



— il. 5 Jacek Wesołowski, *Wie geht es dir?*, 1986, fot. Jacek Wesołowski

O milczeniu

z Jackiem Wesołowskim

rozmawia Tomasz Zalejski-Smoleń

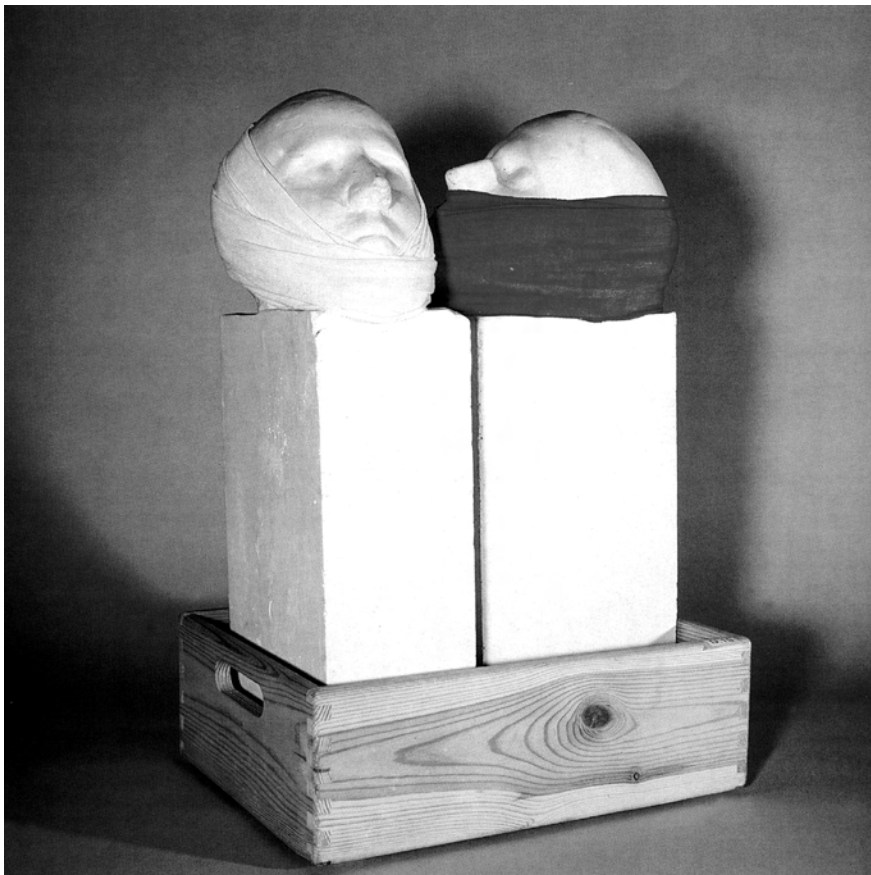
Tomasz Zalejski-Smoleń: *W naszej rozmowie „milczenie” interesować nas będzie jako „klucz kulturowy”. Można przy jego pomocy otworzyć wiele drzwi. Czy zgadza się Pan, abyśmy tym kluczem próbowali otwierać rozmaite drzwi w gmachu Pańskiej żyćio-twórczości? I przy tej okazji zastanawiali się nad samym pojęciem, nad milczeniem jako kategorią kulturową? W filozofii, w literaturze, w sztuce?*

Jacek Wesołowski: I w życiu... [Po chwili milczenia:] Proszę, niech Pan otwiera pierwsze drzwi.

T.Z.-S.: *W opastym tomie bibliografii prac literaturoznawczych, opracowanej przez Instytut Badań Literackich PAN na początku lat 80., odnalazłem tytuły Pańskich publikacji, drukowanych m.in. w „Tekstach”, w „Poezji”, w „Odrze”, w wydawnictwach zbiorowych. Pierwsza z roku 1972, ostatnia datowana jest na 1981. Wyjechał Pan do Niemiec, zamilkł jako teoretyk literatury.*

J.W.: Było to w istocie zamilknięcie zupełne. W tym charakterze, czyli jako piszącego do druku w Polsce teksty naukowe czy naukawe [bezgłośny śmiech]. W redakcji wydawnictw Instytutu Badań Literackich PAN profesor Michał Głowiński czekał na poprawioną wersję mojej książki, która zadowoliliby recenzenta, Edwarda Balcerzana. Nowy tytuł, krótszy od pierwotnego, miał być: *Wizualność literatury*. Zamiast talmudycznego: *Elementy sfery graficznej tekstu poetyckiego* – tak brzmi tytuł mojej rozprawy doktorskiej, która kandydowała do druku. Do tych spraw potrafiłem wrócić dopiero po trzydziestu latach... Już nie do kontaktów z Warszawą, z IBL-em, ale do „Odry”, do prasy kulturalnej bliżej Berlina...

il. 1 Jacek Wesołowski, *Spowiedź*, 2000, fot. Frank Hormann. Repr. za: Jacek Wesołowski, *Grenze/Granica*, [katalog wystawy], Galerie am Alten Markt, Rostock, 28.09.2001, Kulturforum zu Lübeck, 20.04.2002, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, 23.08.2001, s. 44



T.Z.-S.: W „Odrze” (3/2005) czytałem Pana artykuł Trzy polskie poetyki „concrete verse”: Drózdź, Grześczak, Białoszewski...

J.W.: To jest uwspółcześniona wersja tekstu z 1981 roku, z konferencji na temat poezji konkretnej, ostatniej w której uczestniczyłem... Od semestru zimowego 1981/82 rozpocząłem pracę lektora języka polskiego na Uniwersytecie Christiana Albrechta w Kilonii, wydelegowany przez mój Uniwersytet Łódzki, w którym obok dydaktyka byłem aktywnym działaczem związku „Solidarność”. Semestr u Albrechta zaczął się 1 listopada. Na święta Bożego Narodzenia wybierałem się do domu, do Polski. 13 grudnia wszystko przewrócił. Wszelkie kontakty z redakcjami, z moim środowiskiem naukowym zostały zerwane. W ogóle z Polską. Spadł na mnie szklany kloz. W tym klozku, by dać ujście myślom, zacząłem pisać dziennik. I równoległe rysować, robić obiekty, obrazy na ściany mojego pokoju w hotelu uniwersyteckim. W ścisłym związku z pisaniem. Ktoś z moich niemieckich znajomych, mający kontakty z galeriami sztuki, zapytał: „Słuchaj, może by z tego zrobić wystawę?”.

T.Z.-S.: Taki był początek Pana „konceptu w sztuce” pod tytułem *Dzien-Nik*

i Pana działalności jako wystawiającego artysty. Pan nie tyle zamilkł, ile zmienił sposób artykulacji. I charakter swojej wypowiedzi: z naukowej na artystyczną czy artystyczno-filozoficzną. Czyli zamilkł Pan jako teoretyk, a tym mocniej odezwał się jako artysta. Czy przyszło Panu łatwo to porzucenie słowa na rzecz obrazu?

J.W.: To jest tak jak z romantyzmem i pozytywizmem w historii literatury. Mówimy, że pozytywizm był przeciwieństwem romantyzmu, ale on był przecież w innym sensie kontynuacją romantyzmu. Z tego zrodziły się Legiony Piłsudskiego, z tego pozytywistycznego romantyzmu. Czy z romantycznego pozytywizmu. Czytali Sienkiewicza, Żeromskiego ci legionieści. Dominującą w mojej sztuce formą, zwłaszcza w latach 80., były obrazy reliefowe czy obiektowe, które traktowałem jako wypowiedzi w sensie artykulacji myśli: o świecie, o życiu, o człowieku, o sztuce, o tym, o czym pisałem w dzienniku. Na samym początku, aby to podkreślić, że to jest „myślenie obrazowe”, że to są „teksty obrazowe”, że ja je traktuję jako struktury znakowe, jak zdania złożone z wyrazów, na wystawach obok obrazów umieszczałem na ścianie kartki z tekstem dziennika, o różnorodnym, nieprostym, przeważnie znaczeniowym i ekspresywnym stosunku do obrazów.

