie chodzi jedynie o Apokalipsę, lecz także o kreowanie nowych jakości i procesów<sup>14</sup>. Ściany budynków tracą stabilność i pewność pionowej pozycji, chwieją się, zapadają, by w końcu całkowicie upaść i poddać się mackom pleśni – a więc organizmowi, który przeży-

13 J.-P. Sartre, *Mdłości* [*La Nausée*, Paris 1938], tłum. J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 215.

14 Zob. wypowiedzi artystki na jej stronie: <http://www.johannamar-tensson.se/my-product/decor/> [dostęp: 15.07.2018].

wa w najtrudniejszych warunkach. W końcowej fazie procesu konstrukcja, geometria i ostre kąty podlegają transmutacji w formy organiczne, kształty o miękkich, płynnych i obłych konturach, niestabilne i procesualne. Kompozycja zostaje zdekomponowana, a wykreśloną racjonalnie czystość linii zastępuje chaos i rozkład. Na pozostałościach ludzkiej cywilizacji rozrasta się posthumanistyczne królestwo grzybów. Jak chciał Hundertwasser, nie pozostaje żadna linia prosta.

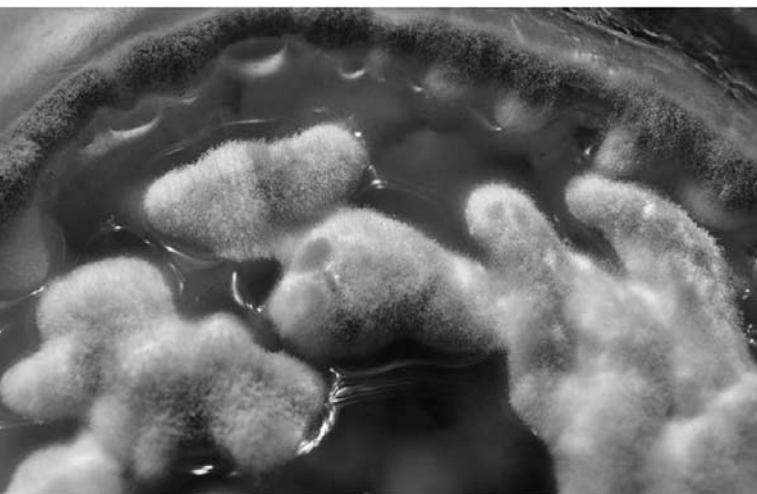
Analogiczne zagadnienie w swojej sztuce podejmuje również włoski artysta Daniele del Nero, który jest autorem serii fotografii *After Effects* (2012). Na modelach budynków mieszkalnych i biurowych wieżowców, wykonanych z czarnego papieru i mąki, stworzył on idealne warunki dla rozwoju pleśni. Następnie fotografował niszczącą makietę miasta lub poszczególne budowle, umieszczone na ciemnym neutralnym tle, potęgując apokaliptyczny nastrój. O swoim projekcie mówił: „Moim celem jest podjęcie dyskusji o sensie czasu oraz o przeznaczeniu planety po gatunku ludzkim. Czynię to za pomocą wzbudzania odczucia niepokoju, które są w stanie ewokować opuszczone budynki”<sup>15</sup>. Pleśń jako medium de(kon)strukcji i transformacji stopniowo pochłania tkanę architektoniczną, a miasto zaaranżowane przez del Nero staje się coraz bardziej upiorne. Przypomina dekoracje rodem z horrorów. Na grę z mrocznym językiem filmu tego gatunku wskazuje zresztą także tytuł serii *After Effects*, odnoszący się do efektów specjalnych i wrażenia niesamowitości. Dynamicznie i rizomatycznie rozrastające się macki grzybni obejmują kolejne piętra, zasnuwają puste, czarne okna niczym osobliwe firany. Płożą się po ulicach między budynkami, pokrywając je szarawą błoną na kształt pajęczyny. Rozgałęziają się bezszelestnie, ale uporczywie. Jest cicho i pusto. Nie ma śladu żywego człowieka – jakby mieszkańcy tego miasta dawno zniknęli. Niektóre wieżowce chylą się ku upadkowi. Pozostała tylko pleśń jako jedyny organiczny element, który opanował i oplótl opustoszałą metropolię. Jak gdyby spełniła się przepowiednia, że na naszej planecie po końcu świata pozostaną właśnie grzyby. To one – podobnie jak w fotoinstalacji *Decor* Mårtensson – pozostaną, gdy miasto całkowicie zniknie. A może nie zniknie, bo monstrualna grzybnia stanie się nowym modelem miasta?

Ta nowa jakość, inicjowana przez de(kon)strukcyjne procesy może polegać także na tym, że grzyby są zdolne do przygotowania środowiska pod zasiedlenie go przez człowieka. Ostatnio po obiecujących wynikach badań mogą być wysyłane jako forpoczty naszej kolonizacji na Marsa, by dokony-

15 „My purpose is to talk about the sense of time and destiny of the planet after the human species, through the sense of restlessness which abandoned buildings are able to communicate” – tłum. własne. Cyt. za: Max Liboiron, dz. cyt.

wać tzw. *terraformingu*<sup>16</sup>. Fotoinstalacje Mårtensson i del Nero określiłabym więc zarówno jako apokaliptyczne, lecz i zapowiadające nowy świat, w którym pleśń oraz grzyby okażą się – być może – jednym z największych sprzymierzeńców człowieka. Paradoksalnie jednak w epoce posthumanizmu to właśnie *homo sapiens* musi uruchomić i wyzyskać jej potencjał.

Polona Tratnik, artystka słoweńska związana z nurtem bio artu, w roku 2006 stworzyła instalację *Microcosmos*, w ramach której w makiecie wysterylizowanej łazienki powołała idealne warunki do rozwoju pleśni<sup>17</sup>. Co ciekawe, owe mikroorganizmy pobrała ze swojego ciała, uzmysławiając odbiorcom, jak bogatą florę bakteryjną każdy z nas posiada na własnej



Anna Królikiewicz, Nawar, 2016, fot. Anna Królikiewicz

skórce. Wraz z narastaniem pleśni na poszczególnych częściach wyposażenia łazienki, na ścianach galerii wyświetlano wizerunki owych grzybów i mikroorganizmów obserwowane pod mikroskopem. Mimo ich abstrakcyjnego piękna, odbiorcy postrzegali instalację jako odrażającą ze względu na ekspansję pleśni w tych miejscach, które kojarzymy z czystością, sterylnością i higieną. Instalacja Tratnik „ucieleśniła” pleśń i wskazała, że nie jest ona wobec ludzkiego organizmu ciałem obcym. Ciało – pielęgnowane zgodnie z zasadami wdrożonymi przez kulturę – i tak okazuje się częścią natury, a co więcej jest nośnikiem pleśni, która całkowicie opanuje je po śmierci. *Microcosmos* – dzięki zastosowaniu pleśni jako medium – ma więc również głęboko wanitatywny wydźwięk.

16 Na Marsa polecą grzyby z Ziemi, [w:] <https://www.koniec-swiatek.org/marsa-poleca-grzyby-ziemi/> [dostęp: 15.07.2018].

17 *Mold Art*, [w:] [http://we-make-money-not-art.com/micro\\_cosmos\\_co/](http://we-make-money-not-art.com/micro_cosmos_co/) [dostęp: 15.07.2018].



Z kolei Marie Lexmond, artystka holenderska, w latach 2015-2016 w Van Abbemuseum w Eindhoven wystawiła czasową instalację *Yellow Interior in 11,620 Parts*, którą zbudowała z nieużywanych gąbek<sup>18</sup>. Pozbawione dachu wnętrze (makieta kuchni) było wystawione na deszcz, a także na dotyk dłoni odbiorców, którzy swobodnie wchodzili do środka. Z biegiem czasu poszczególne elementy stopniowo pokryły się nalotem pleśni, która załadnęła gąbczastym podłożem, sprzyjającym jej szybkiemu rozwojowi. Podobnie jak sterylna początkowo łazienka Tratnik, kuchnia Lexmond przeszła proces transmutacji, uzmysławiający, jak krucha może być granica między porządkiem a nieporządkiem. Pleśń w obu wypadkach zagarnęła te sfery, w których dominuje człowiek, skrupulatnie hołdujący kielźnaniu natury we własnym otoczeniu. Ze sfery niewidzialności przebieściła się w sferę widzialności, manifestując swoją drapieżną obecność. Łazienka i kuchnia, a więc wnętrza kojarzone z czystością i higieną, zostały „przejęte” i skolonizowane przez pleśnie, które dobitnie obnażyły kruchość, przygodność i umowność wytyczonego ładu.

Uwaga austriackiego artysty Thomasa Feuersteina skierowała się natomiast na pleśń po lekturze *Świata jako woli i przedstawienia* Arthura Schopenhauera. Filozof pisze bowiem:

W nieskończonej przestrzeni miliardy kul ognistych, wokół każdej koło tuzina mniejszych, oświetlonych, wewnątrz rozpalonych, na zewnątrz okrytych zastygłą, zimną skorupą, na której warstwą pleśni [podkreślenie – M. S.] osiadły żywe, poznające istoty – oto prawda empiryczna, rzeczywistość, świat<sup>19</sup>.

Twórca zainfekował pleśnią pięć tomów dzieł zebranych Schopenhauera i – odwołując się do cytatu – zatytułował ów obiekt *Kalte Rinde (Schopenhauers Schimmelüberzeug der Welt)*, 2011-2014, a więc *Zimna skorupa. Schopenhauerowska pleśniowa powłoka świata*. Grzybnia stopniowo porastała książki, z czasem uniemożliwiając ich otwarcie oraz blokując dostęp do zawartej w nich wiedzy. W metaforycznym ujęciu Schopenhauera tą pleśnią jest m. in. człowiek jako żywa, poznająca istota, która zasiedliła jedną z ognistych kul, obleczonych na zewnątrz zimną skorupą.

Feuerstein gra tą metaforą, pokazując jak pleśń dosłownie pokrywa i pochłania kulturowy dorobek ludzkości, symbolizowany przez książki. Artysta uważa, że grzyby cechują się ambiwalencją, ponieważ mają w so-

18 Y. Custers, *Artist Grows Mold in a Sponge-Filled Room*, [w:] [https://creators.vice.com/en\\_us/article/kbnkj9/marie-lexmond-sponge-mold](https://creators.vice.com/en_us/article/kbnkj9/marie-lexmond-sponge-mold) [dostęp: 15.07.2018].

19 A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tom II, tłum. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 5. Metaforą tą zainspirował się również Bolesław Prus w opowiadaniu *Pleśń świata*. Zob.: D. Piechota, *Natura w soczewce pozytywisty. „Pleśń świata” Bolesława Prusa wobec tradycji przyrodopisarstwa*, [w:] „Świat tekstów. Rocznik słupski” 13, 2015, s. 43-54 [o relacjach z Schopenhauerem: s. 48-49].

bie coś niezdrowego i destrukcyjnego, jak i – przeciwnie – coś, co przyczynia się do inicjowania procesów odradzania się tego, co zniszczone<sup>20</sup>. Podkreśla przy tym, że zazwyczaj sztuka i tradycyjna estetyka nie wykazują wielu cech wspólnych z entropią, a raczej z formą, uporządkowaniem, proporcjami, strukturą i informacją. Jego zdaniem entropia oraz gnicie i rozkład są odwiecznymi wrogami sztuki i kulturowego dziedzictwa – dlatego mówimy o muzeach i bibliotekach, że chronią artefakty i wiedzę przed entropią<sup>21</sup>. Cywilizacja i kultura są definiowane przez ich uczestników jako prowadzenie nieustannej walki przeciw entropii.

Feuerstein sytuuje jednak swoje prace nie po stronie cywilizacji i kultury, a właśnie w sferze estetyki entropii, która zajmuje się przemijalnością materii i informacji<sup>22</sup>. Od lat pracuje z grzybami i opisuje je jako przyspieszacze entropii, ponieważ destrukują one największą część całej organicznej materii. Używa grzybów, które nazywa „terrorystycznymi”, zwracając uwagę na ich wdzięczną nazwę *serpula lacrymans*, czyli płaczący grzyb<sup>23</sup>. „*Serpula lacrymans* szkodzi kulturze, atakując budynki i ruchomości. W tym sensie funkcjonuje jako przyspieszacz entropii, radykalne indywidualium, terrorysta i sabotażysta, który przeszkadza kulturowym wartościom i je niszczy”<sup>24</sup> – zaznacza twórca.

W latach 2002-2008 Feuerstein obserwował rozkład drewnianego krzesła, opanowanego przez *serpula lacrymans*. Twórca zamówił u stolarza krzesło i zaszczeplił w nim pleśń. Po pięciu latach mebel stracił swoją stabilność, a drewno stało się lekkie jak papier. Tytuł *One and no chair* parafrazuje tytuł pracy Josepha Kossutha *One and Three Chairs*. Krzesło, zdaniem artysty, traci funkcję, stając się obiektem, który zachował jedynie swoją formę i przechodzi w nicłość<sup>25</sup>. Feuersteina nie interesuje już zatem relacja między obrazem i językiem, a raczej entropia i rozkład, a więc pleśń działająca jak medium de(kon)strukcji i transmutacji, niszczące kulturowy dorobek człowieka.

Aspekt ten austriacki twórca podejmuje także w pracy *Schreibtisch Philipp Mainländer* (2002-2008). W tym przypadku pleśń rozwija się na biurku przypisanym przez artystę niemieckiemu filozofowi, uczniowi Schopenhauera i – jak to ujmuje Feuerstein – twórcy metafizyki entropii, który zainspirował się metaforą swojego mistrza, porównującą ludzkość

20 *Dämonen der Kunst. Hartmut Böhme und Thomas Feuerstein im Gespräch*, [w:]

*Thomas Feuerstein. Futur II*, red. A. Bernsteiner, Wiedeń 2014, s. 39.

21 Tamże.

22 Za: <http://www.myzel.net/Myzel/> [dostęp: 16.07.2018].

23 S. Buchmann, *Thomas Feuerstein. Narrative der Kunst*, [w:] Thomas Feuerstein: Trickster, red. H.-P. Wiplinger, Kolonia 2012, s. 97.

24 Za: <http://www.myzel.net/Myzel/> [dostęp: 16.07.2018].

25 S. Buchmann, *Thomas Feuerstein. Narrative der Kunst*, dz. cyt., s. 97.

do warstwy pleśni<sup>26</sup>. Cały kosmos porusza się ku nicości, co zagrzybiona instalacja wizualnie uzmysławia. Ponadto biurko filozofa staje się tutaj symbolem miejsca, w którym produkuje się teksty kultury, prowadząc zaciekle bitwy przeciw entropii. Feuerstein świadomie oddaje je we władanie *serpula lacrymans*, sugerując, że walka z przyspieszaczami entropii jest z góry skazana na porażkę.

Wizualizując melancholię i wanitatywny charakter procesów rozkładu, traktuje grzybnię także jako pozytywną metaforę sieciowego myślenia<sup>27</sup>, co ujawnia się już w pracy z roku 1996, zatytułowanej „*Das Internet als Schimmelüberzug lebender und erkennender Wesen*”, z serii *Vernetztes Denken #1: Hommage an Arthur Schopenhauer* [„Internet jako warstwa pleśni żywych, poznających istot”, z serii *Sieciowe myślenie #1: w hołdzie Arthurowi Schopenhauerowi*]. Grzyby rozrastające się ekspansywnie i wypełniające obudowę komputera są jednocześnie niszczycielskie i kreatywnie skorelowane ze zmianami w kumulowaniu i interpretacji kulturowego dziedzictwa. Dane zapisane w komputerowej pamięci – niczym wiedza gromadzona niegdyś w książkach – zostają poddane działaniu pleśni w charakterze medium entropii, de(kon)strukcji i transmutacji. Sieciowe myślenie, które rizomatycznie rozgałęzia się niczym samonapędowy byt grzybni, z perspektywy Feuersteina jest powiązane z Internetem i ściśle koreluje z nowymi sposobami gromadzenia kulturowego dorobku jak miało to miejsce w tradycyjnych muzeach i bibliotekach. Praca ta ma zatem wydźwięk szczególnie bliski teorii Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego<sup>28</sup>, którzy – za Carlem Gustavem Jungiem<sup>29</sup> – ze sfery botaniki przejęli metaforę kłącza. Także Umberto Eco w relacji do współczesnej wiedzy pisze o efekcie labiryntu, lecz nie chodzi o labirynt antyczny, a rizomatyczny, który tworzy strukturę nieprzejrystą, wciąż zmienną i sieciową<sup>30</sup>.

Jako figura problematyzująca status wiedzy i aktualne modele poznawcze – obok labiryntu – może także funkcjonować biblioteka. Dwie dotychczas najczęściej stosowane klisze kulturowe definiujące bibliotekę, czyli kosmos uniwersalnej wiedzy oraz wydrukowane, materialne archiwum, stają się nieaktualne<sup>31</sup>. Optymistyczna wiara w możliwość *scientia universalis* – wiedzy totalnej, absolutnej i uniwersalnej, reprezentowanej przez

26 Za: <http://www.myzel.net/Myzel/> [dostęp: 16.07.2018].

27 *Dämonen der Kunst. Hartmut Böhme und Thomas Feuerstein im Gespräch...*, dz. cyt., s. 40.

28 Zob.: G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc Plateau*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2015.

29 Annie Ratti. *The Mushroom Project*, kat. wyst., De Vleeshal Middelburg, Amsterdam 2014, s. 15.

30 K.-U. Hemken, *Bioskopisches Sehen – rizomathischer Blick. Das Neue Sehen als Indiz moderner Wahrnehmung*, [w:] *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, red. M. Bruhn, K.-U. Hemken, Bielefeld 2008, s. 151.

31 S. Waldhoff, *Kosmos des Wissens und gedrucktes Archiv*, [w:] *Lesen, Sammeln, Bewahren*, red. B. Heinecke und R. von Alvensleben, Frankfurt nad Menem 2016, s. 233.



Ogrom potężnej sali ciepła się  
Nad lecącym w agonii. Płazem  
Wysokich ścian bez okien, jak  
Otoczenie fal, gdy fale atakują

Z prawych drzwi nagle głowa

Z lewych podobna głowa

Cyrkowy żółd w powietrzu

Wibruje i grzeszy ciemno  
Na ścianie, i kulce, jak  
Nad tym, co wstrząsa

ESPION

Mieszkańcy  
W

Anna Królikiewicz, Nawar, 2016, fot. M. Smolińska

bibliotekę do Oświecenia, dawno się wypaliła<sup>32</sup> – stan ten celnie wizualizuje i metaforyzuje pleśń na książkach.

Zasoby Internetu, porównane przez Feuersteina do warstwy pleśni żywych, poznających istot, to moim zdaniem, współczesna monstrualna megabiblioteka. Mamy do czynienia z niemożliwym do ogarnięcia i wciąż rozrastającym się rizomatycznym hipertekstem, w którym możemy szukać własnych ścieżek, nie mogąc liczyć na to, że uda się jeszcze wiedzę o świecie uporządkować. W pracach Feuersteina pleśń pełni zatem podwójną rolę: zarówno przyspieszacz entropii w relacji do książek i mebli, jak i metafory sposobów gromadzenia danych na komputerowych dyskach i usieciowiania ich przez Internet.

Z biblioteką odziedziczoną po ojcu w bardzo osobisty i przejmujący sposób mierzy się natomiast Anna Królikiewicz w instalacji *Nawar* z 2016-2017 roku. Artystka pisze:

Postępując się technikami gastronomicznymi, podejmuję dwie próby: pierwsza, to próba zachowania – zakonserwowania książek z biblioteki nieżyjącego Ojca. [...] Dosłownie destyluję, fermentuję, odparowuję różne zbiory drukowanych dokumentów i woluminów do stanu ciekłego, który ze swej istoty rozmyje słowa i zna zienia [...] Gest gniewu wobec kształtujących Ojca lektur, którymi kształtował mnie: zestaw, który składa się na pracę traktuję jak pewien system władzy, którą nade mną miał. Teraz moja kolej, ja przejmuję kontrolę: dyscyplinuję książki, unieczytelniam destruującą ich materię destylacją, płynne ekstrakty zamykam w słoikach – puszkach Pandory, gablocie<sup>33</sup>.

Na poszczególnych książkach, zamkniętych w słoikach, narasta pleśń – to przy współpracy z nią Królikiewicz przejmuje kontrolę nad książką jako symbolem opresyjnej wiedzy. Rozwijające się grzyby inicjują proces transmutacji i entropii, w wyniku którego poszczególne kartki stają się nieczytelne. Pleśniowy nalot i macki grzybni de(kon)struują zapisaną w tomach wiedzę, czyniąc ją niedostępną. *Nawar* widziałabym zatem w kategoriach radzenia sobie z materialnym nadmiarem odziedziczonej biblioteki, a przede wszystkim rozliczenia z biblioteką – repozytorium wiedzy kształtującej tożsamość konkretnej osoby. Satysfakcja z dyscyplinowania książek oraz rozszczelniania systemu władza/wiedza jest tym większa, że mamy do czynienia z procesem, który intensywnie postępuje dzięki niepohamowanemu pleniению się pleśni. Tworzy ona w każdym ze

32 D. Rieger, *Imaginäre Bibliotheken. Bücherwelten in der Literatur*, Monachium 2002, s. 21.

33 A. Królikiewicz, tekst towarzyszący pracy *Nawar* na wystawie #biblioteka w CK Zamek w Poznaniu w styczniu 2017 roku.

słoików odmienny mikrokosmos, uzmysławiając nam, jakże łatwo kultura poddaje się naturze i jej zaborczości.

Zemsty na antropocentryzmie i postoświeceniowym dorobku kulturowym dokonuje również Diana Lelonek w *Zoe-terapii* z 2015 roku. Praca składa się ze spleśniałych portretów słynnych myślicieli wziętych z podręczników filozofii Władysława Tatarkiewicza, reprodukcji obrazu przedstawiającego Akademię, widoku Akropolu czy wykonanej w Chinach kopii *Alegorii smaku* naśladowcy Jana Brueghela młodszego. Sam proces zagrzybiania artystka przeprowadziła przy pomocy biologa Jana Garstki. Jak pisze Marcin Krasny: „To, co wypierane i tępione, może wreszcie wziąć odwet, przynajmniej w sensie metaforycznym”<sup>34</sup>. Na twarze i popiersie filozofów, reprezentujących antropocentryzm, wkradają się plamy pleśni, zagarniając ich oblicza i jakby odcinając im dostęp powietrza. *Alegoria smaku* i *Akademia* także pokrywają się siatką pleśniowych macek oraz jej rozległymi wykwitami, z których każdy tworzy osobny mikrokosmos dążący do połączenia się z innymi i całkowitego pochłonięcia symboli hierarchicznej antropocentrycznej kultury.

„Pleśń ma takie samo prawo do życia jak ja. Ona przynajmniej wie czego chce. Niech mnie diabli, jeśli ja wiem, czego chcę” – napisał Kurt Vonnegut w powieści *Śniadanie mistrzów, czyli żegnaj czarny poniedziałku*<sup>35</sup>. Amerykański pisarz traktuje więc pleśń jako podmiot, który wie, czego chce. Powiedziałabym, że w strategiach artystycznych Daniele del Nero, Johanny Mårtensson, Polony Tratnik, Marie Lexmond, Thomasa Feuersteina, Anny Królikiewicz oraz Diany Lelonek chce być medium transmutacji, entropii i de(kon)strukcji kulturowego dziedzictwa, a także znakiem przejścia od uporządkowanego i hierarchicznego do sieciowego i rizomatycznego modelu wiedzy. Ważna w procesie de(kon)strukcji faza obalenia prowokuje pytania o hierarchie i dualizmy, podając w wątpliwość chociażby podział natura-kultura. W tym kontekście pleśń sytuuje się jako agent(ka) dehierarchizacji i pozycjonuje się jako – jak ujęłaby to Donna Haraway<sup>36</sup> – aspekt *naturykultury*. Fenomen saprofitycznych grzybów, funkcjonujących w polu sztuki uzmysławia, że splot natury i kultury jest nierozzerwalny, a powstaje w wyniku „implozji dyskursywnych obszarów natury i kultury”<sup>37</sup>. Implozja ta jest wyczuwalna chociażby w sformułowaniu „kultury pleśni”, które powstają w ramach hodowli na sztucznie przygotowanych do tego celu podłożach.

34 M. Krasny, *Zoe-terapia*, tekst towarzyszący wystawie w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, [http://u-ujazdowski.pl/program/project-room/diana-lelonek?tid=t\\_content](http://u-ujazdowski.pl/program/project-room/diana-lelonek?tid=t_content), [dostęp: 25.10.2019].

35 K. Vonnegut, *Śniadanie mistrzów, czyli żegnaj czarny poniedziałku*, tłum. L. Jęczmyk, Warszawa 2012. Cyt. za: <https://kultura.onet.pl/fragmenty-ksiazek/sniadanie-mistrzow-czyli-zegnaj-czarny-poniedzialku/t3z8yds>, [dostęp: 25.10.2019].

36 D. Haraway, *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*, Routledge 2000, s. 105.

37 Tamże.

Pleśń będąc tzw. mokrym medium pozwala także na tworzenie żyjących dzieł sztuki. Paradoksalnie jednak wciąż nasuwa mi się pytanie, kto tak naprawdę wie, czego chce: sama żyjąca pleśń – to radykalne indywiduum, terrorysta i sabotażysta – czy artystki i artyści, którzy ją w danych rolach obsadzają? Oczywiście „samowola” pleśni i grzyba domowego jest widoczna w procesach niszczenia przez nie manuskryptów, ksiąg, dzieł sztuki czy architektury, wobec których konserwatorzy często pozostają bezsilni. Pleśń po prostu szuka najlepszych warunków do życia, a wybrani przeze mnie współcześni twórcy „przechwytyją” tę właściwość saprofitycznych i domowych grzybów, uruchamiając ją w wybranych przez siebie kontekstach. Odwołując się do terminologii ze sfery biologii, można powiedzieć, że kreują oni kultury pleśni, hodując je na sztucznym podłożu sztuki. Podkreśliłabym zatem, że to owe żywe, poznające istoty, które osiadły na zimnej, zastygłej skorupie planety warstwą pleśni, wciąż grają rolę decydentów i dysponentów samonapędowych bytów grzybni. To oni biorą odwet na tych aspektach kulturowego dorobku, które uznają za opresyjne. Vonnegut to może w związku z tym wyjątek, bo z pewnością del Nero, Mårtensson, Tratnik, Lexmond, Feuerstein, Królikiewicz oraz Lelonek wiedzą, czego chcą i dokładnie wiedzą także, czego konkretnie chcą od pleśni, czyniąc ją medium entropii czy metaforą współczesnego sieciowego myślenia, ściśle powiązanego z Internetem. W tym kontekście zwróciłabym jednak uwagę na to, że pleśń przewrotnie de(kon)struuje nie tylko dziedzictwo postoświeceniowego racjonalizmu, lecz również ważne aspekty modelu postantropocentrycznego. Paradoksalnie przeto – mimo pewnego „ubezwłasnowolnienia” i kontekstualizacji dokonywanych przez artystki i artystów – rozpulchnia i rozszczelnia stereotypy podobnie skutecznie, jak samowolnie czyni to z fundamentami i murami wielu gmachów.

---

Annie Ratti. *The Mushroom Project*, kat. wyst., De Vleeshal Middelburg, Amsterdam 2014.

---

Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, wyd. II, Warszawa 2000.

---

Buchmann S., *Thomas Feuerstein. Narrative der Kunst*, [w:] *Thomas Feuerstein: Trickster*, red. H.-P. Wipplinger, Kolonia 2012, s. 89-107.

---

Burzyńska A., *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001.

---

Custers Y., *Artist Grows Mold in a Sponge-Filled Room*, [w:] [https://creators.vice.com/en\\_us/article/kbnkj9/marie-lexmond-sponge-mold](https://creators.vice.com/en_us/article/kbnkj9/marie-lexmond-sponge-mold) [dostęp: 15.07.2018].

---

*Dämonen der Kunst. Hartmut Böhme und Thomas Feuerstein im Gespräch*, [w:] *Thomas Feuerstein. Futur II*, red. A. Bernsteiner, Wiedeń 2014, s. 35-41.

---

Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc Plateau*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2015.

---

Derrida J., *Pozycje: Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jaen-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, tłum. A. Dziadek, wyd. II, Katowice 2007.

---

Haraway D., *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*, Routledge 2000.

---

Hemken K.-U., *Bioskopisches Sehen – rizomathischer Blick. Das Neue Sehen als Indiz moderner Wahrnehmung*, [w:] *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, red. M. Bruhn, K.-U. Hemken, Bielefeld 2008, s. 141-156.

---

Krasny M., *Zoe-terapia*, tekst towarzyszący wystawie w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, [https://ujazdowski.pl/program/project-room/diana-lelonek?tid=t\\_content](https://ujazdowski.pl/program/project-room/diana-lelonek?tid=t_content), [dostęp: 25.10.2019].

---

Lem S., *Ciemność i pleśń*, Warszawa 1988.



---

Liboiron M., *The Art of Mould*, „Discard Studies. Social studiem of Waste, Pollution, & Externalities” 01.02.2012, <https://discardstudies.com/2012/01/02/the-art-of-mould/>, [dostęp: 15.07.2018].

---

Marks A., *For These 6 Artists, Mold Is a Muse. Bacteria and yeast become these artists' generative materials*, „Creators”, 02.03.2016, [https://creators.vice.com/en\\_us/article/xy4kna/6-mold-artists](https://creators.vice.com/en_us/article/xy4kna/6-mold-artists) [dostęp: 15.07.2018].

---

Mold Art, [w:] [http://we-make-money-not-art.com/micro\\_cosmos\\_co/](http://we-make-money-not-art.com/micro_cosmos_co/) [dostęp: 15.07.2018].

---

*Na Marsa polecą grzyby z Ziemi*, [w:] <https://www.koniec-swiata.org/marsa-poleca-grzyby-ziemi/> [dostęp: 15.07.2018].

---

Panhans-Bühler U., *Carte Blanche für den Weißen Schimmel*, [w:] *Weißer Schimmel. You can observe a lot by watching*, red. Ch. Grau, N. Torke, Köln 2010, s. 17-21.

---

Piechota D., *Natura w soczewce pozytywisty. „Pleśń świata” Bolesława Prusa wobec tradycji przyrodopisarstwa*, [w:] „Świat tekstów. Rocznik słupski” 13, 2015, s. 43-54.

---

Sartre J.-P., *Mdłości [La Nausée]*, Paris 1938], tłum. J. Trznadel, Warszawa 1974.

---

Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, tom II, tłum. J. Garewicz, Warszawa 1994.

---

Seyfarth L., *Vorsicht Ansteckungsgefahr – reine und unreine Ausstellung*, [w:] *Weißer Schimmel. You can observe a lot by watching*, red. Ch. Grau, N. Torke, Köln 2010, s. 27-30.

---

Vonnegut K., *Śniadanie mistrzów, czyli żegnaj czarny poniedziałku*, tłum. L. Jęczmyk, Warszawa 2012.



**NIEJEDNOZNACZNOŚĆ  
GRZYBÓW —  
CZYLI CZEGO O NICH  
NIE WIEMY.**

**HYBRYDY  
CARSTENA  
HÖLLERA**

**JUSTYNA  
RYCZEK**



Aspekt tajemniczości w zbieraniu grzybów jest tym właśnie, co nas pcha do tego lasu. Przynajmniej raz w roku jesienią musimy pojechać na grzyby. Gdy uczestniczymy w grzybobraniu, to tak, jakbyśmy sobie zrobili święto. Bez względu na to, czy jedziemy w niedzielę, czy we wtorek, zawsze jest to święto. To jest taki kontakt z czymś odmiennym, nierzeczywistym. Dzisiaj jest to nieomal jedyna chwila, kiedy zawieszamy nasze techniczne umiejętności i stajemy się łowcami, poszukiwaczami przygody. A tego mamy w naszym życiu coraz mniej, bo wszystko możemy kupić, nawet usługi duchowe. Tutaj tajemnicę reżyserujemy sobie sami, doświadczamy jej na własną rękę bez jakiegokolwiek pośrednictwa<sup>1</sup>.

Grzybobranie – to coroczny rytuał wielu Polaków. Na co dzień zamknięci w miastach, pochłonięci codziennymi sprawami zapominamy o leśnych towarzyszach. Grzyby to najwyżej hodowlane pieczarki albo boczniki z supermarketu, jeszcze egzotyczne shitake czy grzybki mun w daniach kuchni wschodniej. Produkty, które łatwo zdobędziemy w każdym większym sklepie. Jednak jesienią zaczynamy marzyć o własnych grzybach, własnoręcznie odnalezionych i zebranych. Wybieramy się do lasu, odszukujemy *nasze* miejsca, wędrujemy. Na co dzień zorganizowani i przewidziani, teraz zniewoleni tajemnicą, zagłębiamy się w kolejne połacie pozostałego jeszcze lasu, tracimy poczucie czasu, zdarza się, że błądzimy. W okresie jesiennym część z nas rozmyśla o grzybach, zbiera je, mówi o nich, czyta, a nawet śni.

Należę do tych osób.

Późnym latem, czasami wcześniej, z osobliwym niepokojem oczekuję, kiedy w końcu będę mogła pojechać do lasu. Oddać się szukaniu i rozmyślaniom. Właśnie zaczynają rosnąć. I tak aż do mrozów, gdy jesień jest ładna i odpowiednio deszczowa. Grzyby to kapelusze i twarde trzonki dziarsko je podtrzymujące. To najprostsze i pierwsze skojarzenie, piękne, kolorowe kapelusze ukryte pośród mchu i poszycia. „Po sezonie” grzybów nie ma. Tajemniczo znikają, umierają, by narodzić się ponownie za rok.

---

1 *Grzyb a sprawa polska*, rozmowa Artura Zawiszy z prof. Rochem Sulimą, „Tygodnik Przegląd” 03.10.2010, <https://www.tygodnikprzeklad.pl/grzyb-sprawa-polska/> [dostęp: 10.05.2018]. Warto zauważyć, że niektórzy uznają tę aktywność za relikwiny przeszłości, nie zawsze przyjemne wspomnienie z dzieciństwa czy apologię nudy.

Bardzo ograniczone i naiwne myślenie.

Widzimy jedynie owocniki grzybów, to one pojawiają się na powierzchni, tymczasem prawdziwe życie ukryte jest pod ziemią. Ono nigdy nie zamiera, grzyby nie znikają, najważniejsza jest bowiem grzybnia – sieć ukrytych i połączonych ze sobą strzępek. Wielka rozbudowana ryzosfera, która pokrywa prawie całą ziemię, pełni wiele funkcji i jest odporna na wiele, nawet dzisiejszych, zagrożeń. „Właściwy organizm stanowi, zwykle podziemna grzybnia (łac. *mycelium*). Powstaje ona w wyniku rozgałęziania, krzyżowania się i anastomoz (zespалania, łączenia się) strzępek”<sup>2</sup>. Grzybnia to prawdziwy grzyb, prawdziwe życie i ważna część życia, która współdziała z innymi organizmami, zwalcza szkodniki i komunikuje się między sobą i innymi organizmami, na przykład drzewami. Dzięki strukturze powiązań grzybnia pełni podstawową funkcję – dostarcza pokarm, jednak jej złożone połączenia stanowią przykład sieci, na której wzorują się ludzie przy tworzeniu własnych systemów. Zwracając uwagę na relację grzybów z otoczeniem zauważamy ich niejednoznaczną naturę. Są gatunki, które doskonale współpracują z innymi organizmami, są partnerami w procesie mikoryzy (mykoryzy), współdziałającej symbiozy, niezbędnej dla wielu gatunków roślin, ale także dla samych grzybów. Jednak to nie wyczerpuje wszelkich powiązań grzybów z roślinami i zwierzętami. Grzyby jako organizmy heterotroficzne muszą jeść, a pokarm zdobywają, obok mikoryzy, także innymi sposobami. Grzyby saprotroficzne żywią się martwymi organizmami, ale są również grzyby pasożytnicze – pasożyty, które wykorzystują organizmy żywe. I, może najważniejsza z naszego ludzkiego punktu widzenia cecha, grzyby są reducentami, destruentami, czyli organizmami, które dbają o czystość otoczenia, bez nich utonęlibyśmy w śmieciach albo zginęli na skutek zanieczyszczeń. „Pragnienia grzybów są zawsze ambiwalentne, jeśli chodzi o ich dobroczynne działanie, zależy to od twojego punktu widzenia. Umiejętność rozkładania celulozy i ligniny martwego drzewa, której lękamy się ochraniając drewniane domy, jest także najwspanialszym grzybnym darem dla regeneracji lasów. W przeciwnym razie las byłby wypełniony martwym drewnem i inne organizmy miałyby coraz mniej substancji odżywczych. Tymczasem rola grzybów w odnowie ekosystemów czyni oczywistym to, że grzyby zawsze są towarzyszami innych gatunków. Współzależność różnych gatunków jest dobrze znanym faktem, z wyjątkiem sytuacji dotyczących człowieka”<sup>3</sup> – podkreśla Anna Lowenhaupt Tsing – bacznie przyglądając się grzybom. Dlatego apeluje o uważniejsze współbytovanie z grzybami. „Ty, która szu-

2 M. Dominiak, M. Lembicz, *Sieci grzybowe – struktura, funkcje i wykorzystanie przez człowieka*, „Kosmos. Problemy nauk biologicznych”, nr 2 (319), 2018, s. 313.

3 A. Tsing, *Krąqbrne krawędzie: grzyby jako gatunki towarzyszące*, [w:] *Feministyczne nowe materializmy: sytuowane kartografie*, red. O. Cielemęcka, M. Rogowska-Stangret, tłum. M. Rogowska-Stangret, Lublin 2018, s. 75.

kasz świata wzajemnie rozwijających się towarzyszy, pomyśl o grzybach. *Grzyby są dobrze znane jako towarzysze*<sup>4</sup>.

Wszystkie powyższe niejednoznaczności grzybów mają jeszcze głębsze podłoże – systematykę organizmów. Dawniej wyróżniano dwa królestwa – zwierzęta i rośliny. Przez bardzo długi czas nie umiano zakwalifikować grzybów do jednego z nich. Często, nawet dzisiaj, przypisywano je do roślin, ale czasami zauważano ich niejednoznaczność naturę, a przede wszystkim zwrócono uwagę na heterotroficzność grzybów, co czyni je podobnymi do zwierząt.

Grzyby nie umieją, jak rośliny wytwarzać chlorofilu w procesie fotosyntezy, czyli nie mogą być roślinami, ale nie mogą także być zwierzętami, ponieważ inaczej trawią pokarm i wykazują zbyt dużo odmienności. Wobec tego czasami bywały określane jako hybrydy. Jeden z osiemnastowiecznych biologów – Otto von Münchhausen (1716-1774), uważał, że grzyby są czymś w rodzaju hybrydy: w pewnej fazie rozwoju są rośliną, w innej zwierzęciem. A żyjący na przełomie XIX i XX wieku Piero Calamandrei – poeta, grzybiarz – wyznawał, jednocześnie w pewien sposób przestrzegając człowieka przed nieuzasadnioną pychą: „Kocham grzyby, ponieważ są one obojnakami w połowie drogi między zwierzętami a rośliną [...] tajemnicze hybrydy między fauną i florą [...] królowie i imperia przychodzą i przemijają; jednak kwiaty, grzyby i ptaki zawsze wracają w swoim czasie...”<sup>5</sup>.

To bycie pomiędzy, systemowa nieokreśloność występowała aż do naszych czasów, dopiero w 1969 roku Robert Harding Whittaker wyodrębnił pięć oddzielnych królestw, pośród nich znalazło się samodzielne królestwo grzybów (Fungi). Pozostałe królestwa to: Zwierzęta (Animalia); Rośliny (Plantae); Protisty (jednokomórkowce); Mikroorganizmy (Monera)<sup>6</sup>. Od tego czasu jeszcze kilkakrotnie próbowano porządkować świat przyrody. Thomas Cavalier-Smith ponad królestwami wyróżnił dwie domeny – *Procariota* i *Eucaryota*, organizmy niemające jądra komórkowego i takie, które je mają, dookreślił także liczbę królestw, dodając do niego szóste – Chromista. Obecnie grzyby są oddzielnym królestwem i przynależą do szerszej domeny *Eucaryota* – organizmów jądrowców, obok między innymi roślin i zwierząt<sup>7</sup>.

W rezultacie grzyby charakteryzują się im tylko właściwą kombinacją cech: część tych cech wspólna jest ze zwierzętami (np. tryplet UAG w mitochondrialnym DNA koduje tryptofan), część z roślinami (wytwarzanie ścian komórko-

4 Tamże, s. 73.

5 Podaję za R. Hofrichter, *Tajemnicze życie grzybów*, tłum. M. Kiliś, B. Nowacki, Warszawa 2017, s. 259.

6 Zob. R. H. Whittaker, *New Concepts of Kingdoms of Organisms*, „Science”, 1969, t. 163, s. 150-160.

7 Zob. R. Hofrichter, dz. cyt., s. 86.

wych i związana z tym niezdolność do aktywnego przemieszczania się); inne cechy – takie jak np. specyficzna budowa ciała (jeden wielki, ruchliwy – w obrębie ścian – protoplast) tzw. wewnętrzna mitozą (odbywa się ona wewnątrz błony jądrowej obecnej przez cały czas podziału), sposób odżywiania (heterotrofia połączona z pobieraniem substancji odżywczych jedynie z roztworu), chitynowe ściany komórkowe – spotykamy tylko u grzybów albo przede wszystkim u nich. Wszystko to wskazuje, że grzyby stanowią trzecią – obok roślin i zwierząt – niezależną linię rozwojową wśród *Eukaryota*. Konsekwencją takiego stanowiska jest uznanie tej linii rozwojowej za odrębny takson wysokiej rangi. W ten sposób powstaje podkrólestwo *Mycobionta* – grzyby<sup>8</sup>.

Jednak pomimo wiedzy naukowej w naszym codziennym, nienaukowym oglądzie rzeczywistości, część z nas nadal włącza grzyby do roślin i nie zastanawia się nad ich złożoną naturą. Dodatkowo pamiętajmy, że grzyby pozostają nierozpoznaną w pełni tajemnicą. Opisałiśmy kilka tysięcy gatunków, a na świecie żyje ich o wiele więcej, chociaż nawet ich liczba poddawana jest ciągłej weryfikacji i różnie określana – od setek tysięcy po kilka milionów, nie ma pewnej odpowiedzi. Musimy się jeszcze sporo o grzybach nauczyć.

## Artystyczne grzyby

Hybryda to figura *zakorzeniona* w biologii i *udomowiona* we współczesnej humanistyce. Wskazuje na nieczystości, ale i konieczność połączenia czy też przenikania pomiędzy poszczególnymi gatunkami. Często ma odniesienie negatywne, jako coś dziwnego, nienaturalnego, ale to przecież także efekt działania naukowców – biologów, ogrodników, gdy poszukują nowości czy udoskonalają istniejące gatunki. Nie zawsze musi być przywoływana wprost. „Moje struktury pokrewieństwa, przypominające wytwory dekadentckiego ogrodnika, który nie potrafi podtrzymywać stosownej różnicy między naturą i kulturą, wyglądają raczej jak trejaż czy pergola, niż jak drzewo. Nie da się odróżnić góry od dołu, wszystko wydaje się rozrastać na boki”<sup>9</sup> – pisze w swoim słynnym *Manifestie gatunków stowarzyszonych* Donna Haraway, zwracając uwagę na wielostronne i różnorakie relacje pomiędzy ludźmi i zwierzętami. Podkreśla przenikanie, współkonstituowanie i *unikanie* czystości gatunkowej – czy bardziej prawidłowo – niemożność zachowania tej czystości.

8 A. Szweykowska, J. Szweykowski, *Botanika. Systematyka*, t. 2, Warszawa 2005, s. 467. Warto zwrócić uwagę na odmienne nazewnictwo, a przede wszystkim złożoność grzybów i ich głębszą systematykę przywołaną w tej publikacji.

