

JAN GONDOWICZ,
PAWEŁ MOŚCICKI,
TOMASZ SZERSZEŃ

Podróżnicy bez mapy i paszportu – zapis rozmowy o książce Tomasza Szerszenia

Muzeum Sztuki Nowoczesnej,
Warszawa, 18 czerwca 2015

Tomasz Szerszeń: Dzień dobry Państwu. Chciałbym zacząć od podziękowań dla Marty Dziewańskiej z Muzeum Sztuki Nowoczesnej, dzięki której możemy tu dziś rozmawiać. Chciałbym również podziękować Janowi Gondowiczowi i Pawłowi Mościckiemu, którzy zgodzili się opowiedzieć o tej książce: obaj są, jak wiadomo, bardzo czujnymi czytelnikami, czujnymi czytelnikami także – o czym miałem się okazać przekonając rozmawiając z nimi – *Podróżników bez mapy i paszportu*. Cieszę się również, że ta książka mogła pojawić się w kontekście wystawy, która znajduje się obecnie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej: *After Year Zero. Powojenny uniwersalizm i geografie współpracy*. Nie jest to, co prawda, książka o dekolonizacji i o praktykach artystycznych związanych z dekolonizacją, tym niemniej wydarzenia omawiane i pokazywane na tej wystawie pojawiają się w książce, często gdzieś w tle – niczym widma. Być może więc relacja między książką a wystawą ma pewien potencjał wart omówienia... Póki co jednak oddaję głos Pawłowi Mościckiemu.

Paweł Mościcki: Chciałbym bardzo podziękować i powiedzieć, że w odróżnieniu od obecnej tu dwójki dyskutantów czuję się dyletantem w tematyce, która będzie tu poruszana. Rozpocznę najbardziej banalnie – od tytułu, który brzmi *Podróżnicy bez mapy i paszportu*. Książka zawiera jednak również podtytuł, o którym trudno dowiedzieć się od razu, ponieważ od okładki do pełnego brzmienia tytułu dzieli nas – i to jest bardzo ważne – całe morze obrazów, cała skomplikowana konstelacja różnych wizualnych motywów, napięć, narracji. Kiedy ją przemierzmy, dowiemy się, że pełny tytuł brzmi *Podróżnicy bez mapy i paszportu. Michel Leiris i Documents*. Zresztą wszystko jest tu bardzo przewrotne i jest to charakterystyczne dla tej książki. Wbrew temu, co mógłby sugerować podtytuł, nie jest to monografia poświęcona Michelowi Leirisowi, nie jest to również monografia jego związków z pismem „Documents” (które wychodziło w Paryżu w latach 1929-30). Zresztą właśnie tytuł sugeruje, że to nie jest



monografia poświęcona jednej postaci – to są „podróżnicy” w liczbie mnogiej. Ta książka, o czym będziemy jeszcze mówić, jest też pozycją niesłychanie współczesną, to znaczy ściśle wplecioną w pewnego rodzaju współczesność, którą jednak nie tak łatwo od razu zdefiniować. I jeszcze jedna rzecz, którą należy powiedzieć na początku: to nie jest książka o podróży. Nie jest to książka o podróży w tym sensie, w jakim podróż miałaby być wyprawą w jakieś miejsce, doświadczeniem jakiegoś miejsca...

TS: Może tylko na chwilę przerwę i dopowiem, że w niektórych księgarniach można ją znaleźć w dziale „Podróże”...

PM: Ta książka nie jest o podróżach, lecz o przemieszczeniach. I to widać w tym tytule i podtytule, bo tam wszystko jest inaczej niż moglibyśmy pomyśleć. Michel Leiris to zdecydowanie główny bohater, główny podróżnik spośród tych, o których opowiada Tomek, ale nie jedyny. Pismo „Documents” jest również bardzo ważną częścią i tematem co najmniej dwóch rozdziałów (a pojawia się też jako ważny motyw w innych miejscach), ale to nie jest książka o „Documents”. Tak myślałem kiedyś, gdy Tomek ją pisał. Jak Państwo pewnie wiedzą, istnieje ważna monografia „Documents” autorstwa Georges’a Didi-Hubermana¹:

tam dla odmiany głównym przewodnikiem po piśmie jest Georges Bataille. Pomyślałem sobie więc, że to będzie analogiczna monografia, pisana przez pryzmat jej innego twórcy, innego bohatera. Otóż nie. I kończąc tę pośpieszną analizę podtytułu: najbardziej mylące i wciągające zarazem jest tu słowo „Documents”, czyli „dokumenty”, występujące w liczbie mnogiej. Te dokumenty to właściwie to, po czym podróżuje Tomek – to są dokumenty, które pozostawił po sobie Michel Leiris, dokumenty, które go w dużej mierze opisywały, do których dostęp mieli jego współtowarzysze, polemici, następcy, przyjaciele, dyskutanci... Wydaje mi się, że jest to książka o przemieszczaniach i przemieszczenia te wstrząsają poruszającymi tu zagadnieniami. Ten wstrząs jest każdorazowo zarazem punktem wyjścia do krytyki własnej pozycji, ale jest też czymś, co wprowadza mnogość. Niezwykle istotny dla tej książki jest fakt, że sam Leiris nie funkcjonuje tu jako przedmiot, który skupia na sobie całą uwagę – wyznacza granice i niejako monopolizuje książkę – tylko jako punkt wyjścia, który otwiera ją na niesamowicie chwilami bogate, chwilami wręcz szalenie bogate i bardzo różnorodne konteksty, wątki, narracje. I ostatnia rzecz na początek: w związku z tymi przemieszczeniami również Tomasz Szerszeń jako autor tej książki funkcjonuje tu podobnie. Nie tylko nie chce dominować tej narracji – to jest ogromna zasługa Tomka, że niezależnie od brawurowości tych analiz, on zawsze jest gdzieś w cieniu – ale też cały czas sam się przemieszcza wokół tego ruchomego punktu, jakim jest Michel Leiris. Jest to więc książka równocześnie o historii nowoczesności, o surrealizmie, o pisaniu, o antropologii, wreszcie o tym, jak myśleć o artyście dzisiaj, jak uprawiać dyskurs na temat sztuki. Dzięki temu mam poczucie, że jest ona niesamowicie dynamiczna, a zarazem zahacza o bardzo różne obszary i, jak rozumiem, dalszy ciąg rozmowy będzie próbą ich przemierzenia.