T.Z.-S.: Proponuję, abyśmy temat Dzień-Nika i „milczenia” w Pana sztuce plastycznej czy twórczości artystycznej językowo-obrazowej odsunęli nieco na później. Wspomniał Pan o książce Wizualność literatury, do której wydania nie doszło. Pan był w Polsce jednym z pierwszych teoretyków poezji wizualnej jako nurtu w światowej poezji konkretnej. Kilka lat temu czytałem wywiad ze Stanisławem Dróżdżem, który wspominał o kontaktach z Panem, o Pańskiej obecności w historii zjawiska artystycznego, którego on był centralną postacią. Przypomnijmy znany utwór Eugena Gomringera „schweigen”, „milczenie”, może w wersji hiszpańskiej, ze źródła latynoskiego akurat, proszę, tak to wygląda w książce:

silencio silencio silencio

silencio silencio silencio

silencio silencio

silencio silencio silencio

silencio silencio silencio

Co Pan o tym powie?

J.W.: Proszę Pana, dwa lata temu byłem na konferencji naukowej w Collegium Polonicum w Słubicach i natknąłem się na profesora Balcerzana, który zakrzyknął: „Pan Jacek Wesołowski! Od poezji konkretnej!”. Nie widzieli-

śmy się 25 lat. Recenzował moją książkę, był na konferencji zorganizowanej przez Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie, robionej wspólnie z moim łódzkim uniwersytetem, z instytutem profesor Skwarczyńskiej, mojej mistrzyni, w 1978 roku, pt. *Pogranicza i korespondencje sztuk*, słuchał mojego referatu pt. *Wizualność tekstu a tekst wizualny*, który wzbudził niejakie poruszenie na tej konferencji, ukazał się potem w druku.

T.Z.-S.: W „*Tekstach Drugich*” (zeszyt 6/1998) Piotr Michałowski, pisząc o cizy w literaturze, wspomina ten Pana tekst, mówi o nim jako o interesującej propozycji naukowej...

J.W.: W książce zajmuje się poezją konkretną jako dwudziesto-trzydziestoletnim epizodem w historii literatury europejskiego kręgu kulturowego, w której to, co nazywamy dziś poezją wizualną w szerokim sensie, obecne było zawsze. Od Symiasza i Teokryta do Gomringera i Jandla. We wspomnianym referacie na konferencji IBL-owskiej Jandla ani Drózdza nie ma. Jest Norwid, są poeci młodopolscy, Tuwim. Jest Mallarmé, Apollinaire, Marinetti. Jest koronkowo zrobiona interpretacja wizualnego początku rozdziału Joyce'owskiego *Finnegans Wake*. Owszem, napisałem w 1974 roku słownikowe hasło *Poezja konkretna* dla „Zagadnień Rodzajów Literackich”, przedrukował je Drózdź w swojej antologii (*Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich i dokumentacja*, 1978), te materiały, zbierane przez lata w Instytucie Teorii Literatury w Łodzi, ukazały się jako gruba książka w 2007 roku w krakowskim wydawnictwie naukowym Universitas (*Słownik rodzajów i gatunków literackich*). Interesowałem się poezją konkretną, pisałem o poezji konkretnej. Ale nie jako o zjawisku unikalnym i incydentalnym („Wesołowski od poezji konkretnej!”), tylko jako o *egzemplum* stałej i ogólnej właściwości utworu literatury, który istnieje w piśmie, nie inaczej. „Od tego był Wesołowski”, że nie wszystko z tego utworu literatury da się tłumaczyć w ramach prostej relacji „zapisu mowy”, poczynając od nieortograficznego futurystycznego *Nuż w bżuhu*, na znakach „parapisemnych” późnych kontynuacji poezji konkretnej we współczesnej sztuce komputerowej kończąc, nie mówiąc już o „wierszu obrazkowym” od starożytnych Greków do poezji najbardziej współczesnej, wcale „nie konkretnej”. Utwór Gomringera jest tyleż okazem poezji wizualnej, co całkiem normalnej śpiewo-mowy do głośnego czytania. W tym miejscu, jeżeli chcemy mówić o milczeniu jako kategorii kulturowej na przykładzie produkcji ojca światowej poezji konkretnej, potrzebna jest nam pomoc naukowa. W lingwistyce ogólnej przyjęty jest na ogół pogląd o koniecznym i nierozzerwalnym związku języka z myśleniem. Uważa się, że nie ma myślenia poza językiem, myślenie jest językowe. Najdobitniej i najbardziej komplementarnie formułuje te rzeczy Ludwig Wittgenstein w swoich pismach. Rzecz ciekawa i charakterystyczna, że językoznawcy czy filozofowie języka, którzy zainteresowali się zjawiskiem poezji konkretnej, jak Max Bense, do pewnego stopnia Marshall McLuhan, czy wręcz tacy, którzy sami próbowali twórczości w poetyce *concrete poetry*, jak Siegfried J. Schmidt czy Helmut Heissenbüttel, mówią o języku w dwojakim sensie: po pierwsze jako o „wypowiedaniu myśli” i po drugie jako o „komunikowaniu



il. 2 Jacek Wesołowski, *Pom-Nik Miłości*, 1999, fot. Jacek Wesołowski

myśli”. Czyli o języku w mowie i o języku także poza mową. Pan wie, co to są języki sztuczne. Języki etniczne, polski, angielski, niemiecki to są języki naturalne. Językiem sztucznym jest język cyfr i symboli matematycznych. Dalej znaki drogowe, rozmaite systemy znaków informacyjnych na dworcach, w centrach handlowych i tak dalej. Proszę spojrzeć na programy komputerowe – paski narzędzi to cały zestaw „komunikatów myślowych”, a więc wypowiedzeń językowych – w piktogramach! Język komputera. W naszej wizualnej kulturze współczesnej wracamy do piktogramów, do prapoczątków pisma. A co Pan powie, jeśli będę twierdził, że ten oto mój rysunek ludzkiej głowy jest piktogramem? Bo moim celem jest tu nie zobrazowanie głowy, tylko przekazanie pojęcia „głowa”? Ale porzućmy te zawłości lingwistyki i paleografii, które próbowałem rozplątywać już w pracy magisterskiej, potem w doktorskiej. W tej chwili chodzi nam o definicje milczenia, która z tego wynika. Definicja dwojaka. Pierwsza: Milczenie to niemówienie. Druga: Milczenie to niekomunikowanie. Wszelkie, w sensie semiotycznym. Oczywiście interesuje nas milczenie znaczące, „wymowne milczenie”.

T.Z.-S.: *Rozważania nad milczeniem znalazłem u Izydory Dąbskiej (Milczenie jako wyraz i jako wartość, „Roczniki Filozoficzne”, zeszyt 1/1963). Mówi ona o milczeniu znaczącym jako „świadomym powstrzymaniu się od mówienia” w odróżnieniu od „wszelkiego milczenia”, ex definitione. To rozróżnienie może nam być przydatne, gdy przejdziemy do Pana własnej twórczości artystycznej, do Dzien-Nika.*

J.W.: Dziękuję. Dąbskiej chodzi w obu wypadkach o mowę, ale można jej rozważania odnosić do komunikacji w ogólności, też pozamownej. To jest

kwestia rozumienia pojęcia języka, mówiłem o tym powyżej. Otóż, czym jest *milczenie* Gomringera? Najpierw odczytajmy utwór na głos. Tylko trzecią linijkę: „silencio [tu następuje przerwa] silencio”. Pan zwrócił uwagę na przerwę, którą zrobiłem w czytaniu? Literaturoznawca czy językoznawca może zacytować w jakiejś swojej analizie ten bez wątpienia utwór poetycki „bezwersowo”, jak prozę, zaznaczając granice wersów tak oto: „silencio silencio silencio / silencio silencio silencio / silencio silencio / silencio silencio silencio / silencio silencio silencio”. Milczenie jest wykropkowane. Jak „brzydkie wyrazy” w dawniejszej, „eleganckiej” prozie. Gombrowicz na przykład nigdy nie napisał „gówno”, zawsze „g...”. A teraz p o p a t r z m y na „milczenie”, na ten utwór n a p i s a n y przez poetę – i teoretyka poezji konkretnej. To jest ilustracja jego formuły „Vom Vers zur Konstellation”. Wers w poetyce, w teorii literatury, jest pojęciem fonicznym, zaś Gomringerowska konstelacja jest pojęciem graficznym, wizualnym. To jest właśnie owo *silencio* – konkretne, czy konkretystyczne. Jest ono konkretne w obu znaczeniach: węższym: jako milczenie – niemówienie i szerszym: jako milczenie – niekomunikowanie. W funkcji parafonicznej pisma jest to przerwa w mówieniu. W kategoriach grafiki, architektury tego utworu napisanego, jest to przerwa w komunikacji. Dziura komunikacyjna – dosłownie „dziura” w siatce napisowej utworu. Jest to absolutnie dosłowny, konkretny o b r a z milczenia, wizualny ekwiwalent milczenia jako braku dźwięku, jako bezgłośność. Jest to także „ilustracja wierszem”, utworem artystycznym, McLuhanowskiej formuły „Verbo-Voco-Visual Explorations”, formuły całej naszej dzisiejszej galaktyki komunikacyjnej, w której obok książki, gazety, czasopisma dominującą rolę odgrywa telewizja, internet, billboard i tak dalej.