9 D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 247.



Połączenia międzygatunkowe obserwujemy również w wielu realizacjach współczesnego artysty Carstena Höllera. Naukowiec, doktor biologii specjalizujący się w komunikacji węchowej owadów, postanowił pod koniec lat 80. XX wieku zająć się sztuką, pracował jeszcze jako entomolog do 1994 roku, będąc już czynnym artystą. Sam siebie lubi określać nie jako naukowca zajmującego się sztuką, ale bardziej szalonego profesora. „I don't like to be defined as a scientist making art either. I'm more of a mad professor”. Zapytany przez Oliviera Zahma<sup>10</sup> o podejście do nauki i własną postawę, odpowiedział: „Chcę znaleźć nowy sposób eksperymentowania, to jest moja życiowa misja. [...] Eksperymentowanie jest bardzo ważne, ale istnieje duża różnica między nauką a sztuką. Nauka jest bardzo sztywna (rygorystyczna)”. Dalej podkreśla, że nauka opiera się na protokołach, dąży do osiągnięcia powtarzalnych rezultatów, gdy w sztuce nie ma wymogu powtarzalności, nauka musi być życiowo przewidywalna, sztuka pozostaje w tym aspekcie wolna. „Artyści mają luksus pójścia inną drogą. Indywidualne eksperymentowanie jest nieprzewidywalne, każde może oferować otwarcie do zupełnie innego doświadczania świata”<sup>11</sup>. Artysta korzysta z możliwości takiego eksperymentowania i proponuje bardzo różnorodne prace, które wymagają czy też zachęcają widzów do interakcji. Często realizacje Höllera są interpretowane w estetyce relacyjnej<sup>12</sup>, w poniższym tekście pomijam ten wątek. Chcę bowiem skupić się na spotkaniach grzybach, a szczególnie hybrydach różnych gatunków, które implikują wiele różnorodnych pól odczytania.

Takie połączone twory najczęściej przybierają ogromne rozmiary. Zarówno postawione w salach galeryjnych, jak i w naturalnym środowisku są istotami jakby z innego świata – kosmicznymi przybyszami, którzy znaleźli się na ziemi. Człowiek wobec nich jest liliputem pośród olbrzymów, Alicją

10 Carsten Höller, *The last avant-garde*, rozmowa Oliviera Zahma, <https://purple.fr/magazine/fw-2013-issue-20/carsten-holler> [dostęp: 20.05.2019].

11 Tamże, tłum. własne. Poniżej umieszczam całą odpowiedź, której fragment przywołuję. „Parameters — protocols, if you like; the reasons are obvious, because the scientist easily cheats. I'm speaking about proper natural sciences and not, say, quantum physics. The scientist has to make every effort to achieve a result. He or she has to build things up, put money into machinery, and work in a very controlled environment. He or she has to produce a result that is repeatable, under the same conditions, which is a beautiful idea. As an artist, you aren't obliged to have a repetitive result. You don't have the same rigor. You want to have something that is important for life but not about the predictability of life, which is very different. Life is not predictable in an artistic sense. Natural science makes life predictable; artists have the luxury to say fuck off to predictability, because artists have so many other things to control. We don't have to be afraid of the laws of nature. Artists have the luxury to go another way. Individual experience is unpredictable, which maybe offers the entrance to a completely different experience of the world”.

12 Artysta jest wymieniony w książce: N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012. Odniesienie do estetyki relacyjnej jest obecne w wielu wypowiedziach poświęconych jego twórczości, bardzo często jest przy tym wymieniana wielka ślizgawka, zrealizowana w różnych przestrzeniach, przykładowo w Tate Modern w Londynie w 2006 r., a która nosiła tytuł *Test Site*. M. Windsor, *Art of Interaction: A Theoretical Examination of Carsten Höller's Test Site*, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site> [dostęp: 10.05.2019].

w Krainie Czarów czy też bezbronną Calineczką<sup>13</sup>. Te baśniowe odwołania podkreślają tajemniczość i niejednoznaczność grzybów.

Carsten Höller ma swój ulubiony gatunek – to *Amanita muscaria* (L) (Muchomor czerwony), znany ze swoich właściwości halucynogennych i niebezpieczeństw, które przez nieumiejętność stosowania możemy na siebie ściągnąć. Grzyb piękny i magiczny.

Kapelusz średnicy 5-15 cm, przeważnie lśniąco czerwony, rzadziej pomarańczowy lub żółty, pokryty białymi, dość równomiernie rozmieszczonymi, drobnymi szczątkami osłony, brzeg otwartego kapelusza bruzdowany. Trzon biały, bulwka bez pochwy, na przejściu w trzon z wieńcami z brodawek. Pierścień z wierzchu bez bruzdek. Miąższ czysto biały. Zapach słaby. Wysyp nieamyloidalny. [...] Trujący, zawiera substancje porażające układ nerwowy (objawy paraliżu, zaburzenia świadomości, trudności w oddychaniu, napady szału itp.): kwas ibotenowy, muskazon, muscimol i in. Objawy zatrucia występują po 0,5-2 godzinach od chwili zjedzenia. Zatrucia śmiertelne są rzadkie (por. Jednak muchomor plamisty!)<sup>14</sup>.

Psychodeliczne właściwości *Amanity muscarii* stały się centralnym elementem instalacji *Soma* z 2010 roku. Wielka hala berlińskiego Hamburger Bahnhof na kilka miesięcy zamieniła się w wybieg z reniferami, które przechadzały się pośród sztucznych olbrzymich grzybów. Praca odwoływała się do szamanizmu syberyjskiego i religii wedyjskiej, ze świętymi księgami – Wedami. Niektóre renifery jadły muchomory i za odpowiednią opłatą można było spróbować ich moczu, w którym pozostawały psychodeliczne substancje. Nigdy jednak nie mieliśmy pewności, czy dostaliśmy właściwy płyn, od odpowiednio karmionej grupy reniferów<sup>15</sup>. Pośród grzybów w *Somie* znajdowały się także pierwsze połączone gatunki. Czerwone kapelusze trującego muchomora zestawiono z brązowym jadalnym borowikiem czy z charakterystycznym blaszkowym kapeluszem czubajki kani. Od tego czasu w wielu innych realizacjach pojawiają się grzyby hybrydy – a właściwie te połączone osobniki zdominowały grzybową twórczość Höllera. Warto przyjrzeć się im ze względu na określenia poszczególnych gatunków jako jadalne / warunkowo jadalne / trujące / śmiertelnie trujące / niejadalne / nieoznaczone. Nie zawsze mamy podane nazwy połączonych gatunków i niestety nie zawsze umiem sama to rozpoznać, nie posiadając wystarczającej wiedzy. Takie połączenia uświadamiają nam, że wciąż

13 Por. E. M. Bukdahl, *Embodied Creation and Perception in Olafur Eliasson's and Carsten Höller's Projects*, „Jurnal of Somaesthetics”, nr 1, 2015.

14 E. Gerhardt, *Grzyby. Wielki ilustrowany przewodnik*, tłum. S. Lukomski, Warszawa 2006, s. 24.

15 Więcej o pracy, której elementem była również umieszczona na środku platforma, gdzie widzowie mogli spędzić noc, o jej odwołaniach kulturowych i wielowątkowości można przeczytać w materiałach towarzyszących wystawie; warto zwrócić do swojego katalogu wydanego w 2011 r.: Carsten Höller: *Soma*. Documents.

nie do końca rozumiemy ich działania i co pewnego wiemy o grzybach, a także że nasze ludzkie odniesienia są mało istotne w szerszej perspektywie. Sam artysta powiedział przy okazji otwarcia swojej wystawy *REASON* w Gagosian Gallery w Nowym Jorku w 2017: „Uważam grzyby za niesamowite. Ich jedyną funkcją jest podnoszenie nasion z gruntu, żeby porwał je wiatr. Dlaczego zatem jest tak wiele różnych kształtów, kolorów i składników, a niektóre grzyby są psychoaktywne? O ile wiemy, nie komunikują się one między sobą powyżej gruntu i nie używają toksyn do chronienia siebie. Jest coś jeszcze, czego nie rozumiemy”<sup>16</sup>. A chcemy się dowiadywać coraz więcej i głębiej. Chcemy racjonalizować i mieć nad wszystkim kontrolę. Grzyby wymykają się prostemu rozróżnieniu dobre/złe, zdrowe/trujące, racjonalne/magiczne. Człowiek jednak nieustannie tworzy teorie, nakłada je na świat i oczekuje, że jego złożone składniki doskonale zmieszczą się w poszczególne formaty, zapewniając nam stabilizację. Tymczasem żyjemy w niepewnych czasach z wieloma zagrożeniami ekologicznymi, gdzie teorie są poręczami, które warto odrzucić i otworzyć się na „grzybowe atrakcje”<sup>17</sup>.

Wszyscy pamiętamy słynne paradoksy Zenona dotyczące dychotomii, czyli nieskończonego podziału na pół. Tę zasadę zastosował Carsten Höller w prezentacji *Mushrooms Mathematics* w 2018 roku. Podzielone obrazy zawisły na ścianach, a podzielone i jednocześnie połączone grzyby (seria *Giant Triple Mushrooms*) zostały ustawione w przestrzeniach Galerii Masimo De Carlo w Mediolanie. Wielkie obiekty zbudowano z połowy dobrze nam znanego muchomora czerwonego zespolonego z dwoma innymi gatunkami, równo podzielonymi na czwarte części. Widok prostej linii podziału ma w sobie porządek, niesie uspokojenie i ukojenie, jak dobrze sformatowana siatka u skrupulatnego rysownika. Równy ułożony gigantyczny grzyby wyznaczają wyraźną oś, podkreślają ważność porządkującej metody wprowadzonej przez człowieka. Jednak gdy uważnie przyglądamy się niewspółmiernym zestawieniom, poszarpanym brzegom po jednej stronie, odczuwamy niepokój. Olbrzymie dziwaczne połączenia, nienaturalne zestawy wywołują zdziwienie i zadziwienie, ale także budzą uśpięne wątpliwości. To obraz niezrozumiałych związków i zespożeń, niejasnej wspólnotowości pomimo wprowadzonego odgórnego ludzkiego podziału. Dodatkowo gdy przypomnimy sobie mikoryzę – tę wielką przeplatającą się i nierozpoznaną sieć, łączącą wiele gatunków, poszczególne dziwaczne zestawy stają się bardziej prawdopodobne. Tego mi właśnie brakuje w pracach niemieckiego artysty – obrazu tej podziemnej sfery, chociaż zasugerowania przenikających się strzępek-nici, które musimy sobie dowyobrazić.

16 *Why this summer is mushroom season at Gagosian*, <http://uk.phaidon.com/agenda/art/article-s/2017/june/15/why-this-summer-is-mushroom-season-at-gagosian/> [dostęp: 20.05.2019].

17 Zob. A. Lowenhaupt Tsing, *The mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton i Oxford 2015.

Jego grzyby są jedynie owocnikami, mocno osadzonymi w swojej wizualnej podstawie, podkreślonej jeszcze metalowymi okręgami, na których je bezpośrednio umieszczono, izolując od podłoża. Pomimo tego „grzyby nie tylko otwierają nasze umysły na nieprzewidziane efekty, ale one, co więcej żyją i rozmnażają się zwykle w niezrozumiały sposób”. A opisywana wystawa „jest połączeniem geometrii i magii, kodu i nowości, racjonalności i absurdu i zaprasza nas do poszukiwania nowych metod rozumienia”<sup>18</sup>.

Obok gigantycznych grzybów, Höller konstruuje różnych rozmiarów witryny. W nich jeszcze silniej widoczna jest chęć porządkowania, usystematyzowania i przejęcia kontroli. *Podwójna witryna grzybów (Trójpole) [Double Mushroom Vitrine (Threefold)]*, z 2018 roku to zamknięte w szklanej gablocie, równo ułożone połączone ze sobą: *Amanita muscaria / Macrolepiota procera; Amanita muscaria / Lactarius salmonicolor; Amanita muscaria / Craterellus tubaeformis* (Muchomor czerwony / Czubajka kania, Muchomor czerwony / Mleczaj późnojesienny, Muchomor czerwony / Pieprznik trąbkowy). Ta, jak i wszystkie pozostałe witryny przypominają czyste, sterylne laboratoria, gdzie w szklanych pojemnikach zgromadzono ciekawe okazy. Pokazują, jak człowiek stwarza iluzję panowania nad światem. Laboratoryjne okazy poddawane są nieustannym badaniom, a najnowsze metody pozwalają wszystkie je odpowiednio rozpoznać i sklasyfikować.

Trzeba być naprawdę za pan brat z wiedzą mykologiczną, żeby umieć rozróżnić te wszystkie odmiany, a łatwiej na pewno nie będzie, jako że technologia DNA w ostatnich latach przewróciła cały świat grzybów do góry nogami. Kiedyś grzyby klasyfikowało się na podstawie widocznych – choć drobnych – różnic, ale teraz zagłębić się trzeba aż w materiał genetyczny i tworzyć genetyczne profile poszczególnych grup. Gatunki przesuwają się między nimi, a poszczególne grupy są rozdzielane na podgrupy, przez co nawet zawodowi mykolodzy mają problemy z nadążaniem za zmianami<sup>19</sup>.

Być może nieustanna chęć dokładnego odseparowania, zbadania i nazwania wszystkiego powoduje większy chaos, a przede wszystkim zaciera rzeczywistość istniejące podobieństwa i relacje. Zatem te dziwne podwójne, potrójne grzyby pokazują nam wielostronne i różnorakie, nie zawsze zrozumiałe sieci połączeń. Połączeń zachodzących w naturze, na które człowiek często nie chce się zgodzić albo się ich boi i wymyśla swoje zasady – jedną z nich jest udomowienie i dzikość, inną podział grzybów według ludzkiej przydatności.

18 Materiały informacyjne galerii, tłum. własne, <https://www.galleriesnow.net/shows/carsten-holler-mushroom-mathematics> [data dostępu: 20.05.2018].

19 P. Karlsen, *Biografia prawdziwika. Superbohater wśród grzybów*, tłum. M. Rost, Kraków 2018, s. 63.

Jednak mimo tych ekstremalnych wysiłków, większość gatunków z obu stron linii, włączając w to człowieka, żyje w złożonych relacjach zależności i współzależności. Uwaga skierowana na ową różnorodność może dać początek docenieniu międzygatunkowego życia gatunków<sup>20</sup>.

Nie przeszkadza nawet lekko kiczowata forma obiektów. Artysta nie ukrywa, że są to sztuczne twory wykonane z różnych materiałów, jak np. z poliestru, farby, żywicy syntetycznej, farby akrylowej, drutu, pianki poliuretanowej czy stali nierdzewnej. Nie są wykonane w sposób perfekcyjny, nie zacierają się różnica w wyglądzie, w fakturze. Jakby belgijski artysta, posiadający niemieckich rodziców, mieszkający w Szwecji i Ghanie chciał zwrócić uwagę na współistnienie, ale nie ujednolicenie. Stworzył świat olbrzymich „nieczystych” grzybów, pozostawiając ślady odrębności. To nie bezkształtna, jednolita masa jednego gatunku, lecz wspólnota zbudowana z różnorodności. Prace Carstena Höllera otwierają nas na powiązaną ze sobą różnorodność, a my również jesteśmy częścią tej bioróżnorodności, gdyż, jak pisze D. Haraway, my także jesteśmy nieczystym gatunkiem, który wchodzi w wielorakie reakcje z innymi gatunkami, współtworząc „gatunki stowarzyszone”. To wspólna historia współzamieszkiwania, w której „relacja jest najmniejszą możliwą jednostką analizy”.

*W Manifeście gatunków stowarzyszonych* zamierzam więc opowiadać historie o relacjach znaczącej inności, dzięki którym ich strony stają się tym, kim są – jak słowo i ciało. Historie o ewolucji, miłości, tresurze i rasach albo rodzajach pomagają mi myśleć o tym, jak dobrze współegzystować z zastępem gatunków, które współkonstruuja ludzi na tej planecie, w każdym wymiarze czasu i przestrzeni<sup>21</sup>.

Nawet jeżeli czasami trudno nam zaakceptować ich wieloznaczność, nie zawsze rozumiemy ich działanie, a często jesteśmy przerażeni, ponieważ „[g]rzyby to żywe nitkowate organizmy, ukryte w glebie lub drzewie. Te prawdziwe grzyby są niekiedy niesamowitymi, budzącymi przerażenie obcymi, nieznanymi stworzeniami bez oczu i sierści. Ludziom niełatwo przychodzi zdobyć się na sympatię w stosunku do nich – a już na pewno nie jest to możliwe, gdy mają one śluzowatą konsystencję lub zawierają śmiertelne trucizny albo gdy okazują się przerażające, jak niektóre z niekończących się białawych grzybni, które potrafią nocami świecić w podłożu”<sup>22</sup>.

20 A. Tsing, *Krnqbrne krawędzie: grzyby jako gatunki towarzyszące*, dz. cyt., s. 76.

21 D. Haraway, dz. cyt. s. 258.

22 R. Hofrichter, dz. cyt., s. 18.

Pomimo tego, albo między innymi dzięki temu, grzyby mogą być wspa-  
niałymi nauczycielami i często bywają artystyczną inspiracją<sup>23</sup>, dlatego  
„Możemy zignorować grzyby, możemy też zastanowić się, co nam one mó-  
wią o kondycji ludzkiej. Poza domem, między lasami i polami, obfitość nie  
została jeszcze wyczerpana”<sup>24</sup>.

---

23 Artyści często sięgają do grzybów w wielu różnych odsłonach i znaczeniach, jeden z tekstów:  
V. Meyer, C. Nai, *The beauty and the morbid: fungi as source of inspiration in contemporary art*, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5611638> [dostęp: 16.10.2019] czy rozmowa B. Świątkowskiej i P. Sosnowskiego umieszczona pod adresem: <https://u-jazdowski.pl/edukacja/krotko-mowiac-sztuka/krotko-mowiac-sztuka/grzyby> [dostęp: 16.10.2019].

24 A. Tsing, dz. cyt., s. 86.

---

Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

---

Bukdahl E. M., *Embodied Creation and Perception in Olafur Eliasson's and Carsten Höller's Projects*, „Journal of Somaesthetics”, nr 1, 2015.

---

Carsten Höller, *The last avant-garde*, rozmowa Oliviera Zahma, <https://purple.fr/magazine/fw-2013-issue-20/carsten-holler> [dostęp: 10.11.2019].

---

Carsten Höller: *Soma. Documents*, red. D. Brill, U. Kittelmann, Berlin 2011.

---

Dominiaak M., Lembicz M., *Sieci grzybowe – struktura, funkcje i wykorzystanie przez człowieka*, „Kosmos. Problemy nauk biologicznych”, nr 2 (319), 2018, s. 313-318.

---

*Grzyb a sprawa polska*, rozmowa Artura Zawiszy z prof. Rochem Sulimą, „Tygodnik Przegląd” 03.10.2010, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/grzyb-sprawa-polska/> [dostęp: 10.11.2019].

---

Gerhardt E., *Grzyby. Wielki ilustrowany przewodnik*, tłum. S. Łukomski, Warszawa 2006.

---

Haraway D., *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 241-260.

---

Hofrichter R., *Tajemnicze życie grzybów*, tłum. M. Kilis, B. Nowacki, Warszawa 2017.

---

Karlsen P., *Biografia prawdziwka. Superbohater wśród grzybów*, tłum. M. Rost, Kraków 2018.

---

Lowenhaupt Tsing A., *The mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton i Oxford 2015.

---

Szweykowska A., Szweykowski J., *Botanika. Systematyka*, t. 2, Warszawa 2005.

---

Tsing A., *Krąqbrne krawędzie: grzyby jako gatunki towarzyszące*, [w:] *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. O. Cielemecka, M. Rogowska-Stangret, tłum. M. Rogowska-Stangret, Lublin 2018, s. 71-87.

---

Windsor M., *Art of Interaction: A Theoretical Examination of Carsten Höller's Test Site*, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site> [dostęp: 10.11.2019].

---

Whittaker R. H., *New Concepts of Kingdoms of Organisms*, „Science”, 1969, t. 163, s. 150-160.





**MRÓWKI I GRZYBY  
W PRACY ELVINA  
FLAMINGO**

***SYMBIOTYCZNOŚĆ  
TWORZENIA.***

**ROZWAŻANIA  
O KATASTROFIE**

**IZABELA  
KOWALCZYK**



W niniejszym tekście omówię projekt Elvina Flamingo (Jarosława Czarneckiego) *Symbiotyczność tworzenia* (2012 – ok. 2034) w kontekście globalnych zagrożeń i pojawiających się ostrzeżeń o czekającej nas katastrofie. Postaram się również, niejako wbrew założeniom artysty, znaleźć kulturowe konteksty, w których słynna praca z mrówkami, może być odczytywana. W tym celu zwrócę się głównie w stronę literatury *science-fiction*.

Jako że autor *Symbiotyczności tworzenia* odwołuje się przede wszystkim do posthumanizmu, warto przywołać główne założenia tego – wciąż stosunkowo nowego – prądu myślowego, ale też podkreślić potrzebę zmiany myślenia o człowieku w kontekście dotykającego nas zagrożenia ekologicznego. Dzisiaj coraz częściej zwracamy uwagę na katastrofalny stan środowiska naturalnego na Ziemi. Zanieczyszczenia powietrza i zmiany klimatyczne powodują negatywne efekty w skali całej planety, a największe zagrożenie dla przyszłości wydaje się nieść efekt cieplarniany. Dlatego musimy zacząć budować strategiczne sojusze, dbając o dobro wspólne i nie uciekając od odpowiedzialności za innych, również – nieludzkich innych, a także za całą planetę. Musimy też uświadomić sobie, że żyjemy w symbiozie z innymi gatunkami.

Dlatego powinniśmy jak najszybciej przeprogramować nasze imaginarium. Jak wskazuje Rosi Braidotti w książce *Po człowieku*, „musimy nauczyć się myśleć inaczej o sobie samych”<sup>1</sup>, przeciwstawiając się indywidualizmowi i utowarowieniu życia. Tym, co przede wszystkim należy poddać krytyce jest indywidualizm i wiążące się z nim nastawienie na jednostkowy sukces, rywalizację oraz skupienie na własnym ego. To właśnie indywidualistyczne podejście, tak bardzo zakorzenione w liberalnej demokracji, związane z narracją sukcesu oraz wymogami rentowności, uczyniły z nas egoistów, którzy nie potrafią docenić wartości, jaką jest dobro wspólne i życie całej planety. Indywidualizm nie jest bowiem, „jak wierzą liberalni myśliciele, wrodzoną cechą »natury ludzkiej«, ale historycznie i kulturowo określoną formacją dyskursywną, która na dodatek staje się coraz bardziej problematyczna”<sup>2</sup>. Autorka książki *Po człowieku* namawia nas do stworzenia nowego posthumanistycznego projektu, a więc wykreowania wizji, w której jest miejsce na hybrydalność, odejście od humanizmu i in-

---

1 R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 61.

2 Tamże, s. 78.

dywidualizmu, włączenie wykluczonych czy zmarginalizowanych wcześniejszej form podmiotowości. Dlatego potrzebujemy, jak podkreśla Braidotti, „rekompozycji zarówno podmiotowości, jak i wspólnoty”<sup>3</sup>.

Bycia we wspólnocie uczyć nas może świat organizmów nieludzkich. Przyroda opiera się na symbiozie, współistnieniu oraz współpracy. Sami nie zdajemy sobie sprawy z naszej hybrydyczności. Nasze ciała zamieszkiwane są przez ok. 100 trylionów bakterii i innych mikroorganizmów, wirusy, różnego rodzaju grzyby, a niekiedy też pasożyty. Masa flory bakteryjnej ludzkiego organizmu, a więc tzw. mikrobiomu to około dwa kilogramy. Mikroby wspomagają nasz organizm w trawieniu, pomagają w zwalczaniu infekcji, wzmacniają system immunologiczny. Życie roślin z kolei umożliwiają grzyby, tworzące podziemny świat ryzosfery, określane swego rodzaju „internetem lasu”. Dzisiaj uważa się, że wyjście roślin na ląd było możliwe dzięki ich symbiozie z grzybami<sup>4</sup>.

Przeformułowanie naszego myślenia o człowieku, który przestaje być już panem świata a jest widziany jako część całej przyrody, z którą powinien żyć w symbiozie, dokonuje się dzięki teoriom posthumanistycznym, a pośrednio także dzięki inspirującej się nimi sztuce. W tym tekście chcę jednak postawić pytanie, czy faktycznie sztuka, która odnosi się do posthumanizmu, jest w stanie zrezygnować z dominującej pozycji człowieka – twórcy, indywidualnego autora, demiurga, wytwórcy znaczeń?

Posthumanizm akcentuje potrzebę zmiany pojmowania roli człowieka w świecie, odrzucenie jego centralistycznej pozycji (zerwanie z antropocentryzmem) i zwrócenie się w stronę związków z innymi – zwierzętami i roślinami a także maszynami. Myśl posthumanistyczna podejmuje też ważne wyzwanie, każąc przeformułować nasze myślenie o oddzieleniu kultury od świata natury. Za oczywisty traktowany był (i często nadal jest) podział na aktywną i produktywną kulturę i naturę, łączoną ze sferą immersji<sup>5</sup>. Dzisiaj teoretycy próbują zerwać z tym podziałem, wskazując, jak np. Elizabeth Grosz, że natura wyprzedza kulturę i zmusza ją do ciągłych transformacji, jest więc motorem ewolucji przebiegającej w nieprzewidywalny sposób. Tym samym Grosz sygnalizuje nierozzerwalny związek natury z kulturą, akcentując też potrzebę namysłu nad tym, w jaki sposób natura pobudza i produkuje kulturę, a więc jako to, co biologicznie umożliwia i kształtuje życie kulturowe i społeczne<sup>6</sup>. Grosz zastanawia się również nad tym, dlaczego z badań nad kulturą wykluczony został świat

3 Tamże, s. 176.

4 R. Hofrichter, *Tajemnicze życie grzybów*, tłum. M. Kiliś, B. Nowacki, Warszawa 2017.

5 M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010, s. 63.

6 E. Grosz, *Time Travels. Feminism, Nature, Power*, Londyn 2005, cyt. za: M. Bakke, *Bio-transformacje...*, dz. cyt., s. 63.

zwierząt, który przecież również ma swoje obyczaje, używa narzędzi, prowadzi życie społeczne. Dlatego dzisiaj powinniśmy mówić raczej o naturokulturze. Termin ten wskazuje na niemożność rozdzielania, jak miało to miejsce w humanizmie, sfery kultury od natury. W tym podejściu kultura traktowana jest jako wytwór ewolucji naszego gatunku<sup>7</sup>.

W gruncie rzeczy to myślenie każe też przeformułować nasze dotychczasowe podejście do sztuki oraz estetyki. Do tej pory w większości definicji sztuki pojawiają się stwierdzenia, że jest to dziedzina działalności ludzkiej mająca na celu przedstawianie rzeczywistości lub jej przekształcanie w taki sposób, aby powstały nowe formy określone dziełem sztuki<sup>8</sup>. Podobnie zresztą estetyka rozumiana jest jako filozoficzny namysł nad pięknem charakteryzującym ludzkie wytwory. Jednak czy na pewno estetyka oraz sztuka przynależą tylko do gatunku ludzkiego?

Teorie posthumanistyczne zwracają uwagę na to, że również zwierzęta posiadają swoisty smak estetyczny, a to, co do tej pory uważane było za wyłącznie ludzkie, można odnaleźć również w ich świecie<sup>9</sup>. To na przykład architektura tworzona przez zwierzęta (budowle termitów, sieci pajęczce, gniazda os i szerszeni, tamy budowane przez bobry, różnego rodzaju gniazda itp.), to nawet architektura krajobrazu (jak w przypadku samców ptaków altanników, które w celu zwabienia samic drobiazgowo przyozdabiają przestrzeń przed gniazdem). To także posługiwanie się narzędziami czy specyficzne rytuały związane ze śmiercią bliskich, najbardziej rozpoznane u słoni. To również muzyka – śpiew ptaków czy walenii. Funkcje tych działań są w zasadzie podobne do funkcji ludzkiej sztuki, np. architektura ma funkcję ochronną oraz reprezentacyjną; śpiew – funkcję godową oraz komunikacyjną. Towarzyszy temu również pewien naddatek w postaci piękna oraz umiejętności jego rozpoznania i oceny. Samiczka altannika musi umieć oceniać zdolności artystyczne samca, jeśli decyduje się na wybór danego gniazda. Badacze podkreślają, że nadrzędna funkcja tych działań wiąże się z przetrwaniem gatunku. Jednak niektórzy stawiają tezę, że być może podobnie jest z wytworami ludzkimi. Monika Bakke w swej książce cytuje słowa Heleny Cronin: „[n]asze uwielbienie dla malarstwa, muzyki, krajobrazu nie dystansuje nas od innych zwierząt. Przeciwnie, zbliża nas do nich. Pochodzi od wspólnego zachowania, które zarówno dla nas, jak i dla nich miało ważny selekcyjny wpływ na naszą ewolucyjną przeszłość”<sup>10</sup>.

7 Por. M. Bakke, *Bio-transformacje...*, dz. cyt., s. 58-60.

8 Por. definicje sztuki na Wikipedii: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Sztuka>, [dostęp: 29.10.2019].

9 M. Bakke, *Bio-transformacje...*, dz. cyt., s. 209.

10 Tamże.

Tym samym powinniśmy podważyć dotychczasowe myślenie o kulturze, a także utarte definicje sztuki, wskazujące na to, że jest ona wyłącznie ludzką domeną, zdolnością człowieka do twórczego działania, mającą na celu przedstawianie rzeczywistości lub tworzenie nowych form z intencją oddziaływania na odbiorców.

Do zmiany myślenia na temat sztuki jako wyłącznej ludzkiej domeny namawia też wspomniany już projekt Elvina Flamingo pt. *Symbiotyczność tworzenia*. Tworzą go kolonie mrówek: farmerek oraz tkaczek, które zamknięte są w przygotowanych specjalnie dla nich szklanych inkubatorach stanowiących część, specjalnie dla nich zbudowanej, konstrukcji. Wewnątrz skrzyń znajdują się szklane kolby oraz próbówki a rury pomiędzy nimi pozwalają mrówkom na przemieszczanie się, choć nie mają one możliwości wyjścia na zewnątrz. Dodatkowym elementem pracy są umieszczone wewnątrz skrzyń bardzo czułe mikrofony kontaktowe, które wielokrotnie wzmacniają wydawane przez mrówki dźwięki, dzięki czemu odbiorcy mogą je usłyszeć. Artysta wskazuje w tym przypadku na możliwość dostrzeżenia i usłyszenia tego, co jest nam niedostępne:

Fakt wykorzystywania przeze mnie głosu biologii tylko pozornie może zdać się czymś frywolnym. W istocie ta aktywność powoduje zaistnienie tego, co niewidzialne, i uwypukla to, czego jeszcze nie pokazano. Słowo *culture* zarówno w języku angielskim, jak i francuskim oznacza również hodowlę, uprawę. Moją pracę można zatem odczytać jako wielopłaszczyznową metaforę zarówno futurystycznej hodowli-utopii, perfekcyjnej uprawy-doskonałości, jak i międzygatunkowej kultury-wspólnoty<sup>11</sup>.

Powstawanie projektu łączyło się z kilkoma próbami, które zakończyły się niepowodzeniem, a więc śmiercią królowej mrówek. W przypadku kolonii farmerek zakupionej 8 października 2012, królowa zmarła 28 października 2012. Natomiast w przypadku tkaczek, których hodowla jest dużo trudniejsza, pierwsza królowa zakupiona 16 września 2013 zmarła około 20 września, kolonia zakupiona 15 października 2013 straciła swoją królową około 25 listopada 2013, a w następnej, zakupionej 29 listopada 2013, śmierć królowej nastąpiła około 24 marca 2014. W przypadku mrówek śmierć królowej oznacza zakończenie życia całej kolonii. Przewiduje się, że królowa może żyć około 14 do 20 lat, dlatego też projekt *Symbiotyczność tworzenia* przewidziany jest na około 20 lat.

W odniesieniu do swojego projektu, artysta deklaruje porzucenie roli autora-demiurga:

11 E. Flamingo (J. Czarnecki), *Symbiotyczność tworzenia*, <http://www.elvinflamingo.com/zycie-w-laboratorium/pl/tekst-glowny.html>, [dostęp: 30.05.2019].

Ideą projektu *Symbiotyczność tworzenia* było stworzenie dzieła, które nie byłoby jedynie artefaktem i podpisem twórcy-demiurga, ale przede wszystkim dzieła żyjącego własnym życiem, dzieła uczestniczącego, interaktywnego i symbiotycznego z jego autorem, gdzie ten świadomie odejdzie od swojej demiurgicznej pozycji i stanie się jego bezkompromisową częścią<sup>12</sup>.

Jednak czy faktycznie jest to możliwe? Czy mrówki są pełnoprawnymi autorami projektu? Czy nie jest raczej tak, że zostały one do niego przymuszone przez Czarneckiego, bez jakiegokolwiek możliwości podjęcia własnych decyzji?

W *Symbiotyczności tworzenia*, według zamierzeń Elvina Flamingo, działającymi aktorami są również mrówki farmerki oraz tkaczki. Pierwsze to *Atta sexdens*, czyli mrówki hodujące grzyba (tym przyjrzyć się w niniejszym tekście bardziej szczegółowo), drugie natomiast to mięsożerne *Oecophylla smaragdina*. Trzeba jednak pamiętać, że także mrówki żyją w symbiozie z innymi gatunkami i ich działalność nie byłaby możliwa, na przykład w przypadku tkaczek – bez roślin, grzybów oraz bakterii.

Tę szczególną, potrójną symbiozę opisuje Robert Hofrichter w książce pt. *Tajemnicze życie grzybów*: „Mrówki dostarczają do gniazda fragmenty liści i roślin, po czym przeżuwiają je na papkowatą masę. Służy ona jako specjalna pożywka dla grzybów, które rozkładają celulozę w materiale roślinnym”<sup>13</sup>. Bez bakterii z rodzaju *Streptomyces*, które usuwają z roślin substancje szkodliwe dla mrówek, hodowla grzybów *Attamyces bromatificus* nie byłaby możliwa. Warto też podkreślić, że fragmenty roślin, które byłyby bezpośrednio zjedzone przez mrówki, spowodowałyby ich otrucie. Pokarm jest więc hodowany przez te owady niejako na grzybie: „[r]odzaj *Attamyces* tworzy na końcach swoich strzępek bogate w białko zgrubienia, nazywane przez biologów gongylidiami, które dostarczają pożywienie i proteiny dla mrówek”<sup>14</sup>. Ta pożywka jest jednak stale zagrożona przez inwazyjne grzyby workowe (przedstawiciele *Escovopsis*), jak i przez szkodliwe bakterie. W tym celu mrówki przenoszą bakterie *Streptomyces*, hamujące rozwój szkodliwych grzybów i bakterii. „Tym samym – jak pisze Hofrichter – mrówki nie tylko trudnią się rolnictwem, lecz także rozwinęły wysoce wyspecjalizowane zabiegi higieniczne, w których korzystają z pomocy bakteryjnych pomocników”<sup>15</sup>. Są one też od nich całkowicie zależne. Bez grzybów i bakterii, kolonie giną. Zatem myśląc o wielostronnej symbiozie, można zastanawiać się, kto ma w tym układzie największe sprawstwo. Możemy przecież przyjąć perspektywę, że to grzyb (tajemniczy gatunek,

12 Tamże.

13 R. Hofrichter, *Tajemnicze życie grzybów*, dz. cyt., s. 225.

14 Tamże.

15 Tamże, s. 226.

nienależący ani do świata zwierząt, ani roślin) domaga się od mrówek podjęcia działania. A może elementem sprawczym jest niewidzialna bakteria? Te rozważania pozostawmy jednak biologom.

Warto natomiast pozostając jeszcze przy *Tajemniczym życiu grzybów*, podkreślić za autorem książki, że hodowla grzybów przez mrówki jest najstarszą formą rolnictwa na świecie. Rozpoczął ją wspólny przodek mrówek oraz termitów około 50 milionów lat temu. W ciągu ostatnich 25 milionów lat zaczęły pojawiać się różne „rolnicze” strategie, zaś najbardziej znaną spośród nich jest właśnie działalność mrówek grzybiarek. „Odcinają one kawałki liści i przynoszą je do swoich mrowisk, aby na tym podłożu zakładać grzybowe ogrody”<sup>16</sup>. Metody tego mykologicznego rolnictwa są bardzo zróżnicowane. Istnieje około 200 gatunków mrówek z rodzaju *Atta* i *Acromyrex*, które hodują pleśniowego grzyba *Attamyces bromatificus*. Ich działalność, jeśli chodzi o skalę, jest imponująca. Królowa daje życie nawet 150 milionom robotnic, zaś w społeczności funkcjonuje ich od dwóch do trzech milionów. Skalę ich działań odsłoniło jedno z największych mrowisk na świecie w południowej Brazylii, odkryte przez naukowców z Uniwersytetu w Botucatu, które w celu badań zostało zalane cementem. Stało się ono inspiracją dla pracy artysty. Siedlisko mrówek z gatunku *Atta* rozciągało się na powierzchni około 50 metrów kwadratowych i głębokości do 8 metrów. Jak pisze Hofrichter:



Odślonięto niemal 1000 różnej wielkości komór, spośród których w 390 nagrafiono na uprawiane przez mrówki grzybowe ogrody. Inne jamy służyły jako pomieszczenia na odpadki, między innymi zwiędłe liście i obumarłą grzybnię, lub wręcz komory grobowe dla martwych mrówek<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Tamże, s. 223.

<sup>17</sup> Tamże, s. 224.



Warto podkreślić w tym miejscu, że mrówki posiadają niezwykle złożone struktury społeczne. Pisał o tym, przywoływany przez Flamingo, Maurice Maeterlinck:

Jedne z najbardziej skomplikowanych systemów komunikacji znanych wśród zwierząt, najbardziej dopracowane systemy kastowe, klimatyzowane architektury podziemnych ogrodów grzybowych, milionowe kolonie, to wszystko sprawia, iż farmerki zasługują na uznanie ich najbardziej wyspecjalizowanym superorganizmem na świecie<sup>18</sup>.



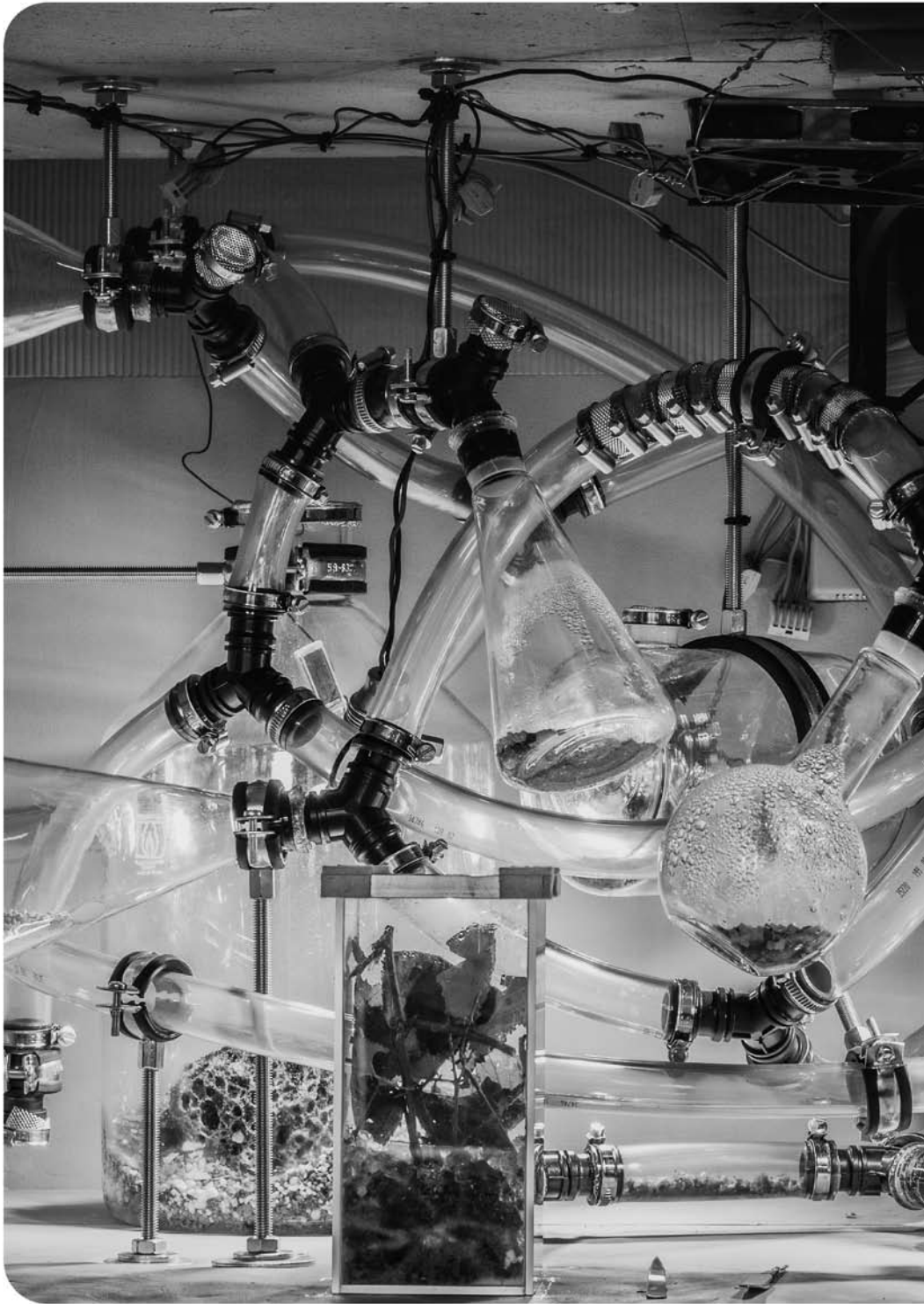
W pracy *Symbiotyczność tworzenia* mamy możliwość obserwowania mrówek i ich współpracy. Okazuje się, że są one w ciągłym ruchu, przenosząc hodowanego grzyba z miejsca na miejsce, przechodzą z nim także pomiędzy poszczególnymi skrzyniami dzięki zamontowanym przez artystę specjalnym połączeniom. Ich praca jest isticie „mrówcza”. Jarek Czarnecki opowiadał mi o tym, że kiedy w pochodzie jedna z mrówek przystanie (aby odpocząć?), natychmiast jest trącana przez idącą za nią mrówkę, aby nie opóźniła pracy. Działania mrówczej społeczności opisuje także Hofrichter:

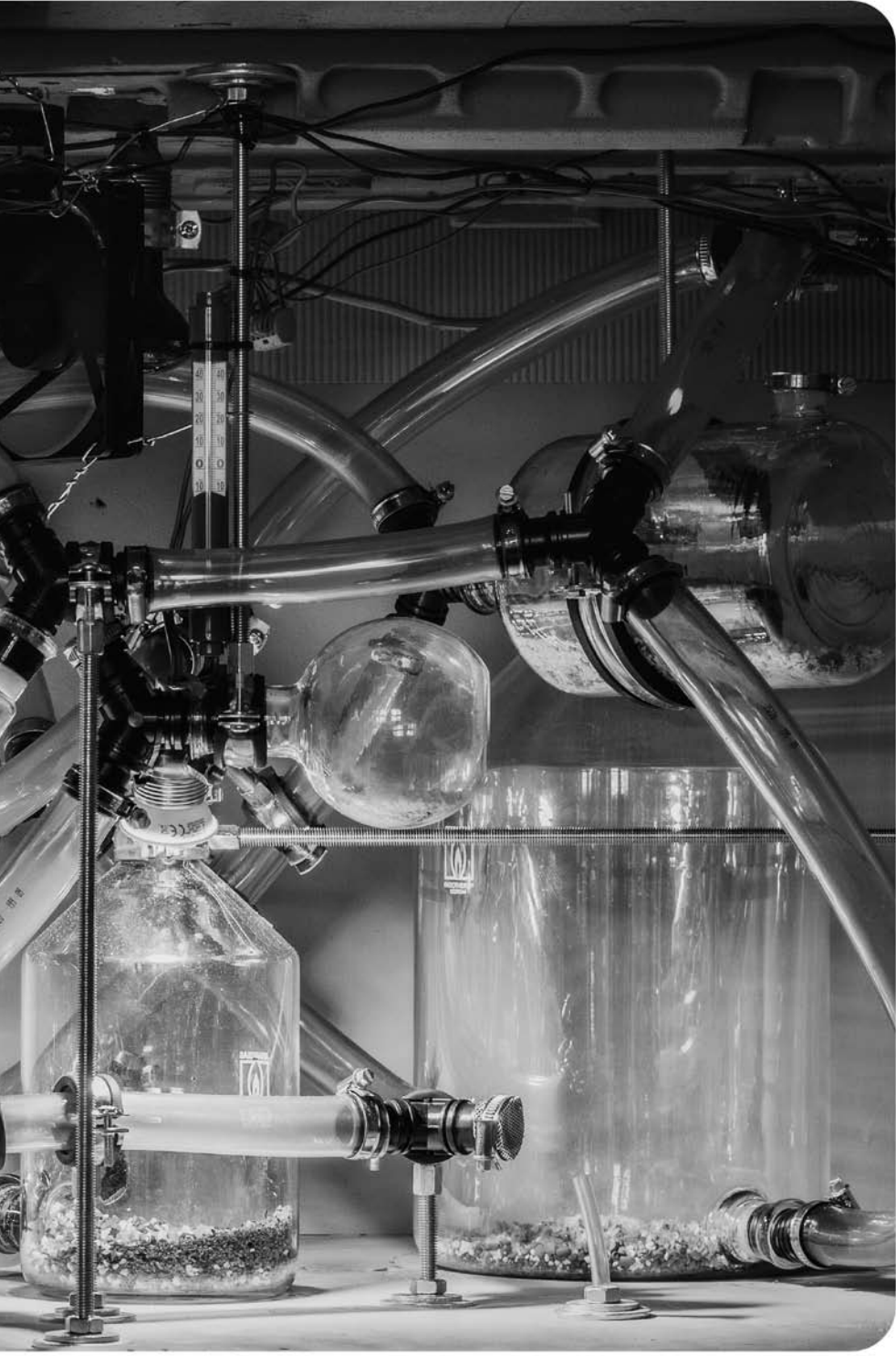
Na farmie grzybów różne kasty wykonują troskliwie i z całą pewnością niezmordowanie przypisane im zadania. Farma jest stale rozbudowywana

i starannie pielęgnowana. Do takiej mrówczej społeczności należą robotnice zewnętrzne, wywiadowcy szukający w okolicy odpowiednich krzewów i drzew oraz zostawiający ślad zapachowy, dzięki któremu potem robotnice ścinające liście w niekończącym się pochodzie zmierzają na miejsce akcji, a także żniwiarki i małe strażniczki przyboczne<sup>19</sup>.

