

Magdalena LORENC

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Temat polityczny w sztuce krytycznej na przykładzie *Fear and Trembling* Grzegorza Klamana

*...wielkim paradoksem jest wiara;
paradoks ten pozwala z morderstwa
uczynić święty i miły Bogu czyn, paradoks ten powrócił
Abrahamowi Izaaka i nie daje się ogarnąć myślą, ponieważ
wiara właśnie tam się zaczyna, gdzie myślenie się kończy.*

Søren Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*,
przełożył Jarosław Iwaszkiewicz, b.m.w. 1972, s. 55.

Celem tekstu jest zwrócenie uwagi na tematykę polityczną stanowiącą inspirację dla artystów i zarazem klucz interpretacyjny dzieł tzw. sztuki krytycznej, na przykładzie analizy *Fear and Trembling* Grzegorza Klamana z 2007 roku. Przedmiotem refleksji będzie instalacja oraz jej kontekst wystawienniczy w ramach trzeciego przeglądu sztuki współczesnej *Mediations Biennale* pod tytułem *Niepojmowalne/The Unknown*, odbywającego się w Poznaniu w okresie 14.09–14.10.2012 roku.

Fear and Trembling stanowi nawiązanie do książki Sørena Kierkegarda z 1843 roku, pod tym samym tytułem¹. Problem postawiony przez duńskiego filozofa i przypomniany przez polskiego artystę, sprowadzić można – choć będzie to uproszczeniem – do konfliktu między etyką i wiarą. Instalacja G. Klamana jest także formą wypowiedzi o rzeczywistości, w której światopogląd religijny ma wpływ na decyzje polityczne oraz bywa, że prowadzi do konfliktów zbrojnych.

Dzieło G. Klamana przynależy do nurtu określanego mianem „sztuki krytycznej”, której zadaniem jest wzbudzanie rezonansu społecznego. Jak zauważył Piotr Piotrowski, tego rodzaju sztuka „wytrąca nas z automatyzmu widzenia i myślenia, ujawnia ukryte struktury i relacje, w ja-

¹ Wyd. pol.: S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, b.m.w. 1972.

kich nie zawsze świadomie funkcjonujemy”². Dla Jacquesa Rancière’a, twórczość krytyczna, polega na „umieszczeniu w formie dzieła wyjaśnienia dominacji lub konfrontację tego, jaki świat jest, z tym, jaki mógłby być”³. Określenie „sztuka krytyczna” odnosi się zatem do działań artystycznych i ich wytworów, których celami są diagnoza kondycji człowieka oraz zmiany, społeczna, polityczna, kulturowa.

Grzegorz Klamana jest artystą, który mówi o sobie, że uprawia „sztukę polityczną, krytyczną, sztukę w przestrzeni publicznej”⁴. Jego postawa wydaje się nawiązywać do koncepcji *l’art sociologique* Hervé Fischera, z lat siedemdziesiątych XX wieku, dla którego rolą artysty było wywołanie „dyskusji, która zakwestionowałaby system społeczny i obowiązuje w nim wartości”⁵.

Pewne reminiscencje myśli H. Fischera widać w manifestie programowym Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne* z 2007 r.⁶, który wydaje się oddawać strategię twórczą G. Klamana. Tekst A. Żmijewskiego – artysty, filmowca, redaktora artystycznego „Krytyki Politycznej” i dyrektora berlińskiego Biennale Sztuki Współczesnej w 2012 r. – stanowi program działań artystycznych warunkowanych przez kontekst polityczno-społeczny Polski po przełomie 1989 r. Credo A. Żmijewskiego zawiera sprzeciw wobec dyktatu *l’art pour l’art* i postulat traktowania sztuki jako „aparatu wytwarzającego skutek”. Właściwy sztuce „system procedur poznawczych opartych na intuicji i wyobraźni”, ma służyć „wiedzy oraz działaniu politycznemu”. Odmienność strategii poznawczych sztuki i nauki, czyni je wzajemnie wobec siebie atrakcyjnymi. „Sztuka w toku swoich działań weszła w pole badania stosunków władzy”. Ponadto „świetnie znajduje się w sytuacjach ryzykownych”. Operując obrazem „«pokazuje», co wie, i jest to wiedza dyskursywna,

² P. Piotrowski, *O ‘sztuce dziś’, a więc ‘tu i teraz’...*, w: *Sztuka dzisiaj*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002, s. 17–18.

³ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Warszawa 2007, s. 39.

⁴ http://www.youtube.com/watch?v=B_ejEv-ULOM, 12.11.2012. Także: *Ciało, krawędź, brzeg. Z Grzegorzem Klamaniem rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski*, w: A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytom 2006, s. 122, 127.

⁵ H. Fischer, *Teoria sztuki socjologicznej*, w: S. Morawski (wybór), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, Warszawa 1987, s. 299.

