

Teksty Drugie 2000, 6, s. 194-202



SŁOWO-CIAŁO, czyli ZEMSTA KMICICA

Jolanta Kozak

Jolanta KOZAK

SŁOWO-CIAŁO, czyli ZEMSTA KMICICA

„Bez bajek świat nasz nie byłby realny” – oświadcza Vladimir Nabokov w przedślowiu do *Wykładów o Don Kichocie* –

[...] czymże jest bowiem to osławione „prawdziwe życie”, czymże są te solidne „fakty”? [...] w tak zwanym prawdziwym życiu tak zwanego przeciętnego człowieka jedno jest, na szczęście, pewne: to mianowicie, że sam przeciętny człowiek jest niczym więcej jak utworem literackim, utkanym ze statystyk.¹

A więc wszystko jest tekstem, rzeczywistość na równi z fikcją. Skoro interpretujemy rzeczywistość – czyli analizujemy ją jako zespół współzależności znaczeń i znaków – to znaczy, że ją czytamy, precedzamy przez filtry konwencji. Nasze myślenie o świecie realnym nie różni się jakościowo od naszego myślenia o świecie przedstawionym.

„Ta materia, z której sny szyją”, jak mawiał Szekspir, pochodzi wszak z magazynów naszej jawy, z arsenału zmysłowo nam dostępnych materialnych śladów – dźwięków, barw i kształtów – z których natura i ludzie budują lustra dla rzeczywistości². Asemiczna materialność śladu jest warunkiem zaistnienia znaku i spełnienia przezeń zasady *esse est percipere*. Rzeczywistość tym się jedynie różni od lustra, że nie może sama o sobie kłamać. Lustro natomiast – choć samo w sobie kłamstwem nie jest – komunikuje nam kłamstwo o rzeczywistości, jej odbicie ukazując jako fakt³. Odbicie lustrzane przeczy podstawowej logicznej zasadzie niesprzecz-

^{1/} V. Nabokov *Lectures on Don Quixote*, San Diego, New York, London 1984.

^{2/} Por. E. Levinas *Egzotyzm*, i G. Deleuze, F. Guattari *Percept, afekt i pojęcie*, w: „Sztuka i Filozofia” 1999 nr 17, przeł. P. Pieniążek; U. Eco *Czytanie świata*, Kraków 1999, przeł. M. Woźniak.

^{3/} U. Eco *Czytanie...*, s. 65-101. <http://rcin.org.pl>

Kozak SŁOWO-CIAŁO

ności, gdyż informuje, że coś zarazem jest i nie jest w określonym punkcie czasoprzestrzeni – a zatem lustrorrealizuje paradoks. Zwodzi nasze zmysły. Każe nam widzieć rzeczywistość tam, gdzie jej nie ma. Samo zaś pozostaje przy tym semantycznie niewinne – „Forma i barwa zawsze tylko wypowiedają formę i barwę”⁴, „Dzieło sztuki jest bytem wrażeniowym, i niczym innym”, „materiał nie przekształca się... we wrażenie”⁵. Cała reszta dzieje się w oku patrzącego. A patrzącemu zdarzyć się może, że przeoczy granicę między przedmiotem a odbiciem i – jak Carrollowa Alicja – wejdzie w lustror, mieszając świat rzeczywisty ze światem przedstawionym. Zdarzyło się to pewnemu aktorowi u schyłku roku 2000 w galerii Zachęta.

Don Kichot i inni

17 listopada 2000 aktor Daniel Olbrychski usieknął szablą (będącą rekwizytem filmowym) własne zdjęcie z filmu (przedstawiające go w mundurze hitlerowca), włączone w dzieło Piotra Uklańskiego pt. *Naziści* („Gazeta Wyborcza” z 18-19, 20 IX 2000).

