

Katarzyna Oczkowska

Polska Akademia Nauk

Instytut Sztuki

Trupia perwersyjność albo Akademia wszelkiej sciencyi pełna

Ja nie piszę tu, jakby to był artykuł wiary i rzecz nieomylna, bo mógłbym być unus contra omnes, ale co wiem w tej materii, to wypiszę dla ciekawości zacnego Czytelnika mego, żeby zważywszy ludzką opinią, niektórych zdanie, niebył contradicens ani negował simpliciter, ale mówił i trzymał zemną, że w tym niemasz żadnej implikancy, inkonweniency, absurdum, niepodobieństwa, owszem coś podobnego.

(Chmielowski, 1968, s. 137)

Na pierwszy rzut oka obraz nie przypomina trupa, lecz możliwe jest, że trupia obcość bliska jest obcości obrazu.

(Blanchot, 2012, s. 85)

Cykl dziesięciu fotografii Ireny Kalickiej z 2016 r., zatytułowany *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, jest kontynuacją poprzedzającego go *Koń, jaki jest każdy widzi*, który powstał rok wcześniej. Obydwa wdzięczne tytuły to cytaty pochodzące z *Nowych Aten* autorstwa jezuickiego księdza Benedykta Chmielowskiego, czyli XVIII-wiecznej wizji świata określanej mianem pierwszej polskiej encyklopedii¹. Artystka za pośrednictwem fotografii postanowiła zmierzyć się z opisywanymi przez duchownego kliszami, uprzedzeniami i przesądami, ukazując je za pomocą kodów wizualnych zaczerpniętych z codziennej rzeczywistości, symboli narodowo-patriotycznych, a także motywów historyczno-artystycznych czy literackich. Tego rodzaju wizualne zapośredniczenia osadza Kalicka we współczesnym kontekście społeczno-politycznym, badając aktualność fantazmatów przedstawionych w *Nowych Atenach*. Wizja świata Chmielowskiego przyjmuje w encyklopedii formę swoistego *theatrum mundi* (o czym nie omieszkał poinformować „zacnego czytelnika” autor), które Kalicka poddała hiperbolizacji. Wyeksponowana sztuczność i nieprzystawalność to efekt dopracowanej inscenizacji. O ile paradygmat fotografii jako „tego-co-było” został przekształcony w permanentny spektakl i „to-co-zostało-odegrane” (Soulages, 2007, s. 81), o tyle u Kalickiej scena jest potraktowana bardzo dosłownie.

¹ Pierwsze wydanie tj. dwa tomy zasadnicze miało miejsce w latach 1745–1746, a drugie, które zostało uzupełnione i rozszerzone dwoma kolejnymi tomami, czyli tzw. suplementami, w latach 1754–64. Zob. H. Rybicka-Nowacka, „*Nowe Ateny*” Benedykta Chmielowskiego. *Metoda, styl, język*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 18.

Uwydatnione i przerysowane *mise-en-scène* zaczyna przypominać coś groteskowo sztucznego, należącego do rzeczywistości – co więcej – rzeczywistości lokalnej, a jednak od niej oderwane. Tego rodzaju wizualno-znaczeniowy eklektyzm może kojarzyć się z tym, co Maurice Blanchot nazwał trupim podobieństwem.

Wizualne wyimki z *Nowych Aten* być może na pierwszy rzut oka nie przypominają trupa, ale – powołując się na wprowadzający do tekstu cytat francuskiego filozofa – istnieje możliwość, że trupia obcość jest im szczególnie bliska. Chciałabym więc przyjrzeć się, w jaki sposób wizja świata według encyklopedii Chmielowskiego może uobecnić się we współczesnym kontekście w formie podwojonej sztuczności, związanej z podobieństwem i odbiciem. Owa podwójność związana jest z kategorią widzialności – Blanchotowskim pojawianiem się. Encyklopedyczno-literacki obraz kreślony w *Nowych Atenach* został przez Kalicką zapośredniczony i poddany dekonstrukcji, a artystka wskazuje na kolejne fantazmaty (nie tak bardzo odległe od tych opisanych przez Chmielowskiego), funkcjonujące w obszarze znanej rzeczywistości. Reinterpretacja artystki nie powoduje, że kuriozalny wymiar jezuickiego dzieła znika, ale pojawia się na nowo i związany jest z przecuciem błędu, który przedstawia. Cykl ma, z jednej strony, charakter krytyczny, z drugiej – przez swoją dopracowaną, stylizowaną formę – uwodzi i powoduje dezorientację. W *Smoka pokonać trudno...* Kalicka bada strategie uwodzenia za pomocą obrazów oraz mechanizmy, dzięki którym społeczny, polityczny i kulturowy wymiar reprodukuje własne reguły oraz wytwarza kolejne klisze.