⁶ A. Żmijewski, *Społeczne sztuki stosowane*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 14–24. Wszystkie przytaczane cytaty z manifestu A. Żmijewskiego pochodzą z tej publikacji.

poddająca się wnioskowaniu. Sztuka wypracowała stanowisko tego, który sądzi”. Według A. Żmijewskiego, utylitaryzm „jest zapewne podświadomym pragnieniem [wielu – M.L.] artystów, wyrażającym się w fantazjach o zmianie, jaka mogłaby się dokonać za sprawą sztuki”.

Podstawowym warunkiem realizacji powyższych założeń jest dotarcie do widza i uczynienie przekazu dla niego zrozumiałym, a jednym ze sposobów osiągnięcia tego celu, jest udział w biennale sztuki.

Niepojmowalne, jako temat trzeciego przeglądu sztuki współczesnej w Poznaniu, to – zdaniem dyrektora Biennale, Tomasza Wendlanda – „95% rzeczywistości pozostającej poza naszym polem uwagi”⁷. Wypowiedź ta budzi skojarzenia z Freudowską górą lodową, będącą metaforą ludzkiego umysłu. To, co wystaje nad lustro wody stanowi szczyt góry i oznacza świadomość logiczną (ego). To zaś, co ukryte pod powierzchnią, czyli zdecydowana większość, to podświadomość (id). Odnosząc uwagi twórcy psychoanalizy do *Mediations Biennale*, można zaryzykować konstatację, że jej celem była prezentacja prac, dla których inspirację stanowiły zjawiska niedostępne dla poznania rozumowego. Prezentowane na stronie Biennale animacje z wykorzystaniem wyrazów bliskoznacznych, m.in.: ‘niedefiniowalne’, ‘nieuchwytny’, ‘nieokreślone’, ‘niepostrzegalne’, pozwalają jedynie na tautologiczne wyjaśnienie tytułu wystawy⁸. Niedookreśloność tego, co miało być przedmiotem trzeciego, największego w Polsce i jednego z największych w Europie Biennale, można sądzić, że była programowa i służyła stworzeniu szerokich ram dla prezentowanych dzieł. Pokazane na ekspozycjach w Muzeum Narodowym w Poznaniu, w Centrum Kultury ZAMEK, w Muzeum Archidiecezjalnym, w Galerii u Jezuitów i w kościele, w budynku byłej synagogi, w Parku przy Starym Browarze oraz na terenie Portu Lotniczego Ławica, prace stanowiły dla T. Wendlanda wyraz traktowania przez artystów „obrazu jako narzędzia badawczego”⁹. Efektem tak rozumianych działań twórczych miała być wiedza, której sposób wygenerowania różni od badań naukowych medium¹⁰.

⁷ *Przewodnik. Mediations Biennale. Niepojmowalne/The Unknown. 2012*, b.d. i m.w., s. 4.

⁸ <http://www.mediations.pl/pl/biennale/idea-2012/177-the-unknown-niepojte>, 6.11.2012.

⁹ *Przewodnik...*, op. cit., s. 3.

¹⁰ T. Wendland przywołuje w *Przewodniku* i na stronie oficjalnej Biennale, zawierającej charakterystykę *Idei* wystawy, Dagmar Reichelt, która na łamach „Neue

Próby skonkretyzowania celu wystawy, chociażby dla potrzeb określenia przyczyn wyboru pracy G. Klamana, nie są zadaniem łatwym. Abstrakty wystąpień konferencyjnych opracowane przez zaproszonych przez T. Wendlanda do współpracy kuratorów, Denise Carvalho (USA, Brazylia), Fumio Nanjo (Japonia) i Friedhelm'a Mennekes'a (Niemcy), zawierają rozważania na temat *The Unknown*. Zgodnie z deklaracjami dyrektora przeglądu, „publikowane teksty były formą dialogu, a nie jednoznacznym manifestem tegorocznego biennale”¹¹. Ich wartość jest jednak zróżnicowana dla odbiorcy, który pomny słów Marii Poprzęckiej, że zadaniem krytyków sztuki (co wypada rozciągnąć również na kuratorów wystaw) jest pośredniczenie między artystami współczesnymi a publicznością, oczekuje, że będą oni „cierpliwie, przystępnie [podkreślenie – M.L.] i atrakcyjnie tłumaczyć «o co się rozchodzi»”¹². Tymczasem zdaniem dr Carvalho „w czasie III Biennale w Poznaniu, «Nieznane» badane było społecznie, środowiskowo, lub technologicznie poprzez formatowanie i de-formatowanie mikrosystemów”. Bardziej owocna wydaje się lektura streszczeń pozostałych referatów konferencyjnych. Dla dyrektora Mori Art Museum, krytyka sztuki i wykładowcy na Keio University w Tokyo, Nanjo, „Nieznane jest źródłem uczucia zaskoczenia. Jeśli odwiedzający wystawę napotkali na niej coś co wykracza poza ich pojmowanie, byli zadziwieni ... to wówczas można uważać, że wystawa odniosła sukces”. Wywód dra hab. filozofii, profesora na wydziale Teologii Pastoralnej i Socjologii Religii na Philosophisch-Theologische Hochschule Sankt Georgen we Frankfurcie nad Menem, Mennekes'a, oparty został na dwóch słowach-kluczach, ‘pytanie’ i ‘Bóg’. *Pytanie* – według niemieckiego filozofa – „jest najpierw jedynie wrywaniem się do przodu, składa się z szukania dotykiem tego, co nieznane. ... Jedynie wtedy, gdy człowiek sam sobie wyda się wątpliwy, gdy spojrzy