Dokonał się tym samym osobliwy akt semantyczny: zbrojna konfrontacja świata rzeczywistego ze światem przedstawionym – walka Osoby z Ikoną. Rzecz nie bez precedensu; dość przypomnieć tragikomiczne sceny króla Kserksesa chłoszczącego morze, lub Don Kichota walczącego z wiatrakami: w obu przypadkach żywiołowi (odpowiednio: natury i techniki) przypisane zostało działanie intencjonalne – chęć uczynienia krzywdy Osobie. Nasz przypadek jest jednak w tym specyficzny, że Osoba i Ikona były wcieleniami jednej postaci. Doszło więc do zamachu Rzeczywistości na własne Odbicie. Mówiąc językiem Ferdinanda de Saussure’a – *signifié* (znaczone) targnęło się na *signifiant* (znaczące).

Prześledźmy, jak do tego doszło i co się właściwie, w sensie semantycznym, stało.

Osobne światy

W tym celu cofnijmy się w przeszłość, do czasów, kiedy Osoba już istniała, lecz Ikony jeszcze nie było, czyli zanim Claude Lelouch zaproponował Danielowi Olbrychskiemu rolę nazisty w swoim filmie. Świat rzeczywisty i świat przedstawiony są w tej fazie wyraźnie od siebie oddzielone: w planie rzeczywistym istnieje aktor Daniel Olbrychski, w planie fikcji mamy nie ucieleśnioną jeszcze ideę „nazisty”. Ta filmowa idea nie ucieleśni się, dopóki aktor nie użyczy jej swojej twarzy (i reszty).

Aktor użyzca. Wkraczamy w fazę drugą. Teraz w planie rzeczywistości widzimy Daniela Olbrychskiego-„nazistę” (Osobę w masce nazisty), natomiast w świecie przedstawionym pojawia się nazista-„Daniel Olbrychski” (Ikona w masce Daniela Olbrychskiego). Nastąpiła – jak zawsze z chwilą nałożenia maski – metaforyzacja

^{4/} O. Wilde *Portret Doriana Graya*, przeł. M. Feldmanowa, Wrocław 1991, s. 131.

^{5/} E. Levinas *Egzotyzm...*, s. 11, 13.

Przechadzki

Osoby: w planie fikcji to nazista jest realny, „Daniel Olbrychski” zaś – umowny; w planie rzeczywistości – odwrotnie.

Metafora, jak wiadomo, komunikuje coś innego, niż wyraża. Jej sens głęboki zadaje kłam sensowi powierzchniowemu. Mówiąc „tu leży pies pogrzebany”, nie komunikujemy rozmówcy smutnej wieści o najlepszym przyjacielu człowieka (swoją drogą, następna metafora), lecz konstatujemy, że chodzi o „sedno sprawy”. Wynika to ze specyficznej konstrukcji metafory, na którą składają się dwa czynniki: temat (czyli nie wyrażony, lecz implikowany, sens głęboki) i modyfikator (czyli unieważniony, choć eksplikowany, sens powierzchniowy)⁶. Aby temat mógł zostać zrozumiany zgodnie z naszą, nie wyrażoną wszak, intencją, modyfikator musi zawiesić swoje znaczenie, a więc zrezygnować z autonomii semantycznej, cedując ją na temat. Przekładając to na język naszej sytuacji: abyśmy patrząc na film, ujrzeli nazistę, Daniel Olbrychski musi przestać oznaczać Daniela Olbrychskiego – jego sens osobowy musi zaniknąć, aby sensu nabrała Ikona. Aktor jest bowiem tylko (i aż) modyfikatorem metafory postaci w świecie fikcji, a jego semantyczna ofiara – warunkiem zaistnienia ikony.

Uwaga: metafora!

Dla odczytania metafory niezbędna jest u odbiorcy tekstu (także tekstu-świata) znajomość konwencji: bez tej znajomości widzimy i słyszymy tylko sens powierzchniowy wypowiedzi (mogliłk czworonoga zamiast sedna sprawy). Bez konwencji – czyli bez nazwy, która zastępuje przedmiot – nie mogliśmy sobie niczego powiedzieć, a tym bardziej ać do z r o z u m i e n i a; mogliśmy jedynie wskazywać palcem: to, to, to. Nie znalazłybyśmy typów i uogólnień, lecz same tylko pojedyncze egzemplarze. Każdą rzecz widzielibyśmy po raz pierwszy, i „wszystko o d d z i e l n i e / Że dom... że Stasiek... że koń... że drzewo...”⁷.