18 M. Maeterlinck, *Życie mrówek*, Warszawa 1992, s. 34, za: E. Flamingo (J. Czarnecki), *Symbiotyczność tworzenia*, dz. cyt.

19 R. Hofrichter, *Tajemnicze...*, dz. cyt., s. 226.





*Symbiosis of Creation (Reconstruction of Non-human Culture), Elvin Flamingo, mixed media, 2012-2014, DAY 201*

Te prastare formy rolnictwa, które przetrwały do dzisiaj, a także skomplikowane relacje społeczne panujące wewnątrz danej kolonii, mogą kojarzyć się z odległą cywilizacją. Nie dziwi zatem, że mrówki jako wcielenie rozproszonej inteligencji intrygowały jednego z najbardziej genialnych pisarzy *science-fiction*, jakim był Stanisław Lem. W jednym z wywiadów mówił on:

Bo kiedy weźmie pan poszczególne mrówki, to nijak się pan nie dowie, do czego są wspólnie zdolne. Na przykład wiadomo, że mrówki - nie wszystkie gatunki, co prawda - natrafiwszy na jakąś niewielką przeszkodę w rodzaju rowu z wodą, potrafią ze swych ciał złożyć most, po którym przejdą inne. I nie wiadomo, jak do tego dochodzą, gdyż nie ma tak, że jest jakaś mrówka-projektant mostów, mrówka-magazynier, mrówka-dyspozytor [jeśli weźmiemy pod uwagę przytoczone wcześniej rozważania Hofrichtera, to Lem jednak się mylił - dopisek I. K.] - nie, to się dzieje tak, że one się zbierają do kupy. Albo robiono takie eksperymenty, bardzo proste, kładąc na ich drodze jakiś mały przedmiot, którego żadna mrówka nie byłaby w stanie osobno unieść. I wtedy zbierają się dwie mrówki, trzy mrówki, potem się do nich przyłączają jeszcze cztery mrówki, po czym zaczynają nieść wspólnie ten ciężar do mrowiska. A nikt przecież nie zaprogramował ich węzłów nerwowych, żeby tak postępować. To jest właśnie inteligencja rozproszona<sup>20</sup>.

Dzisiaj rozważania o rozproszonej inteligencji można odnieść do wspólnot wiedzy opisanych przez Charlesa Jenkinsa za Pierre'm Lévyem w *Kulturze konwergencji*. Autor pisząc o zbiorowej inteligencji, wskazuje, że jest nią „zdolność wirtualnych społeczności do wykorzystania połączonych uzdolnień wszystkich ich członków”<sup>21</sup>. Takie wspólnoty wiedzy mogą wywierać naciski, na przykład na producentów, oddziałując tym samym na kulturę konsumpcyjną, choćby w celu uczynienia jej bardziej etyczną. Można pójść jeszcze krok dalej i zaryzykować tezę, że dzisiaj zbiorowa inteligencja powinna być widziana przez pryzmat symbiozy ludzkich i nieludzkich innych, do czego, pisząc o współobecności, nawołuje Rosi Braidotti<sup>22</sup>. Pojawia się jednak pytanie, czy faktycznie jesteśmy w stanie wejść w interakcję z innymi: ludzkimi i nieludzkimi w celu ochrony naszej planety? I czy w ogóle jest to możliwe?

Mrówki w pracy Elvina Flamingo odsyłają w gruncie rzeczy do różnych tropów kulturowych i choć autor deklaruje, że jego praca jest pozbawiona

20 *Przyziemność stworów naziemnych*, ze Stanisławem Lemem rozmawia Jan Gondowicz, Lem. pl, Serwis poświęcony twórczości Stanisława Lema, <https://solaris.lem.pl/home/czytelnia/wywiady/206-przyziemnosc-stworow-naziemnych?showall=&start=2>, [dostęp: 31.05.2019].

21 Ch. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2006, s. 31.

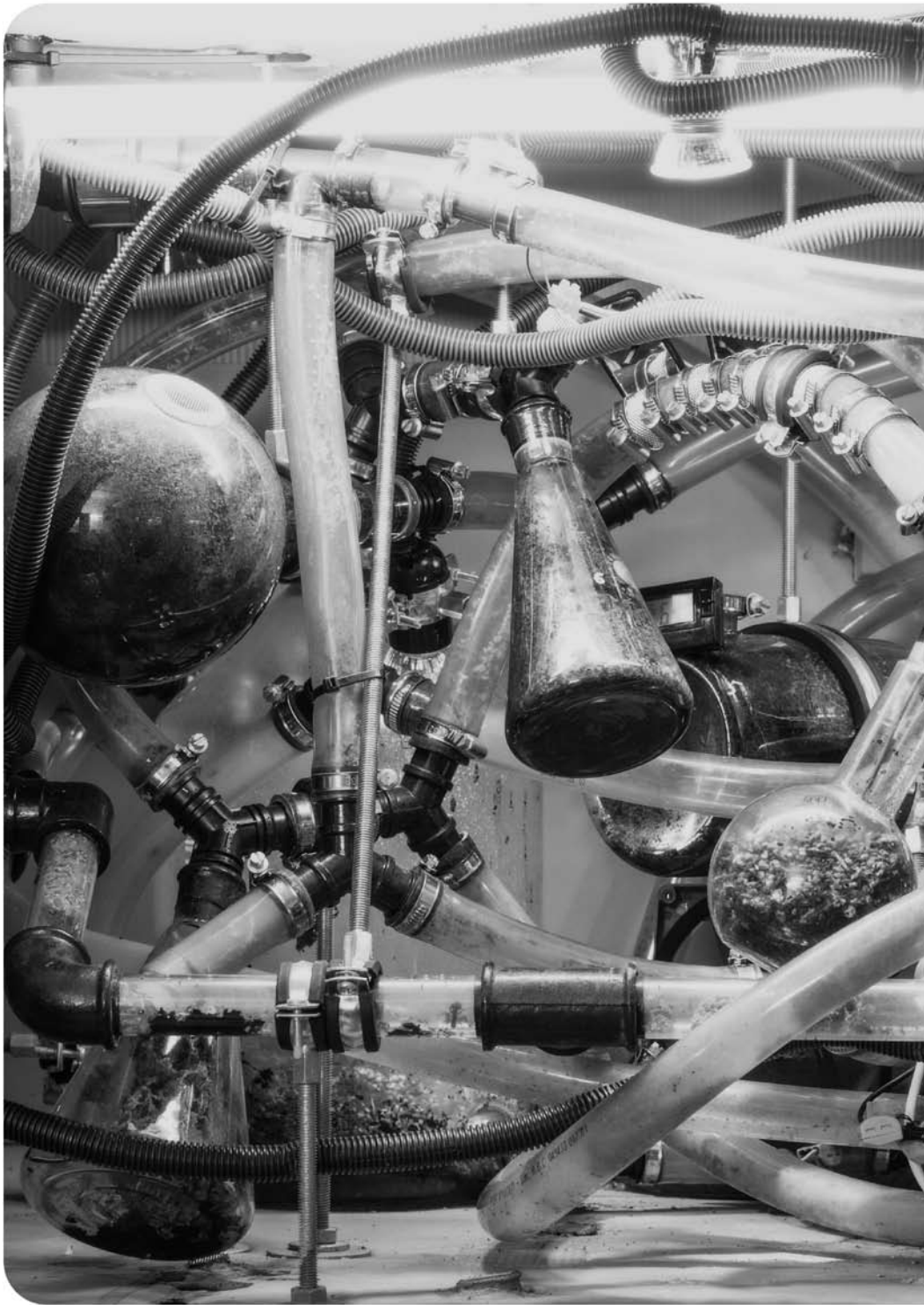
22 R. Braidotti, *Po człowieku*, dz. cyt., s. 318.

jakichkolwiek metafor, to jednak pytając o mrówki, nie sposób uciec od ich kulturowych opisów, a także sugerowanych przez pracę futurystycznych wizji. Zamknięcie bowiem mrówek w inkubatorach odciętych od zewnętrznego świata musi nieuchronnie prowokować pytanie o możliwość rozwoju życia w laboratoryjnych warunkach. Oczywiście dzisiaj już wiemy, że życie można wyhodować w sposób sztuczny, można klonować organizmy, hodować części ciała czy też sztuczne mięso. Tu chodzi jednak o możliwość funkcjonowania tylko i wyłącznie w sztucznych warunkach nie jednego organizmu, ale całej społeczności. Czy możemy na przykład wyobrazić sobie, podobnie zamkniętą w sztucznych warunkach, ludzką społeczność, co może się stać w momencie, gdy życie na ziemi nie będzie już możliwe, bo zabraknie tlenu? Ten temat jest częstym motywem futurystycznych rozważań dotyczących świata po katastrofie.

Warto wrócić jeszcze do mrówek u Stanisława Lema, pojawiają się one także w jego *Dziennikach gwiazdowych*. Jedną z najbardziej aktualnych w kontekście naszej zagrożonej planety wydaje się część *Dzienników* zatytułowana *Ratujmy kosmos (List otwarty Ijona Tichego)*<sup>23</sup>. Opowiada o tym, jak wielkie zanieczyszczenia i dewastacje spowodowała turystyka kosmiczna. Turyści w różnych miejscach pozostawiają nie tylko śmieci, ale też wykute napisy (np. „Kocham Cię nad życie na tym meteorycie”), fotografują się w kosmicznych skafandrach, wyrzucają w przestrzeń kosmiczną flaszki po piwie i lemoniady, a także plują w próżnię, zaś zamarzająca ślina może być powodem katastrofy, ale też wpływa na roznoszenie się chorób. Jedną z największych plag jest alkoholizm kosmicznych turystów, a także związane z tym szpecące przestrzeń reklamy (m.in. marsjańskiej gorzkiej, galaktówki czy extra księżycowej). Nieznośny jest też bałagan panujący na przelotowych trasach, gdzie wciąż dochodzi do wypadków. Prędkość szczególnie często przekraczają kobiety, bo zwalniając upływ czasu, doprowadzają w ten sposób do odmłodzenia się. Złe warunki sanitarne, zanieczyszczenia, niewyobrażalna eksploatacja kosmosu prowadzi do występowania mutacji genetycznych u owadów. Tak dzieje się na przykład na Mersyturii, gdzie w miejscu słynącym z pięknych widoków „nieraz można zauważyć wygodne, wyplatane z wikliny foteliki, zdające się zapraszać utrudzonego piechura. Jeśli pochopnie osunie się między wabiące poręcze, te rzucają się nań, a rzekomy sprzęt okazuje się tysiącami łaciatych mrówek (mrówka krzesławka dręcypupa, *multiopodium pseudostellatum Trylopii*), które ustawivszy się odpowiednio na sobie, udają wyplataną wiklinę”<sup>24</sup>.

23 S. Lem, *Ratujmy kosmos (List otwarty Ijona Tichego)*, [w:] *Dzienniki gwiazdowe* (Wydanie rozszerzone), Kraków 1982, s. 476-486.

24 Tamże, s. 479-480.





*Symbiosis of Creation (Reconstruction of Non-human Culture), Elvin Flamingo, mixed media, 2012-2014, DAY 931*

W tym tekście, wzywającym do ratowania Kosmosu, Lem nie wskazuje jednak tylko na zagrożenia ekologiczne spowodowane ludzkimi zachciankami, które dotykają Ziemię oraz cały wszechświat, ale odnosi się też do siły przyrody. Bo o niej, a zarazem o naszej bezsilności wobec niej, świadczą właśnie zachowania owadów, które wcale nie mają zamiaru z nami współpracować, a wręcz odwrotnie – mogą być dla nas zagrożeniem. O mrówkach, które potrafią dotkliwie pokąsać kochanków pisał już przecież Adam Mickiewicz. Komary roznoszą epidemie, zaś malutkie meszki mogą spowodować śmierć bydła. Ukąszenia szerszeni i os okazały się już dla niejednej osoby śmiertelne, nawet moi bliscy znajomi doświadczyli w ich wyniku otarcia się o śmierć. Kleszcze (jak ten zrzucony na moją rękę przez kota, który przechadzał się przed ekranem mojego komputera w trakcie pisania poprzedniego fragmentu tekstu) przenoszą choroby bakteryjne, które także mogą skończyć się śmiercią (mój syn chorował na neuroboreliozę, na szczęście został wyleczony). Są zresztą wyjątkowo inwazyjnymi i krwio pijnymi owadami. Pamiętam, jak z malutkiego dziecka w mojej rodzinie wyjęto ponad 30 kleszczy. Zaś sytuacja opisana przez Lema kojarzy mi się z wejściem na wieżę w Spiskim Hradzie na Słowacji, gdzie turyści, którzy mimo ostrzeżeń zamieszczonych na dole, pokonują setki schodów, aby na górze wpaść w pułapkę, jaką jest gniazdo obrzydliwych much wciskających się w oczy, uszy i niepozwalających dojrzeć żadnego pięknego widoku na pobliskie Tatry. W tym kontekście zwykłe pająki, przed którymi niektórzy ludzie odczuwają nieracjonalny lęk, wydają się wyjątkowo miłymi stworzeniami... Warto jednak pamiętać o tym, że wśród owadów, tak samo jak wśród innych gatunków, coraz bardziej rozwijają się te, które są nieużyteczne (przynajmniej z naszego punktu widzenia), giną zaś te, które są najbardziej użyteczne, jak pszczoły. Pamiętamy zresztą o tym, że śmierć pszczół może oznaczać zakończenie życia wielu gatunków na naszej planecie. Myśląc o owadach, trudno jest kochać przyrodę i pochylać się nad tymi nieludzkimi innymi zgodnie ze wskazaniem posthumanizmu. Nietrudno też zrozumieć wizję całkowitego odcięcia się od przyrody... Musimy jednak pamiętać, że do rozwoju gatunków inwazyjnych doprowadziła ludzka działalność, przede wszystkim ograniczenie bioróżnorodności, ale też stosowanie pestycydów i wyhodowanie przez człowieka agresywnych gatunków roślin (kto nie słyszał o potwornie niebezpiecznym barszczu Sosnowskiego?). Sami doprowadziliśmy do tego, że inwazyjne, często zresztą już zmutowane gatunki, stają się coraz bardziej agresywne. Czy w przyszłości rośliny staną się śmiertelne, jak w powieści *Dzień Tryfidów* Johna Wyndhama, napisanej w 1951 roku, a następnie zekranizowanej? Zresztą wspomniany barszcz Sosnowskiego pociągnął już za sobą ofiary śmiertelne. Agresja inwazyjnych gatunków może więc kierować się przeciwko ludziom, ale wynika ona głównie z działań naszego gatunku.



Należy więc zapytać za Rosi Braidotti: „[c]zym jest to, co nadchodzi po człowieku?”<sup>25</sup>. Autorce towarzyszy założenie, że ludzkość, jak i cała planeta znajdują się obecnie w stanie krytycznym. Uzupełnieniem jej konstatacji może być najnowszy raport opracowany przez Międzyrządową Platformę ds. Różnorodności Biologicznej i Funkcji Ekosystemu, działającą pod auspicjami ONZ, wskazujący na to, że milion z istniejących ośmiu milionów gatunków zwierząt może w bliskiej przyszłości zniknąć z naszej planety<sup>26</sup>. Jeśli w przeciągu najbliższych 12 lat nie zaczniemy działać w celu polepszenia stanu naszego środowiska oraz poprawy bioróżnorodności, czeka nas globalna katastrofa. Jak powiada z kolei pisarka Margaret Atwood: „[n]ajważniejszym problemem, który musimy teraz rozwiązać, jest sprawa przyszłości oceanów. [...] Jeśli zabijemy oceany, będzie nam bardzo ciężko oddychać. Zwyczajnie się udusimy”. Atwood powiada, że łącząc ze sobą takie fakty, jak ocieplenie klimatu, gwałtowne zjawiska atmosferyczne oraz masową wycinkę drzew – na własne życzenie szykujemy zagładę cywilizacji, którą stworzyliśmy. Nie nastąpi jednak koniec świata, ale koniec człowieka<sup>27</sup>. Można więc zakładać, że przyroda sobie poradzi. Ciekawym przykładem odradzania się przyrody w miejscu, które miało być ekologiczną „czarną dziurą” jest strefa Czarnobyla i Prypeci. Po katastrofie elektrowni atomowej w 1986 roku strefa wykluczenia o powierzchni około 2600 tys. kilometrów kwadratowych została zamknięta dla ludzi. Dawne osiedla zostały opanowane przez drzewa, rośliny i zwierzęta. Miejsce to stało się rajem dla dzikich zwierząt: między innymi wilków, niedźwiedzi, jeleni, dzików oraz ptaków. Pojawiły się na tych terenach gatunki, które nie występowały tam od setek lat. Wskazuje się też na małe występowanie anomalii wśród zwierząt żyjących w strefie<sup>28</sup>. Życie przyrody po człowieku może być więc bujne i bezpieczne. To człowiek okazuje się największym szkodnikiem Ziemi.

Czy jednak o tym mówi praca Elvina Flamingo *Symbiotyczność tworzenia* – praca, w której malutkie mrówki farmerki oraz tkaczki zostały zamknięte w skrzyniach, z których nie mają możliwości wyjścia? Siła przetrwania w przyrodzie jest ogromna i sama obcując z pracą Flamingo mogłam, niejako wbrew autorowi, o tym się przekonać. Podczas pokazu na Wro w 2015 roku, byłam w sali z instalacją z mrówkami akurat w momencie karmienia mięsożernych farmerek muchami. Traf chciał, że z wrzuconych do

25 R. Braidotti, *Po człowieku*, dz. cyt., s. 48.

26 *Milion gatunków zagrożonych. Wszystko przez konsumpcję (Raport)*, „National Geographic Polska”, <http://www.national-geographic.pl/ludzie/nowy-raport-1-8-gatunkow-na-ziemi-zagrozona-jest-wyginieciem-z-powodu-czlowieka?page=1#article-content>, [dostęp: 7.05.2019].

27 M. Atwood, *Końca świata nie będzie, czeka nas koniec człowieka*, wywiad przeprowadzony przez M. Nogasia, „Wysokie Obcasy”, 27.05.2017, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,21846737,margaret-atwood-konca-swiatea-nie-bedzie-czeka-nas-koniec.html>, [dostęp: 30.10.2019].

28 [DL], *33 lata po katastrofie Czarnobyl odradza się jako królestwo przyrody*, „F5”, 3.05.2019, [http://www.fpiec.pl/ekologia/33-lata-po-katastrofie-czarnobyl-odradza-sie-jako-krolestwo-przyrody?fbclid=IwAR1jKE4dnAC3MWH4Jc-K4gFYXcZLQ-8c2eORoZ5\\_B9VZ-MjY2bLQomzWqoo](http://www.fpiec.pl/ekologia/33-lata-po-katastrofie-czarnobyl-odradza-sie-jako-krolestwo-przyrody?fbclid=IwAR1jKE4dnAC3MWH4Jc-K4gFYXcZLQ-8c2eORoZ5_B9VZ-MjY2bLQomzWqoo), [dostęp: 30.10.2019].

skrzyni dwóch much, jedna uciekła, a najgorsze, że za nią wybiegła na zewnątrz jedna z mrówek. Ten pęd ku wolności muchy oraz mrówki pozwolił mi zobaczyć inkubatory z mrówkami jako swego rodzaju obozy koncentracyjne.

Sam artysta odczuwał zresztą pewien niepokój inspirując się zalanym cementem brazylijskim mrowiskiem. W opisie swojego projektu pisze on tak:

Kontekst cementu jawił się w moich zainteresowaniach już wcześniej, między innymi przy austriackich poszukiwaniach *Wymazywanie. Amstetten* na temat traumy po Josephie Fritzlu. Ta przypadkowa zbieżność pobudziła moją wyobraźnię i zdecydowałem się na długoletnią (jak przewiduję) rekonstrukcję tego zalanego przez człowieka cementem mrowiska. Ową rekonstrukcję „zobaczyłem” jako ogromne mrowisko-laboratorium w formie mobilnych obiektów-inkubatorów, tak skonstruowanych, aby pozwalały na bezkolizyjne rozłączanie i wychodzenie z mojej pracowni na zewnątrz<sup>29</sup>.

I znowu traf chciał, że pierwszy raz pracę Flamingo widziałam nie na wspomnianej wystawie we Wrocławiu, ale w środowisku, w którym była ona budowana i w którym kolonie mrówek rozwijały się, a więc w piwnicy domu, w którym mieszkał Jarek Czarnecki ze swoją ówczesną partnerką Katarzyną Swinarską. Pojechawszy odebrać obraz artystki, zostałam wraz z mężem zaproszona do odwiedzenia piwnicy, gdzie Jarek hodował mrówki, zaś w tej piwnicy podłoga była – jakże by inaczej – betonowa. To mój mąż, miłośnik Stanisława Lema, skojarzył całą tę sytuację z innym opowiadaniem z *Dzienników gwiazdowych*, a mianowicie z częścią *Ze wspomnień Ijona Tichego* dotyczącą żeliwnych skrzyń profesora Corcorana, ustawionych właśnie na betonowej podłodze<sup>30</sup>.

Skrzynie profesora Corcorana zawierające układ elektronowy – w opowiadaniu Lema – wytwarzały świadomość podobną do naszego mózgu. Wewnątrz tych skrzyń każdy z „mózgów” śni sen o własnym życiu, np. pięknej dziewczyny, która kocha się w młodzieńcu, uczonego, ale też wariata, który chce wyrwać się ze sztucznego świata. To właśnie w odniesieniu do niego profesor Corcoran stwierdza, że jego świat nie jest jednak niezawodny:

Najsprawniejszy mechanizm może się czasem zaciąć, to jakiś przeciąg rozkołysze kable i zetną się na mgnienie, to znowu mrówka dostanie się do wnętrza bębna... I co wtedy pomyśli ten szalenciec? [...] Że uczucie, jakoby przeżył już

29 E. Flamingo (J. Czarnecki), *Symbiotyczność tworzenia*, dz. cyt.

30 S. Lem, *Ze wspomnień Ijona Tichego, Dzienniki gwiazdowe, Dzieła*, t. I, red. D. Fedor, P. Goziński, Warszawa 2008, s. 293-305.

to, co zdarza mu się naprawdę po raz pierwszy, spowodowane jest zacięciem selektora, a kiedy on nie tylko zadrży w swoim miedzianym łożysku, ale zakotłuje się jak wahadło, trącony, bo ja wiem, przez... mrówkę – to jego świat doznaje zdumiewających i niewytłumaczalnych wydarzeń; w kimś zapala się nagle i bezrozumne uczucie, które zaczyna wieszczyć, przedmioty poruszają się same albo zamieniają miejscami... a przede wszystkim na skutek tych ruchów rytmicznych następuje prawo serii!<sup>31</sup>.

To opowiadanie Lema było zresztą jedną z inspiracji dla słynnego filmu *Matrix* z 1999 roku braci Larry’ego i Andy’ego (dzisiaj siostr Lany i Lilly) Wachowskich. Bo czy możemy wyobrazić sobie zamianę miejsc z mrówkami zamkniętymi w inkubatorach, niczym elektronowe mózgi w skrzyniach profesora Corcorana? Dzisiejsze postapokaliptyczne wizje literackie z powodzeniem pokazują nam takie możliwości. Co bowiem może stać się z ludzkością po katastrofie, a więc mówiąc inaczej – „po człowieku”? Być może przetrwają nieliczni i będą zmuszeni stworzyć sobie sztuczny, zamknięty świat, do którego obcy nie będą mieli dostępu? Tak dzieje się choćby w sadze *Metro* Dmitrija Glukowski’ego, gdzie ludzie po atomowej katastrofie zasiedlają stacje moskiewskiego metra, ale wciąż są narażeni na ataki zmutowanych gatunków z zewnątrz.

Mrówka w opowiadaniu Lema może być odczytana jako błąd w *matrix*, jednak czym innym jest rzeczywista mrówka zamknięta w terrarium w zimnej sopockiej piwnicy. Czym jest wytwarzany przez nią grzyb (*Attamyces bromatificus*), wciąż przenoszony z miejsca na miejsce, transportowany również pomiędzy poszczególnymi inkubatorami? Czy można potraktować go jako artefakt mrówczej – obozowej społeczności? Czy też wraz z bakterią z rodzaju *Streptomyces*, mrówki i grzyb zostali uwięzieni, aby pracować na rzecz swego stwórcy i demiurga? A jeśli mrówki, grzyby i bakterie posiadają własną świadomość, to co „myślą” o tej sytuacji? Czy twórca nie zauważył, że należy do gatunku, który przyczynia się do katastrofy, a zarazem sam ginie? Niebawem może zdarzyć się tak, że nasza sprawczość zostanie faktycznie oddana „w ręce” owadów, grzybów i bakterii i faktycznie nastąpi swoista zamiana miejsc?

Wbrew założeniom Jarosława Czarneckiego, uważam, że praca *Symbiotyczność tworzenia* jest zdecydowanie antropocentryczna, pokazując jednoznaczny obraz panowania człowieka nad innymi gatunkami. Autor jest przecież niczym profesor Corcoran hodujący sztuczne mózgi, próbujący okiełznać mrówki wraz z ich zbiorową inteligencją. Artysta wskazuje zresztą, że faktycznie jego pracę można, zgodnie z myślą Michela Foucaulta,

---

31 Tamże, s. 304.

odczytać jako ilustrację hegemonicznej biowładzy-wiedzy, choć sam woli ją widzieć w kontekście współcodzienności Michela de Certeau<sup>32</sup>. Osobiście uważam po przeanalizowaniu kulturowych kontekstów, do których odnieść można *Symbiotyczność tworzenia*, że praca, choć nie jest w stanie uciec od antropocentrycznej perspektywy, posiada jednak pewną posthumanistyczną wartość polegającą na tym, że z jednej strony możemy bezpośrednio zobaczyć jak działa nieludzka zbiorowa inteligencja, a z drugiej – pozwala nam wyobrazić sobie świat po katastrofie.

---

32 E. Flamingo (J. Czarnecki), *Symbiotyczność tworzenia*, dz. cyt.

---

Atwood M., *Końca świata nie będzie, czeka nas koniec człowieka*, wywiad przeprowadzony przez M. Nogasia, „Wysokie Obcasy”, 27.05.2017, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,21846737,margaret-atwood-konca-swiatea-nie-bedzie-czeka-nas-koniec.html>, [dostęp: 30.10.2019].

---

Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.

---

Braidotti R., *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014.

---

[DL], *33 lata po katastrofie Czarnobyl odradza się jako królestwo przyrody*, „F5”, 3.05.2019, [http://www.fpiec.pl/ekologia/33-lata-po-katastrofie-czarnobyl-odradza-sie-jako-krolestwo-przyrody?fbclid=IwAR1jKE4dnAC3M-WH4Jc-K4gFYXcZLQ-8c2eORoZ5\\_B9VZ-MjY2bLQomzWqoo](http://www.fpiec.pl/ekologia/33-lata-po-katastrofie-czarnobyl-odradza-sie-jako-krolestwo-przyrody?fbclid=IwAR1jKE4dnAC3M-WH4Jc-K4gFYXcZLQ-8c2eORoZ5_B9VZ-MjY2bLQomzWqoo), [dostęp: 30.10.2019].

---

Flamingo E. (J. Czarnecki), *Symbiotyczność tworzenia*, <http://www.elvinflamingo.com/zycie-w-laboratorium/pl/tekst-glowny.html>, [dostęp: 30.05.2019].

---

Grosz E., *Time Travels. Feminism, Nature, Power*, Londyn 2005.

---

Hofrichter R., *Tajemnicze życie grzybów*, tłum. M. Kilis, B. Nowacki, Warszawa 2017.

---

Jenkins Ch., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2006.

---

Lem S., *Ratujmy kosmos (List otwarty Ijona Tichego)*, [w:] *Dzienniki gwiazdowe* (Wydanie rozszerzone), Kraków 1982, s. 476-486.

---

Lem S., *Ze wspomnień Ijona Tichego, Dzienniki gwiazdowe*, Dzieła, t. I, red. D. Fedor, P. Goziński, Warszawa 2008, s. 293-305.

---

Maeterlinck M., *Życie mrówek*, Warszawa 1992.

---

*Milion gatunków zagrożonych. Wszystko przez konsumpcję (Raport)*, „National Geographic Polska”, <http://www.national-geographic.pl/ludzie/nowy-raport-1-8-gatunkow-na-ziemi-zagrozona-jest-wyginieciem-z-powodu-czlowieka?page=1#article-content>, [dostęp: 7.05.2019].

---

*Przyziemność stworów naziemnych*, ze Stanisławem Lemem rozmawia Jan Gondowicz, Lem.pl, Serwis poświęcony twórczości Stanisława Lema, <https://solaris.lem.pl/home/czytelnia/wywiady/206-przyziemnosc-stworow-naziemnych?showall=&start=2>, [dostęp: 31.05.2019].



**JAK DŁUGO  
JESZCZE BĘDZIEMY  
UPRAWIAĆ MYŚL?**

**FILOZOFICZNE  
MONOKULTURY,  
ZBIERACZE  
I KRNAŁBRNE  
GRZYBY**

**ANDRZEJ  
MARZEC**





Gdy większość ludzkich mieszkańców planety pogrążona jest w beznadziei, beczynności oraz marazmie antropocenu<sup>1</sup>, okazuje się, że żyjemy w rzeczywistości, w której to nie-ludzie stali się twórczymi i aktywnymi na niespotykaną do tej pory skalę aktorami<sup>2</sup>. Dlatego chciałbym zwrócić uwagę na rolę grzybów w tworzeniu systemów wiedzy, ich udziału w gospodarce kapitalistycznej oraz próbach jej przekroczenia, a także budowaniu przez nie razem z ludźmi prekarnej tkanki społecznej. W tym celu wychodzę od przeintelektualizowanych reprezentacji rolnictwa, które możemy znaleźć we współczesnym polskim kinie, by pokazać, że humaniści próbując oddzielić się od społeczności wiejskich popełniają błąd. Korzystając z ustaleń Timothy’ego Mortona udowadniam, że to system rolniczy ukształtował pejzaż współczesnej myśli humanistycznej, którą do dzisiaj się wciąż uprawia. W dalszej części tekstu opieram się na rozważaniach Anny Tsing i staram się pokazać, jakie konsekwencje dla innego rodzaju myślenia może mieć odejście od rolnictwa i przejście do zbieractwa. Współpraca z grzybami może nas nauczyć nie tylko nowego rodzaju uważności oraz filozofowania, ale również krnąbrnego wzrostu, czyli odejścia od ekonomii opartej na nieograniczonej akumulacji dóbr.

## Obrazy rolnictwa

Tradycyjni intelektualiści przeważnie nie chcą mieć zbyt wiele wspólnego z pracą na roli, starają się raczej za wszelką cenę jej uniknąć oraz odróżnić się od wspólnoty rolników, wzmacniając tym samym nieprzekraczalną ich zdaniem granicę między kulturą/naturą, wysokim/niskim. Zdarzały się oczywiście w historii myśli ludzkiej momenty zachwyty nad wiejskim folklorem, jednak klasycznie ukształtowany, filozoficzny umysł jest w stanie przyznać bez najmniejszego wahania, że uprawianie myśli i roli to dwie diametralnie różne, a zatem wykluczające się wzajemnie aktywności. Podkreślanie pogłębiającej się przepaści pomiędzy społecznościami miejską i wiejską już od dłuższego czasu można obserwować we współczesnej polskiej kinematografii.

Ten wyraźny motyw oddzielenia bez trudu można odnaleźć między innymi w kinie Wojciecha Smarzowskiego. W *Domu złym* (2009) położona

1 Zob. E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2018.

2 Zob. J. Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham i Londyn 2009.

w Bieszczadach wieś funkcjonuje jako źródło metafizycznego zła, a jego materializacją staje się oblepiające wszystko wiejskie błoto, z którego brudu nie sposób się oczyścić oraz typowy dla kina Smarzowskiego alkohol, przenikający do tkanki miejskiej bimber. Tę wizję rzeczywistości kontynuują Anna i Wilhelm Sasnal w *Z daleka widok jest piękny* (2011), gdzie podkarpacka osada zostaje przedstawiona jako miejsce zagłady i rozkładu, jądro ciemności, które bez reszty pochłania pojawiających się w jej przestrzeni przybyszów. *Cicha Noc* (2017) właściwie w wierny sposób nawiązuje do tropów rozpoznanych przez Smarzowskiego, z tą różnicą, że dychotomia miasto/wieś zostaje zastąpiona przez podział zagranica/Polska (główny bohater wraca z Holandii na święta do rodzinnej małej miejscowości). W podobny sposób wspomniany dualizm przedstawiają polskie reżyserki. Małgorzata Szumowska w *Twarzy* (2018) kreśli wizję małomiasteczkowości odurzonej alkoholem, katolicyzmem i niewybredną muzyką disco, a bycie częścią tej rzeczywistości wiąże się z różnie rozumianą utratą miejskiej, inteligentkiej twarzy. Inaczej do tematu podchodzi Jagoda Szelc w *Wieża. Jasny dzień* (2017), która odwołuje się do mistycznych, demonicznych i przede wszystkim magicznych właściwości obszarów wiejskich, których zazwyczaj boją się współcześni mieszczaństwo, czyli zarówno bohaterowie, jak również widzowie jej hermetycznego, wysokoartystycznego kina.

Obrazem, któremu udaje się dokonać definitywnego rozdziału mieszczkańskiej inteligencji od społeczności rolniczej jest *Zimna wojna* (2018) Pawła Pawlikowskiego, gdzie reżyser skutecznie radykalizuje przepętnione uczuciami miłości i nienawiści napięcie między obydwoma grupami społecznymi. Film rozpoczyna się autentyczną inteligentką fascynacją wiejskim folklorem, Irena Bielecka i Wiktor Warski nagrywają ludowe pieśni, chcąc je zbadać, zachować oraz przybliżyć mieszkańcom miast, zakładają Zespół Pieśni i Tańca „Mazurek”. W tym samym czasie Wiktor – kompozytor, dyrygent, pianista, przedstawiciel kultury wysokiej – zakochuje się ze wzajemnością w Zuli Lichoń, młodej dziewczynie, która podszywa się pod mieszkankę Podhala, by dostać się do zespołu, jednak zamiast umiejętności posiada jedynie chęci, determinację oraz niezwykle temperament. Romantyczny związek kultury inteligentkiej i wiejskiej nie trwa długo, gdyż folklor zostaje zawłaszczony przez władzę komunistyczną, która chce się nim posłużyć do budowania nowej, powojennej ludowej tożsamości. Ten dramatyczny moment rozstania zostaje ukazany w *Zimnej wojnie* za pomocą niezwykle efektownej sceny lustrzanej.

Irena i Wiktor po jednym z występów świętują swój sukces, za nimi widzimy siedzących członków zespołu. Gdy już wydaje się, że intelektualiści przewodzą społeczności wiejskiej, mają ją niejako za sobą, wówczas następuje nieoczekiwany zwrot akcji. Do zadowolonych z siebie założycieli „Mazurka” podchodzi polityczny aparatczyk Lech Kaczmarek, a jego po-

jawienie się całkowicie zmienia perspektywę. Ujawnia, że Wiktor i Irena stoją oparci o lustro, które odbijało jedynie miraż jedności inteligencji z kulturą ludową. Okazuje się, że tak naprawdę lud stoi za Kaczmarkiem i od tej pory komunistyczna władza będzie czerpała korzyści z kapitału drzemiącego w ludowym folklorze. Dramatyczną historię namiętności, zdrad, rozstań oraz powrotów w relacji Wiktora i Zuli z powodzeniem można interpretować jako obraz niemożliwych stosunków inteligencji ze społecznością wiejską. Inteligenci zdradzają wieś zapatrzeni w nowinki pochodzące z zachodu (jazz), z kolei rolnicy przedkładają pragmatyczne interesy (w tym również współpracę z władzą) nad mgliste obietnice intelektualistów. Pawlikowski stawia sprawę jasno, te dwa zupełnie rozłączne światy pragną siebie nawzajem, jednak nie potrafią żyć ze sobą, są w stanie zimnej wojny.

Współczesne polskie kino roi się od intelektualistycznych wyobrażeń wsi, karykaturalnych przedstawień małomiasteczkowości lub sprowincjonalizowanej Polski, które w mieszkańcach dużych miast budzą przede wszystkim grozę i przerażenie. Czas nadwerężyć mniej lub bardziej spójną do tej pory opowieść o przepaści między światem bujających w obłokach intelektualistów oraz przyziemnie zorientowanych rolników. Dotychczas mieliśmy do czynienia z przerażającymi, intelektualistycznymi wyobrażeniami na temat wsi, miejskimi fantazjami dotyczącymi rolnictwa oraz folkloru. A jeśli jest inaczej? Być może sam intelekt albo przynajmniej specyficzny rodzaj antropocentrycznego myślenia, którym współcześnie się posługujemy, został wytworzony przez uprawiających rolę. Co jeśli współczesna filozoficzna myśl zawdzięcza swój obecny kształt pojawieniu się i rozwojowi rolnictwa?

## Uprawianie myśli

Wszyscy jesteśmy rolnikami, a jeśli to stwierdzenie brzmi trochę na wyrost, to z pewnością możemy uznawać się w prostej linii za ich spadkobierców. Pierwsze podejrzenie dotyczące jeszcze wciąż tajemniczych związków współczesnej myśli z rolnictwem pojawia się wraz z użyciem czasownika „uprawiać” (*cultivate*) – jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że zarówno myśl oraz naukę uprawia się niczym rośliny. Sama idea wzrostu, jako progresu, rozwoju i dążenia do określonego celu jest głęboko zakorzeniona w tradycji rolniczej, w której nie można pozwolić sobie na swobodne błędzenie, przypadkowe mutacje lub zdziczenie roślin. Uniknięciu tych niepożądanych sytuacji służą szkółki leśne czy też cała gałąź szkółkarstwa sadowniczego, gdzie drzewa i krzewy owocowe podlegają kształceniu oraz uszlachetniającym je szczepieniom. Ludzka myśl jest rolnicza, na co wskazuje łaciński źródłosłów (*colo, colere, colui, cultum*), który pokazuje, że słowo kultura pierwotnie odnosiło się do upra-

wy roślin, a dopiero później zostało przeniesione do humanistyki i sfery uprawiania dobrych obyczajów. To zjawisko widać dobrze również w polskiej kulturze, gdyż pierwsze zapisane w Księdze Henrykowskiej zdanie w języku polskim (*Daj, ac ja pobruszę, a ty poczuywaj*) zostaje użyte również w zdecydowanie rolniczym kontekście.

Timothy Morton, obserwując zależność pomiędzy ekspansją rolnictwa i rozwojem ludzkiej cywilizacji, opisał dominujący współcześnie dyskurs zachodniej racjonalności jako agrologistykę (*agrilogistics*)<sup>3</sup>. Głównym postulatem tego projektu, trwającego już około 12 tysięcy lat było osiedlenie się, zaprzestanie zbieracko-łowieckiego trybu życia i rozpoczęcie uprawy ziemi. Agrologistyka zwiększyła w znacznym stopniu poziom bezpieczeństwa ontologicznego za pomocą przewidywalności plonów oraz ich gromadzenia na wypadek głodu, lecz w długim trwaniu doprowadziła do globalnego ocieplenia. Myślenie agrologistyczne opiera się na trzech filarach:

- 1) zasadzie niesprzeczności  
(chwasty, szkodniki ≠ rośliny uprawne, zwierzęta hodowlane)
- 2) metafizyce obecności – istnieć oznacza być nieprzerwanie obecnym
- 3) kryterium ilościowym – więcej istnienia jest lepsze od jakości egzystencji<sup>4</sup>.

W bardzo podobnym tonie wypowiada się Anna Tsing twierdząc, że rolnictwo konsekwentnie oddzielało od siebie ludzi od nie-ludzi, udomowione od dzikiego, kulturę od natury. Filozofka razem z Donna Haraway nazywając współczesną epokę plantacionocenem dowodzi, że zachodni sposób myślenia został ukształtowany na wzór plantacji czy też monokultury<sup>5</sup>. Dzieje europejskiej racjonalności są według niej nierozzerwalnie splecione z postępującym rozwojem rolnictwa, a także procesem udomawiania różnych gatunków roślin oraz zwierząt.

Okazuje się, że do tej pory tradycyjnie wychowani filozofowie i filozofki zajmowali się po prostu uprawą myśli, dbali o poprawną reprodukcję twierdzeń oraz pojęć, tworząc przewidywalne filozoficzne monokultury, w których nie ma miejsca na błądzenie, przypadkowość lub niepewność. Czy możliwe jest w takim razie wyjście poza myśl postrzeganą w kategoriach kontrolowanej uprawy, plantacji i (mono)kultury? Zarówno Timothy Morton, jak również Anna Tsing chcieliby pokazać możliwość innego sposobu myślenia. Oboje pragną zwrócić uwagę na to, że w produkcji wiedzy

3 Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Nowy Jork 2016

4 Por. tamże, s. 48.

5 Zob. A. Tsing, *Krąbne krawędzie: grzyby jako gatunki towarzyszące*, [w:] *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. O. Cielemecka i M. Rogowska-Stangret, Lublin, 2018, s. 71-88 oraz *Reflections on the Plantationocene: A Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing* [w:] [https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections\\_Haraway\\_Tsing.pdf](https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections_Haraway_Tsing.pdf) [dostęp: 22.08.2019].

uczestniczą nie tylko ludzie, ale przede wszystkim nie-ludscy aktorzy. Rolnictwo wprowadza hierarchię społeczną i wspiera elity, które żywią się nadwyżką zebranych plonów. Oprócz tego likwiduje różnorodność (monokultury), udomawia jedynie pożyteczne gatunki roślin oraz wprowadza relację własności w stosunku do ziemi, której uprawa ma przynosić pewny i maksymalny zysk.