Zuricher Zeitung” z 2010 r., napisała, że „proces twórczy jest równocześnie procesem badawczym ... Artysta uczestniczy w tworzeniu wiedzy...” (*Przewodnik...*, op. cit., s. 4; <http://www.mediations.pl/pl/biennale/idea-2012>, 6.11.2012 r.).

¹¹ Przytoczone fragmenty tłumaczeń pochodzą ze strony oficjalnej Biennale i dostępne są (6.11.2012 r.) na podstronie *Idea 2012*. W cytatach zaczerpniętych z D. Carvalho i F. Nanjo zmieniono czas z terażniejszego na przeszły oraz poprawiono błąd ortograficzny/redakcyjny (w abstrakcie F. Nanjo przyimek *beyond* przetłumaczono jako *po za*, co w niniejszym tekście zmieniono na *poza*). Wszystkie informacje dotyczące biografii kuratorów zaczerpnięto z tej samej strony internetowej.

¹² *Dobre bo boli. Z Marią Poprzęcką, historykiem sztuki, rozmawia Grzegorz Sroczyński*, Dodatek do „Gazety Wyborczej”, „Wysokie Obcasy” 2012, nr 43, s. 17.

ponad sobą i duchowo oddzieli się sam od siebie, może zrozumieć siebie: w swoim miejscu w czasie i przestrzeni, pytając o swoją tożsamość i wolność. ... w którymś momencie doświadczy również Boga jako pytanie, bo to, o czym mówi słowo Bóg, może być na samym początku ujęte tylko w postaci pytania". Niełatwa to lektura dla Pascalowskich *zwykłych ludzi*, zwłaszcza, że obecny w abstraktach i *Przewodniku* towarzyszącym Biennale żargon akademicki nie jest zjawiskiem rzadkim. Pewnym usprawiedliwieniem takiej praktyki są słowa T. Wendlanda, że „tegoroczne biennale powinno być rozumiane jako p r o c e s b a d a w c z y [podkreślenie – M.L.] podzielony na dwa etapy: fazę pierwszą, podczas której zostaje formułowany zakres badawczy i wymiar ekspresji artystycznych, która kończy się otwarciem wystawy. Z kolei faza druga składa się z refleksji i rezultatów dialogu pomiędzy artystami, kuratorami i krytykami sztuki w trakcie trwania Mediations Biennale”¹³.

Wskazówką dookreślającą obszar tematyczny trzeciego Biennale, wydaje się stwierdzenie, że było ono „kontynuacją wystaw, które na różny sposób odnosiły się do tego co niepojmowalne i duchowe w sztuce”. Na stronie oficjalnej Biennale przywołane jest założenie Siemiona Franka – jednego z myślicieli „Srebrnego Wieku” w kulturze rosyjskiej – zgodnie z którym: „Niepojęte poznaje się w swej niepojmowalności”¹⁴. Słowa te, przedstawione w pracy *Niepojęte. Ontologiczny wstęp do filozofii religii* z 1939 roku i będące zapożyczeniem z pism Mikołaja z Kuzy, wynikały z przekonania S. Franka, że absolut ma naturę „metalogiczną”, stanowi warunek wszelkiego poznania i zarazem jest niepojęty dla człowieka, jako przedmiot poznania¹⁵. S. Frank, będący zwolennikiem ontologizmu, uważał, że byt wyprzedza poznanie. Mylił się zatem Kartezjusz, głosząc *cogito ergo sum*. Stanowisko rosyjskiego filozofa wynikało z jego światopoglądu, który dla jednych ewoluował od marksizmu przez idealizm do metafizyki chrześcijańskiej¹⁶, dla drugich, poczyna-

¹³ *Przewodnik...*, op. cit., s. 4.

¹⁴ <http://www.mediations.pl/pl/biennale/idea-2012/179-duchowo-w-sztuce>, 8.11.2012. Wyd. pol.: S. Frank, *Niepojęte. Ontologiczny wstęp do filozofii religii*, Tarnów 2007.

¹⁵ T. Obolevitch, *Ontologizm, czyli Siemiona Franka polemika z pokantowskim epistemologizmem*, „Roczniki Filozoficzne” 2007, nr 2, s. 75–76, wersja elektroniczna, http://www.kul.pl/files/57/roczniki_filozoficzne/2007_55_2/067_obolevitch.pdf, 8.11.2012.