Gdy autor obawia się, że jego publiczność nie zna konwencji metaforycznej i może odczytać tekst dosłownie – informuje odbiorców o swoim zabiegu. To właśnie czyni amatorski reżyser Kłoc w Szekspirowskim *Snie nocy letniej*, zanim zaprezentuje widzom spektakl o Piramie i Tyzbe:

Dostojni państwo, zdziwi was to widowisko,
Lecz dziwcie się spokojnie dalej: prawda sama
Wszystko wyjaśni całkiem jasno. To chłopisko
To Piram – a to Tyzbe, taka więcej dama.
Ten gość, wapnem i gliną trochę utyłany,
To Ściana podła, którą kochankowie tkliwi
Rozdzieleni, przez szparkę wzmiankowanej Ściany
Będą szeptać po cichu, co niech nas nie dziwi.

^{6/} P. Wróblewski *Struktura, typologia i frekwencja polskich metafor*, Białystok 1998, s. 35.

^{7/} J. Tuwim *Poezje wybrane*, Warszawa 1977, s. 195.

Kozak SŁOWO-CIAŁO

Ten znów człowiek, z latarnią, psem i dużym krzakiem,
Zagra Światło Księżycy; bo trzeba tu wiedzieć,
Że przy Świetle Księżycy, i to właśnie takim,
Młodzi lubili zejść się, siąść na grób i siedzieć.
Ta przeraźliwa bestia zwie się Lwa imieniem,
Którym, znaczy Lwem, Tyzbe, na schadzkę omackiem
Przyszedłszy, tak się złąkła strasznym przerażeniem,
Że uciekła, na szczęście nie padając plackiem.
Gdy zmyka, aż się kurzy, gubi płaszcz, a paszcza
Lwa rwie płaszcz krwawą mordą – masakra po prostu;
Na to zjawia się Piram, widzi zwłoki płaszcza
(A młodzian był wysoki i pięknego wzrostu):
W boleści bierze brzeszczot i, zbrzydzone bezbrzeżnie,
Wpuszcza brzeszczot na przestrzał w brzuch przy żebrze, byle
Nie chybić serca; Tyzbe w cieniu morwy też nie
Zostaje w tyle i się morduje. To tyle.
Resztę Lew, Ściana, Księżyc i kochanków para
W sposób pełen rozmachu zagrać się postara.⁸

Gdyby reżyser Claude Lelouch obawiał się, podobnie jak Kloc, że jego film o nazistach zostanie odczytany w konwencji realistycznej (jako dokument świata historycznego) zamiast w konwencji metaforycznej (jako świat przedstawiony) – sparafrazowałby zapewne ateńskiego majstra, wkładając w usta aktora te oto słowa:

Piękne damy, proszę uprzejmie, abyście się nie bały i nie dygotały: za wasze życie ręczę własnym życiem. Gdybym stanął tu przed wami jako prawdziwy n a z i s t a i został jako taki rozpoznany – już byłoby po mnie. Ale ja niczym takim nie jestem; wręcz przeciwnie. Jestem a k t o r O l b r y c h s k i.⁹

Claude Lelouch nie zdecydował się jednak na taki zabieg, ufając w powszechną znajomość konwencji filmowej – i słusznie, gdyż wówczas jeszcze żadna licealistka nie pytała Daniela Olbrychskiego: „Czy pan służył w armii Hitlera?” („Gazeta Wyborcza” z 18-19 XI 2000). Nazista-„Daniel O.” i Daniel O.-„nazista” żyli sobie spokojnie w swych odrębnych światach, bezpiecznie rozdzieleni – co prawda już nie na mocy prawa naturalnego, ale dzięki powszechnie akceptowanej konwencji filmowej metafory.