Jan Gondowicz: Proszę Państwa, ja z przyzwyczajenia, gdyż przez lata uprawiałem zawód krytyka literackiego, postawię gwiazdki. Dziękuję żeście przyszli, dziękuję Tomkowi, że tę książkę napisał, bo trochę z boku patrzyłem i wydawało mi się, że jest to temat nie do ogarnięcia. On go jednak ogarnął. Jest to książka niesłychanie wybitna, wspaniała jako esej, wspaniała jako przykład konwersacyjnej polszczyzny, która potrafi podjąć najtrudniejszą tematykę i wspaniała jako mapa terenów nieznanymi, na które się można bez mapy i paszportu zapuścić. Ja mam właściwie tylko jedno zastrzeżenie, że autor w trzynastu esejach składających się na tę książkę zawiera esej o kurzu i mnie nie cytuję – ja też pisałem o kurzu... Oczywiście cała problematyka, po której tak zręcznie się porusza, ma to do siebie, że przeniknięta jest głęboko mistyfikacją, faktami trudno sprawdzalnymi, legendami, wysoce osobistymi interpretacjami... Czym jest współczesna myśl francuska, dowiadywałem się z antologii *Pano-*

rama myśli współczesnej pod redakcją Gaëtana Picon, wydanej w 1960 roku przez Libellé. Gdyby dzisiaj – powiedzmy dziesięć, piętnaście lat temu – ukazała się podobna panorama, to znacznej części tych nazwisk by już tam nie było. Przełom nastąpił w momencie, gdy objawili się autorzy, o których typowy pożeracz książek humanistycznych wtedy nawet nie słyszał. Stało się tak w następstwie wydarzeń maja 1968 roku, po którym wychynęły z czwartego rzędu i spod klap bezpieczeństwa takie postaci jak Monnerot, Bataille, doceniony został Artaud... Michel Leiris należy właśnie do tych autorytetów nowego typu, autorytetów epoki chaosu, których dzieła same mają charakter plamy Rorschacha – to jest taki test, w który każdy może wpisać to, na co ma ochotę. Kimś takim dla licznych komentatorów jest Leiris, a ponieważ napisał on strasznie dużo, to dowolne tendencje i dowolne cytaty można w nim odnaleźć. Jest jeszcze jedna metafora, która przychodzi mi na myśl, a która została użyta przez Aragona w *Wieśniaku paryskim: ludion*, czyli „nurek Karteżusza”. Rodzaj zabawki: pojemniczek z ciężarkiem, który pływa w dużym pojemniku i kiedy się naciśnie membranę na otworze szyjki to nurek tonie, a kiedy się odpuści – nurek wypływa. Dokładnie tak samo bywało w długim, blisko dziewięćdziesięcioletnim życiu Leirisa: raz wypływał, innym razem tonął na całe lata. Chcę zwrócić uwagę, że rozmawiamy o dziele tego pisarza, antropologa, „autopępkocentrysty” (jak mawiał Witkacy) w bardzo znamiennej rocznicę: 5 lipca 1925 roku, a więc dziewięćdziesiąt lat temu, odbył się w Paryżu bankiet na cześć Saint-Paul-Roux – poety, którego surrealiści niezwykle cenili. Na bankiecie rozegrała się potworna awantura: młody surrealista, Michel Leiris, bujając się na żyrandolu, zaczął krzyżeć: „Niech żyją Niemcy, precz z Francją!”, po czym został poturbowany, bo wyszedł do tłumu, który zebrał się przed lokalem, wylądował na jakiś czas w areszcie i w ten sposób wpisał się do kroniki skandali surrealistycznych jako jeden z najbardziej zapalonych adeptów strategii awantury. Nie napisał wtedy jeszcze niczego znaczącego, ale było już wiadomo, że zacznie pisać życiem. Chciałbym w tym momencie przerwać i zrobić rodzaj panoramy. W moim przekonaniu surrealizm był niesłychanie heterogeniczny i takie postacie mogły w nim się schować i dojrzewać. Tak jak podobno muchy rodzą się w kozim łajnie, tak różne przedziwne figury, które pojawiły się we francuskim życiu intelektualnym pod koniec lat 30., przedtem dojrzewały dekadę, albo i dłużej, w otoczeniu surrealistów. Pierwsza grupa surrealistyczna, ta z rue Fontaine – czyli tam, gdzie urzędowali Breton, Aragon, Soupault – to byli ludzie, którzy otarli się o wojnę i szpitale psychiatryczne i wiedzieli generalnie, co to jest trauma i co to jest histeria. To był klucz do wnętrza osoby ludzkiej, który pozwolił przemodelować obraz człowieka i na tym fundamencie oprzeć nową ekspresję, nową literaturę. Drugie towarzystwo

to była grupa z rue Blomet (z André Massonem na czele), gdzie panowała atmosfera rozwydrzonego seksualizmu, szalały tam podejrzone prądy jeszcze z poprzedniej epoki i ten promiskuityzm był, wbrew pozorom, źle przyjmowany na bardziej wstrzemięźliwej rue Fontaine. Wreszcie ulica Château – tam siedzieli poeci tacy jak Prévert i tam wymyślono gry surrealistyczne, prowokowanie przypadku, czego „odkrycie” Breton później przypisał sobie. Istniała wreszcie, na zasadzie wolnego elektronu, grupa Le Grand Jeu, która była mistyczna i odwoływała się do filozofii hinduskiej. Ewolucja tych pozostałych wyglądała mniej więcej tak: od gry do gnozy. I teraz, powiedzmy, jesteśmy w roku 1929, odbywa się pierwsza – w stylu stalinowskim – czystka w środowisku surrealistycznym i zaczyna się drugi etap rewolucji, który jest konsekwencją negacji surrealizmu bretonowskiego. Można go ująć hasłem: od gnozy do grozy. To, co znajdziemy na łamach pisma „Documents”, właśnie chyba najlepiej oddaje pojęcie „groza”. Jesteśmy tu już bardzo daleko poza kategoriami literatury i sztuk plastycznych takich, jak je pojmowano w XIX wieku. Surrealizm zmienił się w jakiś sub-realizm: schodzenie w głąb, ku niewiadomej. I oto w książce Tomasza Szerszenia występuje znamienne słowo, hasło zaczerpnięte z łamów pisma „Documents”, które wskazuje kierunek penetracji ludzi związanych z periodykiem: *bezformie*. Oddają głos autorowi.