Nikifor nauki polskiej

Już w tytule *Nowych Aten* ksiądz Chmielowski dokładnie określił odbiorcę i cel swojego *opus vitae*: „[...] mądrym dla memoryjału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melankolikom dla rozrywki”. Następnie wymienił, jakie kwestie zostaną w nim poruszone: od bogów i bożków, przez zwierzęta, ludzi, aż po narody – słowem: „cały świat pisany z gruntu w słów krótkości”. Mimo że dzieło współcześnie postrzegane jest przede wszystkim jako przykład obskurantyzmu okresu przedoświeceniowego i do tej czarnej legendy odwołuje się Kalicka, to na tle ówczesnej nauki europejskiej jest to podejście typowe – stanowi przykład jednego z wielu przedsięwzięć tego rodzaju od czasów renesansu. W kontekście kultury baroku sarmackiego encyklopedia była natomiast dziełem wielkiego formatu, a autor podjął ogromny wysiłek przybliżenia rzeczywistości czasów saskich przeciętnemu szlachcicowi (Paszyński, 2014, s. 38–40). Jezuita odwoływał się do poglądów licznych autorów, ale jest to krąg dość zawężony, ponieważ czerpał jedynie z pism uczonych wyznania katolickiego. Z dorobku innych badaczy – choćby Newtona czy Boyle’a, znanych w tym czasie na Zachodzie – Chmielowski po prostu nie mógł korzystać. Drugą kwestią jest również to, że raczej pobieżnie potraktował on podział nauk ścisłych. Nie można natomiast odmówić autorowi *Nowych Aten* wnikliwego ujęcia tematów historyczno-geograficznych, gdzie wykazał się dobrą znajomością zagadnień związanych z imperium otomańskim, Azją czy Afryką (Rybicka-Nowacka, 1974, s. 35–37). Ksiądz, który był proboszczem w prowincjonalnym Firlejowie na Kresach, doskonale zdawał sobie sprawę z własnych ograniczeń i tego, że znajduje

się na marginesie głównego nurtu nauki oraz kultury. Bez dostępu do bibliotek czuła się „jak w beczce Diogenes, gdzie tak yedwabniczek *dum operor, operior* (pracując w ukryciu)” (Chmielowski, 1968, s. 18).

Encyklopedia pod względem rozmiarów jest dziełem imponującym, ponieważ składa się z aż czterech kilkusetstronicowych tomów. Pierwsze współczesne opracowanie *Nowych Aten* z 1966 r. obejmuje tylko wybrane fragmenty, a redaktorzy skupili się na tych wątkach, które podkreśliły przede wszystkim teologiczny oraz kuriozalny charakter wydźwięk encyklopedii. Mimo odkrywczej przedmowy Jana Józefa Lipskiego, zatytułowanej *Nikifor nauki polskiej*, wyraźna jest u niego skłonność do ośmieszania wywodu Chmielowskiego, co podkreślają specjalnie stworzone w tym celu ilustracje o charakterze satyrycznym autorstwa Szymona Kobylińskiego. W związku z tendencyjnym wyborem redakcyjnym oraz pominięciem ponad 2500 stron tekstu encyklopedii z bardziej praktycznymi, a mniej osobliwymi informacjami, powstał tak zwany obszar martwej prozy, jak określiła to Halina Rybicka-Nowacka. Proboszcz z Firlejowa stał się postrzegany wyłącznie jako postać kuriozalna: „zarażony jest jak Don Kichot fikcją, godny co najwyżej tytułu Nikifora nauki polskiej” (Rybicka-Nowacka, 1974, s. 18).