Wystawa

Czas mijał; w obojętnym na jego upływ świecie fikcji filmowy „Daniel O.” tkwił w naziście jak owad w bursztynie, gdy tymczasem w świecie realnym Daniel O.,

^{8/} W. Shakespeare *Sen nocy letniej*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1992, akt V, scena 1.

^{9/} Tamże, akt III, scena 1, wyróżnienia i zmiany w cytacie J. K.

Przechadzki

zmieniający role i przydomki jak rękawiczki, dawno zapomniał, że kiedyś był „nazistą”. Aż tu nagle, w ostatnim roku drugiego tysiąclecia, w dziejach naszych dwóch bohaterów – realistycznego i metaforycznego – nastąpiła faza trzecia: spokali się na wystawie w Zachęcie.

Co uczynił artysta Piotr Uklański, autor dzieła *Naziści* eksponowanego w Zachęcie? Wyjął różnych filmowych nazistów – w tym i nazistę „Daniela O.” – z ich rodzimych kontekstów świata przedstawionego-1 i przeniósł wszystkich razem do swojego dzieła, czyli świata przedstawionego-2. Powstała praca plastyczna *Naziści*, opisana przez Dorotę Jarecką („Gazeta Wyborcza” z 20 XI) jako „fryz z fotosów aktorów, którzy grali Niemców w filmach”. Wszyscy pokazani są w tym samym formacie, w typowym ujęciu legitymacyjnym: twarz, hitlerowska czapka (nie zawsze), fragment kołnierza munduru z insygniami. Przedstawieni, klatka po klatce, jak na taśmie polaroidu, wyglądają, jakby się hurtem sfotografowali w jednym automacie na dworcu. Autor zastosował w ten sposób schemat jarmarcznego „spełniacza marzeń” – makiety z otworem na głowę klienta, w rodzaju tej z malowanym samolotem, w której na słynnym zdjęciu figuruje Bohumil Hrabal ze swoim stryjaszkiem Pepinem. Oto najprostszy sposób, aby stać się na chwilę sobą i kimś innym – Osobą i Ikoną – najprymitywniejsza sklejka świata rzeczywistego ze światem fikcji, konwencji realistycznej z metaforyczną.

Specyfika dzieła Piotra Uklańskiego polega jednak na tym, że główki wychylające się z makiety nie należą do Osób, lecz do Ikon filmowych, którym te osoby użyły twarzy.

Metafora metafory

Powstała metafora metafory, cudzysłów ujęty w cudzysłów, mocą logiki znoszących się znaków łudzaco zbliżony do rzeczywistości. Złudzenie stąd, że filmowy kontekst „nazisty” (fabuła + ekran + ciemna sala) został drastycznie zminimalizowany (do nazistowskiej czapki i insygniów), a tym samym gruby mur konwencji wykruszył się, pozostawiając parawan tak cienki i dziurawy, że ledwo dostrzegalny. Metafora została przenicowana: jej modyfikator, który powinien milczeć przyczajony za tematem, przedstawił się nagle pełnym głosem. Filmowy „nazista” został wyrwany z rodzimego świata przedstawionego i sfotografowany w świecie realnym – a że natura znaku nie znosi kontekstualnej próżni, włączył się tym samym w kontekst naszej wiedzy i wyobraźni. Dla każdej bowiem wypowiedzi, wyrwanej z kontekstu, nowy kontekst stanowi wyłącznie odbiorca, który sam jest tekstem, gdyż składa się z systemu znaków i skojarzeń.