PM: Jan Gondowicz powiedział, że jesteśmy w 1929 roku: ja chciałbym pójść o rok dalej. Jeden z kluczowych rozdziałów (choć właściwie należałoby dodać, że każdy rozdział jest tu kluczowy – to taki układ, w którym to nie przeszkadza) nosi tytuł „1930”. W każdym razie jest on niezwykle ważny dla dyskusji o surrealizmie. Chciałbym, żeby Tomek, mówiąc o bezformiu, powiedział też czym był ów rok 1930, który nazywa w książce – za Alainem Badiou – „Wydarzeniem, czyli możliwością nowych możliwości”. Te nowe możliwości dotyczą przede wszystkim myślenia i praktykowania surrealizmu – przynajmniej w punkcie wyjścia. Chciałbym żebyś trochę o tym opowiedział: jak rozumiesz syndrom roku 1930, jak to pracuje w książce i jaki to ma związek z bezformiem.

TS: Może najpierw odniosę się do tego, co powiedzieliście wcześniej. Jeśli chodzi o to, jak to Janku określiłeś, „wypływanie nurka”: to jest jeszcze bardziej skomplikowane i nie sprowadza się jedynie do roku 1968. Później, od lat 80., następuje ponowne odkrycie „Documents” i tych wszystkich heretyckich odmian surrealizmu na płaszczyźnie sztuki współczesnej, ale również na płaszczyźnie przekształcającej się intensywnie antropologii kultury. Do tego trzeba dodać kolejną inkarnację samego Michela Leirisa, gdyż współcześnie zaczyna on funkcjonować bardziej w kontekście sztuki współczesnej, a nie literatury czy nawet antropologii. W tej chwili w Centre Pompidou w Metz trwa wielka wystawa² jemu poświęcona, ogniskująca się wokół jego

postaci i sytuująca go w kontekście sztuki właśnie. To oczywiście wiąże się z faktem, że był kolekcjonerem: miał olbrzymią kolekcję sztuki współczesnej, awangardowej – jedną z największych we Francji – którą potem, w 1984 roku, przekazał Centre Pompidou. Na pewno można to traktować jako spóźniony gest odwdziżenia się, instytucjonalny *hommage*. Ale nie tylko: chodzi przede wszystkim o pewien paradygmat myślenia o sztuce, o kulturze. Zakurzona postać ożywa więc jeszcze raz, w innym kontekście. To jest problem, który poruszam w tej książce i który, za Georges’em Bataille’em, nazwać można „sposobem użycia”. Chciałem tak skonstruować tę książkę, żeby poszczególne wątki stale się uaktualniały, żeby ożywały w zupełnie różnych kontekstach. Żeby nie były zmrożone w jednym momencie, niczym fotografia lub zamknięty za szybą muzealną obiekt. Dlatego są zawsze w pewnym ruchu.

Wracając do roku 1930 (i do syndromu „roku 1930”): wiąże się on z mapą surrealizmu, którą zarysował Jan Gondowicz. W wielkim skrócie więc: to moment zmiany paradygmatu, moment, w którym awangardowi artyści zaczynają podważać swoje pozycje, wchodząc w różne, często ryzykowne, mariaże z polityką i nauką – z antropologią, etnografią – demontując tym samym granice między tymi dyskursami. To zresztą temat, który wydaje mi się bardzo aktualny w kontekście dzisiejszego myślenia o humanistyce i o sztuce... Wracając do roku 1930: nazywam ten moment zwrotnicą – pojawiają się nowe możliwości uprawiania sztuki, nowe możliwości uprawiania nauki. Pojawia się nowe pokolenie autorów, których nazywam, za Denisem Hollierem, „wywłaszczonymi”. Trudno powiedzieć, kim są: pisarzami, teoretykami? Posługują się formami, które również mają niezwykle heterogeniczny charakter, co jest często mylące i wprawia w zakłopotanie: żonglują nimi, mieszają je – to się u nich w bardzo płynny sposób przenika, podobnie jak sztuka z nauką. Te rozchodzące się ścieżki meandrują, schodzą się ponownie, by raz jeszcze się rozejść – książka próbuje opisać to doświadczenie, zdać relację z tego dryfowania między surrealizmem, antropologią, literaturą, polityką i kolonializmem. I tu – czyli gdzieś pomiędzy – tworzy się interesujące napięcie. Jeśli zaś chodzi o bezformie: to jest to pojęcie, które wiąże się z ucieczką od hierarchii, od prymatu logocentryzmu. To coś pozakategorialnego, co rozbija, dekonstruuje europejską kulturę.

JG: To obraz, który śmierdzi...

TS: Można tak powiedzieć... Osoby związane z sztuką współczesną dobrze wiedzą, że jest to również pojęcie ważne dla ich dyscypliny. W 1996 roku w Centre Pompidou odbyła się wystawa *Bezformie: sposób użycia*³, która pokazywała, jaki użytek może zrobić z tego pojęcia sztuka współczesna. Oczywiście, pewne diagnozy i problemy tam stawiane, aczkolwiek bardzo

ważne, tracą dziś swą aktualność. Kuratorzy wystawy, Rosalind Krauss i Yves-Alain Bois używali go do walki z tzw. wysokim modernizmem: to pojęcie, które rozkłada modernizm i modernistyczne myślenie. Dziś te napięcia przebiegają już trochę inaczej. Ciągłe jednak bezformie pozostaje pojęciem, które „łapie wszystko” – wędruje, jest na tyle bezformne, że możemy z pewnością znaleźć dlań nowy sposób użycia.