Tsing i Morton proponują powrót do zarzuconego u zarania ludzkiej cywilizacji paradygmatu społeczeństwa zbieracko-łowieckiego, które wymusza na nas zupełnie inną relację z nie-ludźmi, daleko różną od podporządkowywania i antropocentrycznej hegemonii. Jesteśmy tak bardzo przyzwyczajeni do obecności rolnictwa i łańcucha dostaw żywności w naszej codzienności, że pomysł powrotu do zbieractwa może wydać nam się trudny do zrealizowania. Jednak Tsing odwołuje się do znanego nam doświadczenia zbierania grzybów i to właśnie ich sposób bycia przyjmuje za model filozofowania, którego nie da się już dłużej uprawiać. Grzyby są przede wszystkim niezwykle relacyjne, krnąbrne i nieposłuszne, dlatego większości z nich nie da się udomowić, podporządkować, hodować czy uprawiać na wzór plantacji. Zdaniem Tsing odmienne od narzuconych przez rolnictwo modele życia, funkcjonowania oraz egzystencji są przez nas zazwyczaj ignorowane, gdyż nie budują opowieści o cywilizacyjnym rozwoju – zbieractwo jest zdecydowanie łatwiejsze niż uprawa roli<sup>6</sup>. Zbieranie grzybów wykształca nową formę uważności, której brakuje najczęściej we współczesnej filozofii, uczy nas rozglądania się i zauważania tego, co nieoczekiwane, niespodziewane. Zbieracze muszą przede wszystkim patrzeć pod nogi, ich los jest niepewny, gdyż nigdy nie wiadomo, co zbiorą i w jakiej ilości, nie są zainteresowani akumulacją dóbr, lecz raczej przetrwaniem.

## Zbieractwo i opowieści wyciągane z torby

Ursula K. Le Guin zastanawiając się nad tym, jakimi właściwie historiami żyją zbieracze oraz w jaki sposób je wytwarzają, pragnie odpowiedzieć na konkretne pytanie: czym dokładnie różnią się narracje wywodzące się z tradycji zbieractwa od tradycyjnych opowieści, do których zdążyliśmy się już przyzwyczaić? Szukając odpowiedzi, przenosi nas do prehistorycznych czasów, gdy ludzie, aby utrzymać się przy życiu, pracowali najwyżej 15 godzin tygodniowo, a większość ich pożywienia (od 65 do 80 procent) pochodziło ze zbierania ziaren, korzonków, jagód, orzechów, insektów oraz łapania małych zwierząt<sup>7</sup>. Le Guin twierdzi, że polowanie na mamuty oraz inne

6 Zob. A. Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton i Oxford 2015, s. 22.

7 Zob. U. K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, [w:] *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, Nowy Jork, 1989, s. 165-170.

ogromne zwierzęta nie wynikało wcale z potrzeby przeżycia czy też zgromadzenia zapasów mięsa, lecz w obliczu dużej ilości wolnego czasu, miało za zadanie dostarczyć emocjonującej, barwnej i wyrazistej opowieści.

Pokonanie, a raczej uśmiercenie potężnego zwierzęcia w walce wiązało się nierzadko z realną groźbą utraty ludzkiego życia, stąd część męskich uczestników wyprawy łowieckiej już nigdy nie wracała do wioski z polowania. Jednak ci, którzy mimo wszystko byli w stanie do niej powrócić, nieśli ze sobą oprócz mięsa, o wiele bardziej cenną zdobycz – mrozącą krew w żyłach historię, opowiadaną dopiero po nastaniu zmroku, przy ognisku. Le Guin wyróżnia w zasadzie trzy główne składniki tradycyjnej, patriarchalnej powieści, pochodzącej z myśliwskiej tradycji łowów. Pierwszym z nich jest linearna struktura wydarzeń, która niczym lecąca strzała lub wyrzucona przez myśliwych w powietrze włócznia, nie pozwala nam się pogubić w zawiłościach fabuły, ale sprawnie przeprowadza słuchaczy od wyraźnie zarysowanego początku, poprzez emocjonujący punkt kulminacyjny, aż do samego końca, czyli rozwiązania akcji. Drugim niezbędnym elementem jest konflikt, spór lub zabójstwo, które stają się rdzeniem, osią i kręgosłupem opowiadanej historii. Wreszcie feministyczna myślicielka podkreśla, że ten rodzaj opowieści oprócz wartkiej akcji oraz dynamicznego opisu wydarzeń wymaga również centralnie usytuowanego, męskiego bohatera, który byłby w stanie zaryzykować własne życie, by następnie dokonać heroicznych czynów.

Stąd między innymi pochodzi wiara w kulturotwórczą funkcję podłużnych narzędzi zbrodni (kije, kości, pałki, włócznie, miecze, kopie, halabardy, pałasze, bagnety), które przyjmują następnie postać pióra (*stylus*) bądź pędzla. Najbardziej problematyczne okazuje się jednak to, że większość z nas mniej lub bardziej bezrefleksyjnie akceptuje bycie częścią opowieści o ofierze i zabójstwie (absolutu, ojca, brata, zwierzęcia). Tymczasem nadszedł czas na inne, nowe narracje, te wciąż jeszcze nieopowiedziane, wspierające życie, oparte na współpracy, które w przeciwieństwie do historii afirmujących śmierć, nie wpisują przemocy, wyzysku i niesprawiedliwości w samą tkankę egzystencji<sup>8</sup>. Zdaniem Le Guin pierwszym kulturotwórczym urządzeniem nie było wbrew pozorom narzędzie zbrodni, lecz wręcz przeciwnie pojemnik – torba albo siatka (sieć), w których mogliśmy trzymać oraz nosić ze sobą zebrane rzeczy.

Czy łatwo przyjdzie nam wyobrazić sobie superbohatera przechadzającego się z reklamówką pochodzącą z supermarketu? Bycie bohaterem może kojarzyć się z peleryną, specyficznym kostiumem, ewentualnie powiewającą

8 Zob. D. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham i Londyn 2016.

na wietrze szatą, ale z pewnością nie z utrudniającą ruchy torbą. Ta będzie raczej nieodłącznym atrybutem ludzi, którzy wiodą życie nomadów, dzielą ze sobą codzienną niepewność, trzymają w niej swój cały dobytek i znajdują się na marginesach kapitalistycznej ekonomii. Noszenie ze sobą, przy sobie i wewnątrz siebie okazuje się w tym kontekście niezwykle ludzką cechą egzystencji. To właśnie do niej będą starały się odwoływać Le Guin, Haraway oraz Tsing. Człowiek z torbą, czyli zbieracz będzie prehistoryczną i jednocześnie założycielską figurą dla nowego porządku, innej wizji rzeczywistości, nadchodzącej przyszłości.

## Kręgi brny wzrost

Nie jesteśmy przyzwyczajeni do historii, które nie mają wyraźnie zarysowanej fabuły oraz wyeksponowanych ludzkich, głównych bohaterów. Przyswajanie nielinearnie zbudowanych opowieści, w których wielu mało znaczących aktorów dzieli się ze sobą sprawczością, wzbraniając się od bohaterских czynów, sprawia nam trudność. Można powiedzieć, że *Olanda* (2019) w reżyserii Berndta Schocha jest obrazem-torbą. Zbudowany niczym grzybnia, okazuje się wielowątkowym filmem o grzybach, lesie, zbieraczach oraz sieci skomplikowanych, wielorakich i często nieoczekiwanych powiązań. *Olanda* nie jest w żadnym wypadku klasyczną opowieścią o indywidualnym wysiłku czy też ludzkim, tytanicznym dążeniu do jasno sprecyzowanego celu. Dlatego ukazuje polifoniczne losy zbiorowości, ujawnia różnorodne interesy, rozmaite, lecz zawsze powiązane ze sobą sposoby bycia oraz przetrwania. Film nie tylko w swojej tematyce, ale również w odbiorze nawiązuje do zbierania grzybów. Zachęca nas do innego niż zazwyczaj typu uważności, a każdy z widzów na różnych jego etapach, zupełnie jak na grzybobraniu, znajdzie w nim coś zupełnie innego. Schoch rozmywa również granice między tradycyjnie pojmowanymi naturą i kulturą. Grzyby w jego filmie stają się narratorami, dysponującymi zupełnie inną perspektywą czasu głębokiego, odwracając antropocentryczny punkt widzenia, twierdząc, że gatunek ludzki, czyli zbieracze grzybów pojawiają się w lesie cyklicznie co roku.

Oglądając film Schocha wędrujemy ze zbieraczami po rumuńskich Karpatach (Obârșia Lotrului), którzy podążając śladem grzybów noszą na swoich plecach nawet do 20 kilogramów owocników dziennie – oczywiście tylko wówczas, jeśli te pojawiają się w lesie. Grzyby podważają rolniczy, przewidywalny model produkcji, gdyż w większości nie poddają się uprawie oraz udomowieniu, a zatem nigdy nie staną się owocem ludzkiej pracy, są niekontrolowane, zawsze nieproszone i nieoczekiwane. Związek rolników z rolą, uznawaną przez nich za prywatną własność, oparty jest przede wszystkim na jej regularnym wyzysku. Tymczasem zbieracze, zapatrzeni wciąż w ziemię, zupełnie inaczej traktują miejsca, do których cyklicznie

wracają, gdyż te do nich po prostu nie należą. Grzybiarze mają swoje, specyficzne miejsca zbiorów i to one stają się częścią ich tożsamości, dlatego też rzadko chętnie dzielą się informacjami na ich temat.

Zbieracze w *Olandzie* sporo czasu poświęcają temu, by odpowiedzieć na pytanie dlaczego nic nie zebrali, jedni zrzucają winę na pogodę, inni próbują modlitwami zapewnić sobie lepsze zbiory. Tymczasem Tsing zwraca uwagę na niezwykle inspirującą ją krnąbrność, jako jedną z głównych cech grzybów, które rosną wtedy, kiedy chcą i jak chcą<sup>9</sup>. Ich wzrost jest niekontrolowany, pozostaje owiany tajemnicą i najczęściej odbywa się w nocy. W dodatku większość grzyba, który pozostając pod ziemią może mieć wielkość jednego hektara, jest niewidoczny dla naszych oczu, widzimy jedynie owocnik, który pojawia się pod wpływem czynników stresujących, na przykład zmiany temperatury. Gdy decyduję się zjeść konkretnego grzyba, nie będę wiedział, gdzie dokładnie rósł, na jakim podłożu, we współpracy z jakim drzewem, większość jego składników będzie dla mnie zagadkowa, nie będę również pewien, czy nie niesie ze sobą żadnych toksycznych substancji. Wzrost grzybów pozostaje poza ludzką kontrolą, jest buntowniczy, krnąbrny i właśnie dlatego Tsing upatruje w nich nadziei na przekroczenie kapitalistycznego systemu produkcji. Dopiero dzięki współczesnym zbieraczom, grzyby zostają wprowadzone do ekonomii kapitalistycznej, pokonując drogę od daru do towaru<sup>10</sup>.

Zbieracze dzielą z grzybami niepewność prekarnej egzystencji, która niesie ze sobą tymczasowość, ciągłe ryzyko oraz niestabilność<sup>11</sup>. Codziennie wstają w nocy, nieustannie przemieszczają się, a ich zarobki nie są stałe, lecz wciąż zmieniają się, zależnie od występowania grzybów w lesie<sup>12</sup>. Grzyby oraz ich zbieracze nie są romantyczną metaforą, jednak stanowią konkretną, dynamiczną rzeczywistość, w której każde życie bez wyjątku zostaje pozbawione obietnicy stabilności. Tsing twierdzi, że grzyby są zawsze związane z końcem, pojawiają się jesienią, gdy w powietrzu czujemy zapach gnijących, rozkładających się liści<sup>13</sup>. Antropocen jest czasem schyłku, w którym doświadczamy wzrostu niepewności, dlatego grzyby według niej niosą ze sobą odpowiedzi na problemy, z jakimi współcześnie się borykamy: pozakapitalistyczne modele produkcji, nieoczekiwane formy społeczne oraz wspólne przetrwanie w zniszczonym, często toksycznym środowisku. Prekarność oraz niestabilność klimatu zmuszają

9 Zob. A. Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, dz. cyt., s. 106.

10 Zob. tamże, s. 121.

11 Zob. G. Standing, *Prekariat: nowa niebezpieczna klasa*, tłum. K. Czarniecki, P. Kaczmarek, M. Karolak, Warszawa 2014.

12 W jednym z wywiadów reżyser *Olandy* podkreślał, że zbieracze byli często ofiarami nadużyć oraz ataków policji, leśników czy też właścicieli lasów, którzy próbowali ich przepędzić – kamera często stanowiła pewien rodzaj tymczasowej ochrony przed napaściami.

13 Zob. A. Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, dz. cyt., s. 2.



nas do współpracy, jednocześnie uświadamiając nam, jak bardzo słabym i jednocześnie iluzorycznym tworem jest jednostka. Niespodziewane, nieprzewidziane spotkania, a także współprace z innymi ludźmi i nie-ludźmi zmieniają nas. Niegdyś przetrwanie (walka jednostki przeciw wszystkim) wiązało się z cywilizacyjnym postępem, przyjmowało postać zwycięstwa indywidualnych interesów oraz pragnień jednostki nad innymi. Tymczasem grzyby zapraszają nas do świata współpracy bez wyraźnie zarysowanej obietnicy rozwoju, gdzie każdy z elementów sieci jest słaby, a ich siła polega na współpracy z innymi.

Grzyby są zmorą rolników, stają się nieprzejednanymi wrogami monokulturowych gospodarstw, bezlitośnie niwecząc interesy plantatorów, którzy na drodze wycisku pragną za wszelką cenę wymusić roślinną płodność. Tsing zaprasza nas do współmyślenia ze zbieraczami i grzybami, potraktowania poważnie pozakapitalistycznych modeli produkcji, co według niej jest receptą na wspólne przetrwanie zbliżającego się końca świata. Zbyt długo już zajmowaliśmy się jedynie uprawą myśli, czas na filozofię zrodzoną z dynamicznych, nieoczekiwanych połączeń ludzi i nie-ludzi.

---

Bennett J., *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham i Londyn 2009.

---

Bińczyk E., *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2018.

---

Haraway D., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham i Londyn 2016.

---

Le Guin U. K., *The Carrier Bag Theory of Fiction*, [w:] *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, Nowy Jork, 1989, s. 165-170.

---

Morton T., *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Nowy Jork 2016.

---

Standing G., *Prekariat: nowa niebezpieczna klasa*, tłum. K. Czarnecki, P. Kaczmarek, M. Karolak, Warszawa 2014.

---

Tsing A., *Krąbne krawędzie: grzyby jako gatunki towarzyszące*, [w:] *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. O. Cielemecka i M. Rogowska-Stangret, Lublin, 2018, s. 71-88.

---

Tsing A., *Reflections on the Plantationocene: A Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing* [w:] [https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections\\_Haraway\\_Tsing.pdf](https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections_Haraway_Tsing.pdf)

---

Tsing A., *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton i Oxford 2015.





**CZARNE PLISY  
SPODÓW  
PIECZAREK:**

**O GRZYBACH  
I KOBIECOŚCI  
U SYLVII PLATH**

**DOROTA  
KOCZANOWICZ**



Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, tłum. własne

## Prolog: Trochę piękne i trochę wstrętne życie

Jesienią 2017 roku Anna Królikiewicz ustawiła na Błoniach w Lublinie sześciometrową rzeźbę z grzybów, zatytułowaną *Super/Natural*<sup>1</sup>. Zwalista konstrukcja została zapłodniona strzępkami grzybów, które zgodnie z intencją artystki miały pokryć, nałożone jedne na drugie, sześciennie elementy instalacji. W trakcie formowania rzeźby widać już było pierwsze kapelusze, które znalazły drogę do światła. Poprzez otwory w plastikowych osłonach organicznej materii wyglądały ciekawe światła kapelusze. Rzeźba była monumentalna i efemeryczna jednocześnie. Delikatne, blade organizmy grzybów stopniowo zasiedlały jej powierzchnię<sup>2</sup>. Królikiewicz zawieźrza sile przypadku, poddała się niepewności oczekiwania, uzależniła się od procesu, którego nie do końca była w stanie kontrolować. Optymalny stan objawił się dwa tygodnie po otwarciu wystawy i był stanem z założenia przejściowym: „grzyby i całe elementy grzybni zabierane są przez mieszkańców miasta do domów, co tworzy zgodną z intencją artystki dodatkową relację między nią a widzami: pozbawioną kontroli, anarchizującą i przewrotnie rozgrywającą się w pobliżu symbolicznej siedziby władzy – zamku”<sup>3</sup>. Bezpośrednią inspiracją rzeźby był wiersz Sylvii Plath *Grzyby*.

## Zakorzenie

W środę 21 marca 2018 roku, w Londynie, wystawiono na aukcję pamiątki po Sylvii Plath. Pośród wielu przedmiotów, w tym maszyny do pisania Hermes, listów i rzeczy osobistych, znalazła się ulubiona książka kucharska poetki, pożółkła ze starości *Joy of Cooking*<sup>4</sup>. Kolejne potrawy, przyrządzone według receptur Irmy S. Rombauer, zostawiały ślady tłustych palców kucharki, drobne plamki skapujących płynów i, co najważniejsze, notatki i podkreślenia Sylvii. Panierowane kotlety cielęce opatrzone są

- 1 A. Królikiewicz, *Super/Natural*, Błonia I, Otwarte Miasto, w ramach *Uniezwyklenia*, 10.2017, Lublin.
- 2 Podobna w pomysłach instalacja była elementem wystawy *Food/Bigger/Than/The Plate* (2019) w londyńskim muzeum Alberta i Wiktorii. Grupa GroCycle zaszczerpiła strzępki boczników na podłożu z fusów z wypitej w muzealnej kafeterii kawy. Odwiedzający muzeum wypijają ponad 1000 kaw dziennie. 90% kawowej biomasy zostaje wyrzucona. *Urban Mushroom* jest pomysłem na zmniejszenie tego marnotrawstwa.
- 3 Są to słowa Anety Szyłak, kuratorki festiwalu *Otwarte Miasto*. Cyt. za: A. Królikiewicz, *Międzyjęzyk*, Sopot 2019, s. 68-69.
- 4 Książka powstała jako wynik kryzysu życiowego wywołanego samobójczą śmiercią męża, a co za tym szło brakiem środków do życia Irmy S. Rombauer. W 1995 roku trafiła ona na listę 150 najistotniejszych książek XX w.

gwiazdką i uwagą „Ted to lubi”<sup>5</sup>. Ta książka towarzyszyła parze od samego początku. W Hiszpanii, podczas podróży poślubnej, „[n]a stole do pracy, przy którym Ted i Sylvia codziennie spędzali wspólnie wiele godzin, stały obok siebie: książka kucharska Rombauer w błękitnej oprawie i dzieła Shakespeare’a – w oprawie czerwonej”<sup>6</sup>. Plath ceniła „cudowną, spokojną zaradność”<sup>7</sup>. Wzięła na siebie prowadzenie domu może dlatego, że lubiła te obowiązki i może dlatego, że czuła się „trochę bardziej praktyczna”<sup>8</sup> od Teda, a co więcej, jak pisała w 1959 roku: „[e]kscytują mnie praktyczne zajęcia, pakowanie, przygotowywania do podróży, spotkania z ludźmi”<sup>9</sup>. Pomimo tego, że razem robili zakupy ona pilnowała, żeby nie wydawać na sprawunki więcej niż dolara dziennie. „Butelkę dobrego wina można już kupić za 7 centów!”<sup>10</sup>, donosiła matce z Hiszpanii. Poetka zawsze dbała o sytość i dobrostan męża, uznając to za obowiązek żony, ale co trzeba podkreślić – obowiązek przyjemny. Nawet kiedy była wściekła za jego romans, nie przestała dbać o niego kulinarnie. Na śniadanie podawała mu wołowinę, wierząc, że jest ona dobrym źródłem energii dla geniusza<sup>11</sup>.

*Joy of Cooking* była nieustannym źródłem inspiracji, przyjemności gotowania i przyjemności czytania: „[o]ch, jak ja uwielbiam gotować” – pisała; „moja książka pełna jest smakowitych przepisów, do których zawsze brakuje mi dokładnie jednego składnika, i gdzie ważne jest właściwe doprawianie; lektura sprawia, że nie mogę się już doczekać gotowania na nowoczesnej kuchence...”<sup>12</sup>. Prace kuchenne bywały też źródłem niepokoju – „[m]artwiłam się, że staje się zbyt radośnie, przyziemnie praktyczna: zamiast studiować Locke’a, na przykład, czy pisać piekę sobie jabłecznik albo zaczytuję się »Radością gotowania« niczym świetną powieścią. Hola, hola powiedziałam sobie. Uciekniesz w domowe obowiązki i stłamsisz się, skacząc na główkę prosto w miskę rozczynu na ciasteczka”<sup>13</sup>. Uspokojenie i rozgrzeszenie znajdowała Plath w dziennikach Virginii Woolf, „[n]iech ją Bóg błogosławi”<sup>14</sup>, która walczyła z depresją czyszcząc kuchnię<sup>15</sup>. Plath odnosi się do ostatniego wpisu z 8 marca 1941 roku: „[n]ajistotniejsze jest zajęcie. A teraz, nie bez pewnej przyjemności zauważam, że już siódma; i muszę się zabrać do gotowania obiadu. Łupacz i mięso mielone. Myślę,

5 J. Dugdale, *Is Sylvia Plath's driver's license worth more than a letter from Dickens?*, „The Guardian”, 22.03.2018, <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2018/mar/22/is-sylvia-plaths-drivers-license-worth-more-than-a-letter-from-dickens> [dostęp: 25.10.2019].

6 D. Middlebrook, *Jej mąż Ted Hughes i Sylvia Plath*, tłum. P. Łopatka, Kraków 2006, s. 127.

7 S. Plath, *Dzienniki 1950-1962*, tłum. J. Urban, P. Stachura, Warszawa 2004, s. 625.

8 D. Middlebrook, *Jej mąż Ted Hughes...*, dz. cyt., s. 6.

9 S. Plath, *Dzienniki...*, dz. cyt., s. 512.

10 Cyt. za: D. Middlebrook, *Jej mąż Ted Hughes...*, dz. cyt., s. 131.

11 R. Cooke, *The Letters of Sylvia Plath, Volume II: 1956-1963 – review*, „The Guardian”, 09.10.2018, <https://www.theguardian.com/books/2018/sep/09/the-letters-of-sylvia-plath-volume-ii-1956-1963-review> [dostęp: 25.10.2019].

12 S. Plath, *Dzienniki...*, dz. cyt., s. 241; podkreślenie oryginalne.

13 Tamże, s. 259.

14 Tamże.

15 Por. tamże.



że łupacz i mięso mielone naprawdę dają człowiekowi jakieś oparcie, kiedy o nich pisze<sup>16</sup>. Plath czuła powinowactwo pomiędzy swoim życiem i Woolf. Podziwiała ją od czasu lektury *Pani Dalloway* i w jej ślady szła „owego mrocznego lata 1953 roku”<sup>17</sup>, kiedy pierwszy raz próbowała popełnić samobójstwo. Pocieszało ją to, że podobnie jak ona „wielcy spotykali się z odmowami”<sup>18</sup>. Wierzyła też, że w sytuacji poczucia beznadziejnej pustki proste czynności, jak jedzenie i gotowanie, mogą być kotwicą, która pomoże utrzymać kontakt z wyslizgującą się rzeczywistością:

Abstrakcja zabija, konkret ratuje, notowała 7 stycznia 1959 roku Plath [...]. Jak poglądy na to, co się powinno robić, mogą doprowadzić do nieszczęścia dwunożne zwierzę, zajęte jedzeniem i wydalaniem. Jak pomaga ścieranie kurzy, codzienne zmywanie naczyń, rozmawianie z ludźmi, którzy nie są szaleni, ścierając kurze, zmywając naczyńia i czując, że życie właśnie tak ma wyglądać<sup>19</sup>.

Terapeutyczna funkcja rutyny jest w głównej mierze tematem filmu Chantal Akerman *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy, 1080 Bruksela* (1975). Film kończy się dramatycznym zwrotem akcji w momencie, kiedy misternie zbudowany plan powtarzalnych czynności głównej bohaterki zostaje zniweczony przez niespodziewaną przyjemność. Codziennosc i heroizm dzielą często wspólną przestrzeń<sup>20</sup>. Podobnie pewnie myślała Święta Teresa, która stwierdzając: „[w]śród garnków i rondli, Pan jest z wami”<sup>21</sup>, godzi biblijną Martę i Marię<sup>22</sup>. Plath ratowała się pracami fizycznymi i poszukiwała głębszego sensu w codziennej aktywności:

A więc w niedzielę: rytuał oczyszczania – wyszorowałam kuchnię i łazienkę – rozmroziłam lodówkę, wypucowałam podłogi. [...] Poukładałam książki, papiery i czasopisma, a w końcu zabrałam się do odkurzania, by dokonać ostatecznego oczyszczenia. Teraz czuję, że i duszę mam czystą jak łaźnia. [...] czystości blisko do pobożności<sup>23</sup>.

Plath pisała z ulgą: „jakże czystość uspokaja moją duszę”<sup>24</sup>, ale w jej dziennikach i twórczości nie brak też napadów niechęci do tych wszystkich zba-

16 V. Woolf, *Chwile wolności. Dziennik 1915-1941*, tłum. M. Heydel, Kraków 2007, s. 684; cyt. za: M. de Certeau, L. Giard, P. Mayol, *Wynaleźć codzienność 2.*

*Mieszkać, gotować*, tłum.. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2011, s. 204.

17 S. Plath, *Dzienniki...*, dz. cyt., s. 259.

18 Tamże.

19 Tamże, s. 446.

20 O tym sąsiedztwie pisałam w kontekście prac Mariny Abramović i Elżbiety Jabłońskiej. Zob. D. Koczanowicz, *Levitation, Superman's Flight and the Prose of Life*, „The Monist”, t. 101, nr 3, 01.07.2018, s. 340-352.

21 Św. Teresa od Jezusa, *Dzieła*, t. 2, *Księga fundacji*, tłum. H. P. Kossowski, Kraków 2007, s. 481.

22 Por. C. Mazzoni, *Kobiety w Bożej kuchni. Gotowanie, jedzenie i pisanie duchem natchnione*, tłum. M. Pawlikowska, Warszawa 2008, s. 177-181.

23 S. Plath, *Dzienniki...*, dz. cyt., s. 364.

24 Tamże, s. 375.





Anna Królikiewicz, *Super/ Natural*, praca powstała w ramach festiwalu Open City „Uniezwyklenie”.  
Ośrodek Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych „Rozdroża”, kuratorka: Aneta Szytak foto. Maciej Nlecko, 2017

wiennych rytuałów, opis brudu kuchennego<sup>25</sup>, ponurości codzienności<sup>26</sup> i obrzydzenia do „bezrozumnych, fizycznych czynności”<sup>27</sup> czy „nieciekawych dni spędzonych na gotowaniu i atakach senności”<sup>28</sup>. Sposób obrazowania czynności kuchennych w tomie poezji zatytułowanym *Ariel*<sup>29</sup> bliższy jest nastrojom *Semiotyki kuchni* Marthy Rosler niż wizji radości gotowania. Życie rodzinne jawi się tu jako przerażające i niebezpieczne<sup>30</sup>. Chaotyczne nagromadzenie gestów składa się w znaczący wzór kobiecej tożsamości.

## Rozdarcie

Pamiętniki Plath pełne są napięć pomiędzy dwoma wymogami perfekcjonizmu, który sobie narzucała – bycia idealną żoną i matką oraz odnoszącą sukcesy pisarką. Te rozterki widać na przykład w sąsiadujących ze sobą wpisach, pochodzących z 1959 roku. Najpierw deklaruje: „Chcę domu wypełnionego dziećmi, zwierzątkami, zapachem kwiatów, pękami jarzyn, obfitością owoców. Chcę być Matką Ziemią w najbogatszym, najgłębszym sensie”<sup>31</sup>. Ma też ambicje, aby Teda „uczynić najwspanialszym mężem, jakiego widział świat”, uznając to za „wyzwanie życia!”<sup>32</sup>. Sylvia swoje życie usiłowała traktować jako „niczym swoisty manifest pokolenia”<sup>33</sup>. Wszystkim elementom jej egzystencji: pisaniu, wychowywaniu dzieci, gotowaniu, czy uprawianiu seksu towarzyszą wielkie emocje, które traktuje ona jako coś pozytywnego, co pozwala jej rozładować potężną siłę emocjonalną, intelektualną i fizyczną, którą z wielką intensywnością



25 Tamże, s. 345.

26 Tamże, s. 303.

27 Tamże, s. 274.

28 Tamże, s. 310.

29 S. Plath, *Ariel*, Nowy Jork 1965.

30 Por. L. K. Bundtzen, *Lucent Figs and Suave Veal Chops: Sylvia Plath and Food*, „Gastronomica”, t. 10, nr 1 (zima 2010), s. 85-87. *O Semiotyce kuchni pisałam* [w:] D. Koczanowicz, *Pozycja smaku. Jedzenie w granicach sztuki*, Warszawa 2018, s. 187-192.

31 S. Plath, *Dzienniki...*, dz. cyt., s. 486.

32 Cytat pochodzi z listu do matki. Cyt. za: D. Middlebrook, *Jej mąż Ted Hughes...*, dz. cyt., s. 53.

33 Tamże, s. 36.

odczuwa w sobie poetka<sup>34</sup>. Nie dziwi jednak, że wizji życia wypełnionego gwałtownymi emocjami towarzyszą narastające wątpliwości: „[n]ie wolno zostać mi tylko matką i gospodynią domową [...]. Męczy mnie też niepewność i zmienność naszego życia. Może jemu wcale nie wydaje się ono niepewne, jego powołanie jako pisarza jest o tyle silniejsze od mojego”<sup>35</sup>. Do tego wciąż dopadały ją niepokoje dotyczące możliwości twórczych i sukcesu własnego pisarstwa:



Nie mogłam być szczęśliwa, będąc kimś innym niż pisarką, a nie potrafiłam być pisarką: nie potrafiłam sklecić ani jednego zdania. Sparaliżował mnie strach, śmiertelna histeria. Siedziałam w rozgrzanej upałem kuchni, nie mogąc się usprawiedliwić brakiem czasu, lipcową duchotą, niczym – winna byłam ja. Białe jajko ugotowane na twardo, zielona główka sałaty, dwa gładkie, różowe plastry cielęciny prowokowały mnie, bym coś z nimi zrobiła, przygotowała posiłek, przerobiła ich bezbarwność na strawne jedzenie. [...] Poszłam do Teda, zupełnie załamana, i poprosiłam go, żeby zajął się cielęciną. I wybuchnęłam płaczem [...]

Pomimo oceniania przez Teda pamiętników i listów Sylvii, i tak czuć w nich balansowanie pomiędzy euforycznym optymizmem, który

po części mógł być autokreacją<sup>37</sup> i kryzysami wynikającymi z negatywnych recenzji wydawniczych oraz konkursowych, a potem też z niewierności męża. Męcząca niepewność wyzwalała chęć poszukiwania oparcia, marzenia o trwałej posadzie i docenienie przez środowisko literackie. 12 listopada 1959 zapisała: „[d]ajemy sobie radę, gdybyśmy tylko mogli znaleźć sobie miejsce w życiu, posady, które by nam odpowiadały, dzie-

34 Por. tamże, s. 40.

35 S. Plath, *Dzienniki...*, dz. cyt., s. 510.

36 Tamże, s. 397.

37 „[...] wybrałam czarną lnianą spódnice, biały sweterek, czerwony pasek i chustkę w grochy, żeby wyglądać na promienną mężatkę” (sierpień 1956), S. Plath, *Dzienniki...*, dz. cyt., s. 245.

ki którym osiągnęlibyśmy stabilizację”<sup>38</sup>. Kryzysy twórcze i emocjonalne poetka próbowała opanować poprzez mechanizmy ironii i dystansu, ale kiedy to zawodziło pozostawało gotowanie, które stało się jedną z kluczowych strategii przetrwania impasów, choć pozycja niewolnicy „w małym, totalitarnym państewku”<sup>39</sup> też była zagrożeniem. Będąc w drugiej ciąży pisała do matki:

Każdego dnia coś pięknego, żeby się ukryć przed Tedem i Fridą, kiedy wracam do siebie po nowym dziecku. Mam pudełko z piaskowymi tartami pokrojonymi w kształty, ozdobione wiśniami i migdałami, pudełko ciastek Tollhouse i ciasto owocowe. Jutro spróbuję szarlotki z ostatnim z naszych jabłek<sup>40</sup>.

Z kolei Ted jej pasję gotowania oceniał jako rodzaj eskapizmu, „gdy musi stawić czoło jakiejś nużącej czy niemiłej pracy, ucieka w gotowanie”<sup>41</sup> – pisał do przyjaciela. Deklarował, że jedzenie dla niego to tylko konieczność. Skarżył się, że znacznie przytył podczas nerwowego czasu egzaminów. Wspominał też z ulgą, że przekonał Sylvię, aby odmowy deseru nie traktowała osobiście.

## Gotowanie/zjadanie

Bohaterka *Szklanego Klosza* relacjonuje:

Moja matka i babka były tak wyśmienionymi kucharkami, że pozostawiałam im przyjemność gotowania. Próbowały mnie uczyć przyrządzania różnych dań, ale ja przyglądając się ich zabiegom kulinarnym, mówiłam: „owszem” – i wszystko, co mówiły, przelatywało przeze mnie jak woda przez sito. Czasem próbowałam coś ugotować, ale nic mi, rzecz jasna, nie wychodziło i nikt nie namawiał mnie do powtórzenia eksperymentu<sup>42</sup>.

W tym miejscu książka uważana za autobiograficzną rozmija się z rzeczywistością. W pamiętnikach i listach Sylvii Plath jest wiele fragmentów poświęconych temu co zjadła, temu co ugotowała i co ugotowali inni, a także o przyjemności gotowania i radości czytania książek kucharskich; a także podobnych do tej deklaracji: „[r]obię cholernie dobry cytrynowy tort bezowy”<sup>43</sup>.

38 Tamże, s. 513.

39 S. Plath, *Szklany klosz*, tłum. M. Michałowska, Kraków 2010, s. 76.

40 Cyt. za tamże, s. 85.

41 Cyt. za D. Middlebrook, *Jej mąż Ted Hughes...*, dz. cyt., s. 135.

42 S. Plath, *Szklany klosz*, dz. cyt., s. 113.

43 S. Plath, *Dzienniki 1950-1962*, dz. cyt., s. 315.

Piszząc o proszonych obiadach, podwieczorkach skrupulatnie opisuje menu, wnętrza domów, ubiory i tematy rozmów<sup>44</sup>: „Nicola podaje cudownie rozmnożone zakąski – pajda wydrążonego chleba wypełnionego musztardą i gorącymi kiełbaskami na wykałaczkach. Ananas, ser, twaróg i suszone śliwki, gorące ciastka. Wypiłam niesamowite ilości słodkiej sherry. Żadnych luk w jadłospisie”<sup>45</sup>. To jadłospis zabawy noworocznej w 1962 roku w Londynie, u Tyrerów. Natomiast kolacja u Frances Mintur Howard, z maja 1959, została opisana jako „lekka i smakowita”. Składały się na nią „[...] szynka tłusta, soczysta z goździkami i chrupiącą skórką. Do tego szparagi, makaron nitki gotowany w rosole i smażony z tartym serem i bułką. Lody waniliowe, świeże truskawki i galaretki-paluszki na deser”<sup>46</sup>.

Ponowna wizyta u Tyrerów zaowocowała 22 lutego 1962 roku następującym wpisem:

Zjadłam jeszcze trochę biszkoptów, wypiłam dużo herbaty. Rozmawialiśmy o gotowaniu (M. robiła dla G. Słodkie bułeczki na kolację; nikt w rodzinie nie lubi tłuszczu; M. miała zapiekanekę z wieprzowiny dla gości), o rzeźniku (M. narzeka na jego filety, musiała odnosić mu plastry nie dość cienkie i delikatne), bankowości....<sup>47</sup>.

Osobny esej można napisać o podwieczorkach poetki, opisach ciast i ulubionych napojach. Oto kilka przykładów. 21 kwietnia poetka upiekła „wielki żółty biszkopt”<sup>48</sup>, innym razem wspomina: „do herbaty jadłyśmy bananowe ciasto z żółtym lukrem, bardzo smaczne bułeczki z porzeczkami”<sup>49</sup>. Opisy ciast są plastyczne i pełne detali kolorystycznych, jak w tym opisie keksu: „[o]woce, zielone, czerwone i brązowe, wystawały z żółtych ścian ciasta, zwieńczonych brązowym wierzchem”<sup>50</sup>. Plath pisała, że „oczyszcza siebie bursztynowym wrzątkiem”<sup>51</sup> i że herbata ją wycisza<sup>52</sup>. Białe wino natomiast przynosiło efekt wyzwalający: „białe wino [...] śpiewające w moich żyłach – ach, ta absolutnie wolna chęć robienia wszystkiego, jaką wyzwala w ciele białe wino”<sup>53</sup>. Martini to z kolei trucizna prowadząca do kaca<sup>54</sup>.

44 Jedzenie okazuje się też poręcznym narzędziem krytyki – kiedy nisko ocenia pracę jednej ze swoich studentek, porównuje ją do „spapranego puddingu śliwkowego z kawałkami pestek”, S. Plath, *Dzienniki 1950-1962*, dz. cyt., s. 366.

45 Tamże, s. 609.

46 Tamże, s. 476.

47 Tamże, s. 612.

48 Tamże, s. 619.

49 Tamże, s. 626.

50 Tamże, s. 630.

51 Tamże, s. 328.

52 Tamże, s. 316.

53 Tamże, s. 322.

54 Tamże, s. 351.







Anna Królikiewicz, *Super/ Natura*, praca powstała w ramach festiwalu Open City „Uniezwyklenie”.  
Ośrodek Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych „Rozdroża”, kuratorka: Aneta Szytak foto. Maciej Niecko. 2017

Najczęściej przywoływanym przez biografów daniem, ugotowanym i opisanym przez Plath jest potrawka z królika, którą zrobiła niedługo po ślubie, z okazji urodzin Teda, podczas wspomnianej już podróży poślubnej.

## Czarne plisy spodów pieczarek

25 grudnia 1959 Sylvia Plath miała sen, w którym Marlin Monroe robiąc jej manicure, obiecywała koniec kłopotów i nieustannie szczęśliwe życie. Dzień wcześniej Sylwia zjadła świątecznego indyka z grzybami, którego resztki znalazły się na stole w drugi dzień świąt.

Grzyby obecne są też we wspomnieniu wizyty w restauracji poprzedzonej „absurdalną kłótnią” z Tedem. Niestety były to pieczarki, które „smakowały jak guma”<sup>55</sup>. W tym samym wpisie w dzienniku, Sylvia narzeka też na szklarniowe pomidory o syntetycznym smaku. Chwaliła za to ostrygi, homara i marynaty. W innym miejscu pieczarki są wymieniane jako część wystawnych posiłków w Yaddo, kolonii artystycznej w Saratoga Springs: „[j]emy tu wystawne obiady: bułeczki, kiełbaski, bekon i pieczarki; szynka i mączaste ziemniaki, słodkie jak pomarańcze; kurczaki i fasola z ogrodu”<sup>56</sup>, jak też jako składnik obiadu wydanego 4 lutego 1958 roku.

Grzyby pojawiają się również w potrawce z jagnięciny, którą Sylvia zamówiła w restauracji w Soho, kiedy z Hughesem świętowali jej kontrakt na nowy tom poezji<sup>57</sup>. Ten tom ukazał się w 1960 roku i zawierał wiersz *Grzyby*, który jest przeczuciem rewolucji, na czele której staną kobiety.

14 listopada 1959 roku poetka zapisuje w swoim dzienniku: „[n]apisałam wczoraj ćwiczenie o grzybach, Tedowi się podoba. Mnie też. Zupełnie nie potrafię wyrobić sobie zdania o czymś, co właśnie napisałam: nie wiem, czy to śmieć, czy arcydzieło”<sup>58</sup>.

W 1982 roku Plath została nagrodzona Pulitzerem za wydany pośmiertnie tom *Poezje zebrane*, w którym znalazł się też wiersz *Grzyby*.

W *Grzybach* Plath opisuje siłę, która ujawnia się w sposób systematyczny i narastający, niespodziewany dla wielu, lecz nieunikniony. Z początku manifestuje się ona w sposób niepozorny, jednak podmioty nią obdarzone charakteryzują się niebywałą determinacją istnienia, i determinacją zmiany zastanych struktur. Plecha, inaczej niż korzeń, nie rozsadza, ale płożąc się anektuje, nie tracąc zdolności adaptacji i współpracy. Należy

55 Tamże, s. 365.

56 Tamże, s. 488.

57 Jeden z biografów grzyby w daniu poetki tłumaczy jej zachcianką ciężową.

58 S. Plath, *Dzienniki...*, dz. cyt., s. 514.

też wspomnieć o jej niebywałej zdolności przetrwania. Trudno o bardziej znaczący przykład na potwierdzenie tej cechy niż fakt, że „[m]ówi się, że kiedy Hiroszima została zniszczona przez bombę atomową w 1945 roku, pierwszą żywą istotą, która wyłoniła się ze zniszczonego krajobrazu, był grzyb matsutake”<sup>59</sup>. Grzyby są w gronie największych i najstarszych stworzeń na ziemi. Opieńka brązowa ze stanu Oregon zajmuje powierzchnię 880 hektarów, największym okazem europejskim (500 x 800 m) jest tysiącletnia opieńka ciemna ze Szwajcarskiego Parku Narodowego<sup>60</sup>.

Jednym z wyróżników grzybów, które wykluczają je ze społeczności roślin jest to, że grzyby nie istnieją dzięki procesom fotosyntezy, one konsumują, żywią się zniszczeniem. Jednocześnie są podstawą vegetacji ekosystemu leśnego. Plecha jest paradoksalna. Sama jest wieczna, trwa pozbawiona genu śmierci, ale też jest medium spektakularnej transformacji, transformacji, która leży u podstaw kultury. Mąka i woda, za sprawą pracy grzybów przemienia się w chleb – zacyzn cywilizacji: „[w] języku Homera i starożytnych Greków »zjadacze chleba« są synonimem »ludzi«”<sup>61</sup>. Dzięki nim mamy też sery, piwo i wino.

Już w poemacie o Gilgameszu, sumeryjskim tekście z drugiego tysiąclecia p.n.e., prymitywny człowiek staje się cywilizowany, kiedy przestaje ograniczać się do spożywania pokarmów i napojów dostępnych w przyrodzie, takich jak dzikie zioła, woda lub mleko, a zaczyna jeść chleb i pić wino, „sztuczne” produkty<sup>62</sup>.

Tak, jak podstawą społeczeństwa była współpraca, tak relacja grzybów i roślin może stanowić argument, że u źródeł ewolucji nie stała rywalizacja lecz kooperacja, „świadomość, że w grupie jest się silniejszym i że współpraca może przynieść nadzwyczajne rezultaty!”<sup>63</sup>.

Moc opisanych w wierszu, pozbawionych wzroku i możliwości wypowiedzi „nieheroicznych podmiotów”<sup>64</sup> polega nie tylko na uporze „miękkich piąstek”, ale też na sile wspólnoty:

A takie mnóstwo nas!  
A takie mnóstwo nas!<sup>65</sup>

59 A. Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton i Oxford 2017, s. 3.

60 R. Hofrichter, *Tajemnicze życie grzybów*, tłum. M. Kilis, B. Nowacki, Warszawa 2017, s. 35.

61 M. Montanari, *Let the Meatballs Rest, and Other Stories about Food and Culture*, tłum. B. A. Brombert, Nowy Jork 2012, s. 2.

62 Tamże, s. 3.

63 R. Hofrichter, *Tajemnicze życie grzybów*, dz. cyt., s. 34.

64 Sile nieheroicznych podmiotów poświęcony jest jeden z numerów „Praktyki Teoretycznej”, por. *Słaby opór. Poza paradygmat heroiczny*, „Praktyka Teoretyczna”, 2 (32) 2019; <http://www.praktykateoretyczna.pl/numery/2019-2/pt-232-2019/> [dostęp: 14.10.2019].