Piotr Uklański obnażył swoim dziełem istotę konwencji. Prostym, subtelnym i dobitnym sposobem wyraził powszechnie znaną i trudną do zakwestionowania oczywistość: że masowa wyobraźnia karmi się (ze smakiem) wewnątrznie sprzecznymi symbolami o podejrzanej wymowie moralnej. Jaka jest bowiem zawartość semantyczna znaku „nazista”-Daniel Olbrychski? Z jednej strony – faszystowski ludobójca, z drugiej – uwielbiany amant i patriota (gdyż publiczność masowa cechy

filmowych ikon aktora chętnie przenosi na jego osobę). Zło sklejone z dobrem, czerni z bielą.

Z punktu widzenia kosmity

Sztuka przedstawiająca (a jest nią każdy tekst) musi karmić się rzeczywistością, gdyż innej pożywki nie ma: w świecie empirycznym jest tylko „tym, co zje” i pozostaje nam dostępna wyłącznie w formie zmysłowo osiągalnych przedmiotów – „ciało daje nam byt wrażeń”¹⁰. Dzieło sztuki jest sklejką rzeczywistości zapożyczonej (dźwięk, farba, papier) i przedstawionej (idea). Paradoksalnie, im mniej w dziele tej drugiej – im bardziej dzieło jest zapożyczeniem ze świata materialnego – tym bardziej wydaje nam się ono abstrakcyjne: muzyka – ta „jedna sztuka nie będąca naśladownictwem”¹¹ – jest czystą rzeczywistością dźwięku. Dlatego tak łatwo czasem pomylić dźwięk instrumentu z ptasim śpiewem lub zgrzytem piły, albo (rzadziej) ikonę z osobą.

Nie mylimy ich nagminnie tylko dzięki wyuczonej od dzieciństwa sztuce czytania konwencji. Konwencjonalność jest cechą każdej wypowiedzi – jednym z warunków tekstualności, czyli tego, co decyduje o skuteczności porozumienia¹². Nie pamiętamy nawet, że tak jak rodzimy się ze zmysłami, tak nie rodzimy się ze znajomością konwencji i gdyby nie społeczny kontekst naszego dorastania, byłibyśmy wszyscy Kasparami Hauserami – osobnikami ślepyimi na umowną granicę między światem rzeczywistym a światem przedstawionym. W takiej właśnie sytuacji postawił nas na chwilę autor *Nazistów* – Piotr Uklański.

Mógł postąpić z nami znacznie przewrotnie i okrutniej: mógł wymieścić w swym dziele fotografie prawdziwych nazistów z filmowymi fotosami „nazistów”. Postawiłby nas wówczas w sytuacji kosmitów, którzy zawitali na Ziemię pozbawioną człowieka-przewodnika po konwencji, a więc zastali świat całkowicie rzeczywisty – świat przedmiotów. Grzebiąc w archiwach, znaleźliby miliony zdjęć i filmów przedstawiających mężczyzn (rzadziej kobiety) odzianych w charakterystyczne uniformy i dopuszczających się (o ile kosmici mieliby zbliżone do naszego odczucie przyjemności i przykrości) czynów okrutnych. Czy możliwe, że odróżniliby dokument od fabuły, fotos filmowy od zdjęcia z legitymacji partyjnej? Absolutnie niemożliwe. Dlaczego w ogóle miałyby im przyjść do kosmicznych głów, że ten jednorodny materiał jest w istocie (w istocie? czyżby?) dwoistej natury konwencjonalnej?

Wirówka konwencji

Daniel Olbrychski zachował się jak kosmita – a nawet więcej: jak kosmiczny przebieraniec.

^{10/} G. Deleuze, F. Guattari *Percept...*, s. 15.

^{11/} O. Wilde *Portret...*, s. 232, por. także E. Levinas *Egzotyzm...*, s. 6.

^{12/} Por. B. Hatim, L. Mason *The Translator as Communicator*, London, New York 1997.

Przechadzki

Przedarł się przez cienki parawan między światem realnym a przedstawionym i tym samym utworzył granice dzieła Piotra Uklańskiego, zamieniając je w *performance* – wypowiedź artystyczną *in statu nascendi* – z sobą samym jako jednym z elementów. Uruchoił w ten sposób typową dla gatunku *performance* wirówkę konwencji, w której miksują się światy rzeczywiste i przedstawione. Na razie widzimy ich trzy: świat realny Osoby, świat przedstawiony (filmowy) Ikony, oraz świat przedstawiony (wystawy) „Ikony”.