PM: Ja bym jeszcze nawiązał do roku 1930 i problemu surrealizmu. Mam wrażenie, że ta książka jest świetną odpowiedzią na pytanie, co dzisiaj pozostało z awangardy. To jest jej olbrzymia zaleta, że pozwala wykroczyć poza dyskusje na temat awangardy wprowadzające się do kluczy „wewnątrzartystycznych”. Sugerujesz, że w zasadzie tym, co zostało z awangard w bardzo współczesnym polu problemów dotyczących sztuki, jest antropologia. Może się to wydać zaskakujące, ale świetnie tego dowodzisz. Czytając po raz drugi tę książkę, pomyślałem, że jednym z możliwych podtytułów mogłyby być dla niej *Historie niemożliwości*. Niemożliwości z pewnością w liczbie mnogiej: w pewnym sensie w każdym rozdziale Tomek portretuje jakiś obszar, w którym ta niemożliwość pojawia się na horyzoncie i za którą bohaterowie tej książki (z Leirisem na czele) gonią i oczywiście jej nie doganiają, gdyż jest to właśnie niemożliwość (i nie da się jej dogonić). Tutaj za każdym razem stawką jest jakiś projekt, pragnienie albo marzenie, które nie może się ziścić, ale które generuje jakąś niezwykle intensywną pracę myśli, pracę badawczą, podróż, pisanie, itd. Jednym z takich projektów jest paryskie Muzeum Etnograficzne, które miało być właściwie laboratorium badawczym, podróżą zamkniętą w budynku. Opowiadając o tym krótkim, efemerycznym i ostatecznie nieudanym pomysle, Tomek wspomina o zmianie w rozumieniu prymitywizmu, gdy zaczęto inaczej myśleć, czym w ogóle jest etnografia i czym są ludy, które się odwiedza, by je badać i klasyfikować. Wydaje mi się, że ten opis jest bardzo istotny dla tego, co dzięki opowieści Tomka możemy dostrzec w historii awangardy. Przywołałam następujący fragment:

Jest to przejście od estetycznego podejścia do tego, co „plemienne”, poprzez próbę zrozumienia obiektów rytualnych nie w kontekście sztuki, lecz rytuału i mitu, ku konkluzji, że to nowoczesność (ze swoimi mitami i rytuałami) jest prawdziwą „plemiennością”, „dzikością”, do której zrozumienia należy użyć narzędzi antropologicznych. To ostatnie rozpoznanie staje u źródeł powstania Kolegium Socjologicznego, w rzeczywistości kończącego działalność awangard w przedwojennej Francji⁴.

Wydaje mi się, że działalność awangard zaczyna się, z punktu widzenia współczesności, w momencie, kiedy sztuka staje się rodzajem antropologii nowocze-

sności – antropologii nas samych. Jest to ruch, który dokonuje się wewnątrz antropologii: wiąże się on ze zrozumieniem, że relacja między badającym i badanym nie jest relacją między cywilizacją i a dzikością, między dojrzałością, rozumem i plemiennością, że pozwala ona zdać sobie sprawę, jak bardzo pewne struktury, mechanizmy, narracje, które przypisujemy ludom pierwotnym, są tak naprawdę charakterystyczne dla nas samych. I wydaje mi się, że to jest właśnie to, co zostało z awangard najsilniej: sztuka jako antropologia.

TS: Skoro mówiłeś o Muzeum Etnograficznym na Trocadéro – dodam tu jeszcze jeden, polski tym razem, wątek. Opisuję tam podejście tych spośród ówczesnych artystów i antropologów, którzy przeszli przez podwójne doświadczenie surrealizmu i kolonializmu, doświadczenie kontaktu z Innym, z innymi kulturami. Rezonuje ono otwartością na sytuację muzealną, pragnieniem, by muzeum było rodzajem laboratorium. Zupełnie inaczej było z naszym artystą – zresztą też wybitnym – Oskarem Hansenem, który przyjechał do Paryża w 1948 roku: jego zachwyca dystans wytworzony przez szklane muzealne szyby – dystans, który dla nich jest przekleństwem. On ogląda je niczym w wirtualnym muzeum wyobraźni, poszukuje tam tego, co prawdziwie uniwersalne. Odnajduje to i dlatego nie mógłby się raczej dogadać z „podróżnikami bez mapy i paszportu”...

JG: Czego szukano w tym całym świecie idolów, szkieletów zwożonych do Paryża z Konga, z Senegalu, z wysp na oceanie Spokojnym, z Indii, Dahomeju, z miejsc, w których Francuzi mieli kolonie? Jak wiadomo za czasów kubistów „zobaczono” pierwsze maski, zachwycono się ich kanciastością, ostrością ich kształtów, dziwnością ekspresji; tym razem – półtora pokolenia później – chodziło o coś zupełnie innego. Zacytuj teraz – jako rodzaj komentarza – fragment mojego własnego tekstu o Alfredzie Jarrym, a właściwie o tym, jak go uczono:

Nadmienić wypada, że Jarry, choć naukę skończył na etapie matury, to ówczesna francuska matura była czymś więcej niż dzisiejszy doktorat nauk humanistycznych w Polsce. W renomowanym liceum Henri-IV uczono, oprócz tego co zwykle, dwóch języków obcych, retoryki, filozofii, etyki, historii starożytnej, historii Francji, religii dogmatycznej, dziejów Kościoła, rysunku, muzyki, szermierki, tańca, a przede wszystkim łaciny i greki. Tej greki było tyle, że parę pokoleń zarażono Platonem. A Platon – wiadomo: pogarda dla ciała, dla wszystkiego, co śliskie, lepkie i śmierdzące, wstręt do samego siebie, lęk przed cudzym spojrzeniem, dzika obawa onanizmu, lęk przed brudem i upadkiem, marzenia o Absolucie, muzyce i geometrii. Lepkie sny, w których jest wolność. A pod tym tłamszone tęsknoty do żywej przyrody, ubabrana się po szyję, do kobiecości widzianej jako

żywiół ziemski, wilgotny i nieczysty. Znaleźć można to nie tylko u Jarry'ego w latach 90. XIX wieku, ale również u surrealistów – lata 20., egzystencjalistów – lata 40., strukturalistów – lata 60. To się nazywa wykształcenie klasyczne i wyznacza kierunek buntu⁵.