T.Z.-S.: *Poezja wizualna rozumiana jako główna odmiana poezji konkretnej, bo była przecież także poezja konkretna audialna, nagrywana na taśmy magnetofonowe, mogła rozwinąć się w wyniku naturalnej cechy tworzywa poetyckiego, którym jest słowo pisane. Literatura jest mówieniem w piśmie i poprzez pismo. Czy mógłby Pan podać i omówić kilka przykładów milczenia w poezji wizualnej, niekoniecznie konkretnej?*

J.W.: Oczywiście cała ogromna sfera produkcji artystycznej, którą popularnie nazywano „poezją konkretną”, a która z mową, mówieniem, ze śpiewomową poetycką mało już miała albo nic już nie miała wspólnego, zwłaszcza że prędko przyszli do niej artyści plastycy, możemy uważać za milczenie w sensie semiotycznym, a niekoniecznie lingwistycznym. Weźmy „milczące poematy” Doma Sylvestra Houédarda budowane z dwóch jedynie znaków maszyny do pisania: „nawiasu skośnego” i „podkreślenia”. To są formy abstrakcyjne, quasi-przestrzenne, tworzone często z użyciem kolorowych taśm do maszyny. Są to demonstracje „absolutnego milczenia” – jak czarny kwadrat Malewicza. I tylko narzędzia różnią obu artystów: na maszynie pisze poeta, malarz używa pędzla. „Milczenie absolutne” oponuje się wobec „mówienia w ogóle” – albo wobec „mowy poety w ogóle” – w tym sensie można rozumieć utwory Houédarda. Można o nim twierdzić, że nie jest poetą, lecz artystą plastykiem używającym zamiast piórka czy rylca maszyny do pisa-

Spójrzmy pod światło, siatka graficzna obu tekstów-obrazków dokładnie się pokrywa. Mamy więc „dwie strony medalu”, awers – rewers. Rewers tego krzyża, który przyznano, jest obrazem milczenia. Milczenia człowieka, którego przyznano. Przyznano go medalowi, co jest okazją do dętej ceremonii z wyżerką i wysokowymi napojami. A może przyznano go ziemi, w której spoczywa pod krzyżem? Milczenie. Utwór Grześczaka nawiązuje wprost do Gomringerowskiej gry między milczeniem jako nie-mownością, przerwą, wyrwą w mowie a milczeniem jako pustką, dziurą, „brakiem” w grafice wiersza, do relacji zwrotnej między milczeniem jako nie-mową a obrazem milczenia. Awers krzyża zasługi wypełnia wykrzyknik „a...” (aaaaaaaaa...), który ma tu być wyrazem aplauzu publiki wobec dekorowanego. Na rewersie odpowiada mu pustka, bezdźwięk, milczenie odznaczonego. Weźmy inny wiersz, jako całość na oko „normalny” *vers libre*. Proszę patrzeć i słuchać:

Ale tego pejzażu z kamieniami o siwych włosach

Ale tego pejzażu _____

Grześczak urywa nagle mowę poetycką – o oglądanym przez podmiot liryczny pejzażu – zapada w milczenie, aby ukazać czytelnikowi jego obraz: kontynuującą wers linią, ciągnącą się ku brzegowi strony. Pejzaż płaski, ciągnący się w nieskończoność. Ukazany – i oglądany – w milczeniu. A może ten pejzaż jest „samym milczeniem”? Brakiem mowy i obrazu, brakiem czegokolwiek, „absolutnym milczeniem”, metaforą (tak!) „wszelkiego milczenia”? I wreszcie ostatni utwór z tej serii: *Miasto, parodia*. Proszę spojrzeć tutaj. Grześczak „rysuje” przy pomocy maszyny do pisania „plan miasta”, z placami, z ulicami. Jest tu bardzo bliski Houédarda, prawda? Lecz w odróżnieniu od niego nie przekracza granicy literatury. Houédard odrywa się w zupełności od mowy, od języka. Grześczak zatrzymuje się dosłownie na granicy języka: redukuje słowo do fonemu, najmniejszej i elementarnej znaczącej cząstki językowego wypowiedzenia. Jego „plan miasta” wyrysowany jest przy pomocy litery „n”. Jeśli głoskę nazwalibyśmy fonemem, to literę nazwiemy grafemem, w duchu teorii Romana Jakobsona. Cóż znaczy ten grafem „n” na planie miasta? Małe „n” oznacza w matematyce liczbę niewiadomą, nieokreśloną, „każdą”: mówimy „liczba n-ta”, „do potęgi n-tej”. A więc jakiś „n” – człowiek w labiryncie miasta – *homo anonimus*. Jak bohater mojej serii *Portrety* w labiryncie Historii. Tylko że ja mówię z pełnym szacunkiem: „N.N.”. Grześczak nazwał ten swój utwór „parodią” – niewątpliwie ironicznie. Jest w tomiku inny tekst „humorystyczny”, jakby fraszka. Fraszka „na wiersz tradycyjny”. Tak oto wygląda ów wierszyk:

.....!
?
 ()

Wygląda, a nie mówi nic, milczy. Nie ma nic do powiedzenia ten wiersz tradycyjny. Poza tymi kilkoma fenomenami poezji wizualnej, lecz nie konkretnej, wszystkie inne w tomiku Grześczaka są „normalne”. Jak i w całej jego twórczości. Normalne wiersze pisane współczesnym *vers libre*, jak u innych poetów. Skoro jesteśmy przy znakach przestankowych. Nie są one same w sobie samodzielnymi znakami w sensie lingwistycznym czy semiotycznym, lecz indeksami, cechami przydatkowymi; informują o intonacji słowa czy zdania. Otóż pojawiają się one niekiedy w tekstach literackich w izolacji – jako samodzielne znaki. Znaki czego? Weźmy taki oto tytuł jednego z rozdziałów powieści *Lalka* Bolesława Prusa: „?”. Napiszmy to jako tytuł rozdziału, na osi symetrii tekstu:

?

W rozdziale tym mówi się o niewiadomej co do ciągu dalszego intrygi powieściowej. Przecież Prus mógł zatytułować rozdział: „Co dalej?” czy jakkolwiek inaczej z pytajnikiem. Byłoby słowo z intonacją. Brzmiałoby. Zatytułował: „?” – w milczeniu. W takiej milczącej funkcji – bezgłośniej emocji – używał także pytajnika, a i wykrzyknika, Miron Białoszewski:

co ważne
 ?
 że żne

! raz
 ! dwa
 ! trzy
 ! cztery
 zgnij kolano

Jeszcze jeden przykład z tej półki, Edward Stachura. Poemat *Kropka nad ypsilonem* kończy się tak oto:

[...] prostym sposobem gapowym transportem transsyderyalnym promem wypłynął z zaświatów żeglowny nomen omen i stał się nowym dzionkiem i stał się obwieszczającym koniec zagłady dzwonkiem i stał się gwizdzącym na to wszystko skowronkiem pod nieboskłonem pod szeroko otwartym niebooknem pod błękitnym bezgranicznym antyplafonem i tak oto stanęła kropka nad ypsilonem

●

O tej kropce pisałem w referacie pt. *Słowo wobec obrazu. Od problemów literatury wizualnej do zagadek nowej sztuki* na konferencję Uniwersytetu