Interpretacja I: Syndrom Doriana Graya

Dlaczego aktor rzucił się z szablą na swój konterfekt „nazisty” w *Zachęcie*, a nie protestował, widząc siebie jako nazistę w filmie Leloucha? Poszło o cudzysłów. Aktor – co może dziwić u człowieka na co dzień obcującego ze światem przedstawionym – odebrał dzieło w konwencji realistycznej i zamiast makiety „nazisty”, z której sam na siebie spogląda, ujrzał na zdjęciu siebie jako nazistę. Wrażenie musiało być niezmiernie sugestywne, skoro na gwałt usiłował pomniejszyć swoje „nazistowskie” winy, tłumacząc się: „ja u Leloucha grałem przecież tylko szefa orkiestry” („Gazeta Wyborcza” z 18-19 XI). Czy należy rozumieć, że gdyby grał szefa obozu koncentracyjnego, Piotr Uklański miałby większe prawo włączyć jego filmowe odbicie w swoje dzieło?

Ten oczywisty fakt zasługuje na bliższą refleksję [...]. Gdyby porównać odbicia lustrzane do słów, byłyby one podobne do zaimeków osobowych: są tak jak zaimek „ja”, który wymawiany przeze mnie wskazuje na moją osobę, a wymówiony przez kogoś innego, wskazuje właśnie na niego.¹³

Aktor „ujrzał zwrócone na siebie szydercze spojrzenie portretu”.

Teraz go zniszczy. [...] Chwycił nóż i przebił obraz. Rozległ się krzyk i loskot. Krzyk przedśmiertnej męki [...] Gdy [ludzie] weszli, zobaczyli na ścianie cudny portret swego pana, jakim go znali do ostatniej chwili, w całej krasie młodości i wdzięku. Na podłodze leżał trup w stroju wieczorowym, z nożem wbitym w pierś. Twarz miał zwiędłą, pomarszczoną, wstrętną. Poznali go dopiero po pierścionkach.¹⁴

Nie da się stoczyć walki z własnym cieniem lub odbiciem, samemu nie padając. „Duszę leczyć zmysłami, a zmysły duszą!”¹⁵ – te słowa Dorian Gray powtarzał sobie jak mantrę. Jeśli „sztuka wymaga ofiar”, to zawsze tylko ofiar z rzeczywistości, która jest jej jedynym zniszczalnym wymiarem.

Wiemy jednak, że w *Zachęcie* obyło się bez ofiar z rzeczywistości. Ucierpiała nieco jedynie „forma i barwa”, a Osoba i Ikona wyszły z konfrontacji bez szwanku – nie zamieniły się rolami, ze skutkiem śmiertelnym dla tej pierwszej. Ikona spro-

^{13/} U. Eco *Czytanie...*, s. 79.

^{14/} O. Wilde *Portret...*, s. 188, 238-239.

^{15/} Tamże, s. 200.

wadzona na grunt świata rzeczywistego okazała się arkuszem (wysokogatunkowego) papieru fotograficznego, osłoniętym taflą kruchego szkła – niegodną przeciwniczką pojedynku. Daniel Olbrychski nie jest Dorianem Grayem. A więc nasza interpretacja I jest niesłuszna.

Interpretacja II: ikona kontra ikona

Skoro Ikona nie dała się sprowadzić do świata rzeczywistego, a do zamachu mimo to doszło – czyli Osoba i Ikona musiały znaleźć się w jednym planie konwencjonalnym – to wolno przypuszczać, iż aby stoczyć walkę z Ikoną, Osoba musiała włączyć się w jej świat – świat przedstawiony. I rzeczywiście.