Proszę państwa, Michel Leiris jest doskonałym przykładem, jak to działało i przeciwko czemu postanowił on (i nie tylko on) się zbuntować. Do tego celu służył kolonializm. Przypomnijcie sobie *Jądro ciemności* i obrzędy tam opisane. A teraz wyobraźcie sobie następujące obrazy: w formalinie pływa embrion pancernika – tatusi, zwierzęcia południowoamerykańskiego – od którego oko w słup staje; dalej – potworne białe kleszcze homara, widziane rybem obiektywem z odległości dwóch centymetrów, jakby miały wam wydziobać oko; struga pomyj z pianą z krwi płynąca środkiem podwórza i obcięte świńskie racice rzędem oparte o mur abatuaru w paryskiej dzielnicy La Villette nad kanałem Świętego Marcina... Tak wyglądały te dokumenty pisma „Documents”. Zapiera dech, nawet dzisiaj. Wtedy musiało to robić naprawdę kolosalne wrażenie. Istnieje druga połowa rzeczywistości, być może większa od pierwszej, do której istnienia w ogóle nie przyznajemy się i wokół której staramy się, balansując na linie, przejść tak, żeby tam nie wpaść – w te śmierdzącą, bulgoczącą czeluść. Kolejny obrazek, który chciałbym tu przywołać: widzimy młodego uczonego, antropologa, w czasie misji Marcela Griaule'a w Afryce, jak siedzi uczestnicząc w obrzędzie opętania *zâr* w Etiopii. Właśnie wypił szklankę baraniej krwi. Posmarowano go na różne kolory bebechami. Smród unosi się w powietrzu taki, że można go ciąć piłą. Młody uczonek w jednej ręce trzyma świeczkę, notes ma na kolanach, całą głowę owiniętą ma świeżo wyrwanymi z organizmu kiskami baraniami. Krew mu spływa i kał z tych kiszek za kołnierz. Nie zaprzestaje robienia notatek – to jest antropologia!

PM: To wszystko prawda, ale nie cała: mam poczucie, że tu chodzi też o trochę inną antropologię, że aż tak się nie zanurzamy w odmętach ekstazy w tych podróżach z Tomkiem. Ta groza, która jest obecna na łamach „Documents” (ale także w Kolegium Socjologicznym, podróżach antropologicznych Leirisa, w doświadczeniach literackich Bataille'a, itd.), pełni tutaj pewną funkcję, którą jest raczej przemieszczenie niż przejście na drugą stronę. Wydaje mi się to istotne. Wiele figur, których Tomek używa, funkcjonuje tu w ten sposób. Na czele ze słowem bezformie, które jest, jak czytamy, „nie czymś bez formy, lecz przemieszczaniem formy”. Groza byłaby więc mniej rozbijaniem świata, co raczej szansą, by go trochę przemieścić. Ta książka próbuje użyć grozy – czy też kryzysu – żeby pokazać, jak inaczej praktykować antropologię, literaturę, sztukę, czy wreszcie politykę. A propos tej ostatniej: w tle opisanych w książce wydarzeń występuje bardzo silny kryzys polityczny, który umożliwia choćby

powstanie Kolegium Socjologicznego. Tam właściwie wszystko się miesza. Faszyci słuchają komunistów, komuniści wykładają faszystom i właściwie ci, którzy są komunistami, szybko okazują się faszystami – i z powrotem. To jest właściwie kompletny chaos, groza. Jedynie, co ich łączy, to pełny radykalizm, który odrzuca taką formę polityki, jaką zastali, w imię swego „bezformia politycznego”. Otwiera tym samym możliwości takich przebiegów, które są nie do wyobrażenia według normalnych standardów czy klasycznych podziałów. To jest coś, co jest w tej książce niezwykle istotne i co odnosi się do radykalizmu tych doświadczeń. Nie bez przyczyny dwa rozdziały noszą tu tytuł *Maszyna do deklasyfikacji*: deklasyfikacja nie jest wkroczeniem w chaos; to szansa, żeby zastane hierarchie trochę przemieszczać, poukładać inaczej, zderzyć ze sobą i zobaczyć, co z tego wynika. W ten sposób produkować wiedzę – wydaje mi się to bardzo ważne.

TS: Chciałbym się w tym miejscu odnieść do pojęcia atlasu – również niezwykle istotnego dla tej książki. Atlas jest pojęciem bardzo pojemnym, dzięki któremu możemy przemieszczać pewne porządki i hierarchie: porządki sztuki i nauki, różne porządki historyczne, wreszcie porządek między historią i pewną jej potencjalnością. To moment, kiedy różne możliwości mogą się zetknąć. Zależało mi, żebyśmy, czytając tę książkę, zaczęli od rodzaju atlasu, od tego doświadczenia przemieszczenia, o którym mówi Paweł. Przemieszczenia, które odnosi się również do relacji między tekstem a obrazem. A propos grozy: chciałem w tej książce wywrwać Georges'a Bataille'a (który jest tu bardzo mocno obecny w rozdziałach o „Documents”) z kontekstu transgresji i podkreślić raczej wymiar subwersywny jego działań i tekstów, pokazać jak on tym (i z tym) gra. Jak używa pewnych pojęć, które wprawiają rzeczywistość w ruch. Ale oczywiście ta groza (o której opowiadał Janek) też tam jest.

JG: W tym środowisku – które zawiązało się około 1916 między okopami, Zurychem a Paryżem – toczy się podskórny spór między zwolennikami Freuda 1902 i Freuda 1915: czy ważniejsze jest libido, czy też instynkt śmierci? Pod koniec lat 30. sytuacja dojrzała do tego, żeby oba psychoanalityczne koncepty spojrzwały sobie prosto w oczy. I spojrzwały w Collège de Sociologie. Jego założyciele stwierdzili, że będą badać uniwersalną siłę rządzącą społecznościami ludzkimi: chodzi o *sacrum*. Wokół *sacrum* zawiązuje się społeczność, odbywa się rytualne życie tej społeczności, oscylujące od kryzysu do kryzysu. Miało to charakter trochę samokształceniowy – zresztą wszystko to Tomasz Szerszeń pięknie opisuje. Jeszcze do niedawna wiedza na ten temat była minimalna – mamy więc do czynienia z pionierem (przynajmniej na polskim gruncie). Książka ta toruje drogę wiedzy o jednej z najbardziej tajemniczych, niepokojących i ezoterycznych imprez paranaukowo-politycznych w dziejach współczesności.

Jej kulminacją była próba złożenia ofiary z człowieka w lasku Fontainebleau, ale to już bardziej legenda. W każdym razie ofiara się nie udała (ofiarnik, Roger Caillois, uciekł do Argentyny) i może dlatego Hitler wkroczył do Francji... Jeszcze dodam, że swoisty epilog tej historii miał miejsce w 1943 roku, gdy w prywatnym mieszkaniu odbyła się premiera sztuki napisanej przez Pabla Picassa – *Pożądanie schwytane za ogon*. W przedstawieniu występowała śmietanka paryskiej bohemy, gwiazdy podziemia i całego tego środowiska postsurrealistycznego, a główną rolę – Wielkiej Stopy – grał Leiris. To była rola potwora, który cierpi głód i myśli tylko o tym, kogo (i co) by tu zjeść. Możemy uznać tę premierę za drugi kulminacyjny moment biografii Leirisa – po wspomnianej już awanturze na bankiecie Saint-Paul-Roux w 1925 roku. Objawił się on nam w nowej postaci – jako ucieleśniony instynkt. I to wydaje mi się znaczące.