Zielonogórskiego w 2002 r. (biorę fragment z książki pokonferencyjnej, 2004): „Jest to ta sama kropka, którą stawia się nad „i” – lecz (...) nad „ypsylonem” kropki się nie stawia. Jest to oczywiście także ta kropka, którą stawiamy na końcu zdania. Poeta postawił w pisanim tekście kropkę nie nad „ypsylonem”, literą „y” w ostatnim słowie poematu, grafemem „y” w napisie „ypsylon” [...], lecz jako znak przestankowy „uogólniony“, oznaczający tutaj gwałtowne, zdecydowane zaprzestanie mówienia: powiedziało się i teraz basta! Howgh! – jak mówią Indianie w książkach pana Karola Maya. Dlatego ta kropka następuje nie po zdaniu (w poemacie Stachury w ogóle nie występują znaki przestankowe, jak zwykle w wierszu wolnym), kropka ta następuje niejako po całej poetyckiej wypowiedzi – jako samodzielny znak – jaki? Ideogram chyba – oznaczający „koniec, zakończenie, zamknięcie”. Jest to wielka kropka, równa wielkością (w druku: keglem) liniom napisowym. Umieszczona samotnie pod siatką tekstu, nad pustą przestrzenią stronicy książki, „mówi” czytelnikowi, że nie tylko jest znakiem diagraficznym (kropka nad „i”), nie tylko znakiem przestankowym (kropka po zdaniu), lecz także samodzielnym znakiem poezji”. I jest ta kropka, przez pismo, nie tylko znakiem języka, jest także znakiem ikonicznym, obrazem. Obrazem słońca („żeglownego nomenomenu”), które jako „gwizdzący na to wszystko skowronek” wschodzi na nieboskłonie. W m i l c z e n i u, gdy zacichła wreszcie mowa.

T.Z.-S.: *My, czytelnicy, najczęściej nie zdajemy sobie sprawy z odrębnej, para- czy pozamownej istoty takich fenomenów w tekstach literackich...*

J.W.: Jestem ciekaw, czy pan zauważył inny jeszcze fenomen „poezji wizualnej” w *Lalce*. Fragment o „oknach-literkach”, które widzi Helunia Stawska. Dziecko stoi przy oknie i obserwuje, czy z zapalonych okien w domu naprzeciwko nie układają się literki. Akurat zapaliło się światło w jednym oknie i teraz jest tak: dwa oświetlone okna na trzecim piętrze, trzy na drugim i dwa na pierwszym. Jest literka: „H”. Tak samo następnie „T”: poziomo pięć okien trzeciego piętra, pionowo po jednym trzeciego, drugiego, pierwszego piętra i parteru. Te świecące się okna p o k a z a n e są w tekście powieści, w różnych wydaniach oryginalnych i przekładach, przy pomocy kwadracików albo prostokątów. W niektórych wydaniach nie ma kwadracików, wyrzucił edytor, zastąpił r y s u n k i autora literkami w cudzysłowach lub bez: „H”, „T”. Edytorzy zwykle „wiedzą lepiej” niż autorzy. Podobnie jak kuratorzy wystaw „widzą lepiej” niż artyści. Doświadczam tego czasem w obu dziedzinach. Proszę, tu jest ten fragment z kwadracikami [*pokazuje w książce*]. „Przez te okna, panie” – mówi babcia Misiewiczowa do pana Rzeckiego – Helunia nabrała ciekawości do abecadła”. Że tak było w istocie, potrzebne było Prusowi owe litery z okien p o k a z a ć czytelnikowi, za mało powiedzieć: „H”, „T”. Ale te Prusowe okna to nie jest mocny przykład na „milczenie”. Narrator mówi, a następnie komunikuje – obrazowo. Tu mówi, a tu „mówi” – stawia znaki pozapisemne. Nie o „milczenie” tu chodzi, lecz o „komunikowanie”, nie-mowne wobec mownego.

T.Z.-S.: *Mamy więc Pana rozróżnienie „milczenia jako niemówienia” i „mil-*

czenia jako niekomunikowania”. Za Dąbmską rozróżniamy „wszelkie milczenie” i „milczenie znaczące”. To ostatnie interesuje nas w sensie zarówno węższym, lingwistycznym, jak i szerszym, semiotycznym. Przystąpmy teraz do Pańskiego „konceptu twórczego Dzień-Nik”. Jego ramą i kanwą – jak Pan mówi – jest rzeczywisty dziennik, tekst pisany z dnia na dzień, jakkolwiek niekoniecznie codziennie. Równoległe i w związku z tekstem dziennika tworzy Pan obrazy, rzeźby, obiekty, instalacje, fotogramy, performance czy inscenizacje parateatralne, filmy wideo. Z tego materiału układa Pan kolejne projekty wystawowe, wymieńmy kilka ostatnich: Granica-Związki w Muzeum Historii Miasta Łodzi, 2006, Kunst-Werk i Prace białowickie, 2005, Grenze/Granica 2001-2002 kolejno w Rostocku, Lubece, Szczecinie. Projekty wystawowe dokumentuje Pan w katalogach czy w książkach artystycznych. Wszystko to razem jest Jacka Wesołowskiego Dzień-Nik. Pojęcia „pisanie” używa Pan wobec całości swojej działalności twórczej. Jakie jest w tym „pisanie” miejsce na „milczenie”?

J.W.: Przede wszystkim milczeniem jest wszystko, co niewyartykułowane, co niezrobione. Co nie jest zrobione, nie jest „zapisane”, to jest „przemilczane”. Mój Dzień-Nik jest analogonem mojego życia, mojego poszczególnego i szczególnego istnienia, bo każde poszczególnie istnienie jest szczególne, osobnicze i „osobowe”, jak to się ujmuje w personalistycznej filozofii, u Maritain’a czy u Martina Bubera na przykład. Jest on artykulacją mojej świadomości, zarazem terytorium jej formowania, dojrzewania – bo dojrzewamy stale, do końca – aż „spadniemy”, jak jabłko z drzewa. „Niezapisane” w Dzień-Niku jest jak „niedoznane” w życiu. Albo jak „zapomniane”. Istnieje tylko to, co „zapisane”. *Scripta manet*. I ja przez to istnieję, jestem. *Scribo ergo sum*. Następnie możemy powiedzieć tak: Wszystko w Dzień-Niku, w całym moim „konceptie twórczym”, co nie jest mówieniem w dzienniku-tekście, byłoby milczeniem: te wszystkie realizacje obrazowe, plastyczne. Ale przecież one „mówią”, są nastawione na komunikowanie sensów – używam obrazu jak słowa – jako artykulacji myśli.

T.Z.-S.: Właśnie. Chciałbym, abyśmy przyjrzeni się Pana „mówieniu” w obrazie, operowaniu obrazem jako komunikatem parajęzykowym, jako wypowiedzeniem znakowym i znaczącym. Signifiant i signifié.

Nie będziemy rozmawiać o tekście czy tekstach Dzień-Nika, choć być może nie unikniemy do nich nawiązań. Sposób, w jaki Pan kształtuje wypowiedź obrazową, plastyczną, wywodzący się zapewne z Pana wrażliwości literackiej, z odczytania w literaturze, wreszcie z Pańskiego warsztatu literaturoznawczego, daje podstawy do mówienia o metaforze w sztukach plastycznych. Pana dwuelementowa rzeźba z 1998 roku zatytułowana Spowiedź [il. 1] to jest dla mnie metafora milczenia, mogłaby się równie dobrze nazywać Milczenie.