65 S. Plath, *Grzyby*. Cyt. za A. Królikiewicz, *Międzyjęzyk*, dz. cyt., s. 69.

To dzięki grupowemu działaniu będzie możliwe przesunięcie się kobiet z niemych marginesów do silnego centrum. Rewolta, choćby najciszej wypowiedziane „nie” istniejącemu porządkowi świata, nawet jeśli nie rodzi skutków natychmiastowych, i tak w dalszej perspektywie prowadzić będzie do radykalnej przemiany społeczeństwa.

W książce, *Święty Genet, aktor i męczennik*, Jean-Paul Sartre oznajmia, że „nie jest istotne, co z nas zrobią, ale co sami zrobimy z tego, co z nas zrobiono”<sup>66</sup>. Sylwia Plath nie radziła sobie z takim wyzwaniem. Balansowała na granicy wyznaczonej pomiędzy własnymi aspiracjami artystycznymi i ambicjami spełnienia społecznych oczekiwań. Wiersz *Grzyby* mówi o sile, która niespodziewanie ujawnia się w pozornie bezsilnych rejonach rzeczywistości. Poprzez metaforę bezustnych grzybów zapowiada rodzący się trend, który zaowocuje uwolnieniem pełnego, jasnego i klarownego głosu kobiet. Mówi się o nim, że jest wczesnym głosem feministycznym, ale też utworem nacechowanym autobiograficznie. Plath jednak była rozdarta i świadoma swego rozdarcia<sup>67</sup>. Nie mogła się odnaleźć w oscylacji ról kobieta – poetka. Czuła wyższość twórczości związanej z pisarstwem (intelektem), wyższość poezji wobec kreatywności kuchennej, powiązanej z ciałem i przynależnej temu, co kobiece. Wiersz można czytać jako chiliastyczną koncepcję zniesienia przeciwieństw. Mówi o tym jako o kwestii przyszłości, bo w latach 50. była ona ewidentną zakładniczką tego, co Eva Illouz nazywa kapitałem emocjonalnym. Emocjonalny kapitał kobiecy prowadzi do nieuchronnego zranienia, ponieważ zadaniem kobiet jest nadal poszukiwanie związku, podczas gdy mężczyźni chętnie korzystają z oferowanego im współcześnie szerokiego marginesu wolności<sup>68</sup>.

Wspomniana na początku Anna Królikiewicz, czytając Plath, ucieleśnia obecną w jej wierszu metaforę siły kobiecej w przestrzeni miasta. Jej rzeźba, która ma być upamiętnieniem przeczutej przez poetkę rewolucji, nie jest ze spiżu. Niepewność i oczekiwanie stanowiły jej podstawę. Inaczej niż w wierszu, gdzie w ostatniej zwrotce podkreślana jest pewność przemiany:

Nasz szczep się mnoży.  
Zanim nastanie dzień,  
Odziedziczymy ziemię.  
Już nogę mamy w szparze drzwi<sup>69</sup>.

66 Cyt. za: D. Eribon, *Powrót do Reims*, tłum. M. Ochab, Kraków 2019, s. 202.

67 S. Plath, *Dzienniki...*, dz. cyt., s. 311.

68 E. Illouz, *Dlaczego miłość rani. Studium z socjologii*, tłum. M. Filipczuk, Warszawa 2016.

69 S. Plath, *Grzyby*, dz. cyt.

Może niewłaściwym tu słowem jest użyta przeze mnie rewolucja, która zakłada gwałtowność przemiany. Być może najlepszą konceptualizację takiej postawy przedstawiła Julia Kristeva, która wypowiadając się z pozycji feministycznej emancypacji egzystencjalnej, zamiast rewolucji proponuje przemianę duchową, niezgodę na utarte, społeczne warunki egzystencji. Rolę sztuki widzi ona w stymulacji wewnętrznej przemiany, którą nazywa rewoltą. Porządek społeczny pomimo swojej schematyczności i mocy reprodukcyjnej, nigdy jednak nie jest do końca jednoznaczny. Didier Eribon w *Powrocie do Reims* pisze, że „[...] nie ma czegoś takiego jak absolutny »przewrót«, tak samo jak nie ma absolutnej »emancypacji«; obala się coś w danym momencie – trochę się przesuwamy, oddalamy, robimy krok w bok”<sup>70</sup>. Uważa on, że kształtowanie własnej tożsamości w kontrze do społecznego zaplecza jest zadaniem bolesnym i mozolnym. Co więcej nie sposób zupełnie porzucić świata, w którym dokonała się socjalizacja. On na zawsze jest częścią nas. Konsekwencją tego jest następujące stwierdzenie:

Na próżno więc przeciwstawiać zmianę czy „zdolność do czynu” (agency) determinizmom i sile samoodtwarzania porządku społecznego i norm seksualnych lub myśl „wolnościową” myśli „odtworzającej”, ponieważ te wymiary są z sobą nierozzerwalnie związane<sup>71</sup>.

T. S. Eliot pisał, że poeta posiada unikatową umiejętność do formowania nowych całości z chaotycznych, nieuporządkowanych zdarzeń i fragmentów codzienności. Zdolność do dojrzenia potencjału niezwykłości w zwykłych przedmiotach. Plath była niewątpliwie obdarzona niezwykłą wrażliwością, o czym świadczą jej wiersze. Tej umiejętności przewartościowania rzeczywistości nie umiała uruchomić w odniesieniu do swego życia. Nie była w stanie skonceptualizować swojej sytuacji w sposób, który przyniósł ulgę Eribonowi.

<sup>70</sup> D. Eribon, *Powrót do Reims*, dz. cyt., s. 202.

<sup>71</sup> Tamże.

---

Bundtzen L. K., *Lucent Figs and Suave Veal Chops: Sylvia Plath and Food*, „Gastronomica”, t. 10, nr 1 (zima 2010), s. 79-90.

---

Certeau M. de, Giard L., Mayol P., *Wynaleźć codzienność 2. Mieszkać, gotować*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2011.

---

Cooke R., *The Letters of Sylvia Plath, Volume II: 1956-1963 – review*, „The Guardian”, 09.10.2018, <https://www.theguardian.com/books/2018/sep/09/the-letters-of-sylvia-plath-volume-ii-1956-1963-review> [dostęp: 25.10.2019].

---

Dugdale J., *Is Sylvia Plath's driver's license worth more than a letter from Dickens?*, „The Guardian”, 22.03.2018, <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2018/mar/22/is-sylvia-plaths-drivers-license-worth-more-than-a-letter-from-dickens> [dostęp: 25.10.2019].

---

Eribon D., *Powrót do Reims*, tłum. M. Ochab, Kraków 2019.

---

Hofrichter R., *Tajemnicze życie grzybów*, tłum. M. Kilis, B. Nowacki, Warszawa 2017.

---

Illouz E., *Dlaczego miłość rani. Studium z socjologii*, tłum. M. Filipczuk, Warszawa 2016.

---

Koczanowicz D., *Levitation, Superman's Flight and the Prose of Life*, „The Monist”, t. 101, nr 3, 01.07.2018, s. 340-352.

---

Koczanowicz D., *Pozycja smaku. Jedzenie w granicach sztuki*, Warszawa 2018.

---

Królikiewicz A., *Międzyjęzyk*, Sopot 2019.

---

Lowenhaupt Tsing A., *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton i Oxford 2017.

---

Mazzoni C., *Kobiety w Bożej kuchni. Gotowanie, jedzenie i pisanie duchem natchnione*, tłum. M. Pawlikowska, Warszawa 2008.

---

Middlebrook D., *Jej mąż Ted Hughes i Sylvia Plath*, tłum. P. Łopatka, Kraków 2006.

---

Plath S., *Dzienniki 1950-1962*, tłum. J. Urban, P. Stachura, Warszawa 2004.

---

Plath S., *Szklany klosz*, tłum. M. Michałowska, Kraków 2010.

---

Montanari M., *Let the Meatballs Rest, and Other Stories about Food and Culture*, tłum. B. A. Brombert, Nowy Jork 2012.

---

Teresa od Jezusa św., *Dzieła*, t. 2, *Księga fundacji*, tłum. H. P. Kossowski, Kraków 2007.

---

Woolf V., *Chwile wolności. Dziennik 1915-1941*, tłum. M. Heydel, Kraków 2007.





**BAKTERIE  
W SŁUŻBIE SZTUKI  
I SZTUKA Z MIŁOŚCI  
DO BAKTERII.**

**O TWÓRCZOŚCI  
ANNY  
DUMITRIU**

**MAŁGORZATA  
JANKOWSKA**



Od pierwszego spotkania człowieka z bakterią minęło ponad 340 lat<sup>1</sup>. Zanim jednak je zobaczono, snuto domysły o istnieniu czegoś lub kogoś odpowiedzialnego za gnicie żywności, fermentację, odradzanie się i wyjaławianie gleby, a przede wszystkim choroby. Począwszy od Hipokratesa, Galena, aż do Girolama Fracastora pisano o nasionach / zarodkach czy niewidocznych gołym okiem cząsteczkach (*seminaria*) stanowiących źródło zakażeń. Poręczność zaczerpniętej z nauk botanicznych metafory pozwalała oswoić sprawcę, nadać mu formę bliską temu, co znane. Chorobotwórcze nasiona dzieliły z nasionami roślin niewielkie rozmiary, upodobania środowiskowe, ale co ważniejsze potencjał wzrostu. W tekście Lukrecjusza *De rerum natura VI* znajdziemy opis nasion różnego typu: dobrych i złych, które niesione powietrzem wywoływały choroby i śmierć. Mogły one pochodzić z ziemi, która rozkładała się pod wpływem nadmiernej wilgoci i ciepła lub przybywać z pustki, z przestrzeni pomiędzy światami<sup>2</sup>. Z kolei w opisach Warrona, pojawia się wzmianka o niewidzialnych zwierzętach (*animalia quaedam minuta*), które wdychane wraz z powietrzem powodowały choroby. Rzymski uczone i pisarz donosił o istnieniu małych, szkodliwych zwierzątek (*bestiolae*), które rozmnażają się w pobliżu farm, natomiast Girolamo Fracastoro korzystając z wcześniejszych rozpraw, w swym dziele *De Contagione et Contagiosis Morbis* z roku 1546 pisał, że *seminaria* są bardzo aktywne, zbudowane z silnej i ciągliwej substancji, potrafią się rozmnażać, przemieszczać się oraz wykazują „nie tylko materialną, ale i spirytualną antypatię w stosunku do organizmu zwierzęcego”<sup>3</sup>. Wiedza na ich temat w znacznej mierze opierała się na przypuszczeniach i fantazjach, a publikowane teksty były literacką fikcją, podobnie jak opowieści snute wokół tego, co geograficznie i kulturowo odległe. Anna Wieczorkiewicz przedstawiając świat potworów i dziwolągów pisała, że wiedza na ich temat jako coś zastyszanego, nieobecnego w bezpośredniej przestrzeni życiowej otwierała drogę ku fantazjom, które konkretyzowały się w tych samych rejonach wyobraźni co na przykład romanse rycer-

1 Słowo bakteria (*bacterium*) pochodzi od greckiego słowa *bakterion* mała rzecz („small staff”), czy *η βακτηρία* [bakteria] – laska, pałka i zdrobnienie *τό βακτηριον* [baktèrion] – pałeczka, laseczka. Nazwa bakteria została użyta przez lekarza i przyrodnika Christiana Gottfrieda Ehrenberga w 1838 roku, który jako pierwszy oglądał bakterie o kształcie pałeczki.

2 V. Nutton, *The seeds of disease: an explanation of contagion and infection from the Greeks to the Renaissance*, „Medical History”, 27/1983, ss. 3, 9; zob. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1139262/> [dostęp: 15.04.2019].

3 Wł. J. H. Kunicki-Goldfinger, *Życie bakterii*, Warszawa 1994, s. 20; V. Nutton, dz. cyt. s. 11. We współczesnym języku mikrobiologii odpowiednikiem antypatii jest zjadliwość bakterii, określająca jednostki patogenne i związane z obecnością określonych czynników wirulencji.

skie<sup>4</sup>. Z różnych powodów dawano wiarę doniesieniom, uznając monstra za efekt boskiego planu lub zapowiedź czy przepowiednię wymierzoną wobec grzeszników<sup>5</sup>. Interpretacja chorób i ich źródeł sytuowała się pomiędzy medyczną tradycją, domysłami i obserwacjami, które stopniowo przesuwwały granice wiedzy. Nie wszystkie hipotezy były jednak fikcją, wiele z nich potwierdzono w początkach XIX w. Bezpośrednie spotkanie z bakteriami umożliwiło dopiero odkrycie Antoniego van Leeuwenhoeka, który konstruuując mikroskop o powiększalności do trzystu razy, po raz pierwszy zobaczył je i opisał w roku 1686, wyróżniając z tej grupy bakterie, które nazywał początkowo żyjątkami (*animalcules*)<sup>6</sup>. Po blisko rok trwających obserwacjach, w kilkunastostronicowym liście do The Royal Society Leeuwenhoek opisał aktywność różnych żyjących istot (*living creatures*), których liczebność porównał do ziaren piasku oglądanych gołym okiem. Pisał, że w tym spektaklu aktywnych żyjątek, każde porusza się w szczególny, jednostkowy sposób. Podkreślał, że ze wszystkich odkryć, jakich dokonał obserwując naturę, zobaczenie tych drobnych organizmów było doświadczeniem najwspanialszym<sup>7</sup>. Zachwyt odkrywcy fenomenem obecności drobnych organizmów i jego przekonanie o ich odrębności doskonale wpisuje się w atmosferę epoki nazwanej przez współczesnego badacza nauki Richarda Holmesa „wiekiem zdziwienia”<sup>8</sup>. To w niej artyści, naukowcy i myśliciele inspirując się wzajemnie, targani byli skrajnymi emocjami: zdziwieniem i strachem, które uznawano wówczas za pokrewne sobie. Edmund Burke w rozprawie o *Pochodzeniu idei wzniosłości* (1757) podkreślił pokrewieństwo idei trwogi i wzniosłości pisząc, że trwoga jest przewodnią zasadą wzniosłości. W różnych językach, np. w grece i łacinie, tym samym pojęciem określono strach i zdziwienie, a także oddawanie czci i lękanie się, co świadczyło według filozofa o „wzajemnych związkach tych wyobrażeń”<sup>9</sup>. Ponadto stan wzniosłości – „stan zdumionego umysłu”, umysłu opanowanego jakimś „obiektem”, miał tak ogromną siłę, że zawiesział wszelkie inne uczucia i poruszenia duszy.

Spotkanie Leeuwenhoeka ze światem drobnoustrojów i towarzyszące mu uczucie doskonale wpisało się w atmosferę epoki, ale i było jednym

4 A. Wieczorkiewicz, *Monstrarium*, Gdańsk 2009, s. 55.

5 Co ciekawe, w przypadku chorób zakaźnych, np. kiły (*syphilis*), dopiero Girolamo Fracastoro wyraźnie podkreślił, że jest ona przenoszona drogą płciową.

6 Jednymi z pierwszych mikroorganizmów, które obserwował Leeuwenhoek były orzęski (*ciliata*).

7 Swoje obserwacje i odkrycia Leeuwenhoek opisywał w około 200 listach i manuskryptach przesłanych do The Royal Society of London. Konstruktor i badacz studiował wiele różnych materii, m.in. krew, pióra, włosy, łuski oraz rośliny, insekty i ludzkie płyny ustrojowe, np. pod kątem ich struktury i występujących na nich mikroorganizmów, zob. J. R. Porter, *Antony van Leeuwenhoek: tercentenary of his discovery of bacteria*, „Bacteriology Reviews”, 40 (2) / 1976, s. 265, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC413956/?page=6> [dostęp: 20.05.2019].

8 R. Holmes, *Wiek cudów: jak odkrywano piękno i trwogę nauki*, tłum. E. Morycińska-Dzius, Warszawa 2010. Tytuł oryginalny publikacji to *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*, którego sens gubi polskie tłumaczenie.

9 E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Warszawa 1968, s. 65.

z pierwszych sygnałów przekroczenia skrzętnie celebrowanej przez człowieka odrębności i wyjątkowości gatunkowej, a zarazem otwarciem drzwi dla koncepcji wielogatunkowości społeczeństw.

## Drobnoustroje w sztuce

Sięganie w głąb ziemi, dotykane różnych materii oraz wykorzystywanie nie-ludzkich istot w sztuce ma długą tradycję. Świat rzeczy, zwierząt i roślin traktowany był zazwyczaj jako pomocne medium i środek do celu, wygodna metafora czy wyzwalające wyparcie wszystkiego co ludzkie i złe. O zwierzętach Jessica Ullrich pisała, że w sztuce najczęściej „służyły i służą do dziś jako nośniki znaczeń i reprezentanci czysto ludzkich pragnień, lęków, popędów, jako obiekt projekcji wszelakich ludzkich treści”, rzadko jednak reprezentując samych siebie<sup>10</sup>. Inaczej niż zwierzęta, drobnoustroje rzadko przyciągały uwagę artystów: brak widocznych ciał nie sprzyjał konstruowaniu metafor, podobnie jak ich „zjadliwość” nie pozwalała na ich dowolne używanie. Podobnie jak owady, bakterie nie poddają się ludzkim rozróżnieniom, nie mogą być udomowionymi pupilami, trofeami, i w niewielkim tylko stopniu stają się towarem w obrocie rynkowym. W XIX w. w literaturze zyskały zainteresowanie poprzez nośną metaforę choroby. Gnicie, rozkład i symptomy zakażenia były dobrym medium dla opisu grzechu, zepsucia moralnego i przemijania, ale również podkreślenia tajemniczej odmienności i wyjątkowości chorego.

Obecność drobnoustrojów w sztuce zbiega się z ruchami wolnościowymi i ekologicznymi. W latach 60. XX w. intensyfikują się działania na rzecz ochrony środowiska naturalnego degradowanego w wyniku działalności człowieka. Krytyka skierowana była przeciwko polityce zbrojeniowej, m.in. próbom jądrowym prowadzonym od lipca 1945 (Trinity Test Site), stosowaniu pestycydów, systemom przemysłowym, a także wzrastającemu konsumpcjonizmowi, prowadząc do izolacji człowieka od przyrody. Odpowiedzią były różnego rodzaju ruchy ekologiczne z grupy tzw. „społecznej ekologii” oraz włączenie kwestii ochrony środowiska do sfery polityki. Sztuka miała pełnić rolę medium pośredniczącego pomiędzy polityką, nauką a społeczeństwem przyjmując formę aktywistycznych akcji artystycznych, działań w przestrzeni publicznej oraz interwencji w krajobrazie<sup>11</sup>. Pragnienie by odzyskać utracone relacje m.in. poprzez powrót do środowiska naturalnego ma swój początek w latach 60. i nastąpiło wraz z projektem brytyjskich artystów Marka Boyle’a i Joan Hills, którzy w roku 1968 rozpoczęli *Journey to the Surface of the Earth: Mark Boyle's Atlas and*

10 D. Łagodźka, J. Ullrich, *Zezwierzęcenie, uczłowiczenie*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/16547> [dostęp: 20.05.2019].

11 Wśród artystów uprawiających sztukę dedykowaną środowisku naturalnemu i problematyce ekologicznej wymienić można: Helen Mayer Harrison i Newtona Harrisona, Josepha Beuysa czy Agnes Denes.

*Manual* – podróż, której celem było zebranie 1000 różnych próbek miejsc na ziemi, losowo wybranych na mapie i określonych każdorazowo jako obszar o powierzchni 6 stóp kwadratowych. To z nich, w zależności od rodzaju terenu artyści zdejmowali odciski, zbierali artefakty i próbki gromadząc je według określonych kategorii: minerały, zwierzęta, człowiek, organiczne, ogólne itd. Ostatecznym celem Boyle'a było zwrócenie się ku temu co realne, bo tylko w ten sposób artysta mógł wypowiedzieć się w pełni i dlatego „każda rzecz, widok, każdy zapach i doświadczenie” były materiałami, z którymi chciał pracować<sup>12</sup>. Włączenie w proces artystyczny przeżyć i emocji, „sięganie pod skórę” własnego ciała i ziemi było w pewnym sensie wilgotną reakcją na sztukę technologiczną i formalistyczną, ale również konsekwencją życia w epoce nuklearnej. Podczas sympozjum *The Destruction in Art* w Londynie w 1966 roku, Boyle odniósł się do tytułowej destrukcji, ale nie w kontekście sztuki, ale jako fenomenu – destrukcji, która zawsze jest początkiem czegoś nowego, niezależnie czy to zniszczenie dotyczy rzeczy, czy istot żywych. „Poczułem”, pisał artysta w komentarzu do jednego z działań w ramach *Journey to the Surface of the Earth*, że „moje życie i śmierć nie są mniej lub bardziej bezcelowe niż śmierć drzewa, czy muchy” i dlatego „korzystając z okazji jaką daje ten teatr możemy wspólnie z innymi widzami oglądać ameby, hydry, dafnie, eugleny, pantofelki, cyklopy, wyplawki, różne larwy, osy, spermę i wszystko to, co uda nam się znaleźć”<sup>13</sup>. Zbieranie próbek, obserwacja i uwaga poświęcona istotom żywym, ziemi, wodzie, minerałom i ludziom itd., było oderwaniem się od kulturowej powierzchni i pytaniem o to, czy „możliwe jest, byśmy patrzyli na świat lub jego małą część, nie przechowując wciąż w pamięci świadomie lub bezwiednie, mitów i legend, sztuki minionej lub współczesnej, albo sztuki i mitów innych kręgów”<sup>14</sup>. Boyle i jego rodzina poszukiwali, i doświadczali świata w możliwie pełny dla siebie sposób, czysty i niezapśredniczony przez teorie, mody i style, próbując poszerzyć ograniczoną zdolność człowieka do patrzenia na naturę i świat oraz poprawnego bycia ich częścią<sup>15</sup>. Odczytanie *Journey to the Surface of the Earth* jako sposobu przezwyciężenia tyranii i zachłanności ludzi wobec innych ludzkich i nie-ludzkich istnień poprzez otwarcie się na różne formy życia i materię nieożywioną, wpasowuje się w Welschowską, poszerzoną koncepcję nowej estetyki i transludzkiej postawy<sup>16</sup>.

12 M. Boyle, *Artists statement*, ICA Bulletin, 1965, zob.: <http://www.boylefamily.co.uk/boyle/texts/index.html> [dostęp: 20.04.2019]. „that each thing, each view, each smell, each experience is material I want to work with”, [tłum. własne].

13 M. Boyle, *Notes for Appendix 8*, zob. <http://www.boylefamily.co.uk/boyle/texts/index.html> [dostęp: 20.04.2019]. „[...] we are going to take the opportunity provided in this theatre to indulge ourselves by watching and sharing with anyone who cares to stay Amoebas, Hydras, Daphnes Euglenas, Parameciums, Cyclops, Planarias, various larvae, wasps, sperm and anything else we find”, [tłum. własne].

14 M. Boyle, *Boyle Family. Świat malarzski rodziny Boyle*, kat. wyst., red. M. Morzuch, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1987. Zob. <http://msl.org.pl/media/user/Czytelnia/boyle-family-1987-pdf.pdf> [dostęp: 20.04.2019].

15 M. Morzuch, tamże.

16 W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006, s. 161, 137.

Kilka miesięcy później niemiecki artysta HA Schult (właśc. Hans-Jürgen Schult) wynalazł pojęcie biokinetyczności (*biokinetic*) i po raz pierwszy wprowadził je do sztuki w 1969 roku na wystawie *Biokineticische Situationen* (*Sytuacje biokinetyczne*) w Museum Morsbroich w Leverkusen<sup>17</sup>. Sytuacje biokinetyczne Schulta powstały w wyniku zasiedlenia wybranych części barokowego zamku, pełniącego funkcję muzeum, różnego rodzaju mikroorganizmami: bakteriami, grzybami i pleśniami, które rosnąc zmieniały i opanowywały przestrzeń. Rozrastające się w przestrzeni grzybowo-pleśniowe struktury stały się aktorami i sprawcami działania, przejmując kontrolę i kolonizując to, co napotkały na swej drodze. Mikroorganizmy użyte w instalacji zostały pobrane z różnych miejsc w Leverkusen, miasta, w którym od roku 1912 mieściła się siedziba firmy Bayer AG – potentata przemysłu chemicznego i farmaceutycznego, co było odniesieniem do istotnej dla artysty kwestii destrukcyjnego wpływu przemysłu i masowej produkcji na środowisko. Wśród przeniesionych do budynku drobnoustrojów znalazły się m.in: *nectria mammoidea* – grzyb, pasożyt nadrzewny, *penicillium pedemontanum* – grzyb-pędzlak (grzyb pleśniowy występujący na owocach) czy *streptomyces lateritius* – bakterie glebowe (promieniowce)<sup>18</sup>. Od 1971 artysta tworzy dzieła pod wspólną nazwą *Biokineticische Landschaft*. Łączy w niewielkich rozmiarów assamblage'ach przemysłowe panoramy miast, pokryte śmieciami z tzw. stref biokinetycznych złożonych z kolonii bakterii utrwalonych w plastiku. Tytułowy, biocenotyczny krajobraz jest destruowany przez odpady ludzkiej wytwórczości oraz drobnoustroje, do których należy ostatnie słowo. Rozkład i destrukcja wydają się tu splecione ze sobą i ostatecznie.

## Bakterie

Zła sława nie zapewniła bakteriom dogodnego miejsca w nowoczesnym świecie. Ich osobność wobec świata zwierząt i roślin, wizualna nieobecność, ale i zatrwająca, witalna siła stanowią o ich odrębności. Badania wykazują, że bakterie to organizmy, które żyją w złożonych społecznościach, komunikują się ze sobą i z otoczeniem, żyją i zamierają w określonych cyklach rozwojowych, na które wpływ mają również czynniki zewnętrzne<sup>19</sup>. Obowiązująca jeszcze w początku XX w. narracja w jednoznaczny sposób oznaczała drobnoustroje jako wrogów, synonimicznie

17 Zarządzana przez Rolfa Wedewera instytucja realizowała w tym czasie odważny i zaangażowany program w kwestie społeczne i polityczne.

18 Harald Szeemann na Documenta 5 w Kassel (1972) pokazał *Biokineticische Labor Schulta*, ale już rok wcześniej artysta wystawił *Biokineticische Landschaft* (1971) w Galerie van de Loo w Monachium, zob. Eberhard Roters über HA Schult, [w:] *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Monachium 1992, s. 7-10.

19 Nazewnictwo i klasyfikacja bakterii jest zbliżona do tej stosowanej wobec roślin i nie-ludzkich zwierząt. Czasownik *umieranie* oznaczający kończący się proces życia człowieka (zanikanie kolejnych funkcji życiowych), w biologii zastąpiony jest słowem *zamieranie* lub *obumieranie* (np. gałęzi lub pąków, ale także komórek, czy bakterii). Jako pojęcie *zamieranie* nie ma w sobie pejoratywnych konotacji jak *zdychanie*, którym posługujemy się w odniesieniu do zwierząt, a które na szczęście używane jest coraz rzadziej.

nazywając je wampirami, niewidzialnymi wrogami. Walczono z nimi, zabijano i prowadzono przeciwko nim krucjaty, na co wymownie wskazuje dwuramienny Krzyż Lotaryński wywiedziony z herbu Gotfryda z Bouillon, przywódcy wojen krzyżowych, który od 1902 roku stał się symbolem krucjaty przeciwko gruźlicy. Ambiwalentny stosunek do bakterii wyraża zarówno nasz strach przed nimi, jak i pragnienie zarządzania i wykorzystania ich do własnych celów. Trudno nam również zaakceptować to, że bakterie są częścią naszego mikrobiomu. Człowiek jest bowiem „wielogatkową hybrydą, bytem metawspólnotowym, który znajduje się w stałym procesie symbiotycznego stawania się i ko-ewolucji”<sup>20</sup>. Wraz z odkryciami w zakresie m.in. mikrobiologii i tzw. socjologii grzybów konieczne jest więc przemyślenie „z kim” jesteśmy spokrewnieni i jak powinny wyglądać zasady współżycia społecznego.

## Artystka i bakterie

„Jestem artystką i jestem zafascynowana bakteriami” – deklaruje w wywiadach i tekstach Anna Dumitriu, która podejmuje w sztuce kwestie naszych relacji z chorobami zakaźnymi, syntetyczną biologią i robotycznością oraz formami, jakie przybierają one w kulturze. Słowo „fascynacja” a nawet „miłość” wypowiedziane w stosunku do najmniejszych istot żywych, organizmów, które zazwyczaj wywołują grozę, przypomina zdziwienie i zachwyt Leeuwenhoeka. W tym zdeklarowanym uczuciu zawiera się sens twórczości artystki i badaczki. Ulegając czarowi bakterii, Dumitriu mówi o ich złożoności, pięknie i niezwyklej, potężnej sile, której nie sposób się oprzeć mimo niebezpieczeństwa lub innego rodzaju niedogodności, na jakie mogą nas one narazić. Nieprzyjemnym zapachom i nie zawsze atrakcyjnemu wyglądowi przeciwstawia artystka ich zdolność do kreowania struktur społecznych, fenomen komunikowania się (*Quorum Sensing*) czy dokonywanie wolnych wyborów kierunku poruszania się, które opisał Massimo Leone – filozof zajmujący się zagadnieniami bio-semiotyki. Zdumienie, podziw i strach, ale także niezwykłość bakterii jako organizmów, łączy artystka z pojęciem wzniosłości nadając tym samym bakteriom szczególną rangę, a własnemu doświadczeniu jako badaczki i artystki wymiar zbliżony do tego, co Richard Holmes nazwał „wiedzą romantyczną”, związaną z tzw. „drugą rewolucją naukową”, w której do pracy naukowej wprowadzono nowe elementy: „intensywność i ekscytację twórczą”<sup>21</sup>.

20 E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie”, 1/2 2013, s. 29.

21 R. Holmes, *Wiek cudów. Jak odkrywano piękno i grozę nauki*, dz. cyt., s. 10-11. Pojęcie wzniosłości powróciło wraz z tekstami Barnetta Newmana *The Sublime is now* (1948) i Jean-François Lyotarda, *The Sublime and The Avant-Garde*. Kolejna reaktywacja nastąpiła za sprawą tekstów Theodora Adorna, Jacquesa Derridy i Slavoja Žižka, zob. P. Drabarczyk, *Wzniosłość. Reaktywacja*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2016, nr 1 (312), s.141.



W twórczości Dumitriu sztuka, techniki rzemieślnicze, kojarzone często z kobiecością, i technologia przeplatają się wzajemnie odsyłając do historii, historii nauki oraz medycyny ujętych w obszar codziennych oraz kulturowych praktyk. Metafora tkania i narracji stanowi tu dosłowne odniesienie do historii mikrobiologii i Leeuwenhoeka, który zajmował się handlem tkaninami i lnem, z pasją obserwując zasiedlające je drobnoustroje, czy późniejszych odkryć Siergieja Nikołajewicza Winogradskiego, obsesyjnie zajmującego się badaniem rosznienia lnu – zasadniczej części procesu wyrobu tej tkaniny. Tekstylne i rzemieślnicze wątki wykorzystwała artystka do stworzenia własnej strategii i specyficznej metody pracy: użycia bawełnianego perkalu, koronek, historycznych ubrań, narzędzi związanych z obszarem nauki i medycyny, oraz ich barwienia przy użyciu bakterii lub pożywek, które pozwalają na specyficzne ich wybarwienia podczas procesu wzrostu. Odkryte przez Winogradskiego bakterie *Clostridium pastorianum* wykorzystwała Dumitriu w *Pastorianum*. Obiekt w kształcie naszyjnika utkany został z lnianej słomy i udekorowany elementami uplecionymi z włosów, koralikami z nasion lnu i szklanymi paciorkami z bakteriami zamkniętymi w środku<sup>22</sup>. We wcześniejszych pracach pojawiły się z kolei elementy nawiązujące do sfery codziennych rytuałów i procedur medycznych stosowanych w związku z gruźlicą. W cyklu prac *The Romantic Disease: An Artistic Investigation of Tuberculosis*, artystka użyła bakterii *Mycobacterium tuberculosis* wywołujących gruźlicę, zasiedlając nimi miniaturowe modele nawiązujące do procesu leczenia choroby, m.in. miniaturowe modele płuc, czy szpitalne łóżko. Tytuł cyklu *Make Do and Mend* jest z kolei hasłem kampanii prowadzonej w czasie II wojny światowej w Wielkiej Brytanii, pouczającej, w jaki sposób maksymalnie wykorzystywać dostępne materiały, i jak radzić sobie z ich brakiem, cezurując i przerabiając to, co się ma pod ręką. By zrationalizować ówczesną produkcję przemysłową ubrań cywilnych stosowano proste wzory i kroje oraz wytrzymałe materiały, oznaczając odzież symbolem CC41 (Controlled Commodity 1941). Cyfra 41 nawiązuje równocześnie do daty pierwszej próby użycia penicyliny na ludzkim pacjencie. Tytułowe naprawianie odnosi się także do zastosowanej w projekcie procedury edycji bakterii *Escherichia coli* (*E.coli*) metodą CRISPR polegającą na modyfikowaniu genomu bakterii, przez „wycięcie” i zastąpienie ubytku nowym DNA poprzez rekombinację homologiczną, w tym wypadku zakodowanym sloga-

22 S. Winogradski (1856-1953) prowadził badania w zakresie bakterii glebowych. Był autorem przelomowej tezy na temat koncepcji życia na ziemi jako ekosystemu cykliów biogeochemicznych, które katalizują żywe istoty. Odkryta przez badacza bakteria *Clostridium pasteurianum* jest odpowiedzialna za proces rosznienia łądyg roślin włóknodajnych. To także pierwsza odkryta bakteria wiążąca azot, którą Winogradski zauważył prowadząc badania nad lnianym płótnem. Oryginalna nazwa – *Clostridium pastorianum* – w kilka lat później została zmieniono na *Clostridium Pasteurianum* na cześć L. Pasteura. Praca *Pastorianum* (2018) powstała przy współpracy z Kevinem Colem, prof. Johnem Paulem (Modernising Medical Microbiology), dr Jane Freeman, dr Caroline Chilton z The Healthcare Associated Infection Group (The University of Leeds). Umieszczone na wystawie obiekty są wyjąłowane i noszą jedynie ślady wybarwień pozostawionych przez bakterie.

nem *Make Do and Mend*<sup>23</sup>. Był to więc powrót organizmu do jego budowy sprzed roku 1941 i ery pre-antybiotykowej.

W tekście *Confronting the Bacterial Sublime* artystka analizuje koncepcję wzniosłości Edmunda Burke'a, wskazując pewne analogie pomiędzy własną praktyką artystyczną a jego rozważaniami. Dla angielskiego filozofa źródłem wzniosłości mogły być rzeczy straszne i to, co ich dotyczyło, oraz działania budzące grozę, czyli wytwarzające „uczucie, jakiego umysł jest w stanie doznać”<sup>24</sup>. Rozważania Burke'a przeniosły pojęcie wzniosłości z płaszczyzny retoryki na estetykę i dalej w sferę doświadczenia. O ile jednak u Shaftesbury'ego wzniosłość jest jeszcze identyfikowana z ideą piękną, to u Burke'a wzniosłość, jak pisze Adam Grzeliński, jest już romantyczna: „przyroda ewokuje ją w tych zjawiskach, które są nie tylko pozbawione ładu i harmonii, ale które są okropne, przerażające, budzące grozę”<sup>25</sup>. Dla Shaftesbury'ego i Burke'a natura łączyła się z takimi namiętnościami jak ogrom, nieskończoność i moc wywołując najsilniejsze uczucia. Jednak źródła tego co wzniosłe Burke poszukiwał także w innych ideach, zdolnych wywołać wrażenie na ludzkim umyśle, choćby tych związanych z samozachowaniem, oraz takimi odczuciami jak przykrość i niebezpieczeństwo. Burke pisał, że wyobrażenia przykrości, choroby i śmierci „napełniają umysł silnymi wzruszeniami przerażenia”<sup>26</sup>, a tym co pozwalało je sobie uzmysłowić jest strach (trwoga). To co przykre dla wzroku, „jest również wzniosłe”, ponieważ nie sposób „zlekceważyć ani potraktować ze wzgardą niczego, co mogłoby być niebezpieczne”<sup>27</sup>. Istotne jest, aby doświadczać tego bezpośrednio, nie odwracając oczu i współodczuwać, by „zarażać się”, jak pisał Burke w opisie wzniosłego współczucia, przekraczając w ten sposób kulturowe, ale i indywidualne podziały somatyczne i umożliwiając „intersubiektywne dzielenie się bólem pomiędzy jednostkami, dzięki któremu ludzkość może się połączyć”<sup>28</sup>.

Niejako na przekór postrzeganiu bakterii jako wrogów, Dumitriu stawia sobie za cel oczyszczenie bakterii ze złej sławy traktując swoją twórczość

---

23 Artystka wykorzystała kobiecy garnitur z charakterystyczną metką CC41, co oznaczało, że został on wyprodukowany zgodnie z wyznaczonymi przez rząd standardami, których celem było oszczędne wykorzystanie tkanin oraz ich jakość, zapewniająca trwałość ubrań. Zob. <https://annadumitriu.tumblr.com/FEAT> [dostęp: 19.04.2019].

24 E. Burke, dz. cyt., s. 43.

25 A. Grzeliński, *Angielski spór o istotę piękna. Zestawienie koncepcji Shaftesbury'ego i Burke'a*, Toruń 2001, s. 103. Myśl Burke'a kontynuuje Lyotard pisząc: „sztuki natchnione estetyką wzniosłości, poszukujące silnych efektów, mogą i muszą – jakakolwiek byłaby ich materia – zaniebijać naśladowanie modeli jedynie pięknych, i oddać się kombinacjom zadziwiającym, niezwykłym wstrząsającym. Wstrząsem par excellence jest to, że (coś) zdarza się zamiast niczego”. Zob. J.-F. Lyotard, *Po wzniosłości: stanowisko estetyki*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie”, nr 4(52) 1998, s.138.

26 E. Burke, dz. cyt., s. 42.

27 Tamże, s. 63-64.

28 L. Gibbons, cyt.za A. Dumitriu, *Confronting the Bacterial Sublime*, <https://annadumitriu.tumblr.com/BacterialSublime> [dostęp: 1.06.2019]. Gibbons analizował teorię estetyczną Burke'a pod kątem wpływu klimatu politycznego Irlandii na jego światopogląd.

honorowo i z pokorą. Mówiąc o fascynacji i miłości artystka określa swoje zaangażowanie i cele, które w badaniach posthumanistycznych (np. w praktykach feministycznych) i biologicznych wychodzą poza ramy dyscyplin kierując się ku emocjom wywołanym przez współodczuwanie, ale i w szerszym kontekście miłość, czy pragnienie<sup>29</sup>. Aby tego dokonać konieczna jest reorganizacja nas samych w taki sposób, aby nauczyć się istnieć (*to be*) z bakteriami i nauczyć się słuchać tego, co one mają do powiedzenia, pomimo różnic gatunkowych. Pracując w zespołach wspólnie z mikrobiologami i lekarzami Dumitriu stwarza dzieła, które z jednej strony zapoznają odbiorców z konkretną wiedzą na temat bakterii i chorób, z drugiej strony odsłaniają rozległość naszych z nimi relacji. Artystka przekonuje, że bakterie są przecież nie tylko naszymi cielesnymi współmieszkańcami, ale także, jak pisze Joanna Jeśman „tym co nas wyróżnia”, bo „ludzki mikrobiom jest zależny nie tylko od działań konkretnej osoby, ale wpisując się w »ujęcie relacyjne«, zależy również od innych »osób«, z którymi się spotykamy”, tworząc dla tej rodziny i każdego z nas specyficzny mikrobiom<sup>30</sup>. To trudne do zaakceptowania dla gatunku, który do tej pory zajmował miejsce dominującego podmiotu i kolonizatora dyktującego warunki gry względem „pirackich” bakterii, wobec których stosowano prawo bezwzględного unicestwienia. Traktowanie bakterii jako krewnych (*kin*) w sensie, jaki nadała mu Donna Haraway, wymaga rozmontowania i poszerzenia dotychczasowego rozumienia pokrewieństwa, jak bowiem pisze badaczka, wszyscy mieszkańcy Ziemi są w głębszym sensie spokrewnieni, mało tego „przodkowie okazują się bardzo interesującymi nieznanymi, krewni są mało znani (poza tym, co znaleźliśmy jako rodzinę czy ród), niesamowici, nawiedzeni, aktywni”<sup>31</sup>.

Zamieniając farby na bakterie, a pracownię malarską na laboratorium, artystka deklaruje konieczność rozwinięcia w nas „bakteriocentrycznej” wizji świata, czyli umiejętności rozumienia świata z perspektywy bakterii, po to, by jak pisze „myśleć o ich pragnieniach i potrzebach”, faktycznie tworząc z nimi świadomy związek<sup>32</sup>. Nawiązując do romantycznej koncepcji wzniosłości, przekonuje do zwrócenia się w kierunku mikroświata, właśnie teraz, czyli w obliczu alarmowej sytuacji, do której doprowadziła nas walka z bakteriami. Koncepcja, jaką przedstawia Dumitriu, jest bliska postulatowi Donny Haraway o epoce chthulucenu. Badaczka nie po raz

29 D. Roy, *Molecular Feminisms: Biology, Becomings, and Life in the Lab*, Seattle 2018, s. 50.

30 J. Jeśman, *Żywa sztuka. Wielowymiarowość bioartu w kontekście posthumanistycznym*, Warszawa 2015, s. 63. O indywidualności bakteriologicznego kodu m.in. opowiada praca Jiwon Woo, *Hand Taste (sonmat)*, 2016-2017, za którą artystka otrzymała nagrodę Designers & Artists 4 Genomics w roku 2017.

31 D. Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, „Environmental Humanities”, t. 6., 2015, s. 162. Zob. <http://environmentalhumanities.org/arch/vol6/6.7.pdf> [dostęp: 15.04.2019]. „Ancestors turn out to be very interesting strangers; kin are unfamiliar (outside what we thought was family or gens), uncanny, haunting, active”, [tłum. własne].

32 A. Dumitriu, *The bacterial sublime. [micro]biologies. Exhibition series by Art Laboratory Berlin*, wstęp: R. Rapp, C. de Lutz, A. Dumitriu, kat. wyst., Berlin 2014, s. 26.

pierwszy zresztą przekonuje o konieczności konstruowania relacji z innymi niż tylko ludzkie istnienia oraz konieczności dostrzeżenia roli roślin, bakterii i grzybów, z którymi się komunikujemy, i z którymi wzajemnie się potrzebujemy<sup>33</sup>. Opowieść konstruowaną z takiej perspektywy tworzą praktyki istnienia wielu bohaterów, bez wyróżnienia jednego z nich, bez skłonności do gigantomanii, za to z większą uwagą na tych, którzy są naszymi najbliższymi. Nowe formy pokrewieństwa w chthulucenie tworzą wszystkie istoty ziemskie, z którymi jesteśmy w danym miejscu i czasie powiązani, w tym z ok. 2 kilogramami mikroorganizmów zasiedlających nasze ciało. Haraway postuluje, by zwrócić się ku mówieniu o biontach – organizmach, jednostkach żywej materii, ponieważ „być zwierzęciem, to stawać się razem z bakterią”<sup>34</sup>. Nie chodzi jednak wyłącznie o to, by podjąć odpowiedzialność za własne działania, które w przyszłości i obecnie skutkują negatywnymi konsekwencjami dla funkcjonowania pozostałych istot żyjących na Ziemi (choć niekoniecznie dla bakterii), ale by stworzyć wspólną „społeczność kompostu”, w której niezwykle istotne jest myślenie mackami (*tentacular thinking*) obejmujące interesy wszystkich istot ludzkich i nie-ludzkich. Ewa Domańska uznaje jednak, że podążanie za ideami symbiotycznych relacji to podążanie ku utopii. Być może jednak postulaty i założenia empatii i miłości jako miary dojrzałości człowieka przełożyłyby się na zmianę ludzkiej świadomości i sposobów naszych obecności w świecie<sup>35</sup>. Emocje i uczucia, jakich doświadcza Dumitriu np. trzymając w dłoniach *Yersinia pestis* – bakterię wywołującą dżumę, chociaż krótkie i przerwane restrykcyjnymi, laboratoryjnymi procedurami, skłaniają artystkę do dzielenia się swoimi doświadczeniami i wiedzą na temat bakterii. Ta naukowa, ale i bardzo osobista forma uprawiana sztuki, której dzieła są jednocześnie oszczędne i dekoracyjne, piękne i odpychające, to sposób na „zarażenie” nas chęcią poznania niewidocznych bohaterów i zwrócenie naszej uwagi na fakt splątania wspólnych historii. Na razie tyle i aż tyle.