¹⁶ B. Czardybon, *Fenomenologia boskości Siemiona L. Franka*, „Principia” 2011, t. 54–55, s. 37, wersja elektroniczna, http://www.wuj.pl/UserFiles/File/Principia/Principia_54-55_3.pdf, 8.11.2012.

nając od wczesnych prac S. Franka, wypełniony był treściami religijnymi¹⁷. Abstrahując od tych dyskusji, należy przypomnieć, że zdaniem S. Franka „religijny stan umysłu jest świadomością absolutnej podstawy bytu, czyli wiarą w to, że ostateczne cele i najwyższe wartości życia ludzkiego mają nadludzkie i uniwersalnie-kosmiczne znaczenie, tj. wynikają z natury absolutu”¹⁸.

Umieszczenie tezy S. Franka na stronie internetowej *Mediations Biennale*, w charakterze motta otwierającego listę wystaw podejmujących temat *Duchowości w sztuce*, uczyniło światopogląd religijny jednym z kluczowych zagadnień trzeciego poznańskiego przeglądu sztuki współczesnej. W tym kontekście wybór *Fear and Trembling* G. Klamana wydaje się decyzją zasadną.

Fear and Trembling prezentowane było na pierwszym piętrze byłej synagogi na rogu ulic Stawnej i Wronieckiej, przebudowanej przez hitlerowców w okresie II wojny światowej i użytkowanej do września 2011 roku, jako pływalnia¹⁹. Kuratorem odpowiedzialnym za zaproszenie G. Klamana z tą pracą był dyrektor T. Wendland. Wybór miejsca – byłej synagogi – miał znaczenie w przypadku pracy odwołującej się do tematyki religijnej. Instalacja G. Klamana składająca się z trzech

¹⁷ V. S. Mirosnhychenko, *Na drodze do Bogoludzkiego uzasadnienia kultury. S. L. Frank a neokantyzm*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2011, nr 1, wersja elektroniczna, http://www.google.pl/#q=siemion+frank,+religia&hl=pl&prmd=imvns&ei=toOjUIKfCJDntQbeioGoBA&start=20&sa=N&bav=on.2,or.r_gc_r_pw_r_qf.&fp=5ad3fa0ef7f325a0&bpcl=38626820&biw=1957&bih=921, 8.11.2012.

¹⁸ С. Л. Франк, *Культура и религия (По поводу статьи о „Вехах” С. В. Лурье)*, „Философские науки” 1991, nr 7, s. 81, za: V. S. Mirosnhychenko, op. cit., s. 70.

¹⁹ W okresie II wojny światowej przebudowana synagoga służyła jako pływalnia żołnierzom niemieckim, następnie po wojnie użytkowana była jako pływalnia miejska, a od 2002 roku, po przekazaniu obiektu Związkowi Gmin Wyznaniowych Żydowskich (ZGWŻ) w Polsce, wynajęto budynek prywatnej spółce Aquatic, która administrowała pływalnią i płaciła gminie za dzierżawę. Pływalnia Aquatic przestała funkcjonować 1 września 2011 r., ze względu na zły stan techniczny obiektu, a dotychczasowy dzierżawca stał się inwestorem w projekcie przekształcenia dawnej bożnicy, niedawnej pływalni, w luksusowy hotel, Muzeum Żydów Polskich, pokój Sprawiedliwy Wśród Narodów Świata poświęcony Irenie Sendlerowej oraz restaurację serwującą koszerne dania i niewielkie – jak powiedziała przewodnicząca ZGWŻ Filii w Poznaniu Alicja Kobus – „pomieszczenie na małe miejsce modlitewne, niewielką synagogę”. (<http://m.gloswielkopolski.pl/p3m2c/artykul.html?synd=593504>, 8.11.2012). Także: http://epoznan.pl/news-news-27744-Plywalnia_w_Synagodze_zamknieta_wielkie_plany, <http://www.propertynews.pl/hotele/poznanska-synagoga-z-hotelem-coraz-blizej-realizacji,11479.html>, 10.10.2012.

kłęczących manekinów naturalnej wielkości, nakrytych czarnym materiałem, ustawionych w pozycji kłęczącej pod ścianami, po których ściekały stróżki czarnej farby i miarowo poruszających głowami, budziła skojarzenia z praktykami wyznawców trzech religii monoteistycznych: judaizmu, chrześcijaństwa i islamu. Ruchy wykonywane przez manekiny przypominały rytmiczne „kiwanie się” żydów podczas modlitwy (szukling). „Kiwanie się” w pozycji stojącej lub siedzącej można w judaizmie interpretować na trzy sposoby, po pierwsze – jako realizację wersetu z *Psalmu: Wszystkie części mojego ciała powiedzą: Któż, o Panie, podobny do Ciebie* (35:10), po drugie – jako warunkowane tradycją, a nie prawem (halachą), i służące lepszej koncentracji, wreszcie po trzecie – w chasydyzmie, jako wyraz dążenia duszy do połączenia się z Bogiem²⁰. Dodatkowo, manekiny G. Klamana nakryte były sukniem przypominającym taśes, które różnił od oryginału sposób użycia, cel, kolor i brak frędzli. Kłęczenie, obce dla wyznawców judaizmu, jest praktyką religijną właściwą dla chrześcijan przede wszystkim katolików. Taka postawa w modlitwie indywidualnej oraz liturgii jest wyrazem pokuty, błagania lub uwielbienia. Podobnie jest w prawosławiu, w którym kłęczenie jest znakiem pokuty. Kłęknięcie i kłanianie się towarzyszy także modlącym się muzułmanom, dla których gest ten oznacza poddanie się woli Allaha.