TS: Cieszę się, że zarówno Janek, jak i Paweł ciągną tę rozmowę w zupełnie różne strony – powstaje tu ciekawe napięcie... Chciałbym coś dodać, żeby to wszystko jeszcze bardziej skomplikować. Chcę odnieść się do tej wystawy *After Year Zero. Powojenny uniwersalizm i geografie współpracy*: rozpoczyna ją rząd gablot, w których oglądać możemy między innymi właśnie „Documents” i inne czasopisma, które pojawiają się w tle opisanych w tej książce wydarzeń. Np. „Tropiques”, założone w czasie wojny na Martynice przez Aimé Césaire’a; „Présence Africaine”, bardzo ważne pismo dla historii dekolonizacji, tworzące zręby panafrkanizmu; wreszcie „Légitime Défense” – pismo antylickich komunistów... Istnieje zresztą wiele wątków łączących książkę i wystawę. Dodam jeszcze, że w latach 40. i 50. wielu francuskich intelektualistów zaangażowało się w ruch dekolonizacyjny. Tak naprawdę jednak możemy tu mówić o rozminięciu czy nieporozumieniu: w latach 60. z tej grupy, poza Jeanem Rouchem, właściwie tylko Leiris był jeszcze słuchany przez intelektualistów tzw. Trzeciego Świata. Znamienny jest przykład Emanuela Mouniera – filozofa i publicysty – który był na samym początku działania pisma w Komitecie honorowym „Présence Africaine”, i który został następnie oskarżony przez redaktora naczelnego, Alioune’a Diopa, o paternalizm, niezrozumienie realnych problemów i celów tego środowiska. Leiris natomiast się ostał. Co dla mnie jest w tym interesujące i na co zwracam uwagę w książce, to zamiana „wertikalnych” relacji na „horyzontalne”: Leiris tworzył relacje (osobiste, intelektualne), które nazywam „słabymi”, afektywnymi. Odrzucał pozycję guru, która jest pozycją siły i która charakteryzowała choćby Sartre’a, Bataille’a czy Bretona (żeby daleko nie szukać) – wołał stworzyć sieć „słabych” kontaktów, opartych na współpracy, spotkaniu, dialogu; tworzą one swoistą geografie „emocjonalnych kolaboracji”. Wydaje mi się to niezwykle współczesne – dziś świat jest przecież raczej siecią właśnie, niż czymś,

co ma jakąś trwałą strukturę. Raczej się przemieszczamy, więc... Wracając do waszych wypowiedzi: jest dla mnie niezwykle ciekawe słuchać was i tych zupełnie różnych odczytań. Taka była zresztą moja intencja: żeby książka żyła własnym życiem, żeby nie była zamkniętą całością, tylko żeby tworzyła pewną ruchomą kartografię, którą możemy odczytywać lub przeżywać w zupełnie odmienny sposób. Żeby była platformą łączącą tamte, odległe już przecież wydarzenia z tu i teraz. Możemy więc wyciągać watki bardziej historyczne lub bardziej współczesne, te związane bardziej z literaturą lub, dla odmiany, z fotografią (ten wizualny wątek jest zresztą bardzo ważny dla tej książki), wreszcie z antropologią... Zmienia się również moja optyka – sposób, w jaki patrzę na ten materiał, na opisane w książce wydarzenia: gdybym dziś pisał ją na nowo, pewnie mocniej zaakcentowałbym performatywny charakter opisywanych zdarzeń i dzieł. Pokazałbym, jak bardzo to wszystko ma charakter performansu właśnie, czegoś efemerycznego...

PM: Jest tu jeszcze całe mnóstwo problemów, które powinniśmy poruszyć. Chciałbym jednak dodać coś, co wydaje mi się istotne i co pozostaje w związku ze współczesnością i tym, jak pracuje ta książka. To, co jest zaletą już zdecydowanie Tomka, a tylko po części głównego bohatera *Podróżników...*, to nie tylko zbudowanie sieci, które za życia opłatywały samego Leirisa lub którymi on opłacał różne obiekty czy obszary swoich zainteresowań, ale też stworzenie o wiele szerszych kręgów inspiracji ze współczesnych artystów. Wydaje mi się to bardzo ważne w tej książce i bardzo umiejętnie zrobione – to nie jest manieryczny i zrobiony na siłę pomysł z wyciąganiem postaci z różnych światów po to, żeby tylko było prowokacyjnie i dziwnie. Tomkowi rzeczywiście udaje się pokazać nawiązania czy życia po życiu, życia pośmiertne różnych motywów związanych z Leirism – czasem posiadają one bardzo precyzyjny biograficzny czy historyczny łącznik. Występują tu równocześnie: Goshka Macuga, Christian Boltanski, Józef Robakowski, Robert Smithson, Isaac Julien, Louis Malle, Georges Perec, Sophie Calle... Ludzie, którzy na pierwszy rzut oka i według różnych hierarchii czy klasyfikacji, mają ze sobą bardzo niewiele wspólnego. Wszyscy oni pojawiają się w różnych wątkach tej opowieści, rozwijając, dopowiadając, komentując, nawiązując do tych obsesji Leirisa, które Tomka tu interesują. Pojawia się tu ciekawa możliwość używania Leirisa bez zadawania podstawowych pytań o jego aktualność. I to oznacza otwarcie od razu pewnej przestrzeni, w której możemy dyskutować bez tych szkolnych pytań. Nie będziemy teraz wchodzić w szczegóły, w jaki sposób te wszystkie postaci pojawiają się w tej układance, co robią i na co odpowiadają – to jest szalenie fascynujące i bardzo państwa zachęcam, żeby się tego dowiedzieć w lekturze. Uderzyło mnie natomiast, w jaki sposób jest to

w tej książce zrobione: one się tam wcale nie pojawiają jako *deus ex machina*, tylko są zawsze częścią jakiejś narracji, która jest przekonująca.