33 A. Derra, „*Make Kin, Not Babies*”. *Living Together on a Damaged Planet in the Chthulucene of Donna Haraway*, „*Avant*”, t. VIII, nr 3, / 2017, s. 234, <http://avant.edu.pl/ojs/index.php/avant/article/view/86/16> [dostęp: 15.04.2019].

34 D. Haraway, *Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Londyn 2016, s. 65-66. „To be animal is to become with bacteria”, [tłum. własne].

35 E. Domańska, dz. cyt., s. 31-32.

- Boyle M., *Artists statement*, ICA Bulletin, 1965, zob.: <http://www.boyle-family.co.uk/boyle/texts/index.html> [dostęp: 20.04.2019].
- Boyle, *Notes for Appendix 8*, zob. <http://www.boylefamily.co.uk/boyle/texts/index.html> [dostęp: 20.04.2019].
- Boyle M., *Boyle Family. Świat malarzki rodziny Boyle*, kat. wyst., red. M. Morzuch, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1987. Zob. <http://msl.org.pl/media/user/Czytelnia/boyle-family-1987-pdf.pdf> [dostęp: 20.04.2019].
- Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Warszawa 1968, s. 65.
- Derra A., „*Make Kin, Not Babies*”. *Living Together on a Damaged Planet in the Chthulucene of Donna Haraway*, „Avant”, t. VIII, nr 3./ 2017, s. 215-228. Zob. <http://avant.edu.pl/ojs/index.php/avant/article/view/86/16> [dostęp: 15.04.2019].
- Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie”, 1/2 2013, s. 13-32.
- Dumitriu A., *The bacterial sublime. [micro]biologies. Exhibition series by Art Laboratory Berlin*, wstęp: R. Rapp, C. de Lutz, A. Dumitriu, kat. wyst., Berlin 2014.
- Eberhard Roters über HA Schult, [w:] *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Monachium 1992.
- Gibbons L., cyt.za A. Dumitriu, *Confronting the Bacterial Sublime*, <https://annadumitriu.tumblr.com/BacterialSublime> [dostęp: 1.06.2019].
- Grzeliński A., *Anielski spór o istotę piękna. Zestawienie koncepcji Shaftesbury'ego i Burke'a*, Toruń 2001.
- Haraway D., *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, „Environmental Humanities”, t. 6., 2015, s. 162. Zob. <http://environmentalhumanities.org/arch/vo-16/6.7.pdf> [dostęp: 15.04.2019].
- Haraway D., *Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Londyn 2016.

---

Holemes R., *Wiek cudów: jak odkrywano piękno i trwogę nauki*, tłum. E. Morycińska-Dzius, Warszawa 2010.

---

Kunicki-Goldfinger Wł. J. H., *Życie bakterii*, Warszawa 1994.

---

Łagodzka D., Ullrich J., *Zezwierzęcenie, ucztowieczenie*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/16547> [dostęp: 20.05.2019].

---

Jeśman J., *Żywa sztuka. Wielowymiarowość bioartu w kontekście posthumanistycznym*, Warszawa 2015.

---

Lyotard J.-F., *Po wzniosłości: stanowisko estetyki*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie”, nr 4(52) 1998, s.131-138.

---

Nutton V., *The seeds of disease: an explanation of contagion and infection from the Greeks to the Renaissance*, „Medical History”, 27/1983, s 1-34; zob. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1139262/> [dostęp: 15.04.2019].

---

Porter J. R., *Antony van Leeuwenhoek: tercentenary of his discovery of bacteria*, „Bacteriology Reviews”, 40 (2) / 1976, s. 265, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC413956/?page=6> [dostęp: 20.05.2019].

---

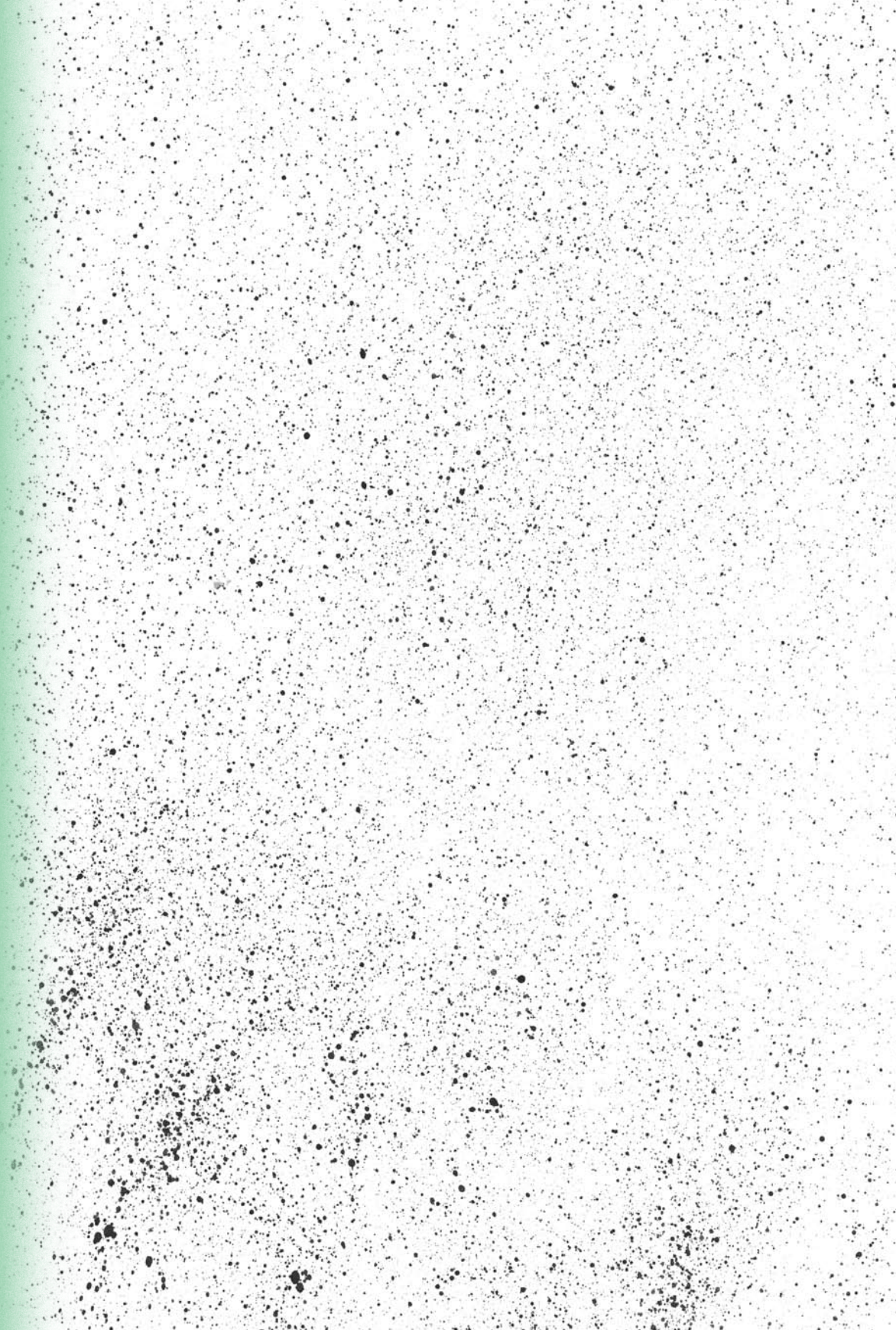
Roy D., *Molecular Feminisms: Biology, Becomings, and Life in the Lab*, Seattle 2018.

---

Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guzczalska, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006.

---

Wieczorkiewicz A., *Monstruarium*, Gdańsk 2009.







# METAMORFOZA NEKROTYCZNA

W TWÓRCZOŚCI  
MARLENE  
DUMAS

KAROLINA  
ROSIEJKA



Louis-Vincent Thomas pisze w książce *Trup. Od biologii do antropologii*: „[ś]mierć zaś pozostaje najgorszym ze wszystkich przerwania dlatego, iż pozostawia po sobie poniżającego trupa – symbol nieobecności; nieboszczyk to ktoś, kogo nie ma, a zarazem zapowiedź rychłego rozkładu”<sup>1</sup>. Natomiast dla Jeana Baudrillarda martwe ciało jest anomalią, wykazaniem granicy ciała, nieczłowieczym, wykluczającym z esencjonalnie ludzkiej wymiany symbolicznej, tym co represjonowane, a zarazem przesycające całość istniejących systemów na zasadzie bycia antytezą dla realności żywych<sup>2</sup>. Twarz nieboszczyka, w ujęciu Hansa Beltinga, jako nieruchoma, zastygła i zmieniona pośmiertnym stężeniem budzi trwogę, niepokój związany z utraceniem swojej zasadniczej roli, jaką jest wyrażanie emocji. Staje się dowodem śmierci, przemieniając się w niezdatne narzędzie do wyrażania życia<sup>3</sup>. Trupie ciało przez filozofów, antropologów, kulturoznawców czy historyków traktowane jest nieodmiennie jako granica, kres ludzkiej egzystencji, za którą znajduje się już tylko nicość<sup>4</sup>. Czy jednak istotnie, jak mówi o tym Thomas, martwe ciało jest tylko „pustym signifiantem funkcjonującym bez fenomenalnego podmiotu [...]”<sup>5</sup>?

W niniejszym tekście chciałabym przyjrzeć się artystycznym próbom, które, jak uważam, przekraczają powyższe i utrwalone w zachodniej kulturze ontologiczne rozpoznania statusu martwego ciała. Spoglądając na twórczość współczesnej artystki, pochodzącej z RPA potomkini Burów, Marlene Dumas – w centrum twórczości której znajduje się temat martwego ciała – pokażę alternatywne próby określania kondycji zwłok. Oddane przez Dumas malarskimi środkami trupie ciała ujawniają bowiem skrywaną dotąd w kulturze wizualnej wiedzę o biologii rozkładu. Ukazywane przez artystkę ciała zdradzają skomplikowaną naturę pośmiertnych procesów i zaangażowanie w nie ekosystemów żyjących zarówno wewnątrz ludzkiego ciała, jak i na zewnątrz niego. Dumas, jak udowodnię, wydaje się poprzez specyficzne ukształtowanie swoich prac komunikować, iż trup

1 L.V. Thomas, *Trup*, tłum. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 5.

2 J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Warszawa 2007, s. 128-169.

3 H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 99-110.

4 P. Koudounaris, *The Empire of Death: A Cultural History of Ossuaries and Charnel Houses*, Londyn 2011; J. Mord, *Beyond the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from The Thanatos Archive*, San Francisco 2014; B. S. Puckle, *Funeral Customs*, Londyn 2008; S. Rosiak, *Archiwum martwych twarzy*, „Twórczość” nr 1/1993, s. 69-78; J. Ruby, *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, Cambridge 1995.

5 L. V. Thomas, dz. cyt., s. 45.

nie jest końcem, ale początkiem życia. Biologiczne procesy rozkładu, zaangażowanie w nie bakterii, grzybów i insektów wydaje się lokować człowieka w centrum natury, zdradzając naszą pierwotną więź z każdym jej elementem, która jest przez Dumas ujawniana w przestrzeni tworzonych przez nią płócien.

Twórczość artystki niewątpliwie koncentruje uwagę uczestników świata sztuki, będąc prezentowaną podczas licznych wystaw, którym towarzyszą publikacje katalogowe<sup>6</sup>. Kwestia ontologicznego statusu martwego ciała, widocznego w dziełach Dumas, jest jednak poruszana rzadko. Znajdzie się on w centrum tego tekstu. Zrekonstruuje go przez pryzmat dwóch, często dyskutowanych w refleksji prowadzonej nad tą twórczością, kompozycji: *Stern*<sup>7</sup> z 2004 roku i *Dead Marilyn*<sup>8</sup> z 2008 roku. Oba przykłady pokazują rozłożony w czasie proces poszukiwania przez Dumas środków do wyra-

- 
- 6 D. van den Boogerd, i in., *Marlene Dumas*, Londyn 2009; I. Bonacossa, *Marlene Dumas: Supercontemporanea/Hypercontemporain*, Mediolan, Paryż 2008; *Marlene Dumas: The Image as Burden*, red. L. Coelew, kat. wyst., Tate Modern, Londyn 2014; *Marlene Dumas: Intimate Relations*, Rzym 2013; *Marlene Dumas: Love Hasn't Got Anything To Do With It / Marlene Dumas: Miłość nie Ma z tym nic wspólnego*, folder, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012; *Marlene Dumas: Sorte*, red. G. Verzotti, Mediolan 2012; *Tronies: Marlene Dumas and the Old Masters*, red. L. Krempel, Monachium 2010; *Contra o Muro: Marlene Dumas 2010*, kat. wyst., Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto 2010; *Marlene Dumas: Measuring your own Grave*, red. C. Butler, R. Shiff, M. Monahan, kat. wyst., D.A.P./Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2008; R. Willems, *Marlene Dumas: Magnetic Fields*, broszura, Museum Kunst Palast, Dusseldorf 2008; *Broken White*, red. D. Zwirner, kat. wyst., Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokio 2007; *Marlene Dumas: Female*, red. M. Winzen, kat. wyst., Kunsthalle Baden-Baden 2005; *Marlene Dumas: Wet Dreams – Watercolors*, red. T. Knubben., T. Osterwold, kat. wyst., Städtische Galerie Altes Theater, Ravensburg 2003; *Marlene Dumas: Suspect*, red. G. Romano, kat. wyst., Mediolan 2003; *Marlene Dumas: Nom de Personne/Name no Names*, red. J. Storsve, kat. wyst., Centre Georges Pompidou, Paryż 2001; *Marlene Dumas: One Hundred Models and Endless Rejects*, red. J. Medvedow, J. Morgan, kat. wyst., ICA, Boston 2001; *Marlene Dumas/Francis Bacon*, red. M. Bloemheuvel, kat. wyst., Malmö Konsthall, Castello di Rivoli, Malmö i Mediolan 1995; *Chlorosis – Marlene Dumas*, red. J. Hutchinson, kat. wyst., the Douglas Hyde Gallery, Dublin 1994; *Marlene Dumas: Blind Dates and drawn Curtains*, red. J. van Leeuwen kat. wyst., Goldie Paley Gallery/Moore College of Art and Design, Filadelfia 1994; *Marlene Dumas*, kat. wyst., Bonner Kunstverein, Bonn 1993; *Marlene Dumas: Miss Interpreted*, kat. wyst., Van Abbemuseum, Eindhoven 1992; *Marlene Dumas: Couples*, kat. wyst., Museum Overholland, Amsterdam 1990; *Marlene Dumas: The Question of Human Pink*, kat. wyst., Kunsthalle Bern, Berno 1989; *Waiting (for meaning)*, kat. wyst., Kunsthalle zu Kiel, Kilonia 1988; *The Eyes of the Night Creatures*, kat. wyst., Galerie Paul Andriess, Amsterdam 1985; *Marlene Dumas: Ons Land Licht Lager Dan De Zee*, red. M. Bosma, kat. wyst., Centraal Museum, Utrecht 1984.
- 7 A. Searle, *Fatal Attraction*, „Guardian” 23.11.2004, <https://www.theguardian.com/culture/2004/nov/23/1> [dostęp: 04.11.2019]; J. Joy, *Marlene Dumas: Measuring Your Own Grave*, „Studies in Gender & Sexuality” 4/2010, s. 205-210; B. Schwabsky, *The Human Metaphor*, „Nation” 3.2.2009, s. 34-36.
- 8 Z. M. Cielatkowska, *Odmierzając własny grób – o fenomenie malarstwa Marlene Dumas*, „Obieg” 10.02.2009, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/7442> [dostęp: 06.11.2019]; L. Lark, *Marlene Dumas: Measuring your own Grave*, „Glasstire: Texas visual art online”, 05.12.2009, <https://glasstire.com/2009/05/12/marlene-dumas-measuring-your-own-grave/> [dostęp: 06.11.2019]; B. Schwabsky, dz.cyt., s. 34-36; R. Schumacher, *Marlene Dumas, Yes we can!*, „Flash Art”, nr 265/2009 s. 52-55; H. Zinnes, *Six Feet Under*, „NY Arts Magazine” nr 3/2009, <http://www.abrahamlubelski.com/six-feet-under/> [dostęp: 06.11.2019]; P. Schjeldhal, *Unpretty Pictures*, „New Yorker”, 22.12/2008, <https://www.newyorker.com/magazine/2008/12/22/unpretty-pictures> [dostęp: 06.11.2019]; *Dutch Master*, „W Magazine” 7/2008, <https://www.wmagazine.com/story/marlene-dumas%5D:S> [dostęp: 27.07.2018]; S. Rose, *Marlene Dumas' disturbing Portraits at Museum of Modern Art*, „Associated Press”, 25.12.2008; R. Smith, *The Body Politic: Gorgeous and Grotesque*, „The New York Times”, 12.12.2008, s. C33, C36; L. Yablonsky, *Marlene Dumas Ponders Lust, Death in Hypnotic MoMA Show*, „Bloomberg”, 12.12.2008, <https://www.bloomberg.com/app/news?pid=newsarchive&refer=muse&sid=akTIRW-k6WQuw> [dostęp: 27.07.2018]; P. Zohn, *Marlene Dumas, Measuring her own Grave*, „The Huffington Post”, 26.06.2008, [https://www.huffpost.com/entry/culture-zohn-marlene-duma\\_b\\_108975](https://www.huffpost.com/entry/culture-zohn-marlene-duma_b_108975) [dostęp: 06.11.2019]; Ch. Knight, *Marlene Dumas Subject of MOCA Retrospective*, „The Los Angeles Times”, 25.06.2008; D. Solomon, *Figuring Marlene Dumas*, „New York Times Magazine”, 15.06.2008, s. 38-43.

zania owej ontologicznej identyfikacji zwłok. Artystka pokazuje martwe ciało swoim widzom nie jako koniec, lecz raczej uczestnika nekrotycznej metamorfozy, rozpuszczającej granicę pomiędzy naturą i kulturą; metamorfozy czyniącej ludzkie ciało elementem skomplikowanej sieci zależności, z jakiej utkana jest rzeczywistość.

Obie, wybrane przeze mnie prace, prezentują znane bohaterki i powstały na wizualnej kanwie pośmiertnych fotografii wykonanych kobietom. Bohaterka interesującego mnie obrazu pt. *Stern* to ikona lewicowego aktywizmu lat 70.: Ulrike Meinhof, prowadząca działalność terrorystyczną w ramach Frakcji Czerwonej Armii. *Dead Marilyn* to natomiast ukazanie trupiego ciała gwiazdy Hollywood, Marilyn Monroe. Masowe powielenie jej wizerunku za życia przyczyniło się do utrwalenia oblicza aktorki w zbiorowej świadomości jako królowej kina.

## Ulrike

*Stern* to zbliżona do formatu kwadratu kompozycja na płótnie mierzącym 110 x 130 cm. Dumas wykonała ją na podstawie zdjęcia, opublikowanego zaraz po śmierci terrorystki na pierwszej stronie niemieckiego magazynu *Stern*, wyraźnie sugerując w tytule źródło inspiracji malarskiej kompozycji. Fotografia, a w konsekwencji i obraz, ukazują leżącą na posadzce kobietę. Płótno utrzymane jest w tonacjach bieli i czerni. W kadrze znalazły się twarz oraz ramiona. Błade oblicze, którego rysy wydobyte zostały przez skontrastowanie z ciemnym tłem, koncentruje uwagę. Usta zaznacza ostre wcięcie tła w dolnej partii twarzy. Skronie wyznaczają zaś ciemne delikatnie falujące włosy, zlewające się kolorystycznie z jednolicie czarną przestrzenią drugiego planu. Oczy i brwi zostały delikatnie obrysowane czarną graficzną kreską. Całość fizjonomii ujęta została syntetycznie, nawiązując do charakteru czarnobiałego zdjęcia, mało detalicznego, zrobionego ukradkiem i bez pierwotnej intencji jego publikacji.

Ciało Meinhof pokazane zostało jako sztywne i blade. Dumas oddaje moment, w jakim znaleziono martwą kobietę. Od chwili powieszenia do odnalezienia denatki i wykonania fotografii, służącej Dumas za inspirację, minęło zaledwie kilka godzin. Zmiany, jakie dotknęły ciało, związane są więc przede wszystkim z pośmiertnym zeszywnieniem. *Rigor mortis* jest wynikiem braku energii na rozkurczenie mięśni, dostarczanej u żyjących organizmów w wyniku przemian tlenowych<sup>9</sup>. Mięśnie w pierwszych godzinach po zgonie pozostają twarde, a ciało bezwładne i ciężkie. Jego stwardnienie oddane zostało nie tylko przez sposób uchwycenia ciała i twarzy Meinhof,

9 A. Jakliński i in. *Medycyna sądowa*, (rozdz. *Nauka o śmierci*), Warszawa 1979, s. 26-27.

ale również dzięki kontrastowi użytemu do zakomponowania obrazu, który wizualnie docięża sylwetkę bohaterki dzieła. Meinhof wydaje się być wizualnie przygniatana otaczającym ją ciemnym tłem, przywodzącym na myśl również przestrzeń ciemnego grobu, jak gdyby Dumas chciała ukazać dalsze czynności, jakim poddane zostanie martwe ciało kobiety.

Uwagę koncentrują również ciemne pręgi odznaczające się na szyi postaci. Drastycznie przecinają nieodróżnicowaną biel ciała oraz spowijającą ramiona tkaninę. Poza wyróżniającą je barwą, wyodrębniają się zarysowaniem, tak odmiennym od pozostałych ujętych na płótnie elementów. Wydobyte zostały mocną kanciastą kreską – inną od miękkich graficznych linii zaznaczających partię twarzy. Mają świadczyć o śmierci, dokumentując dramatyczny gest, jakim było powieszenie się Meinhof w celi w proteście przeciw niegodziwemu traktowaniu jej przez służbę więzienną. Proponowana przez Dumas kompozycja jest prosta, operuje minimalną ilością formalnych środków, jednak oddziałują one niezwykle mocno. Śmierć nie podlega wizualnemu ukryciu, przeciwnie znajduje się na pierwszym planie.

Eksponowane przez Dumas pręgi, które zaznaczone są wyróżniającymi się z obrazu środkami formalnymi, wydają się być mocnym znakiem granicy pomiędzy życiem i śmiercią; przerwaniem linii życia i przejścia poza nią przez bohaterkę płótna. Zauważalna pręga podkreśla status martwego ciała i jednocześnie ilustruje sposób, w jaki zmarła Meinhof.

Na śmierć postaci wydatnie wskazuje jeszcze inny element pracy, jakim jest delikatne, widoczne dopiero przy szczegółowym oglądzie, rozmycie na linii separującej twarz od tła. Dumas wydaje się sugerować, iż ciało Meinhof podlegać będzie dalszym przeobrażeniom, inicjowanym przez przejście ciała w zupełnie nowy – pośmiertny stan istnienia. Rozmycie to, o wyraźnym kierunku, ku górnej krawędzi płótna, ma wymiar symboliczny, jak i bardziej dosłowny. Oba te wymiary konstytuują status martwego ciała, uchwyconego w dziele. Zabieg ten przywodzi na myśl odrywanie się ducha od materii, duszy Meinhof od jej cielesnej powłoki. Z drugiej strony, obraz chwyta transformacyjną naturę zwłok, których istotą jest dekompozycja, a więc proces przemiany w proch. Ustanie procesów charakterystycznych dla życia, uchwycone dzięki dojmującej wizualnie sztywności ciała Meinhof, nie jest więc końcem ostatecznym, a jawi się w płaszczyźnie płótna jako początek nowego.

Sam proces przemiany stanie się zasadniczym przedmiotem zainteresowania Dumas, która znacznie śmieiej ucieleśni go w pracach powstających w latach kolejnych. Objawy śmierci i toczących się *post mortem* procesów zaczną intensywniej budować ontologię martwych ciał bohaterek malarki.

*Dead Marilyn* to niewielkie, mierzące 50 x 40 cm, prostokątne płótno, ukazujące tylko twarz hollywoodzkiej gwiazdy – Marilyn Monroe, które powstało cztery lata po ukończeniu pośmiertnego portretu Meinhof. Głowa uchwycona z profilu w horyzontalnym układzie wypełnia większość pola obrazowego. Układ pracy niewątpliwie odsyła do fotografii wykonanych podczas sekcji zwłok gwiazdy, mającej ustalić przyczyny jej nieoczekiwanej śmierci i umocnić hipotezy o samobójstwie aktorki. Na zdjęcia Monroe, leżącej na sekcyjnym stole, jako na źródło inspiracji, wskazuje również sama Dumas<sup>10</sup>.

Obraz od razu przykuwa spojrzenie jednoznacznie zimną kolorystyką, nieprzełamaną nawet najdrobniejszym ciepłym akcentem. Uderza lodowata, czysta biel. Towarzyszą jej odcienie błękitu o różnej intensywności, a także chłodne róże i szarość. Kolorystyka nieodmiennie odsyła do trupiej barwy i chłodnego światła kostnicy – przestrzeni, w której wydaje się być uchwycone martwe ciało gwiazdy. *Algor mortis* – pośmiertne oziębienie na skutek zatrzymania krążenia, wydaje się być celnie uchwycone przez Dumas zimnymi odcieniami, które atakują spojrzenie i konfrontują widzów z przemianami zachodzącymi w zwłokach aktorki<sup>11</sup>. Malarka zaznacza też wyraźnie i inne procesy związane z nową pośmiertną kondycją ikony kina, której martwe ciało przez całą noc spoczywało w łóżku ulegając nekro-metamorfozom.

Równie wyraźna i natychmiastowo uchwytna jest mięsista faktura pracy. Farba olejna nakładana jest na płótno wyrazistymi i niejednorodnymi impastami. Niektóre z nich zrywają z dwuwymiarowością malarskiego dzieła. Pociągnięcia pędzla rozłożone zostały wyraźnie nierównomierne. Koncentrują się w wybranych partiach płótna, podczas gdy inne jego obszary pozostają pustymi, zaledwie płasko pokrytymi kolorem. Dumas wyznacza w ten sposób zarys kobiecej twarzy, charakteryzując ją krótkimi i zwartymi odcinkami koloru oraz drobnymi plamami. Wydaje się być zastygła. Oczy są zamknięte, usta wąskie, nos zaznacza rozmyta szeroka plama. Dumas modyfikuje rysy Monroe, twarz wydaje się tracić swoją materialność, rozplýwać się i podlegać atrofii. Malarka nie tylko chciała zasugerować trwanie w śmierci, ale i zaznacza, tak jak zrobiła to wcześniej w kompozycji *Stern*, potencjalnie nadchodzące metamorfozy

---

10 Wypowiedź malarki z retrospektywy prac w nowojorskim Museum of Modern Art *Marlene Dumas: Measuring Your Own Grave*, 12.2008-02.2009, <https://www.moma.org/audios/embed/16/1014>, [dostęp: 11. 08.2018].

11 A. Jakliński i in., *Medycyna...*, dz. cyt., s. 27-28; J. Hayman, M. Oxenham, *Human Body Decomposition*, Cambridge 2016, s. 13-52.

martwego ciała, przemieniającego się w ciało trupie, anektowane przez grzyby i bakterie.

Nierównomierność pociągnięć pędzla, a w konsekwencji przygodne plamy, za sprawą których wydobyta zostaje twarz, mogą też wyobrażać plamy opadowe, śmiertelne znieruchomienie mimiki i pośmiertne pęcznienie ciała. Śmierć wydaje się być sugerowana rozbudowanym repertuarem środków, niepozostawiającym pola dla jakiegokolwiek wątpliwości względem kondycji pokazanej w obrazie. Dumas uwidacznia procesy rozkładu. Szare i różowe konstelacje plam na policzku Monroe świadczą o agonii i zatrzymaniu procesów krążenia. Są śladem hemolizy, tężenia płynów ustrojowych w naczyniach, które rozpoczyna się po dwóch, trzech godzinach po zgonie<sup>12</sup>. Nieruchome serce, przestając przetaczać krew, zmienia ją w półstałą ciecz. Zagęszczona, rozpiera gęstą pajęczynę żył, wydobywając ją na powierzchnię skóry w formie różowo-szarych i brunatno-czerwonych plam. Przygodne nierównomierne pociągnięcia pędzla, sugerujące wyjście poza malarską dwuwymiarowość, służą wizualizacji procesów gnilnych, które w ciepłym kalifornijskim klimacie zaczynają zachodzić po niecałej dobie od śmierci<sup>13</sup>. Lekko zaokrąglone oblicze gwiazdy wydaje się pod powierzchnią skóry gromadzić gazy, produkowane przez bakterie licznie pracujące za ludzkiego życia na rzecz układów trawiennego, oddechowego czy płciowego. Ten bakteryjny ekosystem dopiero po śmierci swego żywiciela może zyskać autonomię, żwawo konsumując tkanki z prędkością dotąd mu nieznaną, przeobrażając kiedyś personę w życiodajny humus<sup>14</sup>.

Dumas poza odwzorowaniem widocznych na skórze procesów rozkładu dokonuje ich subtelno zniekształcenia i przejaskrawienia, sugerując metamorficzny charakter martwego ciała, które otwiera się na organizmy, wcześniej nie potrafiące sforsować bariery żywej warstwy skóry. Rozpływająca się w malarskich plamach i impastach kompozycja indukuje atrofie ciała Marilyn. Dematerializacja martwego ciała, pozbawionego immunologicznej bariery wytwarzanej przez komórki ludzkiego organizmu w procesach zasadzających się na tlenowej wymianie, czyni je przyjaznym schronieniem dla drobnoustrojów, grzybów, a kiedy opuści bramy chłodniczych warunków kostnicy, nawet dla insektów<sup>15</sup>. Związki białkowe kiedyś żywego ciała zostają rozłożone przez enzymy produkowane przez ludzką florę bakteryjną i niektóre grzyby, bytujące w zakamarkach ciała.

12 *Kultura śmierci, kultura umierania*, t. II, red. A. Guzowski i in., Białystok 2016, s. 21.

13 A. Jakliński i in. *Medycyna...*, dz. cyt., s. 33-35.

14 D. O. Carter, D. Yellowlees, M. Tibbett, *Cadaver Decomposition in Terrestrial Ecosystems*, „Naturwissenschaften” 1/2007, s. 12-24; *Taphonomy of Human Remains. Forensic Analysis of the Dead and the Depositional Environment*, red. E. M. J. Schotsmans i in., Nowy Jork 2017, s. 11-16.

15 J. Hayman, M. Oxenham, *Human Body...*, dz. cyt., s. 91-126.



Doprowadzi to do zniszczenia tkanek w kształcie charakterystycznym dla żywych organizmów i przemorfowania ich w zupełnie nowe związki.

Rozpoznawalne oblicze gwiazdy ujęte płynnymi i wzajemnie się przenikającymi plamami oraz wydatnymi zaznaczeniami ruchów pędzla, staje się metaforą ambiwalentnego stanu. Formy z płótna, przenikając się wzajemnie, tworzą estetycznie interesującą i przykuwającą uwagę całość, która mogłaby stanowić w innej sytuacji atrakcyjne formalnie rozwiązanie. Odrealnienie twarzy zmarłej wydaje się służyć deabiektyfikacji wizerunku śmiertelnego ciała, zamazując granicę między żywym a martwym. Choć ciało aktorki pokazane zostało jako wyraźnie sztywne, przejęte pośmiertnym znieruchomieniem, to równocześnie rozedrgana chłodna kolorystyka oraz dynamicznie kładzione plamy sugerują żywą rzeczywistość pośmiertnego rozkładu – metamorfozy ku zupełnie nowej rzeczywistości.

## **Od-stawanie się człowiekiem oraz re-kreacja życia: grzyby i bakterie**

Poświęcone martwemu ciału obrazy Dumas wydają się ukazywać procesualną naturę trupiego stanu. Malarka pozostaje konsekwentna nie tylko w zakresie wyboru tematu, ale również w dążeniach do określenia statusu martwego ciała. Choć oznaki śmierci są zawsze przez artystkę uwidaczniane w przestrzeni pola obrazowego, to równocześnie ich przejaskrawienie i sugerowanie rozmyciami olejnej plamy barwnej atrofii dotychczasowego kształtu ciała, jest tym aspektem działań Dumas, który rozwija się w czasie. Świadczy to o intensywnym zainteresowaniu artystki statusem martwego ciała, który definiuje jako wyraźnie transformacyjny.

Dumas staje w kontrze wobec dominujących w zachodniej filozofii i kulturze poglądów na schyłkowość kondycji martwego ciała. Jest ono u niej metamorficznym bytem. Odmalowuje martwe ciało w sposób werystyczny, ujawniając procesualność rozkładu, a równocześnie estetyzowany, deabiektyfikując trupie ciało. Pokazuje jego zmienność, plasowanie się pomiędzy światem żywego i martwego, rzeczywistością kultury i natury. Martwe ciało podlega twórczemu rozpadowi, którego celem nie jest anihilacja, ale możliwość dalszej re-kreacji życia.

Status martwego ciała w obrazach Dumas jest więc sprawczy i osobny względem analogicznych przedstawień w malarskiej tradycji. Trup, martwe ciało – *nekros*, jak chce badaczka zagadnienia Ewa Domańska, może być sprawczy<sup>16</sup> i tak jest kreowany w przestrzeni płócien artystki. *Nekros*

16 E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2018, s. 13.

ujawnia napięcia tkwiące w rzeczywistości. Obnaża ludzki sposób konceptualizowania tego, co żywe i martwe oraz przypomina o ludzkiej genealogii. Ponownie, jak sugeruje Domańska, której teoretyczne i oderwane od analizy malarstwa rozważania wydają się pasować do charakterystyki artystycznych działań Dumas, martwe ciało wraz ze swoimi skomplikowanymi procesami dekompozycji jest najbardziej wyraźnym znakiem łączności ludzi ze światem poza-ludzkim:

Współzależność i pokrewieństwo między gatunkami przedstawić można graficznie nie w formie drzewa (filogenetycznego), którego koncepcja została podważona przez molekularne badania białek i DNA, lecz za pomocą mykogramu jako rodzaju grzybni. Nekros nie byłby tu jednak odpowiednikiem wspólnego przodka taksonów, ale stanowiłby rodzaj grzybni substratowej, podłożowej, pożywkowej. Budowane przez niego sieci (symbiotycznego) pokrewieństwa nie zasadzałyby się zaś na podobieństwie morfologicznym, ale na zbieżności sposobów morfowania, przekształcania – metamorfozy nekrotycznej, której podstawę stanowią procesy rozkładu i dekompozycji, łączenia i mieszania oraz rekompozycji i/czy rekreacji<sup>17</sup>.

Trup staje się znakiem możliwości przekształcania się materii, która może na nowo łączyć się w układy, także te poza-ludzkie. Jego status ontologiczny wynika z procesualnej natury od-stawania się człowiekiem. Powolny zanik biologicznych procesów, charakterystycznych dla żyjących organizmów, wewnątrz trupiego ciała przebiega symultanicznie z nowymi zjawiskami. Flora bakteryjna zmarłego, wcześniej podporządkowana procesom życia, zyskuje niezależność. Ciało staje się podatne na penetrację otaczającego świata, stając się przyjaznym domem dla bakterii, wirusów, grzybów oraz insektów. Powoli przemienia się w humus – macierz świata.

---

17 Tamże, s. 73.

---

Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Warszawa 2007.

---

Belting H., *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015.

---

Bloemheugel M. (red.), *Marlene Dumas/Francis Bacon*, kat. wyst., Malmö Konsthall, Castello di Rivoli, Malmö i Mediolan 1995.

---

Boogerd van den D., Bloom B., Casadio M., Bonacossa I., *Marlene Dumas*, Londyn 2009.

---

Bonacossa I., *Marlene Dumas: Supercontemporanea/Hypercontemporain*, Mediolan, Paryż 2008.

---

Bosma M. (red.) *Marlene Dumas: Ons Land Licht Lager Dan De Zee*, kat. wyst., Centraal Museum, Utrecht 1984.

---

Butler C., Shiff R., Monahan M. (red.), *Marlene Dumas: Measuring your own Grave*, kat. wyst., D.A.P./Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2008.

---

Carter D.O., Yellowlees D., Tibbett M., *Cadaver Decomposition in Terrestrial Ecosystems*, „Naturwissenschaften” 1/2007, s. 12-24.

---

Cielątkowska Z. M., *Odmierzając własny grób – o fenomenie malarstwa Marlene Dumas*, „Obieg” 10.02.2009, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/7442>, [dostęp 06.11.2019].

---

Coelew L. (red.), *Marlene Dumas: The Image as Burden*, kat. wyst., Tate Modern, Londyn 2014.

---

*Contra o Muro: Marlene Dumas 2010*, kat. wyst., Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto 2010.

---

Domańska E., *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2018.

---

*Dutch Master*, „W Magazine” 7/2008, <http://www.wmagazine.com/story/marlene-dumas>, [dostęp: 27.07.2018].

---

Hayman J., Oxenham M., *Human Body Decomposition*, Cambridge 2016.

---

Hutchinson J. (red.), *Chlorosis – Marlene Dumas*, kat. wyst., the Douglas Hyde Gallery, Dublin 1994.

---

Jakliński A., Kobiela J., Jaegermann K., Marek Z., Tomaszewska Z., Turowska B., *Medycyna sądowa*, Warszawa 1979.

---

Joy J., *Marlene Dumas: Measuring Your Own Grave*, „Studies in Gender & Sexuality” 4/2010, s. 205-210.

---

Knight C., *Marlene Dumas Subject of MOCA Retrospective*, „The Los Angeles Times”, 25.06.2008, s. 27.

---

Knubben T., Osterwold T. (red.), *Marlene Dumas: Wet Dreams – Watercolors*, kat. wyst., Städtische Galerie Altes Theater, Ravensburg 2003.

Koudounaris P., *The Empire of Death: A Cultural History of Ossuaries and Charnel Houses*, Londyn 2011.

Krempel L. (red.), *Tronies: Marlene Dumas and the Old Masters*, Monachium 2010.

*Kultura śmierci, kultura umierania*, tom II, red. A. Guzowski, E. Krajewska-Kułał, G. Bejda, Białystok 2016.

Lark L., *Marlene Dumas: Measuring your own Grave*, „Glasstire: Texas visual art online”, 05.12.2009, <http://glasstire.com/2009/05/12/marlene-dumas-measuring-your-own-grave/>, [dostęp 06.11.2019].

Leeuwen van J., *Marlene Dumas: Blind Dates and drawn Curtains*, kat. wyst., Goldie Paley Gallery/Moore College of Art and Design, Filadelfia 1994.

*Marlene Dumas*, kat. wyst., Bonner Kunstverein, Bonn 1993.

*Marlene Dumas: Couples*, kat. wyst., Museum Overholland, Amsterdam 1990.

*Marlene Dumas: Intimate Relations*, Rzym 2013.

*Marlene Dumas: Love Hasn't Got Anything To Do With It / Marlene Dumas: Miłość nie Ma z tym nic wspólnego*, folder, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012.

*Marlene Dumas: Miss Interpreted*, kat. wyst., Van Abbemuseum, Eindhoven 1992.

*Marlene Dumas: The Question of Human Pink*, kat. wyst., Kunsthalle Bern, Berno 1989.

Medvedow J., Morgan J. (red.), *Marlene Dumas: One Hundred Models and Endless Rejects*, kat. wyst., ICA, Boston 2001.

Mord J., *Beyond the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from The Thanatos Archive*, San Francisco 2014.

Puckle B.S., *Funeral Customs*, Londyn 2008.

Romano G. (red.), *Marlene Dumas: Suspect*, kat. wyst., Mediolan 2003.

Rose S., *Marlene Dumas' disturbing Portraits at Museum of Modern Art*, „Associated Press”, 25.12.2008, s. 18.

Rosiak S., *Archiwum martwych twarzy*, „Twórczość” nr 1/1993, s. 69-78.

Ruby J., *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, Cambridge 1995.

Schjeldhal P., *Unpretty Pictures*, „New Yorker” nr 22.12.2008 <http://www.newyorker.com/magazine/2008/12/22/unpretty-pictures>, [dostęp: 06.11.2019].

Schotsmans E.M.J., Márquez-Grant N., Forbes S. L. (red.), *Taphonomy of Human Remains. Forensic Analysis of the Dead and the Depositional Environment*, Nowy Jork 2017.

Schumacher R., *Marlene Dumas, Yes we can!*, „Flash Art”, nr 265/2009, s. 52-55.

Schwabsky B., *The Human Metaphor*, „The Nation”, 02.03.2009, s. 34-36.

Schumacher R., *Marlene Dumas, Yes we can!*, „Flash Art”, nr 265/2009, s. 52-55.

Searle A., *Fatal Attraction*, „Guardian” 23.11.2004, <https://www.theguardian.com/culture/2004/nov/23/1>, [dostęp: 04.11.2019].

Smith R., *The Body Politic: Gorgeous and Grotesque*, „The New York Times”, 12.12.2008, s. C33, C36.

Solomon D., *Figuring Marlene Dumas*, „New York Times Magazine” 15.06.2008, s. 38-43.

Storsve J. (red.), *Marlene Dumas: Nom de Personne/Name no Names*, kat. wyst., Centre Georges Pompidou, Paryż 2001.

*The Eyes of the Night Creatures*, kat. wyst., Galerie Paul Andriessse, Amsterdam 1985.

Thomas L. V., *Trup*, tłum. K. Kocjan, Łódź 1991.

*Waiting (for meaning)*, kat. wyst., Kunsthalle zu Kiel, Kilonia 1988.

Willems R., *Marlene Dumas: Magnetic Fields*, broszura, Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2008.

Winzen M., *Marlene Dumas: Female*, kat. wyst., Kunsthalle Baden-Baden, Kolonia 2005.

Verzotti G., *Marlene Dumas: Sorte*, Mediolan 2012.

Yablonsky L., *Marlene Dumas Ponders Lust, Death in Hypnotic MoMA Show*, „Bloomberg” 12.12.2008, <https://www.bloomberg.com/app/news?pid=newsarchive&refer=muse-amp;sid=akTIRWk6WQuw>, [dostęp: 27.07.2018].

Zinnes H., *Six Feet Under*, „NY Arts Magazine” nr 3/2009 <http://www.nyartsmagazine.com/?p=5797>, [dostęp: 06.11.2019].

Zohn P., *Marlene Dumas, Measuring her own Grave*, „The Huffington Post”, 26.06.2008, [http://www.huffingtonpost.com/patricia-zohn/culture-zohn-marlene-duma\\_b\\_108975.html](http://www.huffingtonpost.com/patricia-zohn/culture-zohn-marlene-duma_b_108975.html), [dostęp: 06.11.2019].

Zwirner D. (red.), *Broken White*, kat. wyst., Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokio 2007.



# SAPROFITYCZNOŚĆ, PARAZYTNIczoŚĆ I SYMBIOTYCZNOŚĆ

JAKO TYPY  
POSTAW  
W POLU SZTUKI  
PODEJMująCEJ  
WĄTKI WIEJSKO-  
-CHŁOPSKIE

JAN  
WASIEWICZ





W mykologii jeden z możliwych podziałów grzybów opiera się na rozróżnieniu sposobów pobierania przez nie pokarmów. Na tej podstawie wyróżnia się grzyby saprofityczne, czerpiące pokarm z materii organicznej martwych organizmów, grzyby pasożytnicze rozwijające się na innych żywych organizmach (roślinach, zwierzętach, a także innych grzybach) oraz grzyby symbiotyczne, które tym różnią się od grzybów pasożytniczych, że dostarczają swoim żywicielom pewnych potrzebnych im substancji (fosforanów, azotanów, aminokwasów, witamin, cukrów). W tym ostatnim przypadku mamy więc do czynienia z obopólną korzyścią dwóch organizmów (np. koźlarz pomarańczowozółty zawsze rośnie pod brzozą)<sup>1</sup>.