Wykorzystanie przez G. Klamana w instalacji, póż osób modlących się, nie stanowi odwołania do jednej religii, czy konkretnego wyznania, lecz wskazuje na podobieństwo praktyk stosowanych przez ludzi wierzących. Praca opatrzona została przez autora tytułem *Fear and Trembling*. Dopiero dzięki tej wskazówce, możliwe staje się skojarzenie instalacji z Sørenem Kierkegaardem. W opisie pracy G. Klamana, zamieszczonym w *Przewodniku*, znaleźć można uwagę, zgodnie z którą, współczesny fundamentalizm religijny, niezależnie od jego proveniencji, czyni z dziewiętnastowiecznych rozważań S. Kierkegarda, dotyczących paradoksów wiary, problem bieżący. Egzemplifikacją tego jest „napięcie religijne [, które – M.L.] zamienia się w zewnętrzną agresję, w «teologiczne zawieszenie etycznego»” i w konsekwencji prowadzi do wojen²¹.

²⁰ <http://www.the614thcs.com/40.1010.0.0.1.0.phtml>, 10.10.2012.

²¹ Ibidem. W przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza z duńskiego oryginału, stosowane jest *teleologiczne zawieszenie etycznego*. Jedyny raz, kiedy autor przekładu używa określenia *teologiczne zawieszenie etycznego* (... konieczność teleologiczne-

Jak zauważył Jarosław Iwaszkiewicz, autor polskiego przekładu *Bojaźni i drżenia* z języka duńskiego, etyka rozumiana, jako podporządkowanie się normom powszechności była przez S. Kierkegarda traktowana z pogardą, czego wyrazem była dopuszczalność, a nawet konieczność „teologicznego zawieszenia etycznego”²². Egzemplifikacją takiej praktyki jest w tradycji chrześcijańskiej przypowieść o *Ofierze Izaaka*, która w wersji żydowskiej brzmi: *Akeda*, czyli związanie, gdyż do złożenia ofiary ostatecznie nie doszło. Według przekazu biblijnego, Bóg zażądał od Abrahama ofiary z jego jedyne go, po oddaleniu Izmaela (pierworodnego syna Abrahama, którego miał z niewolnicą Hagar), syna Izaaka. Było to dziecko długo oczekiwane przez Abrahama i jego żonę Sarę, którego późne narodziny stanowiły – jak wierzyli małżonkowie – spełnienie boskiej obietnicy. W tajemnicy przed żoną i ukrywając prawdę przed synem, udał się z nim i sługą Eleazarem do wskazanej przez Boga góry Moria, gdzie miała zostać spełniona ofiara całopalna. Spętawszy syna, Abraham zamierzył się na niego z nożem, w celu zadania śmiertelnego ciosu. Wówczas boska interwencja powstrzymała Abrahama od pozabawienia Izaaka życia. Ostatecznie obaj złożyli ofiarę ze zwierzęcia. Postępowanie ojca względem syna interpretowane jest, jako próba wiary, która dla Abrahama zakończyła się zwycięstwem, zapewniając mu przydomek „ojca wszystkich wierzących”.

Biblijna opowieść o Abrahamie stanowi fundament rozważań S. Kierkegarda. Abraham to *rycerz wiary*, człowiek nie różniący się od innych wyglądem, obyczajami, stylem życia, którego wyjątkowość wynikała z faktu wiary. „Nikt nie był tak wielki jak Abraham, który go potrafi zrozumieć” – pytał retorycznie S. Kierkegaard i mimo braku kompetencji wynikających z wiary porównywalnej z Abrahamową, próbował wyjaśnić ten fenomen²³. Wielkość Abrahama – zdaniem S. Kierkegarda – „tkwiła w sile, której moc płynie z bezsilności, w mądrości, której tajemnicą jest głupota, w nadziei, której kształtem jest szaleństwo, w miłości, która jest nienawiścią do samego siebie”²⁴. Wiara jest zatem paradoksem, namiętnością i „rzuceniem się z ufnością w otchłań absurdu”²⁵.

go (czy teologicznego) zawieszenia norm etycznych), to zdanie ze wstępu własnego autorstwa – vide J. Iwaszkiewicz, *Od tłumacza*, w: S. Kierkegaard, op. cit., s. XXX.

²² Ibidem.

²³ S. Kierkegaard, op. cit., s. 13.

²⁴ Ibidem, s. 13. Z niewielkimi zmianami.

²⁵ Ibidem, s. 31.