Trupie *mise-en-scène*

Irena Kalicka w *Smoka pokonać trudno...* z jednej strony, swobodnie odwołuje się do *Nowych Aten*, potraktowanych jako symbol zacofania i ciemnoty oraz „typowy obraz grafomanii naukowej” (Krzyżanowski, 1986, s. 375), z drugiej – cytuje konkretne fragmenty. Ważnym aspektem staje się tu średniowieczny motyw *ars moriendi* oraz *vanitas*. Ten ostatni znalazł najpełniejszy wyraz w sztuce barokowej, a zwłaszcza w przedstawieniach martwej natury, która również pojawia się u Kalickiej. Artystka porusza się w obszarze popularnej ikonografii, ale motyw śmierci zyskuje tu wieloaspektową formę, bo fotografka odwołuje się nie tylko do historii sztuki, ale również do kultury popularnej, symboli narodowych czy wątków politycznych. W ten sposób powstały fotografie, których tworzywem stała się dopracowana i bogata w sieć odwołań *mise-en-scène*. Przerysowana inscenizacja pojawia się w zdjęciach Kalickiej, począwszy od kostiumów, charakteryzacji, rekwizytów, scenografii, organizacji przestrzeni, aż po oświetlenie i kolor. Termin *mise-en-scène*, który etymologicznie oznacza po prostu „umieszczony na scenie”; zabieg ten nie bywa zwykle wykorzystywany jako samodzielny aspekt znaczeniowy, a raczej w inter-relacjach z innymi elementami. Tyle że w *Smoka pokonać trudno...* nie został on zastosowany, aby wytworzyć złudzenie albo wrażenie rzeczywistości. Dzieje się zupełnie odwrotnie – *mise-en-scène* ma za zadanie manifestować sztuczność przedstawienia wizualnego, a także podkreślać transformację malarskiego dzieła sztuki w fotografię (Chmielecki, 2006, s. 17–18). Tego rodzaju strategia ma swoją długą tradycję, począwszy od powstania medium, które jako podrzędne wobec malarstwa miało się do niego formalnie upodabniać, aż po współczesne mniej lub bardziej dosłowne odwołania do znanych dzieł sztuki Joela-Petera Witkina, Annie Leibowitz, Ervina Olafa, Petera Lindberga, Patricka Demarcheliera czy Gregory’ego Crewdsona.

Zdjęcie, które można uznać za rozpoczynające cykl Kalickiej, to inscenizacja motywu *ars moriendi*, wzorowana na licznych średniowiecznych przedstawieniach tego typu. Spośród nich najbardziej rozpoznawalne są te autorstwa niemieckiego XV-wiecznego grafika, zwanego Mistrzem E.S. od monogramu, który umieścił na kilkunastu z ponad trzystu zachowanych prac. Twórca, aktywny w latach 1450–1468, jest autorem miedziorytów, będących wzorem dla sztuki późnogotyckiej oraz jej renesansowych reminiscencji, obecnych chociażby w grafikach Albrechta Dürera. W jednym z jedenastu drzeworytniczych przedstawień z cyklu *Ars moriendi*, datowanego ok. 1460 r., Mistrz E.S. ukazał umierającego oraz zgromadzone wokół jego łóżka demony, które kuszą go trzymanymi w rękach koronami, a więc średniowiecznym symbolem ziemskiej pychy. Całą tę scenę obserwują z wyrazem dezaprobaty Bóg, Chrystus i Matka Boska. W innych przedstawieniach Mistrza E.S. na pierwszy plan zamiast pokus wysuwa się *ars bene moriendi*, bo demony, wycofane pod łóżko, ustępują miejsca aniołom lub postaciom świętych, którzy opiekuńczo czuwają nad umierającym (Höfler, 2007).