Wirówka konwencji przyspiesza, wciągając coraz to nowe światy. Oto Osoba dobywa szabli – broni ikonicznej, potocznego symbolicznego synonimu pojęcia Honor. Broń symboliczna działa jak czarodziejska różdżka: zamienia naszą Osobę w Ikonę Obrońcy Honoru. Nie dość na tym: rozpoznajemy ten oręż, który błysnął w rękę ikony masowej wyobraźni. To nie było jaki rekwizyt z „kodu przysłów”¹⁶ stanowiącego repozytorium zbiorowej podświadomości (zbiorowej tekstualności) tubylców kulturowo-językowych. Ta szabla pochodzi z innego świata przedstawionego, z innej bajki: to Szabla Kmicica. Za jej sprawą na rzeczywistych oczach wystawowej publiczności i ikonicznych oczach „nazistów” dokonuje się metamorfoza Osoby w Ikonę: to wszak sarmacki szalawiła Kmicic przebrany za Daniela Olbrychskiego!

Ikona ożyła: „Jam nie Daniel Olbrychski! Jam Kmicic!” – krzyknęła wielkim wirtualnym głosem w wyobraźni wszystkich obecnych¹⁷. Aktor wystąpił więc w Zachęcie nie w pojedynkę, lecz samowtór, jako Metafora Kmicica, której sam był zaledwie skromnym modyfikatorem. Zrealizował w ten sposób w świecie rzeczywistym tak zwaną k o n w e n c j ę q u a s i - r e a l i s t y c z n ą, która się definiuje następująco¹⁸: „sytuacja jest pozornie możliwa do zaakceptowania w konwencji realistycznej (i tak jest zwykle odbierana), ale refleksja ujawnia metaforyczną genezę tego połączenia”.

Tak to ciało stało się słowem.

P.S. Nie wnikając nazbyt głęboko w pianę sensacji, stwierdzić należy, iż Daniel Olbrychski oddał galerii Zachęta nieocenioną przysługę. Nie tylko tę wymierną w brzęczącej monecie – oczywistą, gdyż skandal zawsze służy sztuce. („Tłumy szturmują Zachętę, żeby zobaczyć wystawę *Naziści*... Tyle że tak ogromne zainteresowanie przyszło dopiero wtedy, gdy kilka wiszących portretów zniszczył cięciami szabli Daniel Olbrychski”, „Gazeta Wyborcza” z 20 XI) Znacznie ważniejsze jest to, że zadając Zachęcie cios w plecy (szablą), Kmicic ocalił jej utraconą twarz. Równocześnie trwał bowiem w Zachęcie inny skandal, prawdziwie dla galerii sztu-

^{16/} R. Barthes *S / Z*, Warszawa 1999, s. 53.

^{17/} H. Sienkiewicz *Potop*, t. 3, Warszawa 1956, s. 453.

^{18/} P. Wróblewski *Struktura...*, s. 26.

Przechadzki

ki hańbiący: w złej konfiguracji zawieszono tryptyk Francisa Bacona, jednego z dziesięciu mistrzów współczesnego malarstwa, uhonorowanych wystawą *Klasyki XX wieku*. Nikt nie dostrzegł pomyłki. Dopiero po kilku tygodniach pewien młodzian zauważył, że „król jest nagi”. Komentując ten przykry fakt, kurator wystawy Milada Slizińska wyznała z prostotą: „Uwielbiam obrazy Bacona, szczególnie ich wyjątkową kompozycję. Jednak w tym tryptyku nie zauważyłam dysonansu”. A wykładowca historii sztuki UW, dr Andrzej Pieńkos prostodusznie zwierzył się prasie: „Oddycham z ulgą, że wystawy nie widziałem, bo mógłbym znaleźć się w gronie tych znawców, którzy nie zauważyli pomyłki”. „Trudno jest dobrze powiesić obraz” – podsumował filozoficznie artysta malarz Edward Dwurnik („Gazeta Wyborcza” z 18-19 XI 2000).

I jak w tej sytuacji wymagać od masowego widza respektu dla cudzysłowu?