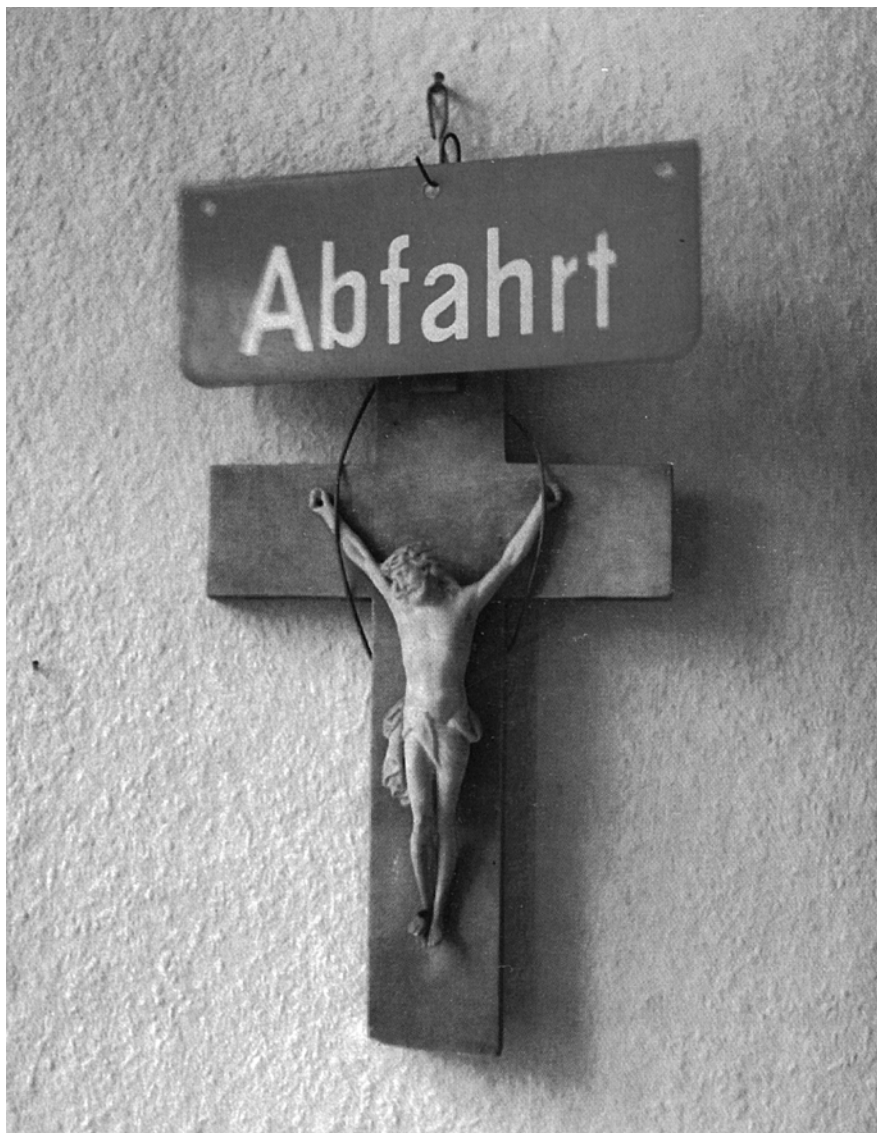
J.W.: W nauce o sztuce mówi się o alegorii. Weźmy pisma Erwina Panofskiego, klasyczną literaturę naukową o sztuce. Alegorie są to obrazowo wyraża-

ne pojęcia abstrakcyjne. Na przykład alegorie pór roku: Wiosna, Lato, Jesień, Zima. Tu ciekawy wtręt o roli języka w wyobrażeniach obrazowych. W niemieckiej ikonografii pory roku wyobrażane są często jako mężczyźni. Bo w języku niemieckim jest „der Frühling, der Sommer, der Herbst, der Winter”. W polskim malarstwie to są zawsze kobiety. Niemiecka Wiosna jest młodym chłopcem, polska – dziewczyną. Śmierć w obrazach Malczewskiego – jak i w wierszach Leśmiana jest kobietą, ale w filmie Bergmanna *Siódma pieczęć* jest mężczyzną. To jest działanie danego języka etnicznego oczywiście. Jeżeli by moją *Spowiedź* uważać za alegorie, to musiałaby się nazywać *Nie-Porozumienie*. Bo co to jest? Dwie głowy. Jedna drugiej szepcze do ucha. Ale jedna ma szczelnie obandażowane usta, a druga uszy. Nie było moim celem obrazowo wyrażać brak porozumienia, brak istotnej komunikacji między ludźmi. Dałem obraz spowiedzi – Czerwony spowiada się Białemu: daremnie, bo pierwszy nie może mówić, drugi nie słyszy – obaj obandażowani, dwaj Ranni w Szpitalu Historii. Dwaj, a Jeden, Biało-Czerwony. W innej wersji czerwony bandaż zastępuję czarnym, by wypowiedź była jednoznacznie etyczna, nie „polityczna”, i by była uniwersalna: Białe i Czarne. Oto metafora, ma Pan rację. Może być, że i milczenia, bo metafora ma pole znaczeń szerokie, rozstrzelone. Alegoria jest jednoznaczna. Mówi się w historii sztuki o „malarstwie poetyckim”, koronny tego przykład zarówno w praktyce, jak i w teorii dał Victor Brauner. Istotą poezji jest metafora.

T.Z.-S.: *Simonidas z Keos nazwał przed wiekami malarstwo „milczącą poezją”, poezję „mówiącym malarstwem”. Mówmy o poszczególnych Pana pracach, które „mówią” i to „mówienie obrazem” aktywowane jest niejako przez słowo: tytuł, wtręt pisemny w strukturze dzieła, wreszcie tekst połączony z obrazem. Przykładami na to mogą być kolejno: Pana Pom-Niki [il. 2], „obrazy z napisami” – jak np. „mała instalacja” z Chrystusem na krzyżu i napisem „Abfahrt” [il. 3] – zbiór obiektów lalkowych z tekstami pt. Ciało [il. 4]. Pierwotny tytuł zbioru brzmiał, zdaje się, Muzeum Członka?*

J.W.: Tu miałem problem przekładowy, bo po niemiecku trzeba wybrać: albo *Mitglied-Museum*, albo *Glied-Museum*, czyli albo znaczenie społeczne albo anatomiczne. Po polsku to jest w jednym słowie: członek. Oczywiście cały tytuł jest przekornym nawiązaniem do *Mouse-Museum* Claesa Oldenburga. U Oldenburga to jest metafora Kultury. U mnie to jest metafora Społeczności, zbiorowości ludzkiej *in genere*. Składa się ona z Części i Kawalków – jakby powiedział Witold Gombrowicz (*śmiech*).

Ciało, Körper (nie *Leib* – jak to się myli komentatorom tej pracy) jest to zbiór lalek wielkości i o proporcjach niemowlęcia, z wielkimi głowami. Wystawiam je zwykle w wielkiej skrzyni, otwieranej jak objazdowy teatr kukiełkowy. Oczywiście, lale „mówią obrazem”. Ale mowę tych poszczególnych obiektów można zdekodować dopiero wtedy, gdy przeczyta się dołączone do lal tabliczki z tekstami. Tekst zawiera tytuł obiektu, albo inaczej: nazwę, a raczej nazwisko danego „członka”: T.Warz, O.Ko, S.Erce, T.Yłek, W.Oreczek-Żóćciowy i tak dalej. Proszę zobaczyć, jak to się przekłada na jakikolwiek inny język, na przykładzie niemieckiego: G.Esicht, A.Uge, H.Erz, H.Intern,



il. 3 Jacek Wesołowski, *Bez tytułu. Dwa przedmioty znalezione*, 1993, fot. Jacek Wesołowski. Repr. za: Bernhard Schwichtenberg – Jacek Wesołowski, *Inter Wencja/Inter Vention*, [kat. wystawy], Muzeum Historii Miasta Łodzi, Galeria Łódzka, 10.04.-11.05.1997, Łódź 1997, s. 17

G.Alle. Po „nazwisku” delikwenta następuje opis, „krótka charakterystyka osobowości”. Te wszystkie teksty są przedrukowane w katalogach, *Arca* (1994/95) i *Grenze/Granica*. Na przykład: „Z.Ęby. Jest jak larwa na liściu. Żre, nie bacząc, że liść się skończy, że skończy się przyczepiona do liścia gałąź, skończy się pień, który tkwi w ziemi korzeniem. A ziemia? Ziemi nie da się przecież zeżreć. (1986)”. Lala ma wprawioną prawdziwą sztuczną szczękę, którą dostałem od zaprzyjaźnionego dentysty. Zrobiłem tych „Członków” około dwudziestu w latach 1984-88, jednego jeszcze w 1993, inne pozostają w opisach dziennika czy w szkicach, w rysunkach i studiach. Jest to przypadek względnej równorzędności obrazu i słowa: obraz (obiekt) milczy wobec odbiorcy, który nie przeczyta tekstu – oczywiście. Natomiast tekst jest kaleką komunikacyjną, gdy nie widzi się obiektu. Jest istotny, lecz w moim