Irena Kalicka, z cyklu *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, 2016, dzięki uprzejmości autorki

W fotografii Kalickiej średniowieczny motyw został potraktowany nieco inaczej, gdyż wokół umierającej postaci – a jest nią ona sama – pojawiają się wyłącznie zamaskowane postaci demonów czy kościotrup, zwracający się w kierunku widza. To, że Kalicka wciela się w trupa samej siebie, czyni ją, a także jej obecność – jako zmarłej, czyli kluczowej postaci *ars moriendi*, oraz jako artystki wchodzącej w rolę i przybierającej pozę – centralnym aspektem przedstawienia traktowanego w kategoriach połączenia dojmującego braku wraz z nieznośnym nadmiarem. Z jednej strony, widzimy zachowaną powłokę żywej osoby, z drugiej – obcy, oddalony i niedostępny byt, który jest wręcz najlepszą wersją żywego – imponujący oraz monumentalny. W pewien sposób sam się podwaja, jednocząc się w bezosobowości dzięki podobieństwu oraz obrazowi (Blanchot, 2012, s. 85–86), co w zasadzie stanowi metaforę fotografii jako takiej, biorąc pod uwagę jej mortalne związki. W ten sposób wytwarza się relacja „podwójnego *mimesis*”, które jest odgrywaniem na zasadzie przerysowanego naśladownictwa zmierzającego ku maskaradzie. Pomimo „teatralności” tego określenia bardzo często maskarada ma wymiar polityczny, a w tym kontekście stanowi produkcję obrazu za pomocą udawania nieobecności oraz szczególnego nadmiaru (Krawczyk, 2008, s. 38–39). Fotografię Kalickiej można również traktować, podobnie jak autoportret Hippolyte’a Bayarda upozowanego na topielca z 1840 r., jako gest powodujący, że przez rodzaj symbolicznej śmierci i zanikanie podmiotu powstaje paradoksalnie możliwość jego pojawienia w formie obrazu w przestrzeni artystycznej oraz społecznej.

Egzotyka podobieństwa

Idąc w kierunku polityczności, rozumianej jako pole gry pomiędzy wizualnymi i znaczeniowymi schematami funkcjonującymi w obszarze porządku społecznego a próbą ich dekonstruowania, Kalicka za pomocą kolejnych fotografii wskazuje na powielanie kulturowych oraz narodowych stereotypów. W eklektycznych *mise-en-scène* – jak pisze Bożena Czubak (2016) – odgrywane są różnorodne tendencje współczesnej kultury do egzotyzyacji, folkloryzacji czy demonizacji, ale także do sentymentalnego inscenizowania tematów sztuki. Kalicka, zdając sobie sprawę z groteskowego wydźwięku tych skłonności, wynikających z pewnego rodzaju tęsknoty, operuje – jako swoista insiderka – katalogiem obrazów pochodzących z wnętrza tej kultury. W ten sposób artystka manifestuje coś na kształt antykatalogu motywów i symboli, które traktuje, z jednej strony, z ironią czy sceptycyzmem, a innym razem z dużą dozą czułości. Podobnie jak Ziemowit Szczerek, który pisze o potrzebie u egzotyzacji rzeczywistości, nazwanej wdzięcznie potrzebą tropików:

[...] bardzo byśmy chcieli [...] wyobrazić sobie fiaty cinquecento sporting parkowane w buszu, w buszu kapliczki z Frasośliwym, a może by i taki Frasośliwy w tym buszu nie był, może i Niefrasośliwy by się stał, warzywniaki z kapustą kiszoną w beczkach, z panią w niebieskim kitlu za ladą, a na dachu – małpa! I kiszonego je ogórka, co go z kadzi zwędziła! (2015, s. 56).

Swoisty powiew egzotyki poczuć można dzięki fotografii przedstawiającej tytułowego smoka, czyli głowę figury z Parku Dinozaurów i Rozrywki „Dinolandia”



Irena Kalicka, z cyklu *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, 2016, dzięki uprzejmości autorki

w Inwałdzie. Kalicka wskazuje na dziwaczne, a jednocześnie spektakularne zapożyczenia rozprzestrzeniające się w przestrzeni publicznej, które na jej fotografii przybierają formę „podwójnego *mimesis*”. Zapośredniczenie obrazu, który już jest obrazem wyobrażonej „hollywoodzkości” czy „zachodniości”, znów wskazuje na Blanchotowskie podobieństwo – odwzorowanie przedmiotu nie jest związane z jego sensem ani nie ułatwia zrozumienia jego istoty. Co więcej – stara się wręcz od tego sensu uchylić, podtrzymując obraz w bezruchu podobieństwa, które nie ma do czego być podobne (Blanchot, 2012, s. 86).