Abstrahując od osobliwości (stosunki z ojcem i niedoszłą żoną Regeiną Olsen), których wiele w biografii filozofa z Kopenhagi, należy stwierdzić, że podnoszone przez niego kwestie, określane mianem *problematów*, nie straciły na przestrzeni prawie dwóch wieków na aktualności. Czy Abraham był mordercą? Czy Bóg żądając od Abrahama ofiary z syna był niemoralny? Wreszcie: czy wiara stoi w sprzeczności z etyką? Pytania te implikuje opowieść o Abrahamie i na nie wszystkie S. Kierkegaard szukał odpowiedzi. Duński filozof stwierdził, że z perspektywy ogółu, czyli zgodnie z normami etyki, tożsamej u S. Kierkegarda z moralnością, Abraham był mordercą, dlatego, że nie zawahałby się zabić syna. Z perspektywy jednostki, rzecz wyglądała zgoła odmiennie. Człowiek może być mordercą albo wierzącym. Abraham był doskonałym przykładem *rycerza wiary*, tym samym nie mógł być mordercą. „Abraham czynem swym zawiesza wszystkie stadia etyczne i ma przed sobą wyższy cel, wobec którego zawiesza tamto”²⁶. Etyka wydaje się nie dotyczyć Abrahama, który wiedziony wiarą, postępuje zgodnie z wolą bożą. Jeżeli chodzi o pozostałe pytania, to według S. Kierkegarda, Bóg jest immoralny, stoi ponad etyką, której normy go nie dotyczą, gdyż „wszystko może”²⁷. W *Chorobie na śmierć* S. Kierkegaard idzie dalej, zastanawiając się, czy Bóg jest źródłem zła na ziemi i – jak zauważył J. Iwaszkiewicz – to właśnie budzi lęk²⁸.

Tym co mogło zainspirować G. Klamana w książce *Bojaźń i drżenie* było pytanie o ewentualnych naśladowców Abrahama, ludzi wierzących, którzy są zdolni zabijać, przekonani, że działają w warunkach *teleologicznego zawieszenia etycznego*. Według S. Kierkegarda, jeżeli „czyni się wiarę wszystkim, to znaczy tym, czym ona jest, ... to można mówić bez niebezpieczeństwa o tym w naszych czasach, które nie odznaczają się szczególnym rozkwitem wiary”²⁹. Diagnoza duńskiego filozofa dotyczyła jego wyobrażeń na temat niewielkiej, bo ponad stutysięcznej, ludności Kopenhagi w pierwszej połowie XIX wieku, której większość stanowili obcy z lekturą *Biblii* protestanci³⁰.

Instalacja G. Klamana, powstała w innym kontekście społeczno-kulturowym, w Polsce w 2007 roku, gdzie, na podstawie badań ilości-

²⁶ Ibidem, s. 62.

²⁷ Ibidem, s. 47.

²⁸ J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. XXXII.

²⁹ S. Kierkegaard, op. cit., s. 28.

³⁰ Dane za: J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. XX.

wych, zdecydowana większość (ponad 90%) respondentów deklarowała, że są katolikami³¹. Recepcja obu dzieł w chwili ich upublicznienia była zatem różna, gdyż różni byli adresaci i medium. Ponadto, mimo zbieżności tytułów, *Fear and Trembling* dotyka nieco innych kwestii, niż *Bojaźń i drżenie*. Paradoks w postępowaniu Abrahama, który *zadziwiał* duńskiego filozofa, polegał na konieczności wyboru między tym, co miał najcenniejszego – jednorodnym a posłuszeństwem wobec Boga, w którego wierzył³². Abraham nie miał więc popełnić samobójstwa, ani zabić nieprzyjaciela, ale ukochanego syna. Nie etyka, lecz miłość, wydaje się, że stanowiła o skali poświęcenia Abrahama. Przy takiej perspektywie praca G. Klamana nie oddaje w sposób dosłowny istoty rozważań S. Kierkegaarda. Zogniskowanie uwagi na wspólnym, wywiedzionym ze *Starego Testamentu*, tytule obu dzieł, pozwala jednak w przypadku instalacji, zawęzić interpretację do fundamentalizmów zrodzonych na gruncie trzech religii monoteistycznych, uznających Pięcioksiąg Mojżeszowy. Dla żydów, chrześcijan i muzułmanów, zabójstwo jest grzechem, co nie zmienia faktu, że na przestrzeni wieków, religijne argumenty, wywiedzione ze „świętych ksiąg” (*Tora, Biblia, Koran*), wykorzystywane były dla usprawiedliwienia przemocy stosowanej przez ludzi wierzących, w tym przymusowego prozelityzmu. Przemoc ta skierowana była i nadal jest przeciwko – stosując termin koraniczny – „ludom Księgi” (np. chrześcijanie przeciwko muzułmanom i odwrotnie – wyprawy krzyżowe, chrześcijanie przeciwko żydom – inkwizycja i pogromy), względem siebie (np. w obrębie chrześcijaństwa: protestanci przeciwko katolikom i odwrotnie – reformacja i kontrreformacja; w obrębie islamu: sunnici wobec szyitów i odwrotnie) oraz wobec wyznawców innych religii i ateistów.