il. 4 Jacek Wesołowski, *Ciało*, 1984–88 i 1993, fot. Jacek Wesołowski



założeniu wobec obrazu jednak drugorzędny, nie w pełni równouprawniony. Inaczej jest w „małej instalacji”. Kapitalną interpretację tej pracy daje profesor Bożena Chrzastowska w książce towarzyszącej podręcznikowi do języka polskiego *Literatura współczesna*, dla klasy maturalnej. Jest to bodaj jedyna moja praca, której nie dałem tytułu, ale ma podtytuł, zatem *Bez tytułu. Dwa przedmioty znalezione* [il. 3]. Ready made. Sztuka odpadków. Jest to aluzja do ruchu Fluxus i przez nią do dadaizmu, do gestów antykulturowych w sztuce XX wieku. Raczej gorzka aluzja. Praca składa się z obrazu i słowa. Obrazem jest marmurowy krucyfiks z Chrystusem, odłamany chyba z nagrobka, kupiony na flomarku. Nad Chrystusem słowo: „odjazd”. Słusznie zauważa komentatorka, że słowo musi być niemieckie, jest niemieckie. Jest to tablica znaleziona przeze mnie na torach kolejowych pod Kilonią: na czerwonym tle białe litery: ABFAHRT. Tę pracę jako „artystyczny” gest antykulturowy należy interpretować w kontekście antykultury realnej, moralnej, etycznej, a nie estetycznej (nieestetycznej, *schäbig*), w czasach której się urodziłem, w 1943 roku, w jakimś niby-państwie, o nazwie Generalgouvernement, między Zbrodniczym Czarnym a Występnym Czerwonym, między Gogiem a Magogiem, jak wyraża się Aleksander Wat w *Moim wieku*. Państwo było obce, potem przyszło półobce, czy ćwierćobce, zostawmy to. Chrzastowska wskazuje też na inne, współczesne i uniwersalne możliwości interpretacyjne tych dwóch rzeczy znalezionych, przeze mnie połączonych w wypowiedź – moralną, choć nie moralizatorską. Co do trzeciego przykładu, *Pom-Ników*, to słowo ograniczone jest tu do tytułu. Ale znów bez tytułu niemożliwe czy wątpliwe jest rozumienie obrazu, rozumienie tych obiektów. Czy powiedzmy mniej obowiązująco: tytuł, a więc słowo, jest ważną wska-

zówką interpretacyjną wobec obrazu. Tak jest na przykład często u Hasiora, pisze o tym interesująco Seweryna Wysłouch w książce *Literatura a sztuki wizualne*. Tytuł *Pom-Niki* zawiera w sobie tę samą dyspozycję konotacyjną, co tytuł całego mojego „konceptu artystycznego” *Dzien-Nik*. „Coś tam-Nik”. Nikać, znikać, zanikać. Przepływać, ulatywać, verduften. Jest, było, minęło. *Pom-Niki* jest to zbiór – otwarty, bo ciągle powstają nowe obiekty w tej serii. Podam parę przykładów, bez interpretacji. *Pom-Nik Władzy*: pięć czy sześć poobijanych w bowling-roomie drewnianych kręgli, zbitych w kupę, z „królową” w środku, zwalających się wzajem na siebie, powiązanych linką do wspinaczki górskiej z karabińczykiem. Do główek kręgli przyśrubowałem ołowiane odlewy lalczynych twarzy. *Pom-Nik Miłości* [il. 2]: na planie wieczka od pudła wedlowskich czekoladek w kształcie serca uszyłem czerwoną poduszkę w kształcie serca, w nią wbiłem pięć szpil zakończonych główkami ołowianych lalczyków, niczym szpil od kapelusza. Znaczenie jest otwarte, ale myślałem przy tym bardziej o miłości matczynej niż damsko-męskiej miłości. Ubiegnę Pańskie pytanie i powiem, że dotąd nie zrobiłem *Pom-Nika Milczenia*.

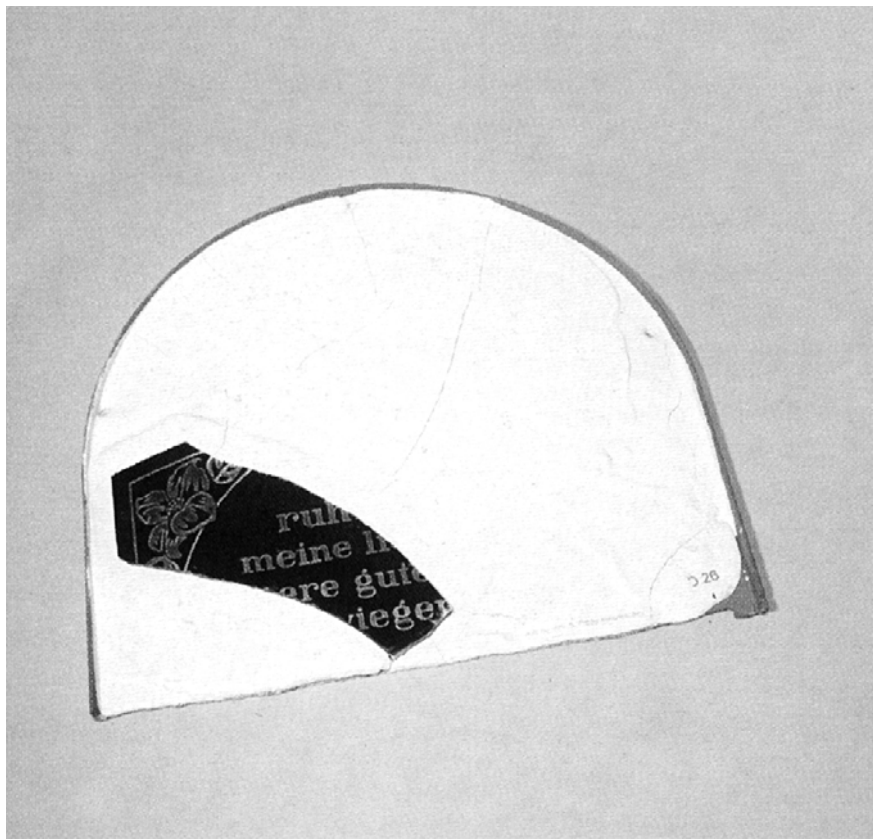
T.Z.-S.: *Wydaje się, że podobnie jak Spowiedź, również inne Pana prace odnoszą się wprost do tematu milczenia? Jest taki obraz z serii Portrety, a może tylko do niej nawiązujący, zatytułowany Wie geht es dir? [il. 5] Czyli, co słychać, how are you, ça va, kak dieta, i tak dalej. Niestety nie spotkałem go w żadnym z Pana katalogów. Jest to portret na tle krajobrazu, jak Mona Lisa na przykład. W tle dzieją się jakieś straszne rzeczy, mordy, gwatły, znów przypomina się Breughel z jego obrazem nocy św. Bartłomieja, Okropności wojny Goyi, Salò, czyli 120 dni Sodomy Pasoliniego, natomiast bohater Pana portretu rozkłada ręce, w jednej trzyma mydło, a twarz ma odwróconą na nice. Tę twarz zrobił Pan z odwróconego, wklęsłego odcisku twarzy swojego Nobody, owego N.N., bohatera wszystkich niemal portretów wspomnianej serii. To jest przecież Piłat, umywający ręce, milczący wobec argumentów faryzeuszów, gotujących straszną śmierć Chrystusowi. Może jeszcze gorzej, bo Piłat umywał ręce z powodów politycznych, a ten tutaj może z wygody, z obojętności, z bezmyślności, ze strachu. To jest doskonała obrazowa formuła milczenia, milczenia wobec zbrodni, wobec dziejącego się zła. Czy tak?*

J.W.: Może być tak. Niewykluczone, że myślałem przy tym obrazie o „izraelskich” powieściach Marka Hłaski: *W dzień śmierci Jego* i *Brudne czyny*. I zwłaszcza *Wszyscy byli odwrócenii*. Skoro Pan interpretuje tę pracę jako obraz milczenia – wobec zła, to proszę zwrócić uwagę na efekt optyczny, jaki daje wklęsła maska ludzka. Z odległości 2-3 metrów daje ona obraz twarzy – jako fantom świetlny. Tak dalece ów człowiek na obrazie pragnie nie dostrzegać dantejskich scen wokół siebie, że aż przestaje istnieć w otaczającej go rzeczywistości, staje się zjawą, złudzeniem optycznym. Nie tylko, że umywa ręce, że milczy, jego po prostu nie ma. W stanie czystym ten efekt optyczny wykorzystałem w innym obrazie serii *Portrety*, w *Portrecie murarza*. Jakby odcisk twarzy na murze, szaro tynkowanym, w czarnej grubej ramie. Niech będzie, że chodzi o Mur Berliński, symbol podziału na lepszą i gorszą



il. 6 Jacek Wesołowski, *Vota*, 1990–2004, fot. Jacek Wesołowski

il. 7 Jacek Wesołowski, „ruh”, ur. - zm. I, Próba rekonstrukcji, 2001, fot. Frank Hormann. Repr. za: Jacek Wesołowski, Grenze/Granica, [kat. wystawy], Galerie am Alten Markt, Rostock, 28.09.2001, Kulturforum zu Lübeck, 20.04.2002, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, 23.08.2001, s. 38



Europę, na wolną i zniewoloną. Z powodu tego muru wielu ludzi utraciło życie, wielu zostało zastrzelonych przy tym murze. Gdzie jest ten Murarz, który stawiał Mur? Kto to jest? Nie ma Murarza. Jest tylko Mur. Jest w tym skromnym obrazku problem odpowiedzialności człowieka za Historię. Odpowiedzialności każdego z nas. Może być?