Skazane na obraz

W kolejnej fotografii cyklu artystka bezpośrednio nawiązuje do trzeciego rozdziału *Nowych Aten*, zatytułowanego *Teolog w boskich rzeczach idiota*, dotyczącego czarnej magii. W opracowaniu encyklopedii przez Lipskich kwestia czarów jest mocno wyeksponowana, ze względu na kuriozalność poglądów nie tylko Chmielowskiego, ale w ogóle przeważającej części społeczeństwa doby sarmackiej. W ówczesnym światopoglądzie nadal pokutował obraz zaproponowany przez XV-wiecznych dominikańskich inkwizytorów w słynnym *Młocie na czarownice*. Autor *Nowych Aten* o tak zwanych, kobietach przeklętych pisze w ten sposób:

Już to rzecz nieomylna, z Autorów o czarownictwie piszących, że:

[...], czarownice wyrzekają się Wiary, Chrystusa Pana, Nays: Matki, Anioła Stróża, Świętych Pańskich, czarta sobie odtąd za stróża obierając. Spowiedź czynią dla oka tylko świętokradzką, Nayświętszy Sakrament plują, depczą. Nayczęściej się obierają za baby do brania dzieci y wtedy *praeveniendo* [uprzedzając] Chrzest, ie czartom oddają, duszą ie, z ciałek ich dobytých z grobu maść czynią, którą się posmarowawszy lataią [...]. Czarownice, które są w stanie małżeńskim, mężom nie są posłuszne [...]. Pozwalają, a czasem proszą o to, aby ich czart z księgi żywota wygluzował, w księgę śmierci wpisując [...]. Bańkiety czarownicom sprawuie czart [...], mają swój taniec przy adoracyi czarta y śpiewaniu wszetecznych pieśni; świece potym pogasiwszy też czarownice, to z mężczyznami, to z czartami *carnaliter coeunt* [obcuja cieleśnie]. Maści sobie na czarów sprawowanie preparują z trupów tych, co na szubienicy albo na palu zostają [...]. To ieszcze *addendum* [trzeba dodać], że czarownice na święta te, Ś. Jura *alias* Jerzego, na Zielone Świątki, na Ś. Jan w nocy, chodzą [jak widywano] nagie [...]. (Chmielowski, 1968, s. 130–134).



Irena Kalicka, z cyklu *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, 2016, dzięki uprzejmości autorki

Artystka, wchodząc z autorem *Nowych Aten* w swoisty dialog, ukazuje czarownice jako cztery półnagie kobiety w transparentnych maskach zniekształcających rysy twarzy. Przedstawione z żabiej perspektywy, zacieśniają w kadrze krąg niczym widzimy z Szekspirowskiego *Makbeta*. Transgresyjny obraz czarownic kreślony przez Chmielowskiego stał się podstawą ich współczesnej kulturowej recepcji i w obszarze tego rodzaju klisz porusza się Kalicka. Parodystyczne, przestyliżowane oddanie ich wizerunku demonstruje ciągłość procesów naśladowania oraz powielania zakorzenionych konstruktów. Kalicka dokonuje „przefotografowania” tego

motywu – poddaje przedstawienie hiperbolizacji i zniekształceniu, które w efekcie demaskują jego semantyczną pustkę. To rodzaj podobieństwa, za którym nie ma nic oprócz bycia. Według Blanchota pojawia się tylko to, co jest skazane na obraz – coś, co staje się swym własnym obrazem. Przestaje ono znikać w użytkowaniu, w zamian pojawia się jako obraz czy przedmiot estetyczny – pokawałkowany, niezrozumiały czy wręcz perwersyjny (Blanchot, 2012, s. 87).