W niniejszym artykule chciałbym zaproponować metaforyczne zastosowanie tego podziału do wstępnej analizy podejść, postaw czy też strategii działań (przeszłych i obecnych) w polu szeroko pojętej sztuki, podejmujących tematykę wiejsko-chołopską. Ze względu na ograniczone rozmiary tekstu moje uwagi mają bardziej charakter prolegomenów niż w pełni rozwiniętej analizy poszczególnych strategii.

Zacznę od postawy pasożytniczej, wydaje się bowiem, przynajmniej na pierwszy rzut oka, że była ona chronologicznie pierwsza. Jeśli spojrzymy z perspektywy społecznej, w szczególności zaś perspektywy polityczno-ekonomicznej, to właściwie – jeśli mogę sobie pozwolić na pewną ogromną generalizację – niemalże cała sztuka oficjalna przed uwłaszczeniem chłopów – ta tworzona na potrzeby i dzięki mecenatowi dworu królewskiego, dworów magnackich, Kościoła i szlachty – miała taki właśnie pasożytniczy charakter. W tym sensie, że mogła ona powstawać, zwłaszcza w okresie systemu poddańczo-pańszczyźnianego, czyli mniej więcej od wieku XVI do lat 70. XIX w., w dużej mierze dzięki ekonomicznej eksploatacji przypisanego do danych ziem chłopstwa. Wspaniałe kościoły, rezydencje magnackie czy dwory szlacheckie wraz z ich wyposażeniem, zawdzięczały swoje istnienie w dużej mierze para-niewolniczej pracy chłopów i chłopów pańszczyźnianych, o czym dziś jakoś nieszczególnie chce się pamiętać. Sytuacja zmieniła się wraz z nadejściem zaborów. Jakkolwiek prowokacyjnie to zabrzmie, to jeśli spojrzymy na dzieje Polski z perspektywy przez wieki milczącej w historii klasy chłopskiej, to rzeczywiście czas rozbiorów, jak

---

1 Zob. B. Gumińska, W. Wojewoda, *Grzyby i ich oznaczanie*, Warszawa 1985, s. 14-15.

to powiadał jeden z „ryzykownych historiozofów” z opowiadania Jerzego Pilcha *Rękopisy człowieka z moich stron*, „to był świetny czas”<sup>2</sup>: ci „straszni i okrutni” zaborcy dokonali szeregu gruntownych reform stosunków wiejskich, przede wszystkim sukcesywnie znieśli poddaństwo i pańszczyznę oraz uwłaszczyli chłopów. Owszem, nie do końca inspirowały ich oświeceniowe hasła wolności, równości i braterstwa, a raczej działali pod wpływem twardych praw kapitalistycznej ekonomii, dla której feudalne instytucje poddaństwa i pańszczyzny były po prostu nieefektywne gospodarczo. Poza tym kapitał potrzebował, jak to trafnie ujął Zygmunt Bauman, *mobile vulgus*, „plebsu w ruchu”<sup>3</sup>, w celu przemieszczenia go z pańszczyźnianej wsi do robotniczych dzielnic w miastach, by „to, co »wykorzenione«, prędzej lub później, znów »ukorzenić«”<sup>4</sup>. Niemniej jednak efektem ich działań była emancypacja klasy chłopskiej, bez której, jak słusznie swego czasu zauważył Tadeusz Łepkowski, „nie mogło być mowy o ukształtowaniu się nowoczesnego narodu”<sup>5</sup>.

Patrząc z perspektywy społeczno-ekonomicznej, pogląd utrzymujący, że polska sztuka w czasach poddańczo-pańszczyźnianych miała pasożytniczy charakter, jest właściwie tylko uszczegółowieniem czy też historyczno-geograficzną egzemplifikacją ogólniejszej tezy twierdzącej, że wszelka sztuka, która jest częścią kultury oficjalnej, hegemonicznej czy też wysokiej była i jest oparta na eksploatacji grup i klas podporządkowanych. Zamiast powoływać się na uczone dywagacje marksizujących historyków sztuki, pozwolę sobie przypomnieć znane, gorzkie słowa Tadeusza Borowskiego o Platonie, a tak naprawdę o każdej dominującej kulturze elit i klas hegemonicznych:

Pamiętasz, jak lubiłem Platona. Dziś wiem, że kłamał. Bo w rzeczach ziemskich nie odbija się ideał, ale leży ciężka, krwawa praca człowieka. To myśmy budovali piramidy, rwali marmur na świątynie i kamienie na drogi imperialne, to myśmy wioślowali na galerach i ciągnęli sochy, a oni pisali dialogi i dramaty, usprawiedliwiali ojczyznami swoje intrygi, walczyli o granice i demokracje. Myśmy byli brudni i umierali naprawdę. Oni byli estetyczni i dyskutowali na niby. Nie ma piękna, jeśli leży w nim krzywda człowieka. Nie ma prawdy, która tę krzywdę pomija. Nie ma dobra, które na nią pozwala<sup>6</sup>.

Roman Kubicki, komentując przed ponad dwudziestu laty powyższe słowa autora *Kamiennego świata*, słusznie zauważył:

2 J. Pilch, *Moje pierwsze samobójstwo i dziewięć innych opowieści*, Warszawa 2006, s. 131.

3 Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006, s. 145.

4 Tamże, s. 222.

5 T. Łepkowski, *Polska – narodziny nowoczesnego narodu 1764-1870*, Poznań 2003, s. 18.

6 T. Borowski, *U nas, w Auschwitzu...*, [w:] *Utwory wybrane*, oprac. A. Werner, Wrocław 1991, s. 110.

Jednak Borowski wie, że nie ma racji. Jest takie piękno, jest taka prawda i takie dobro. Albo jeszcze mocniej: nie było i nie ma innego piękna, innej prawdy, innego dobra. Bowiern ofiary rzadko mówią. Jeżeli już, to nie swoimi ustami, lecz oprawców lub tych, którzy ich czyny odpowiednio rozpiszą, rozmalują, rozjaśniają<sup>7</sup>.

Dalej Kubicki cytuje samego Borowskiego: „Co będzie o nas wiedzieć świat, jeśli zwyciężą Niemcy? Powstaną olbrzymie budowle, autostrady, fabryki, niebotyczne pomniki. [...] I nikt o nas wiedzieć nie będzie. Zakrzyczą nas poeci, adwokaci, filozofowie, księża. Stworzą piękno, dobro i prawdę”<sup>8</sup>. Zdaję sobie oczywiście sprawę, że zrównywanie, a nawet robienie analogii, *toutes proportions gardées*, między sytuacją chłopów i chłopów w czasach poddańczo-pańszczyźnianych a sytuacją Polaków i innych nacji podczas okupacji niemieckiej, jest, mówiąc eufemistycznie, dość ryzykowne. Ale po pierwsze, Borowski wskazując na tych ciągnących sochy, nawet jeśli sam miał na myśli przede wszystkim czasy starożytnego niewolnictwa, na takie porównanie zezwala<sup>9</sup>, po drugie i chyba ważniejsze, trudno jest zaprzeczyć, jeśli cokolwiek wie się o systemie poddańczo-pańszczyźnianym w dawnej Rzeczypospolitej, że nosił on znamiona systemu (para)niewolniczego. Wiem, że są to mocne słowa i rozumiem, że ktoś mógłby być więcej niż sceptyczny przeciw temu określeniu. Jak najbardziej rozumiem te wątpliwości, ale najpierw niech ten, kto takie zastrzeżenia zgłasza sam odpowie sobie na pytanie czy „[...] przytwierdzenie, czyli przypisanie chłopów do ziemi (*glebae adscriptum*); swobodne rozporządzanie przez pana majątkiem chłopów; zakaz zawierania małżeństw przez poddanych bez zgody pana; przymusowa służba poddanych i ich dzieci we dworze; kary za zbiegostwo; przymus propinacyjny, karczemny i inne monopole dworskie; sprzedaż chłopów; całkowita zależność sądowa chłopów od szlachty i duchowieństwa”<sup>10</sup>, bo takie są według historyka Edwarda Trziny najważniejsze, obok, nie zapominajmy, darmowej pracy, czyli pańszczyzny, cechy charakterystyczne poddaństwa w okresie ustroju poddańczo-pańszczyźnianego, nie pozwalają mówić o nim jako systemie quasi-niewolniczym? Pointując ten wątek, warto przytoczyć słowa Wiesława Myślińskiego, człowieka bardzo ważącego słowa, który w swym wnikliwym esejku *Kres kultury chłopskiej* skonstatował, że „[s]zczególne znamię [chłopskiemu] losowi nadawała wielowiekowa historia samotności, wieki niewoli i niedoli, cierpienia i milczenia, izolacji od narodu i państwa”<sup>11</sup>. Należy tu jasno zaznaczyć, trzymając się zaproponowanej siatki pojęciowej, że trudne położenie chłopstwa zamieszkującego tereny należące do Rzeczypospolitej Obojga

7 R. Kubicki, *Zmierzch sztuki. Narodziny ponowoczesnej jednostki?*, Poznań 1995, s. 119.

8 T. Borowski, *U nas, w Auschwitzu...*, dz. cyt., s. 111.

9 Z pewnością zezwala na snuce takiej analogii Kubicki, co jasno wynika z zacytowanego fragmentu.

10 *Historia chłopów polskich. Tom I. Do upadku Rzeczypospolitej szlacheckiej*, red. S. Inglot, Warszawa 1970, s. 311.

11 W. Myśliński, *Kres kultury chłopskiej*, [w:] *Ciągłość i zmiana. Sto lat rozwoju polskiej wsi*, red. M. Halamska, M. Stanny, J. Wilkin, t. 1., Warszawa 2019, s. 524.





Wincenty Wodzinowski, *Trujące grzyby*, (reprodukcja zamieszczona w: „Świat. Dwutygodnik Ilustrowany” 1894, nr 6, s. 281)

Narodów, wynikało właśnie z tego, że klasy czy też poprawniej trzeba by powiedzieć stany uprzywilejowane, czyli przede wszystkim szlachta i duchowieństwo, pasożytniczo żyły z jego ciężkiej pracy.

W kontekście głównie mnie tu interesującej pasożytniczości na polu kultury, w szczególności zaś sztuki, chciałbym postawić tezę, że obok wspomnianej dosłownej pasożytniczości, zgodnej ze znanym przysłowiem „od myszy do cesarza wszyscy żyją z gospodarza”, od końca XVIII w. pojawiła się też pasożytniczość polegająca na tym, iż zaczęto „inspirować się”, najpierw elementami kultury duchowej chłopstwa, takimi jak muzyka, taniec, pieśni, a następnie od II poł. XIX w. także kultury materialnej i plastycznej: strojami i technikami ich wytwarzania, garncarstwem, wycinankarstwem, snycerstwem czy budownictwem, co zresztą było charakterystyczne dla większości krajów europejskich<sup>12</sup>. To wybiórcze wykorzystywanie kultury chłopskiej klasyk polskiej etnografii Józef Burszta określił mianem folkloryzmu i, odróżniając go od autentycznego folkloru, jako jego istotne cechy wymieniał:

(1) wydobywanie z zasobu tradycyjnej kultury ludowej, historycznej lub aktualnej, niektórych tylko elementów, takich mianowicie, które z określonych powodów stają się atrakcyjne z racji na przykład swej artystycznej formy czy emocjonalnej treści;

(2) prezentowanie tych treści odbiorcom w postaci mniej lub więcej autentyzowanej lub przetworzonej, a nawet łączonej z elementami obcymi tym treściom, dla zaspokajania indywidualnych czy zbiorowych potrzeb estetycznych i innych;

(3) występowanie tych elementów w pewnych tylko sytuacjach, częstokroć specjalnie wywołanych, odmiennych od ich autentycznego występowania<sup>13</sup>.

W tym sensie folkloryzm, a więc w mojej nomenklaturze, jakkolwiek prowokacyjnie to zabrzmie, pasożytnictwo uprawiali już, m.in. oczywiście, Wojciech Bogusławski (libretto) i Jan Stefani (muzyka) naszą pierwszą operą narodową *Cud mniemany, czyli Krakowiaczy i Górale* (1794), Mickiewicz częścią drugą swoich *Dziadów* oraz *Balladami i romansami*, Chopin swymi mazurkami, a potem Witkiewicz stylem zakopiańskim. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że z punktu widzenia zachowania i rozwoju wartości kultury narodowej było to bardzo pożyteczne pasożytnictwo, robione w duchu słynnej Norwidowskiej formuły o „podnoszeniu ludowego do naro-

12 Zob. J. Damrosz, *Rozwój pojęć podstawowych w polskiej nauce o kulturze ludowej do roku 1939*, Wrocław 1988, s. 42 i n.

13 J. Burszta, *Chłopskie źródła kultury*, Warszawa 1985, s. 300.

dowego”, a właściwie ludzkiego<sup>14</sup>. Tu ważna uwaga. Otóż, jak wyłuszcza Izabella Bukraba-Rylska, socjolog wsi i jej kultury, bezkrytyczne przyjęcie tej formuły, spotykane także w założeniach badawczych tradycyjnej etnografii i innych dyscyplin zajmujących się kulturą ludową czy też, jak ja wolę mówić, chłopską, wynikało z przekonania, że do istotnych jej właściwości należą takie m.in. cechy jak archaiczność i zachowawczość oraz prymitywizm<sup>15</sup>. Jeśli chodzi o ten ostatni, to dość powszechny w tradycyjnej etnografii był pogląd, że kultura ta, przejmując wytwory kultury klas panujących i miast, dokonywała ich prymitywizacji, upraszczania stylistycznego wytworu. Ale gdy mowa była o dyfuzji w drugą stronę – z kultury „niższej” do „wyższej” – stosowano już określenia neutralne, np. stylizacja. Jednak jeśli poddamy ten sposób myślenia empirycznej weryfikacji, to okaże się on, jak powiada Bukraba-Rylska, tylko połowicznie słuszny. I daje ona znamieny przykład. Otóż, przeprowadzona przez Ewę Dahlig-Turek komputerowa analiza przebiegów melodycznych i rytmicznych w mazurkach Chopina wykazała, że: o ile w pierwszym przypadku (przebiegi melodyczne) inwencja genialnego kompozytora wykroczyła daleko poza repertuar dostępny w ludowych pierwowzorach jego utworów, o tyle jeśli idzie o bogactwo ukształtowań rytmicznych, to wykorzystał on zaledwie część, bodaj mniej niż połowę tego, co stworzył talent wiejskich muzykantów. Jak pointuje Bukraba-Rylska:

w tym drugim przypadku Chopin tyleż „podniósł”, co „zdegradował” ludowe do ogólnoludzkiego. Dziwaczność tego sformułowania tylko potwierdza się utrwalałymi stereotypami, narzucającymi jednoznaczną ocenę wzajemnych wpływów kultury ludowej i oficjalnej – wbrew oczywistym nierzadko świadectwom<sup>16</sup>.

Dziś właściwie kultury ludowej w sensie chłopskiej już nie ma. Odeszła, tak jak odeszło tradycyjne chłopstwo. Mówiąc o końcu tradycyjnego chłopstwa, odnoszę się do opisywanego przez badaczy od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku złożonego zjawiska, charakteryzującego się najogólniej rzecz ujmując tym, że chłopstwo, jako specyficzny sposób życia pod wpływem dynamicznych procesów modernizacyjnych związanych przede wszystkim z uprzemysłowieniem, postępem technologicznym i rozwojem gospodarki kapitalistycznej z jednej strony, a kolektywizacją z drugiej, zaczęło schodzić ze sceny dziejowej, a wieś zmieniała i nadal zmienia swoje oblicze, stając się miejscem, gdzie oprócz rolników-producentów, podporządkowanych regułom rynku lub wytycznym centralistycznie planowanej gospodarki i rygorom technologicznym, żyje ciągle powiększająca się grupa ludności niezwiązana już bezpośrednio z pracą

14 Zob. C. K. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, Warszawa 1923, s. 43, <https://pl.wikisource.org/wiki/Promethidion/Epilog> [dostęp: 14.05.2019].

15 Zob. I. Bukraba-Rylska, *Socjologia wsi polskiej*, Warszawa 2008, s. 479.

16 Tamże, s. 480.

w rolnictwie<sup>17</sup>. Społeczno-ekonomicznym aspektem tego skomplikowanego zjawiska towarzyszą także wielopoziomowe, nie do końca jeszcze dla nas widoczne, zróżnicowane zmiany kulturowe. Wraz z zanikaniem tradycyjnego chłopstwa zniknęła także jego autentyczna kultura. Jeszcze przez cały XIX w. dość powszechne było przekonanie, „o niezmienności i »rdzenności« wzorów chłopskiego życia i myślenia”, gdyż jak twierdzono, kultura chłopska jest odporna na gwałtowne zmiany, co skądinąd, jak słusznie zauważa Wojciech Burszta, miało swoje powody światopoglądowe i ideologiczne: „oto pozbawiony własnej państwowości, dumny i wielki onegdaj naród poszukuje usilnie zatraconych pierwotnych wartości, samej istoty polskości prawdziwej”<sup>18</sup>. Jednakże w XX w. stało się już jasne, jak to stwierdził w 1935 r., przed światową premierą swoich *Harnasiów*, Karol Szymanowski, że: „[n]iestety, formy kultury ludowej, chłopskiej, są skazane na zagładę. Zadaniem nas, artystów, jest je zachować dla potomności”<sup>19</sup>. To co Szymanowski tylko przewidywał, w niespełna 70 lat później przywoływany już Myśliwski skonstatował jako fakt dokonany, jednocześnie dając ironicznie do zrozumienia, przez przeciwstawienie autentycznej kultury chłopskiej jej saprofitycznej imitacji w postaci kultury ludowej, że zadanie postawione przez Szymanowskiego zostało wykonane:

Podczas gdy kultura chłopska na naszych oczach, chociaż poza naszą świadomością, umarła, kultura ludowa przeciwnie, ma się jak najlepiej. Ma swoje wytwórnie, swoje sklepy, swój ruch społeczno-artystyczny, swoje profesjonalne zespoły pieśni i tańca, zwłaszcza w środowiskach akademickich, awansowała nawet do rangi etykiety naszej tożsamości narodowej, reprezentując nas często gęsto na zewnątrz<sup>20</sup>.

17 Pierwsze rozpoznanie i opisanie tego zjawiska na gruncie socjologii przypisuje się francuskiemu uczonemu Henri Mendrasowi, który pod koniec lat 60. XX w. opublikował książkę *La fin des paysans. Innovation et changement dans l'agriculture française*, Paryż 1967, kilkakrotnie później wznawianą i przetłumaczoną na wiele języków (niestety, nie na polski). Swoje obserwacje dotyczące zanikania kasty chłopów francuskich, badacz ten później uogólnił na całą Europę w pracy *Les sociétés paysannes: éléments pour une théorie de la paysannerie*, Paryż 1976. Na gruncie polskim tematykę tę podejmuje m.in. M. Halamska, *Polski „koniec chłopów”*, [w:] *Uwarunkowania i kierunki przemian społeczno-gospodarczych na obszarach wiejskich*, red. A. Rosner, Warszawa 2005, s. 107–132. Warto też pamiętać, że tezy Mendrasa i jego kontynuatorów budzą wśród innych badaczy wiele zastrzeżeń. Zob. m.in. J. D. van der Ploeg, *The New Peasantries. Struggles for Autonomy and Sustainability in an Era of Empire and Globalization*, Londyn-Sterling (VA) 2008. Wśród polskich badaczy sceptycznie co do szybkiego i jakoby definitywnego „końca chłopów” w Polsce odnosi się przywoływana już socjolożka I. Bukraba-Rylska, zwłaszcza, jeśli miałby on oznaczać proces bezalternatywnego, bo dokonującego się pod groźbą marginalizacji, jeśli nie unicestwienia, przekształcenia tradycyjnych chłopów w rolników-producentów (zob. I. Bukraba-Rylska, *Socjologia...*, dz. cyt., s. 178).

18 W. J. Burszta, *Preteksty*, Gdańsk 2015, s. 196.

19 Cyt za: T. Janas, *Pokazać prawdę... [folk a sprawa polska]*, „Gadki z Chatki. Pismo folkowe” 2014, nr 3 (112), s. 28. Już ponad 40 lat przed Szymanowskim wybitny wiedeński historyk sztuki Alois Riegl twierdził, że sztuki ludowej w jej najbardziej tradycyjnej i pierwotnej postaci nie da się uratować, bo to co miało warunkować jej autentyczność – jej pierwotne podłoże ekonomiczne – uległo przekształceniu w system płaćy i popytu. Opinię Riegla przytaczam za P. Korduba, *Ludowość – leitmotiv polskiego wzornictwa*, „Herito” 2016, nr 24, s. 132.

20 W. Myśliwski, *Kres kultury...*, dz. cyt., s. 523–524.



Jeśli uznamy tę tezę Myśliwskiego za słuszną, to współczesne przejawy nawiązań w sztuce i projektowaniu do kultury chłopskiej można uznać za strategię saprofityczną, operowanie elementami martwej już kultury, co szczególnie dobrze jest widoczne w etnodizajnie, i to w obu jego odmianach, które za Anną Frąckiewicz możemy nazwać rustykalną i etnograficzną<sup>21</sup>. W tej pierwszej, obecnej przede wszystkim w aranżacji wnętrz, mamy do czynienia z wytwarzaniem nastroju czy też atmosfery, luźno grającej na skojarzeniach z wiejskością, ludowością, chłopskością itp., w tej drugiej, bardziej wiernej ludowemu oryginałowi, cytuje się autentyczne lub przetransponowane motywy ludowe, w taki sposób, by stały się atrakcyjne dla współczesnego konsumenta. Przykładem może być np. nawiązujący do wycinanki ludowej projekt polskiego pawilonu na EXPO 2010, dzieło warszawskiej pracowni WWAA Architects, nagrodzony w kategorii „Najlepsza Promocja Kraju”, czy też dywan „Folk” (2007) studia projektowego AZE Design, reprezentowanego przez dwójkę projektantów: Annę Kotowicz-Puszkarewicz i Artura Puszkarewicza. W projekcie tym wykorzystali oni ornament utworzony z przeskalowanych, uproszczonych, tradycyjnych wzorów tkackich z Podlasia, zgeometryzowanych na kształt wczesnej grafiki komputerowej. Wiele etnodizajnerskich produktów oferuje też mająca swą siedzibę w Łowiczu firma Folkstar, która, w przeciwieństwie do podupadłej Cepelii, od kilkudziesięciu już lat będącej cieniem samej siebie<sup>22</sup>, dynamicznie rozwija się zarówno w Internecie, jak i przez sieć swoich sklepów w większych miastach Polski (m.in. w Warszawie, Łodzi, Wrocławiu, Gdańsku, a ostatnio także w Poznaniu). Właścicielka i założycielka firmy, Marta Wróbel, jasno definiuje jej misję:

Pierwsze zadanie, jakie postawił sobie Folkstar, to odczarowanie mitu, że sztuka ludowa to skansen. Chcieliśmy, by etnoprodukty oraz tradycyjne wzory znowu zaczęły istnieć. By folklor rozwijał się, tak jak to było 50 czy 100 lat temu, i płynął dalej, również współczesnymi formami przekazu<sup>23</sup>.

Ekspansywna działalność tej jak i wielu innych firm (np. warszawskiej agencji Touch Ideas czy krakowskiej grupy NOBO Design) wskazuje, że saprofityczne podejście do kultury i sztuki ludowej, *nota bene* klasyczny wręcz przykład ponowoczesnej Baudrillardowskiej gry resztkami<sup>24</sup>, jest w dobie późnego turbokapitalizmu strategią wręcz skazaną na sukces.

21 A. Frąckiewicz, *Etnodizajn ma sto lat! Czyli obecność sztuki ludowej w projektowaniu*, <http://www.etnodizajn.pl/teoria/troche-historii>, [dostęp: 30.05.2019]. Wnikliwie na temat polskiego etnodizajnu pisze także Ewa Klekot w artykule *Etnodizajn – polskie gry z nowoczesnością*, „Herito” 2016, nr 24, s. 146-159.

22 Na temat historii Cepelii zob. obszerną pracę Piotra Korduby *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia*, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa 2013.

23 Wypowiedź zamieszczona na oficjalnej stronie firmy: <https://folkstar.pl/o-nas.html>, [dostęp: 30.05.2019].

24 Zob. *Gra resztkami*. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsha, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak i A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 227-228.

Trzecia, najbardziej pożądana, jak by się zdawało, strategia „obchodzenia” się ze wsią i jej mieszkańcami, to strategia symbiotyczna. Polega ona z grubsza rzecz biorąc na obopólnej partnerskiej wymianie między artystkami i artystami z jednej strony, a społecznościami wiejskimi, w których ci pierwsi podjęli swe działania, z drugiej. Patrząc z perspektywy historycznej, przejawów takiej strategii czy też postawy można by szukać relatywnie dość daleko w czasie, bo w okresie młodopolskim. Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, i też tak początkowo sądziłem, że postawa przedstawicieli nurtu tzw. chłopomanii galicyjskiej<sup>25</sup> była typowo pasożytnicza. Jednak teraz mam dość poważne wątpliwości. Owszem, jak słusznie zauważył odnośnie twórczości ludomanów Tadeusz Dobrowolski w swym monumentalnym *Nowoczesnym malarstwie polskim*, „[w]ieśniak stawał się dla nich głównie kolorowym przedmiotem wmontowanym w malowniczą i dekoracyjną całość wsi polskiej”<sup>26</sup>. Jeśli zaś chodzi o społeczno-polityczne przesłanki ich działalności, to jak pisze Dobrowolski „przedstawiały się [one] dość jasno”, to znaczy, jak wyłuszcza, „Polskie stronnictwa konserwatywne wraz z powstałą niedawno Narodową Demokracją szukały w chłopie sojusznika w obronie swego stanu posiadania, w walce ruchem robotniczym i biedotą wiejską”<sup>27</sup>. To wszystko, jak sądzę, prawda, niemniej jednak niektórzy z nich, mam tu na myśli przede wszystkim Tetmajera, wniknęli głęboko – na zasadzie symbiotycznej – w chłopską wieś, stając się właściwie jej częścią. Nie bez znaczenia był tu fakt poślubienia przez niego w 1890 r. Anny Marii Mikołajczykówny, córki chłopskiej z Bronowic. Tetmajer, jak większość wymienionych w przypisie 25 artystów, pochodził ze szlacheckiej rodziny, osiadłej w latach 80. XIX w Krakowie. Ślubem z chłopką, jak pisze jego biografka Magdalena Czapska-Michalik, zawarł, co warto podkreślić, wbrew woli rodziny, wywołał „wśród zacnej społeczności Krakowa oburzenie i wielką niechęć”, ale ponieważ był to pierwszy młodopolski ślub z panną chłopskiego pochodzenia, otworzył on „nowy, nieznany rozdział w dziejach polskiej kultury”<sup>28</sup>. Także wcześniej zmarły Ludwik de Laveaux, którego rodzina wywodziła się z Francji, bywając częstym gościem w Bronowicach, zaręczył się z Marią Mikołajczykówną siostrą Anny i Jadwigi (żona poety Lucjana Rydla). Wyspiański przedsta-

25 Mam tu na myśli twórczość, ale też i określone praktyki społeczne, takich artystów jak m.in. Włodzimierz Tetmajer, Wincenty Wodzinowski, Ludwik de Laveaux, Ludwik Stasiak, Stanisław Radziejowski i Kacper Żelechowski (czyli tzw. grupa bronowicka) oraz Władysław Jarocki, Fryderyk Pautsch czy Kazimierz Sichulski (tzw. Huculi). Można by tu wspomnieć jeszcze Teodora Axentowicza, zwłaszcza jego twórczość poświęconą właśnie Huculom i, z pewnymi zastrzeżeniami, Stanisława Wyspiańskiego, który i owszem był jednym z pierwszych wnikliwych krytyków ludomańskiej postawy, niemniej jednak do pewnego stopnia też jej uległ, zwłaszcza jej wersji odwołującej się do mitów wczesnopiastowskich. Więcej na temat młodopolskiej ludomanii, szczególnie w polu sztuk wizualnych zob. B. Pranke, *Nurt chłopomanii w twórczości Stanisława Radziejowskiego, Ludwika Stasiaka, Włodzimierza Tetmajera, Wincentego Wodzinowskiego i Kacpra Żelechowskiego*, Warszawa 2003, <http://www.kpbc.ukw.edu.pl/dlibra/plain-content?id=137752> [dostęp: 31.12.2019]; A. Jankowska-Marzec, *Między etnografią a sztuką. Mitologizacja Huculów i huculszczyzny w kulturze polskiej XIX i XX wieku*, Kraków 2013.

26 T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, Wrocław-Kraków 1960, s. 325.

27 Tamże, s. 214.

28 M. Czapska-Michalik, *Włodzimierz Tetmajer [1862-1923]*, Warszawa 2007, s. 7.

wił ją w *Weselu* jako Marysię, jego samego zaś umieścił jako Widmo (akt II, scena 5). Wyspiański zresztą sam też, jak wiadomo, wziął sobie za żonę chłopkę Teodorę Teofilę Pytko.

Nawet jeśli była to symbioza tylko z bogatszą warstwą środowiska chłopskiego, nawet jeśli Tetmajer i jego naśladowcy mitologizowali chłopą, widząc w nim ostoję narodowych i religijnych wartości, pojmowanych dość konserwatywnie, w duchu wyznawanego przez nich solidaryzmu narodowo-społecznego, mającego już sporą tradycję od czasów Krasińskiego i jego słynnego hasła „z Szlachtą polską polski Lud”<sup>29</sup>, to jednak dokonali oni pewnego przełomu – weszli w życie wsi, zwłaszcza Tetmajer, nie jako jaśnie wielmożni panowie, tylko jako, przynajmniej do pewnego stopnia, współobywatele, członkowie wiejskiej wspólnoty.

Grupa Działania, Kalendarz Lucimski 1981, fotorelacje z tzw. wydarzeń bydgoskich, fot. dzięki uprzejmości Bogdana Chmielewskiego



Ponad 80 lat później na podobnej symbiotycznej zasadzie w życie wsi weszli artyści biorący udział pod koniec lat 70. XX w. w akcji Lucim: Bogdan i Witold Chmielewscy, Wiesław Smużny, Stanisław Wasilewski i Andrzej Maziec. Jak pisali w swoich pierwszych programowych tekstach<sup>30</sup>, chcąc zerwać z galeryjnym hermetyzmem – za co też zapłacili swoją cenę, będąc marginalizowani w polskiej historii sztuki – wybrali wieś Lucim na skraju Borów Tucholskich jako miejsce swej rocznej akcji, co później, po przekształceniu się w Grupę Działania (sierpień 1978), owocowało dłu-goletnią obecnością w tejże wsi. Ich słusznym, jak sądzę, zdaniem, o ile

29 Z. Krasiński, *Psalmy przyszłości*, Kraków 1945, s. 15.

30 Zob. *Grupa Działania: Bogdan Chmielewski, Witold Chmielewski, Andrzej Maziec, Wiesław Smużny, Stanisław Wasilewski. Akcja Lucim*, kat. wyst., Lucim, od 26 września 1977 do 19 i 20 sierpnia 1978 roku, s. 4.

wieś bywała inspiracją zewnętrzną, sielsko-krajobrazową, to rzadko była miejscem upowszechniania tego, co było nią inspirowane i dotyczyło jej „wnętrza”<sup>31</sup>. Realizując więc, co warto podkreślić, wspólnie z mieszkańcami wsi, wiele artystycznych i paraartystycznych przedsięwzięć, traktowali udział mieszkańców i ich reakcje na to, co się działo w Lucimiu z inicjatywy artystów, jako ważny i integralny element całego przedsięwzięcia. Po ponad trzydziestu latach Witold Chmielewski, przy okazji kuratorowanej przez Izabelę Kowalczyk wystawy *Mikroutopie nowoczesności*, następująco wspominał ich pierwszy roczny pobyt w Lucimiu:

Przez cały rok przyjeżdżaliśmy do tej wsi, obserwowaliśmy i poznawaliśmy ją w wyniku czego powstały nasze realizacje plastyczno-fotograficzne, które pokazaliśmy potem w miejscu ich powstania. Fotografie Stanisława Wasilewskiego, pokazujące stary, drewniany dom, były potem eksponowane w miejscu, gdzie on jeszcze niedawno stał. Moja Panorama Lucimia była pokazywana w centrum wsi, Droga poezji Bogdana Chmielewskiego, Galeria 1914 Andrzeja Maźca i „kątowniki” Wiesława Smużnego zostały umieszczone wzdłuż lucimskich dróg<sup>32</sup>.



Daniel Rycharski, *Brama na 150. rocznicę zniesienia pańszczyzny* (2014), wystawa *Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku*, CSW Zamek Ujazdowski (31.03–06.08.2017), fot. J. Wasiewicz

Po tym jak artyści postanowili zostać w Lucimiu na dłużej, opracowali w marcu 1980 r. ideę i program „Sztuki Społecznej”, którą starali się faktycznie w tej wsi realizować. M.in. organizowali, a raczej współorganizowali

31 Tamże.

32 *Toruń, drugi dzień lipca, roku 2013, wtorek, południe, lato*. Z Witoldem Chmielewskim rozmawia Ewa Mrozikiewicz, [w:] *Mikroutopie codzienności. Wystawa prac z kolekcji CSW Znaki Czasu w Toruniu*, kat. wyst., red. I. Kowalska, Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu*, Toruń 2013, s. 62.

wali z mieszkańcami wsi, dożynki, święto lokacji wsi, domowiny, telechatę, wydawali także tzw. kalendarze lucimskie w liczbie 111 egzemplarzy – bo tyle było domostw w Lucimiu. Ich ambitnym celem było to, by mieszkanki i mieszkańcy wsi, sami już bez ich przewodnictwa i pomocy, zaczęli twórczo działać. To się chyba nie do końca udało, skoro Witold Chmielewski, jako ważny powód odejścia z grupy w 1997 roku, która w międzyczasie – po stopniowym wycofaniu się z niej Wasilewskiego i Maźca – przekształciła się w 1989 roku w Grupę 111, podał m.in. to, że nastąpił pewien przesyt a zarazem okres zastoju. Mieszkańcy, jak wspomina, „ciągle oczekiwali, że my coś nowego wymyślimy, że coś zorganizujemy. Kiedy zabrakło nas jako liderów, to wydarzenia, akcje nie odbywały się, bo »nie przyjechali«, »nie zrobili«”<sup>33</sup>. I choć artyści związki z Lucimiem ciągle utrzymują – Bogdan Chmielewski kontynuuje tam działania indywidualne, a Wiesław Smużny aktywność autorską i wspólnotową z mieszkańcami pod nazwą „Przywiązanie do Lucimia” – to jednak, jak nostalgicznie zwróciła uwagę Ewelina Jarosz po odwiedzeniu Lucimia około roku 2013, ma się „wrażenie, że nic się tam nie dzieje i nic się już nie wydarzy...”<sup>34</sup>.

W drugim dziesięcioleciu XXI w. jako świadomego kontynuatora symbiotycznej strategii bydgosko-toruńskich artystów można wymienić z całą pewnością Daniela Rycharskiego, a jako kontynuatorów nieświadomych, bo nigdzie w dokumentacji swoich praktyk nieodwołujących się do akcji lucimskiej, tzw. Kolektyw Terenowy, czyli koordynowaną przez Tomasza Rakowskiego, Ewę Chomiczką oraz Zuzannę Naruszewicz nieformalną grupę etnografów, animatorów i zaproszonych artystów, biorących udział w interdyscyplinarnym projekcie *Prolog. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, sytuującym się na pograniczu działań artystycznych, animacyjnych i etnograficznych, realizowanych we współpracy z mieszkańcami Broniowa i Ostałówka, dwóch wsi położonych na południowym Mazowszu, w powiecie sztydlowieckim w 2011 roku. Projekt ten wpisywał się po części w inny realizowany w tych okolicach oraz Warszawie projekt *Cięcie*, w którym brali udział m.in. Artur Żmijewski i Paweł Althamer. Artystką łączącą oba projekty była Alicja Rogalska, sama też mająca wiejskie korzenie, która zorganizowała akcję artystyczną z zespołem Broniowianki. Akcja ta, jak oba projekty, oparta była o idee sztuki partycypacyjnej w rozumieniu Claire Bishop, do której zresztą się artystka odwoływała *expressis verbis*<sup>35</sup>, i polegała na „połączeniu” sztydlowieckiego bezrobocia<sup>36</sup> z ludowym muzykowaniem. Otóż Rogalska zaprosiła do współpracy wspomniany zespół ludowy, by razem napisać współczesną

33 Tamże, s. 77-78.

34 Cyt. za: I. Kowalczyk, *Mikroutopie codzienności*, [w:] *Mikroutopie codzienności...*, dz. cyt., s. 48.

35 Zob. A. Rogalska, *This is not a Love Song. Akcja artystyczna z zespołem Broniowianki*, [w:] *Etnografia/animacja/sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, red. T. Rakowski, Warszawa 2013, s. 212.

36 W powiecie sztydlowieckim bezrobocie w 2011 r. było największe w kraju (37,2%).

piosenkę ludową o ich wsi, zwłaszcza o jej trudnej sytuacji społeczno-ekonomicznej. Tekst piosenki nie został wykonawczyńm i jednemu wykonawcy narzucony, lecz oni sami go współtworzyli.

Jeśli chodzi o Rycharskiego, to to, co w jego przypadku wydaje mi się ważne i co wnosi nową jakość do podejścia symbiotycznego to fakt, że artysta ten, sam pochodząc ze wsi, ukończywszy studia artystyczne w Krakowie, jako główne miejsce swojej działalności obrał rodzinną wieś Kurówko i okoliczne miejscowości na północy Mazowsza, gdzie podejmuje szereg działań / interwencji artystycznych, do których w duchu wspomnianej sztuki partycypacyjnej angażuje na zasadzie współpartnerstwa lokalnych mieszkańców. Z wielu jego realizacji niejako *pars pro toto* chciałbym tu, nawiązując do poruszonego wcześniej wątku poddańczo-pańszczyźnianej historii, hasłowo tylko przywołać dwie prace: wykonaną przez niego w 2014 r. metalową *Bramę na 150. rocznicę zniesienia pańszczyzny* oraz peregrynującą na wzór kopii jasnogórskiego obrazu po wsiach, miasteczkach i miastach Polski, ruchomą instalację *Pomnik Chłopa* (2015), którą Rycharski zbudował we współpracy z wiejskim artystą i konstruktorem Stanisławem Garbarczukiem, Dorotą Hadrian i Łukaszem Surowcem, nawiązując do projektu pomnika, czy też raczej anty-pomnika, dla uczczenia zwycięstwa nad zbuntowanym chłopstwem w tzw. wojnie chłopskiej w Niemczech (1524-1526) autorstwa Alberta Dürera<sup>37</sup>.

Na koniec podsumowująca krótka refleksja: tak jak miałem wątpliwości czy działalność chłopomanów z przełomu wieku XIX i XX nie jest jednak pasożytnicza, lecz raczej – przynajmniej w niektórych przypadkach – symbiotyczna, analogicznie – jeśli chodzi o akcje Grupy Działania, Daniela Rycharskiego i Kolektywu Terenowego – można się zastanawiać, czy właśnie nie jest odwrotnie – coś, co może wydawać się symbiozą, okazuje się jednak być pasożytnictwem. Czy ci artyści i aktywiści, wbrew swoim szczerym deklaracjom, w które skądinąd nie ma powodu wątpić, mimo wszystko nie wykorzystują wsi do kreowania siebie, swego wizerunku, swojej kariery? Cóż, może z ludźmi jest jak z grzybami: jak twierdzą mykolodzy, między grzybami a innymi organizmami „[s]ymbioza nie zawsze układa się idealnie. Nierzadko jeden z partnerów symbiozy bierze więcej niż daje i wówczas mamy już do czynienia z częściowym pasożytnictwem”<sup>38</sup>. Ta uwaga nasuwa mi ostatnią konkluzję: zaproponowany podział na

37 Poglębszą analizę artystycznej działalności Rycharskiego znajdzie czytelniczka/czytelnik w tekstach zamieszczonych w katalogu wydanym z okazji pierwszej indywidualnej wystawy jego prac *Strachy. Wybrane działania 2008-2019*, red. S. Maliborski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2019 oraz w artykule P. Polichta *Sztuki stosowane teologicznie*, „Szum” 2019, nr 24, s. 71-87. Na temat Pomnika Chłopa zob. także W. Plińska, *Wciąż obcy kontekst*, „Pomnik chłopa” Daniela Rycharskiego, „Magazyn Szum” [online], 10.01.2016: <https://magazynszum.pl/krytyka/wciaz-obcy-kontekst-pomnik-chlopa-daniela-rycharskiego> [dostęp: 31.05.2019].

38 B. Gumińska, W. Wojewoda, *Grzyby...*, dz. cyt., s. 15.

strategie saprofityczne, pasożytnicze i symbiotyczne w podejściu ludzi parających się sztuką do wsi należy rozumieć w kategoriach Weberowskich typów idealnych. Są one przydatne jako porządkujące narzędzie analizy określonych zjawisk, jednak te zjawiska są zawsze bogatsze, bardziej skomplikowane i niejednoznaczne niż próbujące je aproksymować teorie. Mimo to mam nadzieję, że moja teoretyczna propozycja rzuciła nieco światła na zawile relacje, zarówno w perspektywie historycznej, jak i teraźniejszej, między polskim *artworldem* a polską wsią.

---

Bauman Z., *Płynna nowoczesność*,  
tłum. T. Kunz, Kraków 2006.

---

Borowski T., *U nas, w Auschwitzu...*,  
[w:] *Utwory wybrane*, oprac. A. Werner,  
Wrocław 1991, s. 73-122.

---

Bukraba-Rylska I., *Socjologia wsi pol-  
skiej*, Warszawa 2008.

---

Burszta J., *Chłopskie źródła kultury*,  
Warszawa 1985.

---

Burszta W. J., *Preteksty*, Gdańsk 2015.

---

Czapska-Michalik M., *Włodzimierz  
Tetmajer [1862-1923]*, Warszawa 2007.

---

Damrosz J., *Rozwój pojęć podstawowych  
w polskiej nauce o kulturze ludowej do  
roku 1939*, Wrocław 1988.

---

Daniel Rycharski. *Strachy. Wybrane  
działania 2008-2019*, kat. wyst.,  
red. S. Maliborski, Muzeum Sztuki  
Nowoczesnej w Warszawie,  
Warszawa 2019.

---

Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo  
polskie*, t. II, Wrocław-Kraków 1960.

---

Frąckiewicz A., *Etnodizajn ma sto lat!  
Czyli obecność sztuki ludowej w pro-  
jektowaniu*, <http://www.etnodizajn.pl/>  
teoria/troche-historii.

---

*Gra resztkami*. Wywiad z Jeanem  
Baudrillardem przeprowadzony przez  
Salvatore Mele i Marka Titmarsh, a  
[w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór  
tekstów*, red. S. Czerniak i A. Szahaj,  
Warszawa 1996, s. 203-228.

---

*Grupa Działania: Bogdan  
Chmielewski, Witold Chmielewski,  
Andrzej Maziec, Wiesław Smużny,  
Stanisław Wasilewski. Akcja Lucim*,  
kat. wyst., Lucim, od 26 września 1977  
do 19 i 20 sierpnia 1978 roku.

---

Gumińska B., Wojewoda W., *Grzyby  
i ich oznaczanie*, Warszawa 1985.

---

Halamska M., *Polski „koniec chło-  
pów”*, [w:] *Uwarunkowania i kierunki  
przemian społeczno-gospodarczych na  
obszarach wiejskich*, red. A. Rosner,  
Warszawa 2005, s. 107-132.

---

*Historia chłopów polskich. Tom I. Do  
upadku Rzeczypospolitej szlacheckiej*,  
red. S. Inglot, Warszawa 1970.

---

Janas T., *Pokazać prawdę... [folk  
a sprawa polska]*, „Gadki z Chatki.  
Pismo folkowe” 2014, nr 3 (112), s. 28.

---

Jankowska-Marzec A., *Między  
etnografią a sztuką. Mitologizacja  
Huculów i huculszczyny w kulturze  
polskiej XIX i XX wieku*, Kraków 2013.

---

Klekot E., *Etnodizajn – polskie gry  
z nowoczesnością*, „Herito” 2016, nr 24,  
s. 146-159.



- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.
- Korduba P., *Ludowość – leitmotiv polskiego wzornictwa*, „Herito” 2016, nr 24, s. 128-145.
- Kraśniński Z., *Psalmy przyszłości*, Kraków 1945.
- Kubicki R., *Zmierzch sztuki. Narodziny ponowoczesnej jednostki?*, Poznań 1995.
- Łepkowski T., *Polska – narodziny nowoczesnego narodu 1764-1870*, Poznań 2003.
- Mendras H., *La fin des paysans. Innovation et changement dans l'agriculture française*, Paryż 1967.
- Mendras H., *Les sociétés paysannes: éléments pour une théorie de la paysannerie*, Paryż 1976.
- Myśliwski W., *Kres kultury chłopskiej*, [w:] *Ciągłość i zmiana. Sto lat rozwoju polskiej wsi*, red. M. Halamska, M. Stanny, J. Wilkin, t. 1., Warszawa 2019, s. 521-531.
- Norwid C. K., *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, Warszawa 1923, <https://pl.wikisource.org/wiki/Promethidion/Epilog>.
- Pilch J., *Moje pierwsze samobójstwo i dziewięć innych opowieści*, Warszawa 2006.
- Plińska W., *Wciąż obcy kontekst. „Pomnik chłopca” Daniela Rycharskiego*, „Magazyn Szum” [online], 10.01.2016: <https://magazynszum.pl/krytyka/wciaz-obcy-kontekst-pomnik-chlopa-daniela-rycharskiego>.
- Ploeg J. D. van der, *The New Peasantries. Struggles for Autonomy and Sustainability in an Era of Empire and Globalization*, Londyn-Sterling (VA) 2008.
- Policht P., *Sztuki stosowane teologicznie*, „Szum” 2019, nr 24, s. 71-87.
- Pranke B., *Nurt chłopomani w twórczości Stanisława Radziejowskiego, Ludwika Stasiaka, Włodzimierza Tetmajera, Wincentego Wodzinowskiego i Kacpra Żelechowskiego*, Warszawa 2003, <http://www.kpbc.ukw.edu.pl/dlibra/plain-content?id=137752>.
- Rogalska A., *This is not a Love Song. Akcja artystyczna z zespołem Bronowianki*, [w:] *Etnografia/animacja/sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, red. T. Rakowski, Warszawa 2013, s. 208-219.
- Toruń, drugi dzień lipca, roku 2013, wtorek, południe, lato*. Z Witoldem Chmielewskim rozmawia Ewa Mrozikiewicz, [w:] *Mikroutopie codzienności. Wystawa prac z kolekcji CSW Znaki Czasu w Toruniu*, kat. wyst., red. I. Kowalska, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2013, s. 61-79.



**RYZOSFERA:  
WIELKA SIĘĆ  
MAŁYCH  
ŚWIATÓW**

**JOANNA  
HOFFMANN-DIETRICH**



*Ryzosfera: Wielka Sieć Małych Światów* to kompleksowy projekt artystyczno-badawczo-edukacyjny, który rozwija się w oparciu o wieloletnią współpracę między Pracownią Projektów i Badań Transdyscyplinarnych Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP<sup>1</sup> a Wydziałem Biologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Projekt zainspirowany został badaniami nad strategiami sieciowymi roślin tzw. Wood Wide Web oraz potencjalnym wpływem tej wiedzy na zmianę kulturowych paradygmatów, wzrost świadomości ekologicznej i rozwój społecznych ekosystemów.

Realizacja projektu oparta jest na eksploracji i eksperymencie, na międzyśrodowiskowej współpracy, dzieleniu się wiedzą i doświadczeniem, na nowatorskich praktykach edukacyjnych, artystycznych i badawczych, które obejmują: międzyśrodowiskowe warsztaty, plenery artystyczno-badawcze, konsultacje, wykłady, dyskusje, prace terenowe, pracę w laboratorium, publiczne prezentacje w postaci wystaw i sympozjów.

## **Wprowadzenie: w interaktywnych sieciach**

Kiedy patrzymy nocą na rozgwieżdżone niebo, trudno nam wyobrazić sobie pajęczę sieci galaktyk. Tym niemniej wiemy, że nawet najmniejsza jednostka informacji, pojedynczy foton zrodzony w jądrze odległej gwiazdy, zaburza spokój naszych czopków i pręcików, mobilizując wizualną percepcję. Patrząc na trójwymiarowe symulacje struktury kosmosu, na fraktalne układy sieci neuronowych czy wizualizacje sieci internetowych połączeń, zastanawiamy się, czy faktycznie więcej łączy niż dzieli mikro i makro, biologiczne i technologiczne struktury naszego istnienia.

Dzięki postępowi nauki i technologii coraz bardziej zdajemy sobie sprawę z tego, że tkanka naszej rzeczywistości oparta jest na dynamicznych, interaktywnych sieciach nieustannie przetwarzanych danych: od sieci neuronowych po World Wide Web, od rzecznych rozlewisk po sieci spo-

---

<sup>1</sup> Pracownia Projektów i Badań Transdyscyplinarnych powstała w 2011 roku na Wydziale Edukacji Artystycznej. Otwarta jest dla wszystkich studentów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Prowadzą ją prof. UAP dr hab. Joanna Hoffmann-Dietrich i asystent Piotr Słomczewski. Więcej informacji tutaj: [www.transdisciplinary-art.pl](http://www.transdisciplinary-art.pl), [dostęp: 16.10.2019].

łeczne, ekonomiczne i kulturowe. W każdej nanosekundzie zachodzi ogromna ilość interakcji łączących wszystkie poziomy naszej usiecionej rzeczywistości.

Rosnąca świadomość współzależności i dynamiki oddziałujących na siebie złożonych systemów jest rezultatem niezwykle szybkiego postępu naukowego i technologicznego, określanego mianem rewolucji społeczeństwa wiedzy. Rewolucja ta, nie tylko niesie ze sobą radykalną zmianę paradygmatów, wartości, struktur społecznych, ekonomicznych i kulturowych, ale także otwiera przed nami niewyobrażalne do tej pory perspektywy oraz możliwości kształtowania naszej przyszłości. Jednocześnie trudno nie zauważyć negatywnych zjawisk charakteryzujących obecną epokę Antropocenu, takich jak globalny kryzys ekologiczny, szóste masowe wymieranie gatunków, rosnące nierówności społeczne, masowe migracje, napięcia polityczne i kulturowe. Sytuacja ta rodzi refleksje nad złożonością procesów cywilizacyjnych i nad naszą przyszłością, zmuszając do rewizji dotychczasowych kulturowych narracji i stworzenia nowego modelu rzeczywistości, który zapewni trwałość naszych ekosystemów i mądrze pokieruje nas ku światu, w jakim chcemy żyć, w kierunku tego, czym chcemy się stać. Ale czy faktycznie wiemy, czym chcemy się stać?

## Od antropocentryzmu do Antropocenu

Jedną z głównych narracji, która miała ogromny wpływ na kształtowanie się dzisiejszych konstrukcji społecznych, ekonomicznych i kulturowych jest niewątpliwie antropocentryzm. Zrodzony w starożytności i upowszechniony w epoce oświecenia pogląd, który ustanowił człowieka centrum i „miarą wszechrzeczy”, przygotował grunt dla filozoficznych i naukowych koncepcji rozwijanych w XIX wieku. Ich konsekwencją stało się m.in. rozumienie procesów ewolucyjnych poprzez mechanizmy naturalnej selekcji. Trudno przecenić znaczenie badań Charlesa Darwina, i ich wkład w dalszy rozwój wiedzy naukowej dotyczącej ewolucji życia na ziemi. Warto jednak zwrócić uwagę na podtytuł słynnej książki *On the Origin of Species*, który zapewnił jej komercyjny sukces: *Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*<sup>2</sup>. Tak wyrażona myśl nie tylko ugruntowała pozycję człowieka jako korony ewolucyjnego drzewa, ale także wprowadziła rozumienie sensu życia jako walki o przetrwanie. Jeżeli życie faktycznie spełnia się w opartej na morderczej konkurencji walce, to uzasadniony staje się egoizm w dążeniu do zwycięstwa, dającego władzę narzucania własnych reguł.

2 Ch. Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London 1859, tytuł polski: *O powstawaniu gatunków drogą naturalnego doboru czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, tłum. Sz. Dickstein i J. Nusbaum, Warszawa 2013.

Jednak model rzeczywistości oparty na bezpardonowej walce o zasoby, na grze indywidualnych, partykularnych celów, konkurencji i dbania jedynie o własne interesy, nie musi być główną, a nawet jedyną, narracją cywilizacyjnego postępu. Coraz bardziej widoczne stają się konsekwencje obranej ideologicznie ścieżki, która doprowadziła nas jako społeczeństwo i jako gatunek do granicy, której nie możemy bezkarnie przekroczyć.

Poszukując nowych strategicznych inspiracji ponownie kierujemy się ku naturze, dokonując korekt jej dotychczasowej percepcji. Rozwój nauk biologicznych uświadamia nam złożoność ewolucyjnych i życiowych procesów, opartych nie na „ślepej” konkurencji, ale na współpracy, symbiozie i współzależności. Genetyczny determinizm oddaje dziś pole epi-genetyce, rewolucjonizując nasze spojrzenie na relacje między jednostką a środowiskiem, na złożoność interakcji dynamicznych sieci mikro i makro systemów.

## **World Wide Web / Wood Wide Web**

Pojęcie sieci najczęściej kojarzy nam się z World Wide Web, aplikacją działającą w Internecie – globalnym systemie połączonych ze sobą sieci komputerowych; z hipertekstowym, multimedialnym, internetowym systemem informacyjnym, który w przeciągu ostatnich dwudziestu lat nie tylko zdominował i zrewolucjonizował społeczne struktury komunikacyjne, ale nasze życie w ogóle. Coraz większe jego obszary oddajemy pod kontrolę internetowych algorytmów, nie posiadając ani dostatecznej wiedzy, ani władzy nad procesami, w jakich uczestniczymy. Entuzjazm, jaki na początku budził Internet jako narzędzie demokratyzacji wiedzy i interpersonalnej komunikacji, przekształca się w lęk przed manipulacją rosnącymi zasobami naszych danych, koncentracją wiedzy i władzy w rękach finansowo-politycznych elit i korporacji, czego konsekwencją jest pogłębianie się społecznych, ekonomicznych i kulturowych podziałów.

Komunikacja sieciowa nie jest jednak owocem geniuszu człowieka i nie musi odzwierciedlać narracji opartej na „walce o byt”. Nie zrodziła się w latach 60. w wyniku prac amerykańskiej organizacji badawczej RAND Corporation nad możliwościami dowodzenia w warunkach wojny nuklearnej. Komunikacja sieciowa znana jest naturze od wielu milionów lat, ale dopiero od niedawna zaczynamy odkrywać zasady jej działania.

Podobnie jak nasz ludzki Internet, sieć ta rozrasta się, zachodzi w niej wymiana informacji i współdzielenie zasobów, jest podatna na zagrożenia i ma swoje systemy obronne. Ta sieć jest wszędzie wokół nas – to świat roślin. W przeciągu milionów lat rośliny rozwinęły złożone adaptacyjne strategie, tworząc rozległe sieci społeczne oparte na symbiozie, różnorodności i współzależności. Dziś wiemy, że rośliny komunikują się językiem

fizyki i chemii, i to nie tylko z pokrewnymi sobie gatunkami, ale całkiem odmiennymi królestwami (w klasyfikacji biologicznej).

Nowe technologie umożliwiają wniknięcie do środowiska glebowego i intensywne badania nad niezwykle efektywnymi i rozbudowanymi horizontalnymi sieciami sygnalizacji oraz redystrybucji zasobów. Sieci te mogą przetrwać wiele tysięcy lat, a ich obszarem jest rozbudowana strefa korzeniowa, w której uczestniczą lokalne sieci mikroorganizmów i mikoryzowych grzybów. Ze względu na swoją plastyczność, integralność i rozległość, ten nowo poznawany podziemny świat, występujący w wielu ekosystemach, został określony mianem „Wood Wide Web”.

## **Ryzosfera: Wielka Sieć Małych Światów. Krótka historia projektu**

*Ryzosfera: Wielka Sieć Małych Światów* nie jest pierwszym projektem artystyczno-badawczo-edukacyjnym rozwijanym przez Pracownię Projektów i Badań Transdyscyplinarnych w kooperacji z Wydziałem Biologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Faktycznie jest rezultatem kilkuletniej już współpracy, oferującej studentom dostęp do interdyscyplinarnej wiedzy i laboratoriów naukowych, w których mogą szukać inspiracji i rozwijać artystyczne idee. Współpraca ta obejmuje między innymi międzyśrodowiskowe wykłady i prezentacje, warsztaty oraz wystawy towarzyszące takim wydarzeniom jak Noc Naukowców, Noc Biologów, Światowy Dzień Wody czy Dzień Fascynującego Świata Roślin.

Pierwszą pracownianą propozycją rozwijaną przy wsparciu Wydziału Biologii był projekt wodnego ogrodu dla Międzynarodowej Stacji Kosmicznej (International Space Station). Jego założeniem i wyzwaniem było stworzenie stabilnego, samowystarczalnego ekosystemu, który byłby zdolny przetrwać w sztucznych warunkach stacji kosmicznej. Projekt obejmował różne konteksty i obszary badań: od biologicznych i ekologicznych, po polityczne, psychologiczne i kulturowe. Praca nad *Mikro-Bąblem* (*Micro-Bubble*) – jak nazwaliśmy nasz projekt, zainicjowała szersze działania, mające na celu zwrócenie uwagi na lokalne i globalne zagrożenia ekologiczne i przywrócenie kulturowego szacunku dla wody. Tak zrodził się Festiwal FLOW, odbywający się w ramach Światowego Dnia Wody UNESCO. Każdego roku przyjmował inne hasło przewodnie: *Postwater* (2014), *Antropocen. Postęp i Katastrofa* (2015), *Holy Waters* (2016), *reFLOW / airFLOW* (2017).

W międzyczasie, jesienią 2014 roku, powstał Klub Nauki i Sztuki. W ramach jego działalności, we współpracy z Art & Science Node w Berlinie, już w październiku tego samego roku zorganizowana została w Collegium



Biologicum międzynarodowa wystawa i sympozjum pod tytułem *Uchwycić Przyszłość: Ewolucja*. Część naukową, przygotowaną przez prof. Zofię Szweykowską-Kulińską, rozpoczął krótki wykład prof. UAM, dr hab. Władysława Polcyna pt. *Reguła samoorganizacji i powstanie życia*. Parę miesięcy później prof. Polcyn został zaproszony do Pracowni na spotkanie ze studentami, które przerodziło się w bliższą współpracę i stało się faktycznie załącznikiem *Ryzosfery*.

## **Mikoryzator. Mikoryza arbuskularna jako inspiracja artystyczna**

Głównym obszarem zainteresowań badawczych prof. Polcyna jest mikoryza arbuskularna, czyli symbioza korzeni i nasion roślin naczyniowych z grzybami. Czteryście milionów lat temu umożliwiła ona roślinom opuszczenie środowiska wodnego i kolonizację lądów, a dzisiaj różne formy mikoryzy zapewniają istnienie 85% roślin wyższych na całej ziemi. Nazwa mikoryzy arbuskularnej pochodzi od drzewkowato rozgałęzionych strzępek zwanych arbuskulami, którymi grzybnia wnika do komórek korzeni.

Symbioza mikorytyczna zaopatruje grzyby w związki organiczne wytwarzane w procesie fotosyntezy. W zamian strzępki grzyba dostarczają roślinie związki mineralne i mikroelementy. Wytwarzane przez grzyby metabolity regulują tempo wzrostu rośliny, a substancje o charakterze antybiotyków wydzielane do gleby, chronią ją przed patogenami. Z kolei związki organiczne wydzielane przez korzenie roślin stymulują rozrost strzępek.

Natomiast grzybnia zewnątrzkomórkowa tworzy połączenia między korzeniami pobliskich roślin i to nie tylko tego samego gatunku. Powstałe struktury, zwane sieciami mikoryzowymi, umożliwiają przekazywanie substancji odżywczych oraz informacji chemicznej między roślinami, a także łączą cząsteczki gleby w agregaty, stymulując procesy glebotwórcze. Trudno przecenić rolę tej symbiozy oraz wpływ grzybów na ogólną kondycję roślin i odporność na niekorzystne zmiany środowiskowe.

Rozmowy z prof. Polcynem oraz wizyty w laboratoriach pozwoliły Marii Subczyńskiej, wówczas studentce studiów licencjackich, na rozwinięcie jej zainteresowań grzybami i sieciami mikoryzowymi oraz na rozpoczęcie pracy nad projektem artystycznym, któremu nadała tytuł *Mikoryzator*.

Marzeniem artystki jest wykorzystanie sieci mikoryzowych do połączenia naszego Internetu z „Internetem” roślin, tak by człowiek mógł uczestniczyć, a wręcz stać się jednym z ogniw w rozbudowanych sieciach komunikacyjnych roślin. Choć dzisiaj idea ta wydaje się artystyczną utopią, to stymuluje wyobraźnię i procesy poznawcze, zachęcając do eksploracji

granic naszych możliwości percepcji i komunikacji. Strategię rozrastającej się grzybni wykorzystała artystka we własnych procesach twórczych, rysując mapę myśli na ścianach wynajętego na czas studiów pokoju: „Każdego dnia dorysowuję fragment myśli. Tworząc poszczególne partie, obcuję z budującą się koncepcją na co dzień”.

*Mikoryzator* przekształcił się w intermedialny projekt obejmujący rysunki, grafiki, książkę artystyczną, filmy wideo, performance. Osią przedsięwzięcia jest rozrastająca się, interaktywna instalacja – sieć, która nabrała specyficznej autonomiczności. *Mikoryzator*-sieć, rozwijana we współpracy z Piotrem Słomczewskim, stała się podstawą wielu warsztatów i działań, pobudzając procesy poznawcze i kreatywne, a także wspierające interpersonalną komunikację i pracę w zespole.

*Mikoryzator* stał się bazą edukacyjno-artystycznego warsztatu *Podróż do podziemia*, przygotowanego wspólnie z prof. UAM dr hab. Marleną Lembicz i doktorantką Martyną Dominiak, przy wsparciu Poznańskiego Centrum Superkomputerowo-Sieciowego (Program: *Szkola Przyszłości*),



*Mikoryzator* – warsztat i instalacja interaktywna w programie „The best lesson. EVER! Wielkie sieci małych światów. Podróż w głąb ziemi. Tour Salon, MTP Poznań, 01.02.2019. Maria Subczyńska i Piotr Słomczewski we współpracy z Prof. Marleną Lembicz i Martyną Dominiak. Fot. Aleksandra Walas

który otrzymał tytuł „najlepszej lekcji przyrody *EVER!*” na Targach Regionów: Poznaj Świat w lutym 2019 roku. Zagłębianie się artystycznymi strategiami w tajemniczy świat roślin i grzybów otworzyło dla Marii Subczyńskiej możliwość eksperymentowania w kierunku odbudowania zerwanych w procesach cywilizacyjnych łączy między człowiekiem i jego naturalnym środowiskiem. W swoich multimedialnych i multizmysło-

wych instalacjach, pracach video i performansach artystka przybiera rolę szamanki. Prowokuje nieoczekiwane napięcia, kreuje symboliczne przestrzenie i rytuały wciągając widza w sytuację pozawerbalnego, intuicyjnego dialogu z tajemniczym światem przyrody, w jakim każdy z nas ma swój własny indywidualny udział.

## Fitosocjologia stosowana

Koncepcja ujęcia i sformalizowania naszych międzyuczelnianych działań w ramy projektu *Ryzosfera: Wielkie Sieci Małych Światów* zrodziła się w pierwszym semestrze roku akademickiego 2017/2018. Wówczas do „ryzosferowego” zespołu dołączyła profesor UAM dr hab. Marlena Lembicz, już wcześniej wspierająca poszukiwania naszych studentów, oraz doktorantka Martyna Dominiak z Instytutu Taksonomii Roślin. Obszar twórczych inspiracji *Ryzosfery* poszerzył się o strategię społeczne roślin, szczególnie klonalnych, które stanowią około 80% znanych nam roślin.

Klon, w kontekście świata roślin, to nie tyle wierna „kopia” oryginału, ale rozbudowany organizm roślinny złożony z genety (organizmu macierzystego powstałego z nasiona) i sąsiednich jednostek tzw. ramet, które rozwinęły się z niego na drodze wzrostu wegetatywnego. To co nam wydaje się pojedynczymi osobnikami, faktycznie stanowi jeden organizm. Połączony podziemnymi organami tworzy swoistą sieć, która pozwala na wielokierunkowy transport zasobów odżywczych i wody. Struktura klonu może obejmować kilka tysięcy ramet i pozwala na przetrwanie nawet w bardzo niekorzystnych warunkach. Nic dziwnego, że najstarszym organizmem na świecie jest rosnący na Tasmanii krzew *Lomatia tasmanica*, którego wiek oszacowano na 43 600 lat. Natomiast największa roślina to topola *Populus tremuloides* „Pando” w stanie Utah w Stanach Zjednoczonych, zajmująca 42 hektary i złożona z 47 tysięcy pni. Większy od niej jest jedynie grzyb. Grzybnia opieńki ciemnej w Oregonie, która powstała z jednego zarodnika, rozwijała się przez 8-9 tysięcy lat rozprzestrzeniając się na obszarze 900 hektarów lasu.

Badania nad strategiami życiowymi roślin i grzybów oraz nad społecznymi sieciami Wood Wide Web w radykalny sposób zmieniają dotychczasowe postrzeganie świata przyrody i zachodzących w nim procesów. Rodzą nowe, ważne pytania dotyczące m.in. tego, gdzie zaczynają się i kończą organizmy a nawet gatunki oraz czy las należy rozumieć bardziej jako pojedynczy super-organizm, niż zgrupowanie indywidualnych jednostek.

Poznanie społecznych sieci roślin, opartych na symbiozie, różnorodności i współzależności, w znaczący sposób wpływa na nasz stosunek do środowiska, w jakim żyjemy, i to nie tylko biologicznego, ale również społecznego.

*Ćwiczenia z fitosocjologii stosowanej roślin* to tytuł warsztatów i porezydenckalnej wystawy Małgorzaty Kaczmarek, zrealizowanej w pomieszczeniach Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy. Obserwacje wspólnotowych zachowań roślin artystka przekłada na swoistą opowieść o relacjach międzyludzkich. Unika jednak nadawania roślinom cech należących do świata ludzi. Poznając różnorodność i bogactwo strategii życiowych roślin, łącząc nabywaną wiedzę z intuicją artysty, tworząc sytuacje, w których poprzez kontakt z roślinami możemy lepiej rozpoznać swoje własne uwarunkowania i wyjść poza schematy myślenia. Jako studentka Pracowni, Małgorzata Kaczmarek już podczas pierwszej edycji Festiwalu FLOW nawiązała współpracę z profesorami i studentami Wydziału Biologii, która zaowocowała szeregiem artystycznych eksperymentów, interdyscyplinarnych warsztatów i projektów społecznych.

Ukazywanie świata roślin poprzez relacje społeczne nadaje roślinom podmiotowość, a tym samym, rzadką w naszym kręgu kulturowym, godność. Jednocześnie otwiera nas na nas samych i na możliwości budowania nowych relacji z otaczającym nas światem.

W performatywno-badawczych działaniach Magdaleny Stachowiak miejski gołąb, nieodłączny element miejskiego ekosystemu, staje się pretekstem do rozważań nad istotą i mechanizmami społecznego wykluczenia.

Zgodnie ze strategiami „małych światów” Ryzosfera jest platformą dla twórczej współpracy obejmującą zarówno wspólne działania, jak i indywidualne projekty oraz poszukiwania. Struktura *Ryzosfery* jest otwarta i nieustannie się wzbogaca o nowe wątki i propozycje, niwelując granice między dyscyplinami twórczej ekspresji a także komunikacji.

Podejmując ideę symbiozy, różnorodności i współzależności „małych światów”, wiele prac studentów ujętych w ramach Ryzosfery dotyka kwestii tożsamości oraz jakości międzypersonalnej komunikacji w technologicznych sieciach. Inni eksperymentują z alternatywnymi biologicznymi materiałami i narzędziami, w przewrotny sposób podejmując McLuhanowską myśl „medium is a message”.

## **Wielka Sieć Małych Światów**

Poszukiwania nowych form ekspresji i dialogu z „innym”, którym może być organizm roślinny i drugi człowiek, zachęcają do podejmowania badań nad różnymi mediami i formami twórczej ekspresji. Szczególne możliwości dają technologie interaktywne włączające odbiorcę sztuki w procesy powstawania i definiowania komunikatu.

Dziyana Taukin przenosi swoje doświadczenia z obszaru sztuki interaktywnej na działania projektowe. Eksploruje „kreatywny” potencjał generatywnych algorytmów, inspirowanych biologią, chemią, i matematyką, podkreślając interdyscyplinarny charakter współczesnych praktyk twórczych i designerskich. Jednocześnie zwraca uwagę na niezwykle ważne i aktualne kwestie demokratyzacji wiedzy i technologii. Dostęp do nich pozwala



Mikoryzator - warsztat i instalacja interaktywna w programie „The best lesson, EVER! Wielkie sieci małych światów. Podróż w głąb ziemi, Tour Salon, MTP Poznań, 01.02.2019. Maria Subczyńska i Piotr Słomczewski we współpracy z Prof. Marią Lembińską i Martyną Dominiak, Fot. Aleksandra Walas

na przełamanie niebezpiecznej dla rozwoju społeczeństwa standaryzacji, ignorującej np. potrzeby ludzi niepełnosprawnych. Upowszechnianie software’owych narzędzi i strategii DIY („Do It Yourself”) pozwala na personalizację i włączenie odbiorcy-konsumenta w procesy kształtowania jego środowiska. Projekty „generatywnych” mebli – obiektów codziennego użytku Dziyany Taukin, przypominających rozrastające się struktury biologiczne, ujawniają ogromny rezerwuuar możliwości, jaki kryje się w kreatywnej interpretacji algorytmów natury.

Inspiracje Wielką Siecią Małych Światów czyli Wood Wide Web najlepiej czerpać w bezpośrednim z nią kontakcie. Pierwsze „prace terenowe”, przy-

gotowane przez prof. Lembicz i prof. Polcyna ze studentami Wydziału Biologii, a organizowane specjalnie dla studentów Pracowni, odbyły się na obszarze badawczym Wydziału Biologii UAM w Radojewie, na przełomie kwietnia i maja 2018 roku. Późna wiosna to szczególnie intensywny okres wegetacyjny dla niższych partii lasu, zanim listowie drzew ograniczy dopływ do nich promieni słonecznych. Wspólne warsztaty pozwoliły na dostrzeżenie różnorodności zjawisk umykających spojrzeniu laika i pobudziły do refleksji nad konsekwencjami postępującej wśród zurbanizowanego społeczeństwa „ślepoty na zieleń” („green blindness”) i traktowania świata roślin jako jednorodnej „zielonej masy”.

Rok później, pod koniec kwietnia 2019 roku pojechaliśmy do Geobotanicznej Stacji Badawczej Uniwersytetu Warszawskiego w Białowieży na kilkudniowy plener zorganizowany przez prof. Marlenę Lembicz we współpracy z dyrektorem Stacji dr Bogdanem Jaroszewiczem. Doświadczenie prastarej puszczy, której znaczenie biologiczne, historyczne i kulturowe trudno przecenić, w znaczący sposób wpłynęło na świadomość i wyobraźnię wszystkich uczestników pleneru. Puszcza Białowiecka jest miejscem wyjątkowym, w którym cykl życia i śmierci nabiera innego wymiaru, gdzie to, co wydaje się „martwe”, jest tętniącym życiem, ogniwem większego dynamicznego systemu. Obcowanie z nim porządkuje zachwiane kulturowo proporcje i miejsce człowieka w ogromnej sieci bytów, wzbudzając szacunek i respekt wobec sił natury. Wielozmysłowe, emocjonalne doświadczenie środowiska puszczy, wzbogacone naukowymi wykładami i otwartymi dyskusjami, pozwoliło głębiej wnikać w złożoność i skalę ekologicznych problemów a także wyzwań. Ukazało też ogromną potrzebę komunikacji między środowiskami i tworzenia interdyscyplinarnych kompleksowych projektów, które pozwalają dzielić się wiedzą i doświadczeniem oraz wypracowywać nowe strategie działania. Sztuka może pełnić wyjątkową rolę w tej komunikacji oraz w upowszechnianiu i demokratyzacji wiedzy, aktywizując procesy poznawcze, pobudzając świadomość i przełamując schematy myślenia.

Artysta, w poetyckim ujęciu Rogera Maliny, założyciela Leonardo / The International Society for the Arts, Sciences and Technology, jest jak przewoźnik w delcie rzeki, który przenosząc idee i dobra z jednego brzegu na drugi, stymuluje handel oraz wymianę między różnymi rdzennymi społecznościami. Równie ważnym procesem jest sama podróż, która wzbogaca, tworzy nowe wartości i wpływa na przekazywane treści<sup>3</sup>.

---

3 R. Malina, *Trzecia Kultura? Od sztuki do nauki i z powrotem*, [w:] *W stronę Trzeciej Kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, red. R. Kluszczyński, Gdańsk 2011, s. 25.

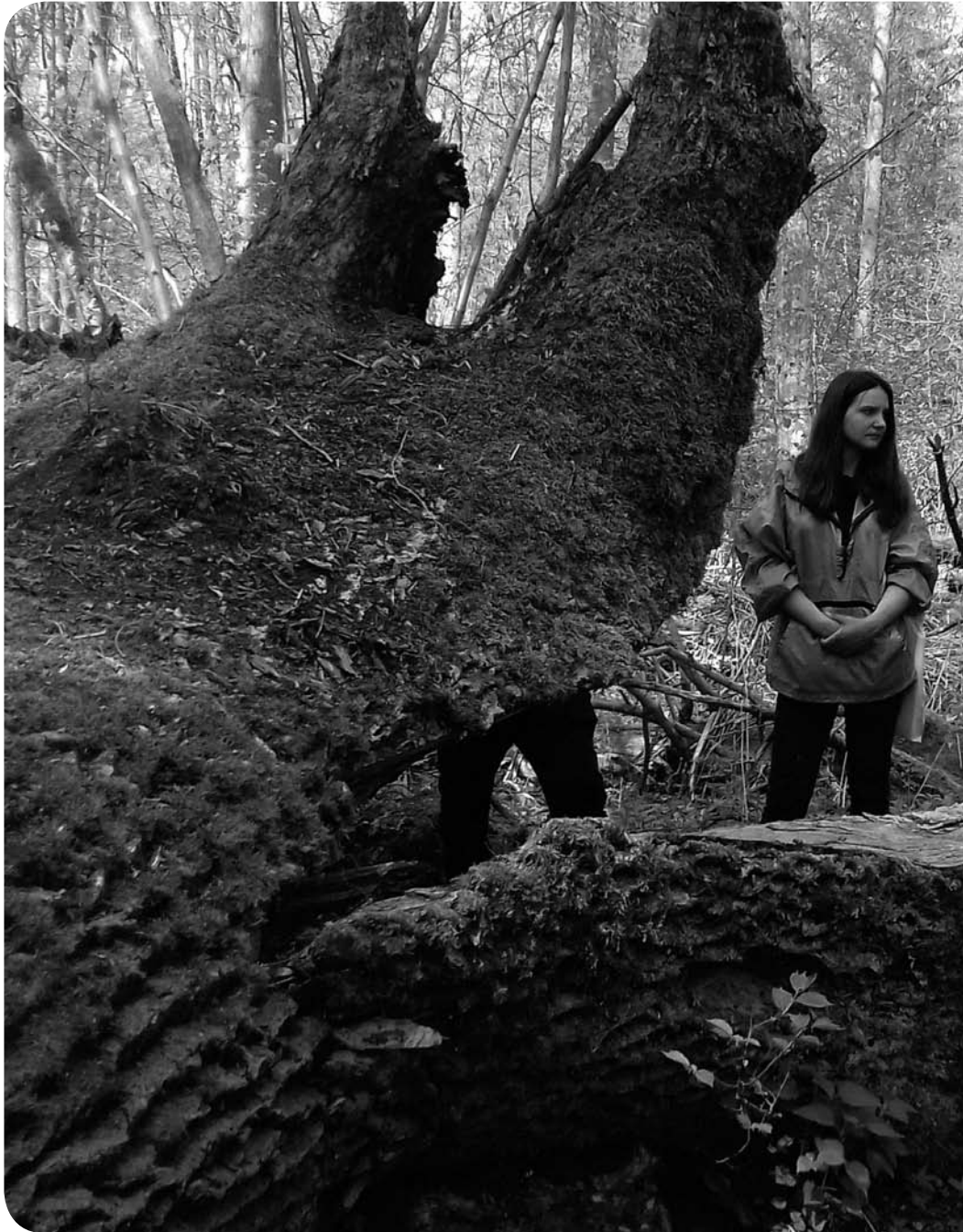
Jedną z koncepcji, jaka zrodziła się w kontekście projektu *Ryzosfery* jest stworzenie ryzarium, artystyczno-edukacyjnej instalacji wykorzystującej najnowsze interaktywne technologie, dającej widzowi-uczestnikowi możliwość odkrywania tajemnic podziemnej sieci roślin. Ryzarium ma już w Poznaniu pewne tradycje. Niewielkie podziemne pomieszczenie badawcze zbudował na terenie Ogrodu Botanicznego prof. Aleksander Łukasiewicz, wybitny naukowiec i wieloletni dyrektor Ogrodu. Niestety nie przetrwało do naszych czasów, ale wierzymy, że idea znajdzie swoją kontynuację.

Swoistym prologiem jest wspólny pracowniany projekt roboczo nazwany *Kaktusem*, ze względu na inspirację – uschnięty dwumetrowy sukulent. Artystyczny kaktus jest jego wyimaginowanym korzeniem, interaktywnym, nieustannie rozrastającym się „awatarem”. W jego rozgałęzieniach umieszczone zostały sensory światła. Aktywując je można posłuchać zarejestrowanych wypowiedzi studentów dotyczących tego, co dla nich jest najważniejsze zarówno w życiu, jak i sztuce. *Kaktus* to szczególna kronika Pracowni, ale ma też charakter praktyczny: jako wprowadzenie do platformy Arduino i technologii interaktywnych.

Ogród Botaniczny w Poznaniu skupia różne środowiska roślinne, od wodnych i bagiennych po stepy czy wydmy. Pełni ważną rolę edukacyjną i społeczną, będąc miejscem spacerów i spotkań poznaniaków. Nie brakuje w nim również działań artystycznych. Obecny dyrektor Ogrodu prof. UAM Justyna Wiland-Szymańska z entuzjazmem przyjęła nasz interdyscyplinarny projekt.

Przygotowane specjalnie pod kątem *Ryzosfery* wykłady i prezentacje dr Karola Węglarskiego i dr Jolanty Jańczyk-Węglarskiej przybliżyły nam strategię roślin, które ewoluowały w różnych strefach klimatycznych, a mgr Małgorzata Kalinowska podzieliła się z nami niezwykłym zbiorem Ogrodu: rysunkami Fortunaty Obrąpalskiej, nie podejrzewając nawet, jaką wywoła tym międzyrodowiskową sensację. Około 600 rysunków systemów korzeniowych wykonanych tuszem przez znaną artystkę-fotografkę pod kierunkiem prof. Łukasiewicza czekało na nasze odkrycie i upublicznienie.

Rysunki Obrąpalskiej mają niekwestionowaną wartość naukową i artystyczną, a w kontekście projektu *Ryzosfery* nabrały jeszcze dodatkowego znaczenia, stając się częścią wspólnej interdyscyplinarnej narracji i międzyrodowiskowej historii.







Międzyrodowiskowy plener w Białowieskiej Stacji Geobotanicznej Uniwersytetu Warszawskiego. Fot. Joanna Hoffmann-Dietrich

Projekt nieustannie się rozwija, wzbogacając się o nowe obszary kooperacji i nowych partnerów, w tym Art & Science Node w Berlinie<sup>4</sup>. W przyszłym roku mamy zamiar poszerzyć nasze działania o współpracę ze szkołą w Dąbrówce i europejską edukacyjną platformą eTwinning. Unijny program eTwinning<sup>5</sup>, zintegrowany z EU Lifelong Learning Programme oraz Erasmus+, tworzy dynamicznie rozwijającą się międzynarodową społeczność, w której uczestniczą szkoły realizujące wspólne projekty przy wykorzystaniu nowych technologii informacyjnych i komunikacyjnych.

## **Rzosfera: Wielka Sieć Małych Światów – spojrzenie w przyszłość**

Wybitny fizyk, laureat nagrody Nobla, Werner Heisenberg wierzył, że twórczość artystów rodzi się ze wzajemnego oddziaływania między tak zwanym „duchem czasu” a jednostką. „Duch czasu” silnie związany jest z postępem nauki i technologii, który w znaczący sposób determinuje ewoluujący model rzeczywistości. Kiedyś była nim Świątynia zbudowana przez Wielkiego Architekta Wszechświata. W czasach Newtona zastąpił ją mechanizm Zegara regulowany przez Wielkiego Zegarmistrza, który w epoce rewolucji przemysłowej przemienił się w zintegrowane tryby Maszyny. Wyobraźnia XX wieku z kolei zdominowana została przez superkomputer i wszechmocny Kod. Warto zastanowić się, jaki model rzeczywistości wyłania się dzisiaj z nieustannie powiększającej się dynamicznej sieci Big Data, z zasilanej przez naukę i technologię „chmury”, czyli powiązanej ze sobą ogromnej ilości danych. Czy jesteśmy faktycznie w stanie w pełni kontrolować dynamiczne, złożone, organiczne i nieorganiczne systemy, by mądrze kierować się ku temu, czym chcemy się stać?

Dzisiaj ogromny entuzjazm, ale i niepokój budzi intensywny rozwój Internetu Rzeczy (Internet of Things), a właściwie Internetu Wszech-Rzeczy (Internet of Every-Thing): sieci ludzi, procesów, danych, urządzeń i przedmiotów, które mogą pośrednio albo bezpośrednio gromadzić, przetwarzać lub wymieniać dane za pośrednictwem elektronicznych inteligentnych systemów. Tempo rozwoju dobrze ilustruje wartość rynkowa Internetu Wszech-Rzeczy, która z 200 miliardów dolarów w 2016 roku urosła do 1,3 biliona dolarów w roku 2019. Szacuje się, że w 2020 roku do Internetu Wszech-Rzeczy podłączonych może być nawet 50 miliardów urządzeń<sup>6</sup>.

Mimo ogromnych zmian jakie niosą nowe technologie, zdajemy sobie sprawę z tego, że jesteśmy dopiero w stosunkowo prymitywnym, „dziecięcym”

4 Zob.: [www.artscience-node.com](http://www.artscience-node.com), [dostęp: 16.10.2019].

5 Zob.: <https://www.etwinning.net>, [dostęp: 16.10.2019].

6 Por. M. Pasternak, *Internet Rzeczy, czyli przyszłość www*, 22.10.2014, <https://marketingautomagic.pl/2014/10/internet-rzeczy-tak-wyglada-przyszlosc-sieci/>, [dostęp: 16.10.2019].

okresie ich rozwoju. Ale to dzisiaj, u progu faktycznej technologicznej rewolucji, ważą się losy naszej przyszłości. Uzależnione jest to od tego, czy uda nam się na czas stworzyć odmienny od pesymistycznych perspektyw model dynamicznie rozwijającego się „nowego świata”, opartego na centralizacji wiedzy i władzy, koncentracji dóbr oraz całkowitej kontroli coraz bardziej podzielonego, globalnego społeczeństwa.

Ogromnym wyzwaniem, jakie stoi dzisiaj przed nami, jako artystami, naukowcami, obywatelami i jako ludźmi jest tworzenie nowego kulturowego paradygmatu, narracji, która pozwoli nam chronić nasz ekosystem i przejść od samolubnego, ograniczonego swoimi partykularnymi celami człowieka, do świadomej, współdziałającej ze sobą i swoim habitatem ludzkości<sup>7</sup>.

Niedoceniany dotąd świat roślin i Wood Wide Web może okazać się kluczową inspiracją i odniesieniem dla alternatywnych wizji. Możemy wyobrazić sobie, już w bardzo niedalekiej przyszłości, Internet Umysłów (Internet of Minds), jako swobodny przepływ interaktywnych danych bezpośrednio między poszczególnymi mózgami, oparty na symbiozie, różnorodności i współzależności, w którym nasza świadomość wyrażona w osobistym doświadczeniu (nasza wewnętrzna jaźń) zyska moce, których nie możemy dziś sobie wyobrazić, powodując prawdopodobnie kolejny „wielki kognitywny skok naprzód” ludzkości.

Nadal wiemy bardzo niewiele o systemie środowisko-mózg-umysł, który ewoluował przez miliony lat i jego kreatywnych możliwościach przechowywania, przetwarzania i kontrolowania interakcji różnych procesów danych. Wiemy jednak na pewno, że Internet Umysłów radykalnie zmieni naszą rzeczywistość oraz naszą tożsamość.

Nieuchronnym wyzwaniem, z którym wkrótce będziemy musieli się zmierzyć, będzie ochrona przed hakowaniem przepływu danych naszych umysłów, jeżeli chcemy stać się tym, kim *chcemy być*, zamiast tego, *czym będziemy musieli być*, i jeżeli nie chcemy być poddani zewnętrznej, predefiniowanej kontroli.

## Na zakończenie

Już filozofowie oświecenia podkreślali, że wiedza nie tylko daje władzę, ale niesie też z sobą odpowiedzialność. W kształtującym się społeczeństwie wiedzy, powinna to być zarówno wspólnotowa, jak i personalna od-

---

7 H. Pringle, *Jak rodziła się nasza kreatywność*, „Świat Nauki”, 2013, nr 4.

powiedzialność, a nie transfer odpowiedzialności na społeczeństwo jako anonimową masę.

Istotne jest, że rozwój społeczeństwa wiedzy opiera się na interdyscyplinarnej wymianie wiedzy, doświadczeń i poszukiwań, na komunikacji między różnymi środowiskami, przynoszącej różne punkty widzenia i nowe perspektywy, które mogą legitymizować i uzasadniać podejmowane decyzje i braną za nie odpowiedzialność.

W dzisiejszym świecie ujętym w Big Data wiemy, że wiedza to coś więcej niż informacja, więcej niż zbiory danych; wiedza powinna być drogą do mądrości, sposobem na otwarcie drzwi do poznania i podążania w stronę świata, w którym chcemy żyć, w stronę tego, czym my chcemy się stać.

Wierzę, że interdyscyplinarny, kompleksowy i wizjonerski projekt *Ryzosfera: Wielka Sieć Małych Światów* jest ważnym krokiem na tej właśnie drodze.

---

Darwin Ch., *O powstawaniu gatunków drogą naturalnego doboru czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, tłum. Sz. Dickstein i J. Nusbaum, Warszawa 2013.

---

Malina R., *Trzecia Kultura? Od sztuki do nauki i z powrotem*, [w:] *W stronę Trzeciej Kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, red. R. Kluszczyński, Gdańsk 2011, s. 23-30.

---

Pasternak M., *Internet Rzeczy, czyli przyszłość www*, 22.10.2014, <https://marketingautomagic.pl/2014/10/internet-rzeczy-tak-wyglada-przyszlosc-sieci/>, [dostęp: 16.10.2019].

---

Pringle H., *Jak rodziła się nasza kreatywność*, „Świat Nauki”, 2013, nr 4, s. 27-33.





# RYZOSFERA

## GRZYBY I BAKTERIE W SIECI SZTUKI I KULTURY

Redakcja naukowa:

**prof. UAP dr hab. Marta Smolińska**

Recenzja naukowa:

**prof. UAM dr hab. Agnieszka Jelewska**

Korekta:

**Emilia Chorzępa, Magdalena Piłakowska**

Projekt graficzny:

**Marcin Dzbanuszek**

Wydawca:

**Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu**

Nakład:

**300 egz.**

Druk:

**VMG PRINT Poznań**

ISBN:

**978-83-66015-56-2**



UAP | POZNAŃ



Monografia finansowana ze środków na naukę będących w dyspozycji Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w latach 2018/2019