Współcześnie najwięcej obaw z perspektywy Polski, mającej ambicje potwierdzać swoją przynależność do „świata zachodniego”, budzi fundamentalizm islamski. Abstrahując od pejoratywnych konotacji słowa „fundamentalizm” w języku potocznym, należy stwierdzić, że egzemplifikacją tezy Samuela Huntingtona o *zderzeniu cywilizacji*³³ były – w sensie

³¹ Pytanie, na które odpowiadali respondenci (grupa reprezentatywna dorosłych Polaków) Centrum Badania Opinii Społecznej – CBOS, brzmiało: Jakiego jest Pan(i) wyznania? W VII 2005 r. 94,6% deklarowało, że jest wyznania katolickiego, w II 2009 r. było to 94,7%, natomiast w I 2012 r. – 93,1%. Dane za: http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2012/K_049_12.PDF, 15.11.2012.

³² S. Kierkegaard, op. cit., s. 134.

³³ S. P. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, Warszawa 2004.

dosłownym, a nie metaforycznym – zamachy terrorystyczne w USA z 11 września 2001 r. Przemoc, której kulminacją były ataki, a następnie działania zbrojne w Afganistanie, wymierzone przez siły koalicji (z udziałem kolejnych zmian polskiego kontyngentu) kierowanej przez Amerykanów w odpowiedzialną za zamachy Al-Kaidę, potwierdzała także diagnozę Benjamin Barbera, wyłożoną w książce *Dżihad kontra McŚwiat*. Wydana w 1996 roku praca amerykańskiego politologa, traktuje o wzajemnym oddziaływaniu procesów globalizacji i tendencji separatystycznych. Chociaż słowa *Dżihad* używa B. Barber na określenie różnych zjawisk, to we fragmencie zatytułowanym *Dżihad właściwy: islam i fundamentalizm*, koncentruje się na relacjach islamu i demokracji. Według B. Barbera „islam jest względnie niegościnnie dla demokracji, a co za tym idzie, tworzy środowisko sprzyjające zaściankowości, oporowi wobec modernizacji, odrębności, wrogości wobec «innych»”³⁴.

Istotne znaczenie dla charakteru stosunków między „światem islamu” i „światem zachodnich demokracji”, ma konflikt arabsko-izraelski. Trwający od daty proklamacji żydowskiego państwa 14 maja 1948 roku, „spór” o Palestynę, doprowadził do kilku krwawych, przegranych przez Arabów wojen³⁵. nierozwiązany problem jest źródłem zamachów terrorystycznych organizowanych przez Hamas, Islamski Dżihad oraz inne organizacje palestyńskie i propalestyńskie. Argumenty religijne dotyczące m.in. prawa do Wzgórza Świątynnego w Jerozolimie, podnoszone są przez wszystkie zainteresowane strony. Przykładem żydowskiego fundamentalizmu jest w tym kontekście działalność Gershona Salomona, zabiegającego o likwidację muzułmańskich miejsc kultu – Kopuły na Skale i meczetu Al-Aksa – oraz budowę w ich miejscu Trzeciej Świątyni.

Jak napisał Stanisław Ignacy Witkiewicz, „w tym kierunku ... można iść bez końca i do pewnego stopnia zależy ta możliwość skojarzeń od żywości przedstawienia danej sceny, od «nastroju», jaki panuje, tzn. od różnych akcesoriów, stanu natury (burza, wieczór, południe), od siły wyrazów twarzy przedstawionych osób i ich póz czy przypuszczalnych ruchów”³⁶. Choć

³⁴ B. R. Barber, *Dżihad kontra McŚwiat*, Warszawa 2000, s. 260.

³⁵ Szerzej na temat sporów na forum Organizacji Narodów Zjednoczonych, dotyczących podziału Palestyny na dwa państwa w mojej książce: *Trzęsienie Ziemi Świętej. Konflikt bliskowschodni i próby jego regulacji*, Poznań 2007, s. 38–42.

³⁶ S. I. Witkiewicz, *Szkice estetyczne*, w: tegoż, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, Warszawa 1974, s. 180.