„Co w Polsce jest złego?”

W podobny sposób funkcjonują zdjęcia, w których artystka korzysta z repertuaru form narodowo-patriotycznych przepuszczonych przez ikonograficzny filtr. Fotografia o charakterystycznej, kolażowej estetyce, zatytułowana *Husarka*, w parodystyczny sposób nawiązuje do symboliki związanej ze spektakularną jazdą I Rzeczypospolitej. Kalicka wykorzystuje symbol zwycięstwa oraz męstwa, któremu współczesny dyskurs narodowo-patriotyczny pozwolił zaistnieć w nowym kontekście i tym samym zdecydował o jego aktualnym znaczeniu. Sprzeciwiając się symbolicznej manipulacji, artystka potraktowała husarza jako obszar wyeksponowanej kobiecości oraz kobiecej maskarady, która pojawia się w miejscu potężnej, sarmackiej, muskularnej męskości, wyrażającej hołd dla ekspansji tyleż kolonialnych, ile ideowych². Wykorzystanie cech *drag* połączone jest w *Husarce* z agresywnością i nadmiarem, co sprawia, że staje się ona wulgarną kopią samej siebie (Krawczyk, 2008, s. 38). Judith Butler, zastanawiając się nad strategią maskarady w ujęciu psychoanalitycznym, rozpatruje m.in. możliwość, że owa gra jest środkiem, dzięki któremu kobiecość zostaje ustanowiona. Staje się praktyką kształtowania tożsamości i za jej pomocą męskość umieszczona jest poza obszarem kobiecej pozycji płciowej (Butler, 2008, s. 119).

Dwa kolejne przedstawienia to reminiscencje średniowiecznych motywów ikonograficznych, zaadaptowane na nowo przez sztukę baroku. Pierwsze wykorzystuje konwencję obrazowania *danse macabre*, ukazując kibiców przyodzianych w tak zwaną odzież patriotyczną i maski kościotrupów. Za pomocą elementów plastikowego szkieletu grają niczym na instrumentach stadionową przyśpiewkę, która mogłaby za Chmielowskim brzmieć „W SARMACYI jako Perła kosztowna wydaie się POLSKIE KRÓLESTWO, z Słowieńskich Narodów najsławniejsze” (Chmielowski, 1968, s. 334). Popularną alegorię średniowieczną Kalicka osadza we współczesnych realiach, a zamiast przedstawicieli wszystkich stanów tańczących współ ze śmiercią wanitatywny wymiar dotyczy wyraźnie określonego typu bohaterów. Oddając głos autorowi *Nowych Aten*, który w syntetyczny sposób opisując różne nacje, o Polakach traktuje w ten sposób:

Polacy są natarczywi w pierwszym podkaniu z nieprzyjacielem, ale nie cierpliwi w wytrzymaniu ognia. Chybkość y obrót dość żywy w Polakach. Nie mała na wszystkie niewygody y prace iest ich pacyencya y statek, kiedy maia ochotę, W tym *corrigendi* [naganni], iż na przyszłe rzeczy nie maia oczu, tylko *ad praesentia* [na obecne], y to *non serio* (tamże).

² Podobna znaczeniowo gra z kliszami związanymi z symboliką husarza pojawiła się także w pirografii Stacha Szumskiego *Metroseksualny husarz* z 2016 r.



Irena Kalicka, z cyklu *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, 2016, dzięki uprzejmości autorki

Inaczej niż w przypadku poprzednich fotografii refleksja Chmielowskiego staje się iście Gogolowskim rozpoznaniem i okiem puszczone do współczesnego odbiorcy z XVIII-wiecznego Firlejowa. To, co zdaje się podkreślać Kalicka, można za Józefem Tischnerem określić sarmacką melancholią. Ów przymiotnik ma odróżniać ten rodzaj melancholii od innych jej form niepowtarzalnym kolorytem, utożsamianym ze swojskością i zadzierzystością, czyli specyficzną odmianą odwagi. Przymiotnik „sarmacki” zawsze będzie brzmiał pejoratywnie, z wyraźną domieszką ironii. Owa melancholia w ujęciu Tischnera jest spontaniczną odpowiedzią świadomości na prozaiczną, a jednocześnie częściowo zawinioną porażkę. Wśród nastrojów właściwych temu stanowi odnajdziemy żal za niespełnionym snem, nikłą nadzieję, że wszystko można jeszcze powtórzyć, wyparty wstyd, a w tym wszystkim również manifestację własnej – mimo wszystko – wartości (Tischner, 2015, s. 15).