T.Z.-S.: *Najbardziej kompleksową Pana pracę, odnoszącą się do tematu człowieka wobec Historii, jest instalacja, którą zrobił Pan we Friedenskirche we Frankfurcie nad Odrą w 2004 roku, w projekcie Goetzen, z okazji rozszerzenia Unii Europejskiej. Był to szeroko zakrojony międzynarodowy interdyscyplinarny projekt, uczestniczyli w nim m.in. Timm Ulrichs i Urs Jaeggi, już klasycy światowej nowej sztuki, hasła w encyklopediach. Kurator projektu, Udo Cordes, pracował nad jego przygotowaniem 5 lat. Zatytułował Pan tę pracę Vota [il. 6]. Votum, przedmioty wotywno, ściana wotywna w kościele. Jasne. Zastępcza nazwa mogłaby również brzmieć Milczenie Historii.*

J.W.: Instalacja składa się, jak Pan pamięta, z dziewięciu stacji – w których umieściłem 12 głów mojego Nobody, odlewy z jednej formy. Są one w rozmaity sposób preparowane i inscenizowane wzdłuż ściany nawy bocznej kościoła. Mają wywoływać u widza „obrazy historyczne”, sceny z przeszłości. Głowa gipsowa i woskowana, spalona, jakby wydobyta z popiołu, z fragmen-

tem zardzewiałej szyny żelaznej. Głowa z twarzą owiniętą w brudne płótno. Głowa położona na złożonej w kostkę historycznej, XIX wiek, koszuli, ze śladami czasu. Grupa trzech głów dająca ślady wapna na kamiennej posadzce. Głowa, głowa. Dalej dwie głowy w czapkach na postumencie: jedna w studenckiej korporantce, druga w wojskowej furażerce. Głowa wtopiona w blok betonowy z żelaznym hakiem, jakby miała służyć do obciążenia pławy na pobliskiej granicznej rzece Odrze. Głowa „piękna”, podmalowana, niby-marmurowa. W środku tego, liczącego 12 m szeregu, umieściłem wprost na murze (pod kontrolą konserwatora zabytków) sztuczną świecę, filującą lampkę elektryczną. Na wernisażu usłyszałem, jak ktoś powiedział, że to jest 1000 lat historii tego tu miejsca w Europie. I teraz rzecz o milczeniu. Każda z 9 stacji zaopatrzone jest w jakby tablicę informacyjną. Za głową czy głowami, oparte o ścianę, stoją zbite z listew stojaki z przytwierdzonymi arkuszami papieru. Niby że kto, co, kiedy, dlaczego? Ale karty papieru są puste. Milczą, *tabula rasa*. Jeżeli *Murarz* tyczy się odpowiedzialności jednostki za Historię, to tu mamy temat odpowiedzialności Historii za losy pojedynczego człowieka. Od Historii nie żąda się odpowiedzialności. Historia jest abstraktem. Jak Władza i Pieniądz. Człowiek jest konkretem.

T.Z.-S.: *Widzę jeszcze cały szereg Obrazów Milczenia u Pana. Kawaliki rozbitych tablic nagrobnych z fragmentami nieczytelnych inskrypcji w betonowych wylewkach, daremne próby ustalenia tożsamości zmarłego człowieka, rekonstrukcji jego losu [il. 7]. Gipsowe niemowlęta w skrzynce z napisem ON – po otwarciu skrzynki czytamy na odwrocie OFF – aus, zamknij. Niemowlęta w szufladkach białej szafki, szpitalnej czy biurowej, każde owinięte w określonej barwy chustę. Tu też należy Skrzynia i Wóz (Historii oczywiście). Chciałbym, aby Pan szerzej omówił jeden z większych obrazów, Kraj-Obraz [il. 8]. Tutaj również rozpoznaję milczenie. Jeśli tak, to jak je zwerbalizować? Jest to „obraz milczenia”?*

J.W.: Może być. Zrobiłem dwa duże obrazy obiektowe: moje obrazy na cudzych, na starych oleodrukach, w ramach. Podobne oleodruki wisiały na ścianach w łódzkim mieszkaniu moich rodziców, mego dzieciństwa, mieszkanie było „poniemieckie”. Jeden z tych obrazów jest wersją relacji między słowem a obrazem, jaka zachodzi w mojej „małej instalacji” z tablicą ABFAHRT. Oleodruk pokryłem tłumkiem gipsowych twarzy lalkowych, jest wrażenie ruchu, mrowienia czy gmerania się, bieganiny. Wszystkie te ludziki pędzą do przodu, wprost na widza. Obraz jest monochromatyczny, purpurowy, lecz zgaszony, kolory są u mnie zawsze zgaszone, stonowane. Na obrazie, na całej powierzchni z włączeniem złożonych ram, napryskany białą farbą napis: GELD MACHT FREI. Reszta jest milczeniem, powtórzmy za Szekspirem. Uważny widz (wymagam od widza uwagi, ciężkie zadanie w dzisiejszych czasach pośpiechu i powierzchniowości naszego życia), a więc uważny widz dostrzeże w prześwitach farby zamalowany oleodruk: *Portret kupca Georga Gize* Hansa Holbeina (1532). Młody człowiek w birecie i aksamitach liczy pieniądze, waży na jubilerskiej wadze złoto. Przywalony przeze mnie moim obrazem i „obrazoburczym” napisem ledwie dyszy. Milczy. Pyta

Pan o *Kraj-Obraz*. To jest jeden z moich ulubionych obrazów, powstrzymałem się od jego sprzedania pewnemu młodemu biznesmenowi z Hamburga. Typowa scena rodzajowa z XIX wieku. Malarstwo niemieckie, może holenderskie. Krajobraz smętny, późnojesienny. Bezlistne już drzewa, pożółkłe trawy. Na skraju lasu kobieta pędząca stado krów rozmawia z mężczyzną na koniu. Tonacja całości żółtawo-brązowawa, obraz w starej ramie, obramowałem go listwami, co robię często, by podkreślić przynależność ramy do obrazu. Centralnie na oleodruk nałożyłem cztery ołowiane laleczki, wiszące jakby w powietrzu złowrogie elfy. Trzymają w dłoniach napięte czerwone taśmy. Opasują. Biorą *Kraj-Obraz* w posiadanie. Otóż elfy te nie mają skrzydeł – wiszą bezgłośnie w powietrzu *per deus ex machina*. Ta bezgłośność wyobrażenia przeze mnie nałożonego na oleodrukowy krajobraz udziela się jakby przyrodzie, zwierzętom i ludziom przedstawionym przez malarza. Trawy nie szumią, nie słychać parskania konia, porykiwania krów ani rozmowy ludzi. Trwa złowroga cisza. W czarniawym horyzoncie domalowałem delikatnie pędzelkiem jakby-kominy, jakby-wieże, dalekie światła reflektorów. Coś nastąpi, się stanie. W tym Kraju, w Obrazie.