JG: Jeszcze dodam, że Carl Einstein, który był jednym z twórców koncepcji „Documents”, w czasach gdy mieszkał w Berlinie, z całą pewnością zetknął się z dziełami Ernsta Haeckla – człowieka, który był nazywany „buldogiem Darwina”. W 1900 roku wydał on dwutomowe dzieło *Die Welträtsel* – zawiera ono tysiąc ilustracji, w tym wiele fotografii przedstawiających istoty morskie w powiększeniu. W 1917 roku, niedługo przed śmiercią, wydał na wpół przyrodniczą, na wpół mistyczną książkę *Kristallseelen: Studien über das anorganische Leben* – o jedności całego świata obiektywnie istniejącego. Zaczyna od kryształów, kończy na mózgu ludzkim. Właśnie na gruncie tej lektury Karl Blossfeldt zaczął fotografować w trzydziestokrotnym powiększeniu rozmaite detale świata przyrodniczego. Wszystko robi się na tych zdjęciach niesamowicie monstrualne. Z tym albumem pod pachą przyjechał w latach 20. do Paryża. Otóż w bardzo podobny sposób rozwinęło się doświadczenie Leirisa, który z bardzo bliska przyglądał się fetyszom i maskom kultur afrykańskich. Dodam jeszcze, że w okresie przedwojennym, a zwłaszcza po wojnie, Leiris w niezwykle sposób – właśnie niczym badacz przyrody analizujący detale świata roślin w olbrzymim powiększeniu – zaczął przyglądać się słowom i uprawiać gry słowne, rozkładać słowa na części. Język jest również jedną z tych rzeczy, którym nie można się przyglądać ze zbyt bliska, bo to w pewnym momencie zaczyna uniemożliwiać komunikację. Z każdego słowa można zrobić każde inne: Leiris robił to z taką wprawą, z jaką małpa rozłupuje orzechy...

TS: Ja może jeszcze dodam coś à propos tych gier słownych: Jacques Lacan pisał w tym kontekście o „rozgałęzianiu sensu”. To jest bardzo ważne w konstrukcji tej książki – obstać tu przy metaforze „skrzyżowania”. Zresztą Leiris jeździł też na Karaiby, które postrzegał właśnie jako paradygmatyczne miejsce skrzyżowania kultur. Pierwszy rozdział *Podróżników...* nosi tytuł *Skrzyżowania i marginesy*: to oczywiście również deklaracja, w jaki sposób widzę tę książkę.

JG: Chciałem powiedzieć, że ta książka jest o człowieku, który sam jest doświadczeniem granicznym naszych czasów i że mamy do czynienia z kimś, kto jest wspaniałym wykwitem kultury europejskiej. Tym wspaniałym wykwitem kultury europejskiej bywa tu wczolgiwanie się w korzenie zjawisk etnograficznych, w korzenie słów, korzenie własnej jaźni... Wszyscy Ci uczeni, o których dziś wspominaliśmy – Georges Didi-Huberman, Denis Hollier – uznają to za postęp. Tymczasem ten ruch wsteczny jest charakterystyczny dla motyla wczolgującego się w larwę (zresztą formułę zwijania, inwolucji można rozpoznać tuż przed wojną i po wojnie u wielu emblematycznych intelektualistów francuskich: mówiąc symbolicznie, taki np. Artaud

zwijał się pod łóżkiem w pozycji embrionalnej – i w tej pozycji, zdaje się, umarł). Dla Deleuze’a uzyskujemy rzeczywistość, wpelzając we własne pragnienia. Moim zdaniem nikt tego tak pięknie jak Tomasz Szerszeń nie ujął. I dodam coś jeszcze: to jest książka o patrzeniu. Widzimy różne rzeczy, ale nie mamy słów, żeby móc to swoje doświadczenie „wyjętyczyć”. Jej bohaterowie muszą się opowiedzieć wobec spraw, które są nie tylko akulturalne, ale które również rozwalają cały nasz porządek poznawczy, porządek mentalno-moralny.

PM: Na koniec chciałbym zapytać o wątek autobiograficzny. Wśród tych rozwidleń, skrzyżowań, marginesów, które przemierzał Leiris, jest też temat etnografii, której obiektem jest „ja”: jednym z terenów podlegających opisowi etnograficznemu jest dla Leirisa on sam. Jego emocje, jego jaźń – mówiąc w skrócie. Wydaje mi się, że – mówiłem o tym na początku tej rozmowy – autor i obiekt tej książki cały czas wymieniają się pozycjami i krążą wokół siebie. Dlatego ta książka jest autobiograficzna również w takim sensie, w jakim Tomek mógłby traktować ją jako rodzaj autobiografii (a przynajmniej można ją tak rozumieć). Być może to zbyt duży skrót, ale występuje tu z pewnością kilka wątków, które wydają mi się bardzo interesujące z punktu widzenia relacji między pisaniem na temat sztuki, uprawianiem antropologii i byciem artystą. Artysta jako antropolog – to jedno z występujących tu hasel. Również artysta jako entropolog – czyli ktoś, kto obserwuje rozpad, kto przygląda się nowoczesności jako potężnemu ruchowi, który generuje nieustannie katastrofy i dokumentuje momenty, kiedy postęp i katastrofa są w zasadzie częścią tej samej fali. Jest też artysta jako semionauta, czyli podróżnik po znakach, artysta jako migrant, ktoś kto jest w stałym ruchu, kto próbuje uchwycić cały czas obrazy, które mu nieustannie umykają i zmieniają pozycję...

JG: Artysta jako ten, który dokumentuje samozjanie się...

PM: Dokładnie tak. W rozdziale poświęconym m.in. Rogerowi Caillois znaleźć można takie zdanie:

Nauka – socjologia, antropologia – jest więc dla Caillois maską skrywającą artystyczną pokusę pisania autobiografii, metaforą własnej sytuacji egzystencjalnej. Ale pod kostiumem rzetelnej naukowości kryje się coś jeszcze⁶.