Irena Kalicka, z cyklu *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, 2016, dzięki uprzejmości autorki

Wizualną odpowiedzią na tytułowego chochoła sarmackiej melancholii z tekstu Tischnera wydaje się również fotografia przedstawiająca martwą naturę, do złudzenia przypominającą barokowe dzieła holenderskie i flamandzkie Fransa Snydersa, Adriaena van Utrechta czy Pietera Claesza. Inspirując się płótnami mistrzów, Kalicka włącza do swojej fotografii wypchane zwierzęta, stanowiące dość dosłowny punkt odniesienia, są to bowiem dwie kaczki. Raz jeszcze komentarz Chmielowskiego okazuje się w tym miejscu zaskakująco aktualny, bo pytając „Co w Polsce jest złego – odpowiada duchowny. – Złe są Rządy y złe drogi w Polsce, złe y mosty. Złych ludzi jest bez liczby, że nie maią chłosty” (Chmielowski, 1968, s. 357).

Trup jest swym własnym obrazem – dowiadujemy się od Blanchota, a potwierdzenie odnajdujemy w cyklu *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, który jest zestawem obrazów przedstawiających to, co już upodobiło się do czegoś innego. *Mise-en-scène* artystki, które inscenizuje pierwszą polską encyklopedię, zaczyna funkcjonować samodzielnie, stając się bytem autonomicznym do tego stopnia, że jest jakby podwojone przez siebie i zjednoczone w uroczystej bezosobowości dzięki podobieństwu i obrazowi. Oznacza to, że świat przedstawiony przez Chmielowskiego dla ówczesnego społeczeństwa był naturalną recepcją otaczającej rzeczywistości. Dla współczesnego odbiorcy stanowi natomiast raczej kuriozalny obraz epoki, nieprzystający do naszego świata, a jednak w nim funkcjonujący jako coś obcego – innymi słowy – jako trup.

Efekt trupiej obcości uzyskuje Kalicka dzięki nienaturalności, będącej tworzywem konstruowanego przedstawienia, gdzie trup „pokazuje widzenie”, a więc manifestuje to, że widzenie stanowi problem – jest rodzajem działania performatywnego,



Irena Kalicka, z cyklu *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, 2016, dzięki uprzejmości autorki

procesu, a ostatecznie również zadaniem. Artystka przez hiperbolizację i nadmierną estetyzację kieruje uwagę na widzenie oparte właśnie na estetyzacji oraz przeoczeniu, czyli aktywnym eliminowaniu elementów, które mogłyby zakłócić porządek widzenia (Zaremba, 2016, s. 4–7). Korzystając z katalogu kultury wizualnej, w której punkt wyjścia stanowi XVIII-wieczne kompendium wiedzy, Kalicka wskazuje na proces budowania tożsamości za pomocą obrazów i manifestuje, że narzędzia, z których korzysta, stanowią zarówno obszar działania utrwalonych lub narzuconych sposobów widzenia, jak i oporu wobec nich.

Bibliografia

- Blanchot, M. (2012). *Trupie podobieństwo*. W: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*. Oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba. Warszawa: Wyd. UW.
- Butler, J. (2008). *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*. Przeł. K. Krasuska. Wstęp O. Tokarczuk. Warszawa: Wyd. Krytyki Politycznej 2008.
- Chmielecki, K. (2006). *Estetyka mise-en-scène kontra estetyka mise-en-page albo o dwóch estetykach obrazu elektronicznego*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 54–55 (114–115), s. 16–29.
- Chmielowski, B. (1968). *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej sciencyi pełna, na różne tytuły iak na classes podzielona, madrym dla memoryału, idiotom dla nauki, politykom*