T.Z.-S.: *Wszystko martwe, samotni tylko ludzie, a wokół nich milczenie – powiada Fiodor Dostojewski. Nie wolno milczeć wobec zła – mówi Karl Jaspers. Jest rzeczą najzupelniej jasną, że Pańska postawa w sztuce jest antyartystowska, jest interwencyjna. InterWencja – taki był tytuł Pana projektu, który opracował Pan wraz z Bernhardem Schwichtenbergiem, artystą o podobnej Panu postawie w sztuce. Pokazaliście go Panowie w 1997 najpierw w Łodzi, w muzeum miejskim, następnie w dwóch miastach w Szlezewiku-Holsztynie, wreszcie, po przerwie, w Berlinie, 2001. Wystawa berlińska miała drugi katalog, podsumowujący pięć lat życia projektu. Pozwoli Pan, że odczytam z tego katalogu fragmenty komentarza Bjoerna Engholma: „Przedmioty i stany, których Schwichtenberg i Wesolowski dotykają i przeciw którym kierują swą energią, są ewidentne: wszystko, co mętne, nieruchome, nacechowane rutyną, zwłaszcza ociężałość umysłu, mętlik stereotypowych poglądów (auto- i heterostereotypy myślowe), wszystko, co „na wieczność ustalone”, sztuczne, ulizane, naznaczone blichtrzem pokrywającym pustkę ideową, małoduszność, nieczułość, nieustępliwość wobec racji drugiego człowieka, wszelkie objawy niesprawiedliwości (od krzyczącej nędzy ludzkiej do niszczenia naturalnego środowiska człowieka), fanatyzm polityczny, ksenofobia...” I dalej: „Prace obu artystów, połączone na wystawie, informują, interweniują, objaśniają: jest to sztuka, upominająca się o to, co zdaje się dzisiaj zanikać w naszej ludzkiej wspólnocie: humanizm. W tym sensie obaj twórcy są „polityczni”. Nie jako rzecznicy jakiegokolwiek partii politycznej, nie jako „programowi” mądrale” czy „naprawiacze świata”; są polityczni, ponieważ „polis”, naszą ludzką społeczność z jej brakami, błędami, z jej małodusznością biorą na dywanik.” Istnieje taka praca Beuysa pt. Milczenie Marcela Duchampa jest przeceniane (1964). Beuys był artystą „politycznym”. Duchampowi widocznie miał za złe porzucenie sztuki dla gry w szachy pod koniec życia. Czy Pan się uważa za artystę „politycznego”?*



J.W.: Ja myślę, że to się przedstawia jasno w przeczytanym przez Pana komentarzu Engholma. Trzymając się rozważanego tu przez nas tematu, „milczenia” mianowicie, powiem, że nie zaliczam się do artystów milczących na tematy otaczającej nas rzeczywistości i zajmujących się w swojej sztuce zagadnieniami czysto estetycznymi. Czy warsztatowymi. W chwili obecnej jestem w tym jak najbardziej *trendy*, czasy metasztuki minęły. Przyszedłem do sztuki z nauki, z humanistyki, w latach 80. Donald Kuspit w swojej znanej książce *The New Subjectivism: Art in the 1980s* pisze o dziele Josepha Beuysa jako „reprezentatywnym dla dążeń sztuki ku wyrwaniu się z błędnego koła narcystycznego indywidualizmu i estetyzmu, i aktywności twórczej w zakresie problematyki przeżywanej przez nas historii i współczesności”. Chciałbym widzieć się w tej reprezentacji. Moja w niej lokacja jest uniwersalna, filozoficzna, nie jest nastawiona na tu i teraz, nie jest publicystyczna. Uważam, że człowiek ma obowiązki moralne wobec siebie i innych ludzi, wobec wyznawanych przez siebie wartości etycznych. Jeśli uświadamia sobie i uznaje te wartości, winien dawać temu wyraz. Artysta to robi w sztuce, w sposób jej właściwy. Dowody na to były w sztuce polskiej „pogrudniowej”: wystawy w kościołach, w domach prywatnych, nie „polityczne”, lecz etyczne. Te rzeczy dochodziły do mnie przez niemieckie pisma o sztuce, są utrwa-

il. 8 Jacek Wesołowski, *Kraj-Obraz*, 1993, fot. Jacek Wesołowski, Repr. za: Bernhard Schwichtenberg - Jacek Wesołowski, *Inter Wencja/Inter Vention*, [kat. wystawy], Muzeum Historii Miasta Łodzi, Galeria Łódzka, 10.04.-11.05.1997, Łódź 1997, s. 14

lone w książkach artystycznych z Polski. *Dzieciątka Boże* Andrzeja Kaliny w bagażniku samochodu po zabójstwie księdza Popiełuszki jako żłóbek zainstalowany w kościele na święta publikował „Art”. Na okładce książki Wojciechowskiego o sztuce polskiej lat 80. Leszek Sobocki dusi się w czerwonym trykocie, zamknięty w wymyślnym kubusie, w mentalnej celi więziennej. Obawiając się uduszenia, w roku 1985, gdy skończył się mój kontrakt na uniwersytecie w Kilonii, zostałem na Zachodzie. Dla ówczesnych władz w Polsce był to akt polityczny, dla mnie to był wolny wybór mego losu, za który ponoszę odpowiedzialność. Jako artysta, a w ostatnich latach także znów publikujący teoretyk i eseista, jako „macher” kulturalny, robię, co mogę, co potrafię, na co mnie stać. Od lat 90. jestem najzupełniej obecny w Polsce, mimo zagranicznego adresu. Mieszkam w Berlinie, często doglądam swojej starej barokowej plebanii w Lubuskiem.

T.Z.-S.: *Ostatnie pytanie. Proszę mi wybaczyć, jeśli uzna je Pan za zbyt osobiste. W filmie, który TVP Łódź zrealizowała o Pana pierwszej wystawie w Polsce, w 1993 roku, wspominał Pan o licealistce, która zapytała Pana na wernisażu: „Z Pana prac emanuje niepokój. Dlaczego?” Milczący niepokój – milczenie jest często bardziej wymowne jak mowa. Czy jest coś, czego Pan się obawia, co napawa Pana niepokojem? I co Panu daje nadzieję i radość życia?*

J.W.: Wszystkie pytania w tej rozmowie były osobiste. Co odpowiedziałem licealistce wtedy, nie powtórzę. Czego się obawiam, co mnie cieszy? Jest dużo takich rzeczy. Najbardziej obawiam się, że popadnę w milczenie. Że przyjdzie taka chwila, że mi się przestanie chcieć. Pisał Białoszewski: „ja strażnik grobowca / nadaję z mrówkowca”. Ma Pan tu nawiązanie do Grześczakowego *Miasta*. Bez parodii. Nadzieję daje mi, że ciągle mówię, piszę, tworzę, ruszam się, „nie daję z pokoju / ulica Bizeta na 102”. Że mi się chce.

T.Z.-S.: *Dziękuję Panu bardzo za tę rozmowę.*

J.W.: Z wzajemnością.

rozmowa przeprowadzona w 2008 r.

Jacek Wesołowski

Artysta i teoretyk sztuki, literaturoznawca, doktor nauk humanistycznych, badacz poezji konkretnej, autor tekstów poświęconych zjawiskom interdyscyplinarnym w literaturze i sztuce oraz zagadnieniom awangardy XX wieku. Od 1983 roku realizuje własny koncept artystyczny pn. *Dzien-Nik*: malarstwo, grafika, obiekty, instalacje, akcje, dokumenty, teksty. Mieszka w Berlinie i Białowicach w Lubuskiem.

Tomasz Zalejski-Smołeń

Absolwent historii sztuki i filozofii, doktorant w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.

Summary

TOMASZ ZALEJSKI-SMOLEŃ / About silence - a conversation with Jacek Wesołowski

Silence and related to it phenomena such as calm, concealment, meaningful pause, inexpressiveness are worth discussing. More and more attention has been paid to these questions, especially in the recent years. The issues touched upon in the conversation with Jacek Wesołowski, an artist, art theorist, specific poetry expert, author of texts dedicated to interdisciplinary questions in literature and art as well as to matters of the twentieth-century avant-garde, have become a good pretext to ponder about silence as a culture category. During their informal talk the authors try to answer the question: what is silence from the perspective of communication? They also make an attempt to state the possibilities of interpretation of this phenomenon in the context of philosophy, literature and art.

Since 1972 Wesołowski has published academic texts. Since 1983 he has been releasing his own artistic concept entitled *Dzien-Nik* that covers wide spectrum of his creative activity: painting, graphic art, objects, installations, actions, as well as theoretic and literary texts. Both his passions, academic and artistic, were highlighted in the following conversation. In its first part Wesołowski talks about silence from the perspective of linguistics, theory of literature, research on visual poetry, whereas in the second part he explains in what way silence is present in his own creation.