Mam również ogromną potrzebę przeczytania ostatnich słów tej książki, gdyż uważam, że są po prostu piękne. To jest moment, w którym pomyślałem, że ta książka jest też trochę książką autobiograficzną – oczywiście, autobiograficzność musiałaby tu być zarysowana w sposób delikatny i niejednoznaczny... Ostatni rozdział – rozpoczynający się zresztą od przywołania twórczości Sophie Calle – poświęcony jest dwóm dziennikom Leirisa: dziennikowi właściwemu i tej niesamowitej *Wid-*

mowej Afryce. Kończówka tej analizy, w której Tomek zestawia ze sobą relacje między tymi dwoma procesami powstawania dziennika, brzmi następująco:

Dwie niemożliwe do pogodzenia sprzeczności, które stają się w pełni widoczne dopiero, gdy zestawimy ze sobą te dwa dzienniki. Dwa monumentalne teksty, z których jeden rozpoczyna się od skreślenia, starannego wymazania własnych śladów, drugi zaś jest celebracją procesu ich pozostawiania (każdego śladu, choćby nawet najmniej istotnego), zbiorem zdań, których nie można wykreślić, bowiem każde z nich jest równie ważne. Czy w jednym życiu można napisać dwie bardziej różniące się od siebie książki? Szkolne kajety nie były więc w stanie przyjąć tego, co Leiris napisał w Afryce – jej nieobecność, ten „sekret nad sekretami”, to rodzaj symbolicznego grobu, w którym ukryty za podwójną gardą autocytatu i powtórzenia pisarz składa swoje niemożliwe do spełnienia marzenie o przekroczeniu literatury, o „opisaniu wszystkiego”. O ucieczce poza słowa – do „Afryki”⁷.

Czym dla Ciebie jest ta „Afryka”?

TS: Trudno na to jednoznacznie odpowiedzieć – jest raczej splotem znaczeń, które ujawniają się podczas lektury... Co do autobiograficzności: to duże słowo, ale Twoja intuicja jest słuszna. To z pewnością książka o pisaniu w ogóle. Dodam może tylko, że pisanie zawsze naznaczone jest poczuciem braku i melancholii – również pisanie tego typu książki.

PM: Mówiąc o autobiografizmie chodziło mi przede wszystkim o odległość między Tobą a tym tekstem. To książka, jakkolwiek jest wybuchowo uczona – przemierza kontynenty, czasy, epoki, media i robi to w sposób niezwykle umiejętny i płynny – równocześnie napisana jest niezwykle blisko: prawie czuje się oddech w tych wszystkich pomysłach, rozwiązaniach i w końcówce zdecydowanie też...

JG: Ja też bym chciał na koniec przeczytać fragment tej książki:

Równocześnie ten obraz antropologa – podróżnika, nomady, emigranta – stanowi prototyp współczesnego artysty. To – jak zauważa Nicolas Bourriaud, podróżujący, nawigujący między znakami *semionauta*, „wyznacza tras i trajektorii, który łączy oddalone i heterogeniczne punkty”. W tym sensie Leiris – rozbijający swój „namiot etnografa” nie tylko w tropikalnej Afryce czy na Haiti, ale również w „dzielnicy Paryża równie nieznanego jak Amazonia”, czy wreszcie w najdziwniejszym z miejsc: we własnej sypialni – jest ucieśnieniem przemieszczającego się nieustannie, wraz ze swym symbolicznym domem, migranta; artysty-badacza, kwestionującego stale oczywistości i intuicyjnie dłuższe wybierającego i bardziej kręte ścieżki, jako te, które lepiej oddają skomplikowany kształt dzisiejszego świata⁸...

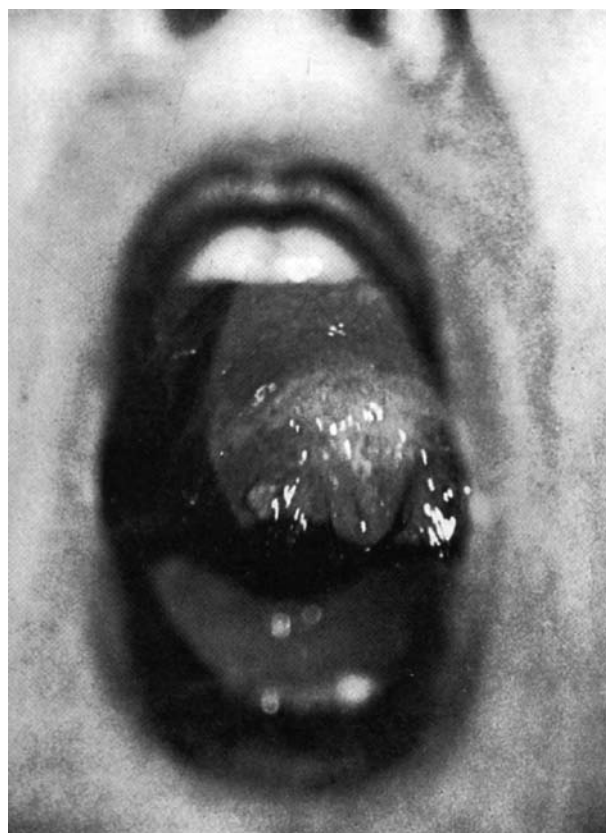
Myślę, że mając wszyscy – lub prawie wszyscy – tak doskonale narzędzie badawcze, jakim jest własna sypialnia, możemy pójść za tą radą.

TS: Chciałbym na koniec bardzo Państwu podziękować, że przyszliście, chciałbym podziękować Jankowi i Pawłowi, że wzięli udział i przedstawili swoje, tak różne, punkty widzenia na tę książkę. Dziękuję i zachęcam do lektury!

JG: My też zachęcamy do lektury. W normalnych krajach dają za taką książkę katedrę!

Przypisy

- ¹ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 1995.
- ² *Leiris & Co. Picasso, Masson, Miró, Giacometti, Lam, Bacon...*, Centre Pompidou-Metz, 3.04-14.09.2015, kuratorzy: Agnès de la Beaumelle, Marie-Laure Bernadac, Denis Hollier; konsultacja naukowa: Jean Jamin.
- ³ *L'informe: mode d'emploi*, kuratorzy: Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, Centre Pompidou, Paryż 1996.
- ⁴ Tomasz Szerszeń, *Podróżnicy bez mapy i paszportu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 73.
- ⁵ Jan Gondowicz, *Opera grówno*, w: *Teatr Ojca Ubu*, CIS, Warszawa 2006.
- ⁶ Tomasz Szerszeń, *Podróżnicy bez mapy i paszportu*, s. 199.
- ⁷ Tamże, s. 212-213.
- ⁸ Tamże, s. 59.



Jacques-André Boiffard, bez tytułu, ok. 1930.
Fotografia publikowana w „Documents”.