- dla praktyki, melancholikom dla rozrywki erygowana alias*. Wybór i oprac. tekstu M. i J.J. Lipsy. Wyd. 2. Kraków: Wyd. Literackie.
- Czubak, B. (2016). *WGW 2016: Irena Kalicka. Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*, <http://www.fundacjaprofile.pl/index.php?id=375> (dostęp: 15 I 2017).
- Höfler, J. (2007). *Der Meister E.S: Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*. Tafelband, Schnell & Steiner, Neuware, https://commons.wikimedia.org/wiki/Meister_E._S.?uselang=pl (dostęp: 10 X 2016).
- Krawczyk, L. (2008). *Camp jako przyjemność*. W: P. Oczko, *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*. Warszawa: Wyd. Krytyki Politycznej.
- Krzyżanowski, J. (1986). *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*. Warszawa: PIW.
- Paszyński, W. (2014). *Czarna legenda „Nowych Aten” Benedykta Chmielowskiego i próby jej przezwyciężenia*. „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historyczne”, nr 1 (141), s. 37–59.
- Rybicka-Nowacka, H. (1974). *„Nowe Ateny” Benedykta Chmielowskiego. Metoda, styl, język*. Warszawa: PWN.
- Soulages, F. (2007). *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter. Kraków: Universitas.
- Szczerek, Z. (2015). *Kolonie zamorskie*. W: M. Kozień, M. Miskowicz, A. Pankiewicz (red.), *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*. Wołowiec–Kraków: Wyd. Czarne–ASP, s. 55–65.
- Tischner, J. (2015). *Chochół sarmackiej melancholii*. W: M. Kozień, M. Miskowicz, A. Pankiewicz (red.), *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*. Wołowiec–Kraków: Wyd. Czarne–ASP, s. 13–25.
- Zaremba, Ł. (2016). *#zobaczyc_swiat*. W: N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*. Przeł. Ł. Zaremba. Kraków–Warszawa: Karakter–Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

The corps perversity or *The Academy full of all knowledge*

Abstract

The article concerns a series of photographs *It is hard to slay the dragon, but you must try* (2016) by Irena Kalicka. Photos are based on *The New Athens* by a Polish Jesuitical priest Benedict Chmielowski. His work is defined to be the first Polish encyclopedia of the 18th century. Some excerpts from the Sarmatian compendium of the knowledge of that time are analyzed in the context of an essay by Maurice Blanchot *The corpse similarity*. In examining the timeliness of phantasms presented in *New Athens*, Kalicka deposited them in the contemporary sociopolitical of context, pointing to the tendency of the culture to mediations and various types of artificial constructs. In this way, the cycle becomes the manifestation of view, based on the oversight and aesthetization.

Key words: Benedykt Chmielowski, Maurice Blanchot, photography, Irena Kalicka, *New Athens*, corps similarity

Słowa kluczowe: Benedykt Chmielowski, Maurice Blanchot, fotografia, Irena Kalicka, *Nowe Ateny*, trupie podobieństwo

Nota o autorce

Katarzyna Oczkowska (ur. 1989) – historyczka sztuki, doktorantka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Organizatorka ogólnopolskich konferencji naukowych poświęconych fotografii: „Niewinne oko nie istnieje” (2015) oraz „Zakłócone spojrzenie. Prawo do patrzenia i fotografia” (2016). Redaktorka monografii naukowej *Zakłócone spojrzenie. Fotografia i strategię widzenia*. W latach 2015–2016 redaktor naczelna magazynu „Teatralia”. Autorka tekstów krytycznych na temat sztuki współczesnej i teatru.

Katarzyna Oczkowska (b. 1989) – art historian and a Ph.D. candidate at the Art History Institute of the Polish Academy of Science in Warsaw. She is an organizer of conferences about photography: “Niewinne oko nie istnieje” (2015) and “Zakłócone spojrzenie. Prawo do patrzenia i fotografia” (2016) and an editor of a monography *Zakłócone spojrzenie. Fotografia i strategię widzenia*. In the years 2015–2016 she was an editor-in-chief of the magazine „Teatralia”. She is an author of art and theatre reviews.