uwagi Witkacego nie dotyczyły przestrzeni wystawienniczej, lecz błędu – w jego przekonaniu – doszukiwania się „treści” w obrazach, to „nastrój”, który towarzyszył prezentacji pracy G. Klamana miał istotne znaczenie dla jej recepcji. *Fear and Trembling* pokazane w zdewastowanym budynku dawnej synagogi, w którym pozostały z czasów użytkowania obiektu w charakterze pływalni oddzielne, jak w bożnicy, wejścia dla kobiet i mężczyzn, w pomieszczeniu wyłożonym białymi płytkami, pełniącym uprzednio rolę przebieralni lub łaźni prowadzącej na basen, mogło wzbudzić w nieuprzedzonym (tzn. bez przewodnika i nieznającym pracy) widzu uczucie zaskoczenia, a nawet lęku. Decydujące znaczenie miała w tym przypadku realność manekinów wielkości dorosłego człowieka, zajmowanych przez nie póz i – inaczej niż u Witkacego – nie przypuszczalnych, lecz wykonywanych ruchów. Dzięki umiejętnej ekspozycji *Fear and Trembling*, dawna synagoga tworzyła kontekst wzmacniający oddziaływanie pracy. Dzieło G. Klamana wydobyło natomiast walory obiektu, jako przestrzeni wystawienniczej, służącej do prezentacji sztuki współczesnej. Podobny „nastrój” trudno byłoby osiągnąć, umieszczając pracę w muzeum. Konkurencję dla dawnej synagogi stanowiła Galeria U Jezuitów połączona z kościołem rzymsko-katolickim. Pokazanie *Fear and Trembling* w czynnym obiekcie sakralnym mogło nieść ryzyko obrazy uczuć religijnych osób, które uznałyby, że doszło do znieważenia miejsca przeznaczonego do publicznego wykonywania obrzędów religijnych (przestępstwo z art. 196 Kodeksu karnego). Biografia artystyczna G. Klamana, kilkuletnie wsparcie udzielane przez niego Dorocie Nieznalskiej (w związku ze sprawą karną, dotyczącą instalacji *Pasja*), wreszcie sama wymowa *Fear and Trembling*, prawdopodobnie wpłynęły na wybór miejsca prezentacji pracy. Decyzja organizatorów o lokalizacji instalacji G. Klamana niewykluczone, że uwzględniała również uwarunkowania związane z instytucją patronatu. Trzecie *Mediations Biennale* odbyło się bowiem pod patronatem honorowym Prezydenta RP Bronisława Komorowskiego, a w skład komitetu honorowego weszli: Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdan Zdrojewski, Wojewoda Wielkopolski Piotr Florek, Prezydent Miasta Poznania Ryszard Grobelny, Marszałek Sejmiku Województwa Wielkopolskiego Marek Woźniak i Metropolita Poznański abp Stanisław Gądecki³⁷.

³⁷ W *Przewodniku* niezgodnie z zasadami precedencji stanowisk administracji centralnej i samorządowej wymieniono Wojewodę Wielkopolskiego, umieszczając go po *Marszałku Województwa Wielkopolskiego* (*Przewodnik*, op. cit., s. 2). Polski

Mając na uwadze cykliczny charakter biennale, i związaną z tym konieczność pozyskiwania środków publicznych na kolejne przeglądy sztuki oraz dostęp do przestrzeni, która może służyć jako miejsce ekspozycji prac, wątpliwa wydaje się chęć wzbudzenia kontrowersji (nie mówiąc już o prowokacji) ze strony organizatorów.

Podsumowując, warto przywołać uwagi J. Rancière'a, dla którego „kwestia widza i oglądania zajmuje strategiczne miejsce w dyskusji o związkach polityki ze sztuką”³⁸. „Widza – zdaniem francuskiego filozofa – trzeba uwolnić od pasywności... Trzeba mu zaoferować spektakl osobliwy, nietypowy, zagadkę, która wciągnie go w dociekania na temat przyczyn swej osobliwości. Trzeba skłonić go do porzucenia statusu biernego oglądacza, do wejścia w rolę naukowca obserwującego zjawiska w poszukiwaniu ich przyczyny. ... Trzeba go wyrwać z jego złudnego opanowania”³⁹. Wydaje się, że *Fear and Trembling* G. Klamana pokazane w budynku dawnej synagogi odniosło taki skutek, postawiło widza przed problemem społecznie ważnym – relacji między religią, etyką i polityką.

Political themes in critical art based on the example of Grzegorz Klamana's *Fear and Trembling*

Summary

The objective of the paper is to emphasize political themes as inspiration for artists and an interpretational key for the works of so-called critical art, based on the example of *Fear and Trembling* by Grzegorz Klamana from 2007. The analysis concerns the installation and its exhibition context of the third review of modern art, *Mediations Biennale*, entitled *Niepojmowalne/The Unknown*, held in Poznań, Poland, from September 14 to October 14, 2012. *Fear and Trembling* refers to Søren Kierkegaard's book by the same title from 1843. The issue tackled by the Danish philosopher, and referred to by the Polish artist, concerns the relation between ethics and faith. Klamana's installation is a form of statement about a reality where one's religious outlook has a bearing on one's political decisions and can lead to armed conflict. Examples of religious arguments used in order to justify violence are provided, among others, by the history of the Arab-Israeli conflict over Palestine.

zwyczaj zaleca priorytetowe traktowanie przedstawicieli władz centralnych, stąd w porządku pierwszeństwa wojewoda powinien zająć miejsce przed prezydentem miasta wojewódzkiego (ewentualnie *ex aequo*) i przed marszałkiem sejmiku województwa.

³⁸ J. Rancière, *Widz wyemancypowany*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13, s. 311.

³⁹ *Ibidem*, s. 312.

